UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ANTÔNIO CARLOS SILVEIRA XERXENESKY

O romance monstruoso:
2666 de Roberto Bolaño

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2019

ANTÔNIO CARLOS SILVEIRA XERXENESKY

**O romance monstruoso:
2666 de Roberto Bolaño**

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título
de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Samuel Titan Jr.

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

X6r Xerxenesky, Antônio Carlos Silveira
O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño /
Antônio Carlos Silveira Xerxenesky ; orientador
Samuel de Vasconcelos Titan Jr.. - São Paulo, 2019.
191 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. literatura latino-americana. 2. gêneros
literários. 3. romance enciclopédico. 4. modernismo
europeu. 5. maximalismo. I. Titan Jr., Samuel de
Vasconcelos, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): ANTÔNIO CARLOS SILVEIRA XERXENESKY****Data da defesa: 22/03/2019****Nome do Prof. (a) orientador (a): SAMUEL DE VASCONCELOS TITAN JR.**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28/03/19

(Assinatura do (a) orientador (a))

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. **O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Este trabalho é dedicado a todos os estudantes que se arriscam a escrever uma tese sem apoio financeiro de agências de fomento à pesquisa. Força a todos nós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a meu orientador Samuel Titan Jr., cujo apoio foi fundamental para esta tese em tantos aspectos que seria impossível listá-los. Talvez o mais importante tenha sido a sua obsessão por *Mimesis*, de Auerbach, e sua insistência que o mais relevante de tudo era ler, ler o texto de Bolão com muita atenção. O resto viria depois.

Também agradeço aos professores Dra. Laura Janina Hosiasson e Dr. Marcos Piason Natali, que integraram a banca de qualificação e cujas opiniões e indicações de leitura foram fulcrais para o resultado final. Esta versão da tese incorporou todas as sugestões que ambos deram. Para a versão corrigida, agradeço aos membros da banca da defesa: Tiago Guilherme Pinheiro, Marcos Piason Natali e Ana Cecília Arias Olmos.

Agradeço a André Araujo por me arranjar muitos dos livros que citei e por ter sido um amigo-orientador. Também mando um salve a Fernando Silva e Silva pelas discussões sobre *Kafka: por uma literatura menor*. Um forte abraço ao meu sócio Bruno Mattos, que cobriu parte do meu trabalho não acadêmico para que eu pudesse me dedicar a esta tese na reta final. E, por fim, *muchas gracias* a Livia Lima, revisora/guerreira.

Fora do mundo universitário, agradeço à minha esposa Gabriela Castro por me suportar. Estou ciente de que não é uma tarefa fácil.

*De inmediato me di cuenta de que será igualmente una novela,
quiera o no quiera, porque una novela, actualmente, es casi
cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa.*

Mario Levrero – *La Novela Luminosa*

The history of the novel is a history of anti-novels.

Frank Kermode – *The Sense of an Ending*

RESUMO

XERXENESKY, A. C. S. **O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño**. 2019. 191 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Considerado a culminação do projeto literário do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), o romance *2666*, publicado postumamente em 2004, é formado por cinco partes de encaixes não harmônicos. Argumento, neste estudo, que *2666* assimila diferentes gêneros literários consagrados, como o romance realista norte-americano, o romance policial em mais de uma variante e, por fim, o romance de formação alemão. Num primeiro momento da tese, um *close reading* do livro analisa a estrutura e as modulações do narrador e do estilo de Bolaño de cada parte, num afã de compreender como esses gêneros são assimilados. Os principais temas do autor – a relação entre ética e estética, arte e violência – são alcançados a partir da análise formal, em diálogo constante com a fortuna crítica e, num esforço comparativo, com obras canônicas cujos gêneros Bolaño busca assimilar. Ao abordar *2666* por este viés, levanta-se uma série de questões que orbitam ao redor de duas perguntas fulcrais: que espécie de romance é *2666*? E o que ele representa para a poética do início do século XXI? Uma vez que *2666* é ocasionalmente classificado como “enciclopédico” ou “maximalista” e posto em diálogo com outros romances longos norte-americanos, questiono essa taxonomia, buscando apresentar suas limitações e refletir sobre como o livro resiste a catalogações e leituras definitivas. Partindo de ligações sugeridas pelo próprio romance, aproximo *2666* de obras que lidam com o conceito de “romance total” escritas no entreguerras. Em uma leitura diacrônica, postulo, então, que Roberto Bolaño ressuscita o que é possível resgatar de um ideário modernista, que, por sua vez, ganha uma nova significação na sua poética, indissociável dos espectros do fracasso das utopias, da crise do humanismo e do triunfo do capitalismo tardio em toda a sua violência. A relação entre *2666* e o alto modernismo, no entanto, não é estável ou pacífica. A partir das fissuras, dos rastros, do excesso e do desconjuntado, elaboro, por fim, o conceito de um romance monstruoso que assimila com voracidade outros gêneros, expondo contradições inerentes ao fazer poético contemporâneo.

Palavras-chave: literatura latino-americana; gêneros literários; alto modernismo europeu; romance enciclopédico; maximalismo.

ABSTRACT

XERXENESKY, A. C. S. **The Monstrous Novel: Roberto Bolaño's 2666**. 2019. 191 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Regarded as the high point of Chilean writer Roberto Bolaño's (1953-2003) oeuvre, the novel *2666*, published posthumously in 2004, is divided in five disharmoniously connected parts. In this thesis, I argue that *2666* assimilates different literary genres such as the American realist novel, crime fiction in more than one variant, and finally the *bildungsroman*.

The first part of the thesis is dedicated to a *close reading* of the novel, analyzing its structure, the narrator's modulation and Bolaño's stylistic changes in each section, in order to understand how such genres are assimilated. The author's main themes – the link between ethic and aesthetic, art and violence – are reached through formal analysis, in a constant dialog with other works that belong to genres which Bolaño tries to assimilate. By approaching *2666* this way, many questions are raised regarding two main issues: what sort of novel is *2666*? And what does it represent to the literary writing in early 21st century?

The book is often classified as “encyclopedic” and “maximalist”, and placed side by side with other long American novels; I disagree with those labels, and seek to show how limited they are, reflecting upon the way *2666* rejects common categorical interpretations. Based on connections the novel itself suggests, I establish a link between *2666* and modernist novels that deal with the concept of a “total novel”.

I propose then a diachronic reading that claims that Bolaño recovers what is still possible from the modernist ideology, which gains new meaning in his own poetics, inseparable from the specters of failed utopias, the crisis of humanism, and the ubiquity of late capitalism in all its violence. The connection between *2666* and high modernism, however, is not stable or simple. It is through its gaps, leftovers, excess and disharmony that I develop the concept of a monstrous novel that assimilates other genres and exposes contradictions intrinsic to contemporary poetics.

Keywords: Latin American literature; literary genres; European high modernism; encyclopedic novel; maximalism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1. Lendo Bolaño: o histórico de uma pesquisa.....	10
1.2 O autor Roberto Bolaño e onde 2666 se situa dentro de sua obra	13
1.3. Como os outros veem o estilo de 2666: um primeiro panorama	18
1.4. As teses da tese	23
2. EXPEDIÇÃO AO DESERTO DE 2666	27
2.1. As margens de cá: título e epígrafe	27
2.2. A Parte dos Críticos: o narrador literato	29
2.2.1. Do intelectual ao corporal: o <i>modus operandi</i> da Parte dos Críticos	40
2.2.3. Mensagens cifradas: a paranoia dos críticos.....	47
2.3. A Parte de Amalfitano: melancolia latino-americana.....	55
2.3.1. Loucura e intertextualidade	60
2.3.2. Uma pequena nota sobre chaves de leitura e profecias	68
2.4. O romance norte-americano: a Parte de Fate.....	69
2.4.1. Em território norte-americano	71
2.4.2. Oscar Fate vai ao cinema.....	74
2.4.3. Raça e violência.....	79
2.4.4. Os crimes, enfim.....	81
2.5. Cadáveres no deserto: a Parte dos Crimes.....	84
2.5.1. Anonimidade dos corpos no capitalismo tardio	84
2.5.2. O romance policial difuso.....	93
2.6. O escritor no front de batalha	102
2.6.1. Retrato do artista enquanto soldado da Wehrmacht	102
2.6.2. O fim.....	124

SEGUNDA PARTE	131
3. O ROMANCE MONSTRUOSO	132
3.1. Enciclopedismo, maximalismo, épico moderno, metaficção historiográfica: aproximações e afastamentos teóricos preliminares	134
3.2. Pura superfície: o excesso diegético	142
3.3. 2666 e a tradição europeia da busca pela totalidade	152
3.4. O romance monstruoso	161
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
4.1. O apocalipse é agora.....	175
4.2. O romance monstruoso como poética.....	179
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182

1. INTRODUÇÃO

O que fazer de *2666*? Qual a porta de entrada de um livro que caiu no mundo como um mistério, um romance póstumo de um autor que se converteu em um fenômeno crítico, comercial e midiático, logo após o seu enterro? Sobre *2666*, pouco o autor disse, o romance não é mencionado em entrevistas, e tudo que permaneceu foram comentários vagos de sua viúva acerca do período de escrita.

Resta, então, a obra, de extensão monumental, com sua narrativa opaca e tão diferente do restante da produção de Bolaño, que continua enigmática, mesmo após tantos leitores e estudiosos terem se debruçado sobre ela. Como adentrá-la? Exporei, a seguir, o meu percurso de pesquisa da literatura do autor chileno, a posição que *2666* ocupa dentro da obra, um breve panorama da recepção crítica do romance, e um resumo das hipóteses que desenvolvo e procuro responder ao longo desta tese. Então, discutirei a estrutura que escolhi para organizar o estudo. Começo com um *close reading* do romance, partindo do texto em si para observar a maneira como Bolaño assimilou diferentes gêneros literários em *2666*, e sigo para uma leitura mais afastada, refletindo acerca do que separa *2666* de outros romances chamados de “totais”, “maximalistas” ou “enciclopédicos”, do que denominei a “monstruosidade” do romance e o que significa essa poética *monstruosa* para a literatura contemporânea do início do século XXI.

1.1. Lendo Bolaño: o histórico de uma pesquisa

Minha relação crítica e acadêmica com Roberto Bolaño teve início ainda na graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde desenvolvi o trabalho de conclusão de curso intitulado *A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño* (2009). Em vez de me focar apenas em uma obra, esbocei um panorama dos personagens intelectuais – escritores, leitores, críticos, essas figuras bibliófilas que povoam o universo do autor e que percorrem a sua obra em prosa. A partir desses personagens, refletindo sobre como o autor representava a figura do intelectual, num período em que engajamento político era visto com desconfiança e ironia, fiz minhas primeiras investigações no que a maioria dos críticos aponta como o tema central da obra de Bolaño: a relação entre ética e estética, literatura e violência.

A seguir, no mestrado em Literatura Comparada, também realizado na UFRGS, continuei trabalhando com a obra do chileno, desta vez em contraste com a do catalão Enrique

Vila-Matas. Intitulada *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas* (2012), a dissertação dava continuidade, de certo modo, à minha pesquisa acerca de personagens escritores e leitores, abordando a chamada “metaliteratura” praticada pelos dois autores. Focada nas obras *La literatura nazi en América*, de Bolaño, e *Bartleby y Compañía*, de Vila-Matas, a dissertação refletia sobre um fazer literário híbrido que não segue a estrutura romanesca, montando, ao invés disso, uma espécie de catálogo de escritores ficcionais, e valendo-se muitas vezes de uma prosa árida. Após uma análise textual detalhada das duas obras, a dissertação elaborava, então, um estudo político – entendendo “política” no sentido que Fredric Jameson e Jacques Rancière dão à palavra – do *corpus* ficcional, ainda que a tarefa de pensar politicamente a obra de Vila-Matas possa parecer absurda *a priori*. Esse trabalho comparativo permitiu uma melhor compreensão da chamada metaliteratura, suas múltiplas facetas e as maneiras tão distintas em que se pode empregar o recurso de construir um “livro sobre livros”, onde escritores falam de escritores.

Enfim, nesta tese de doutorado, persisto no estudo de Roberto Bolaño, mas desloco mais uma vez o foco. Aproveitando o fato de que a tese é um trabalho de grande escopo, decidi finalmente abordar o mais longo e intimidante romance do escritor chileno, *2666*. Ainda que o exercício comparatista permeie esta pesquisa, desta vez não há nenhuma obra diretamente posta em diálogo durante todo o trabalho, como em minha dissertação.

Bolaño é um autor que estimula a produção crítica. Em 2014, o romancista argentino Patricio Pron escreveu sobre isso, embasbacado com a fortuna crítica gigantesca que se construiu em um espaço de tempo tão curto:

Roberto Bolaño es objeto de una producción crítica ya apabullante: una búsqueda rápida en Dialnet, el portal de consulta bibliográfica más importante del ámbito hispanohablante, por ejemplo, arroja más de doscientos resultados con su nombre; la página del autor en una conocida enciclopedia abierta contabiliza diecinueve libros dedicados a su obra; la búsqueda en WorldCat, unos cuatrocientos sesenta y seis títulos sin incluir los suyos. Desde la publicación de la antología por entonces señera de Celina Manzoni *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (Buenos Aires: Corregidor, 2002), la producción crítica sobre el escritor ha seguido creciendo hasta cubrir el vasto territorio de su obra como si se tratase de una enfermedad resistente a cualquier tipo de medicamento: la búsqueda en Dialnet permite saber (por ejemplo) que la crítica ya se ha ocupado de aspectos de esa obra como la orfandad, la novela popular, la “crisis de la utopía”, el papel de la televisión, la novela negra, la intertextualidad, el nazismo, la posmodernidad, el neobarroco y la influencia de Jorge Luis Borges y de Marcel Schwob, por mencionar sólo una pequeña parte de unos aportes que se vuelven más y más específicos con el tiempo debido a la lógica académica de la especialización y a la necesidad por parte de los críticos de ofrecer perspectivas novedosas y explorar nuevos ámbitos de interés. (PRON, 2014)

Como Pron destaca, uma infinidade de assuntos relacionados a Bolaño foram abordados em artigos e teses. Apesar de fazer uma ressalva de que há livros inéditos no baú

do escritor, Pron aponta outra advertência importante: “cabe preguntarse si la proliferación de ensayos sobre la obra de Bolaño no distrae o distraerá al lector de la que es su principal virtud, la heterodoxia y el desafío a toda canonización que plantea” (PRON, 2014). Pensar a estranheza, isto é, a heterodoxia fundamental de *2666*, é um dos pontos de partidas da tese que aqui apresento.

Além disso, como Edmundo Paz Soldán escreve no artigo “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”, incentivando os novos estudiosos, “Una multiplicidad de símbolos y metáforas complejas se despliega en su obra, de la cual todavía no hemos desentrañado todos sus misterios” (SOLDÁN 2008). O pesquisador precisa acreditar, então, que o enigma de *2666* segue pulsante e produzindo sentido.

Das compilações de fortuna crítica já publicadas em livro no mundo de língua hispânica, cinco são especialmente importantes para a pesquisa aqui empreendida. São elas: *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, organizada por Celina Manzoni (2002), *Territorios en Fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, de Patricia Espinosa (2003), *Bolaño Salvaje*, de Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón (2008), *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, de Fernando Moreno (2005), e, do mesmo autor, *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo* (2011). É uma lástima – e, de certo modo, um incentivo para a pesquisa – que parte delas tenha sido publicada antes do lançamento de *2666*, que ocorreu em 2004, um ano após a morte de Bolaño.

No decorrer da escrita da tese, foi publicado o primeiro volume de pensamento crítico brasileiro acerca da obra de Bolaño: *Toda a orfandade do mundo*, organizado por Antonio Marcos Pereira e Gustavo Silveira Ribeiro (2016). Multifacetado, o livro aborda questões de toda a obra do escritor. O artigo mais focado em *2666* será citado em momento oportuno.

Por fim, ressalto que a minha maneira de abordar a obra de Roberto Bolaño foi se metamorfoseando ao longo dos anos de pesquisa, que completam uma década em 2018. Se, na graduação, eu ainda estava sob o influxo da filosofia de Jacques Derrida e outros filósofos associados ao pós-estruturalismo, no período do mestrado, para elaborar uma reflexão que tinha a política como centro, me desloquei cada vez mais para a teoria crítica da Escola de Frankfurt e alguns nomes importantes do pós-marxismo, como Fredric Jameson. No doutorado, não descartei esse apoio teórico que fui assimilando em uma década de pesquisa, mas esta tese apresenta, talvez, uma abordagem nova ao longo dessa trajetória: o foco (na primeira parte) no *close reading*, cuja inspiração certamente veio tanto da obra *Mimesis* (2013), de Auerbach, como da orientação que recebi do Prof. Dr. Samuel Titan Jr., mesclada com a fortuna crítica produzida acerca de *2666*.

Na segunda parte, por sua vez, pus em xeque algumas taxonomias de romance como “o enciclopédico”, “o maximalista”, buscando suas definições e suas limitações para catalogar de forma categórica este romance de Bolaño. Como reitero ao longo da tese, *2666* não apenas resiste (e subverte) classificações, como também resiste a leituras definitivas. Assim, discordo de alguns esforços críticos em colocar a obra de Bolaño lado a lado com outros romances norte-americanos longos, e busco uma relação comparativa com obras do século XX que podem oferecer uma nova maneira de pensar na poética de Bolaño neste início do século XXI, depois do fim do ideário modernista e humanista que norteou boa parte da produção latino-americana até o *boom*. Na falta de uma taxonomia estável e definidora, recorri, enfim, ao conceito de *monstruosidade*, inspirado num termo usado pelo narrador de *2666* ao se referir a *Berlin Alexanderplatz* (2008), de Alfred Döblin.

Essa abordagem proposta na tese pode parecer, *a priori*, uma divergência ou uma ruptura em relação à minha pesquisa anterior, mas enxergo a tese como um complemento e uma culminação de certas ideias que venho desenvolvendo desde a graduação. A crise do humanismo e o fim das utopias, temas inescapáveis na obra de Roberto Bolaño, são acessados de uma maneira até então inédita em minha pesquisa, e isso só foi possível graças a uma abordagem auerbachiana do texto.

1.2 O autor Roberto Bolaño e onde *2666* se situa dentro de sua obra

Roberto Bolaño nasceu em Santiago do Chile no ano de 1953, passou a adolescência na Cidade do México, retornou ao Chile na época do golpe militar, em 1973, e, a partir daí, mudou-se para a Espanha, onde teve diversos subempregos, iniciou sua carreira literária em prosa e obteve certo prestígio, ali permanecendo até sua morte, em 2003. Embora dificilmente alguém argumentará que Bolaño é um autor espanhol, fato é que o escritor passou a maior parte de sua vida na Europa. A sua obra é tão associada a questões latino-americanas – e seu estilo dialoga com tamanha intensidade com o cânone latino – que o leitor chega a se esquecer de que ele publicou todos os seus livros na Espanha. Porém, a questão da *internacionalidade* de algumas de suas obras, em especial *2666*, nos faz lembrar dessa espécie de dupla cidadania de Bolaño, seu caráter de intelectual latino-americano deslocado, *longe de casa*.¹

¹ É possível encontrar inúmeros exemplos ao longo da obra de Bolaño que mostram o quanto essa questão de Europa *versus* América Latina era importante para ele. Por exemplo, há este trecho em que Rosa Amalfitano compara, em *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), a vida em Barcelona com a vida na fictícia cidade de Santa Teresa, palco de *2666*: “Acostumbrada a las calles de Barcelona, abigarradas, perfectamente delimitadas o

Sua primeira publicação foi um livro redigido a quatro mãos com A.G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (2008b), publicado originalmente em 1984. Mas, fora o livro com A.G. Porta, todos os livros que Bolaño de fato quis e conseguiu publicar (que incluem diversos romances, volumes de contos e antologias poéticas) estão concentrados em um espaço de dez anos, de 1993 até sua morte prematura em 2003. Muitas obras publicadas nessa época foram escritas anos antes, mas lançadas apenas quando o autor já temia por sua saúde. Outras várias, ainda, saíram apenas após seu falecimento, como o romance *El tercer reich* (2010b), *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), e *El espíritu de la ciencia ficción* (2016), a maior parte deles escrita nos anos 1980, e que só viram a luz do dia porque foram encontrados entre os documentos do autor chileno após sua morte. Esse detalhe biográfico, da concentração de uma obra volumosa em um curto espaço de tempo, é às vezes utilizado para explicar o estilo do autor, que pode ser visto por alguns como *apressado e pouco trabalhado*, como se mostrará em breve.

Bolaño ganhou diversos prêmios importantes, como o Herralde e o Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes* (1998), o Ciudad Barcelona, Salambó e o Lara por *2666* (2004a), além de prêmios da crítica norte-americana (como o National Book Critics Circle), quando teve seu *2666* traduzido para o inglês em 2008 e converteu-se em um fenômeno editorial, alcançando inclusive sucesso de vendas. Hoje, apesar de ter seus detratores, como todo êxito crítico impulsionado por uma grande campanha de marketing, a obra de Roberto Bolaño aos poucos se cimenta como um divisor de águas na literatura latino-americana, especialmente na maneira como esta é vista por outros países. Embora muitos escritores latino-americanos, de Ricardo Piglia, César Aira a Alberto Fuguet e Rodrigo Fresán, já tivessem explicitamente rompido com o realismo mágico ou fantástico e obtido um grande destaque crítico, Bolaño é quem assinalou essa ruptura em escala global e popularizou nos Estados Unidos e na Europa uma visão urbana do continente latino-americano, marcada por uma violência inescapável.

Se, por um lado, *2666* é síntese e explosão de todos os seus principais temas – a relação entre ética e estética, literatura e violência, a marginalidade da literatura, a tragédia histórica da América Latina –, por outro, é um livro fora da curva em termos de estilo, ou melhor, do estilo pelo qual Bolaño ficou conhecido. *Los detectives salvajes* impressiona, entre outros motivos, pela orquestração de muitas vozes distintas. Os mais de cem narradores são

en el caso del Casco Antiguo perfectamente historiadas, calles de una civilización, es decir, calles reales, las de Santa Teresa, por el contrario, le parecieron calles como recién nacidas, calles con una lógica y una estética secretas, calles con el pelo suelo en donde ella podía caminar y sentirse viva y caminando y una y no parte de.” (BOLAÑO, 2011, p. 157). A questão do binarismo tradição do Velho Mundo *versus* novidade (e liberdade) do Novo Mundo também é trabalhada e problematizada ao longo de *2666*, como mostrarei a seguir.

facilmente diferenciáveis pela sua prosódia; cada um tem um ritmo, um sotaque (de diferentes partes do planeta *hispanohablante*), um tique linguístico. Trata-se, portanto, da obra de um virtuose. É um desfile de proeza técnica. Peça central na produção de Bolaño, *Los detectives salvajes* escancarou uma característica muito comum nos romances e contos do chileno: sua habilidade de dar voz a narradores febris, delirantes, não confiáveis. *Los detectives salvajes*, junto com *Amuleto* e os contos de *Putas asesinas*, tornou Bolaño um mestre da narrativa em primeira pessoa.

Este afã pelo relato autodiegético (ou, em alguns casos, homodiegético, quando os verdadeiros protagonistas nunca têm voz) está no núcleo – cronologicamente falando – da produção de Bolaño. É curioso, portanto, que *2666*, o livro que encerrou sua carreira,² e um dos seus projetos mais ambiciosos, seja narrado em terceira pessoa, em estilo indireto livre.

O distanciamento entre narrador e fato narrado chega ao ápice, em *2666*, na quarta parte focada nos crimes, quando o livro assimila a frieza de um relatório policial. É como se Bolaño estivesse retomando – de maneira muito distinta, evidentemente – o projeto de *La literatura nazi en América*, escrito muitos anos antes, cujo estilo emprestado de manuais didáticos de literatura torna o livro uma obra antiliterária.

O que quero dizer com “antiliterário”? O termo pode passar uma impressão equivocada, então buscarei defini-lo. Retomando o pensamento dos formalistas russos, no nascimento da teoria literária, Tzvetan Todorov afirmava (TODOROV, 2013, p. 38) que o dever do crítico não era estudar a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma obra literária, o que há na linguagem que nos fará classificar aquele texto como literário.

Roman Jakobson (1995), por sua vez, ao definir as funções da linguagem, fala de uma linguagem poética, que produz prazer estético. Em *2666*, há diversos trechos que a linguagem opera numa função que, tirada de contexto, seria vista como referencial, ou, até mesmo, científica: as descrições forenses dos cadáveres, alguns trechos da Parte dos Críticos que parecem tirados de um livro de crítica literária. Essas partes, se não integrassem um livro que é vendido como romance, ou fizessem parte de um todo maior que forma uma obra literária, poderiam ser vistos como algo extraliterário, ou, dado o contexto, antiliterário.

É claro que boa parte das teorias definidas e defendidas pelos formalistas russos são vistas como datadas pela crítica contemporânea e são de pouca serventia para uma tese sobre um romance lançado na década passada. A ficção de grandes autores modernistas, como Franz Kafka e Alfred Döblin, tensiona o conceito de literariedade a partir de sua linguagem.

² Não se pode insinuar, é claro, que Bolaño quis encerrar sua carreira dessa maneira. A sua morte prematura pode dar essa impressão enganosa.

Roberto Bolaño, em vários momentos de *2666*, parece assimilar justamente essa linhagem do alto modernismo, avesso à uma linguagem poética – e a citação a Döblin, feita em um momento-chave de *2666*, é um dos indícios. O efeito estético produzido, muitas vezes, é de estranhamento, como se tivessem enxertado um relatório policial no meio de uma obra de ficção.

Portanto, quando uso a expressão “antiliterário”, não quero afirmar que Roberto Bolaño é contra a literatura – seus protestos contra a mesma são feitos radicalmente através da literatura, num complexo jogo metaliterário que abordarei a seguir.³ Quero apenas dizer que, em trechos, ele evita um modo de narrar pleno de literariedade (na acepção dos formalistas russos), isto é, desvia das frases construídas para maximizar um efeito poético.

Além disso, a estrutura de *2666*, como veremos em detalhe, vive frustrando a forma clássica da narrativa, composta de nó e desenlace.⁴ Se, em momentos, Bolaño é antiliterário na linguagem, em outros, é antirromanesco na estrutura. Ou seja, ele diverge das formas bem estabelecidas pelo romance realista do século XIX perpetuadas de forma massiva nos romances anglo-saxões de grande venda, que parecem ter ignorado todas as revoluções das vanguardas no século XX e continuam exibindo uma literatura aos moldes novecentistas. Na segunda metade da tese, argumentarei que *2666*, por sua vez, pode ser visto, de longe, como uma réplica ou um desdobramento caótico de certas obras volumosas do modernismo alemão.

No entanto, a forma de *2666* é muito difícil de ser descrita, nunca poderia ser resumida em poucas linhas e resiste a uma catalogação simples. Nesta tese, portanto, analiso em detalhes o complexo mecanismo de assimilação e subversão de gêneros literários proposto por Roberto Bolaño no romance em questão. Trata-se, em outras palavras, de uma análise da heterogeneidade do romance e sua tendência aglutinadora de formatos e gêneros, que nunca é harmônica ou totalizante, e daí deriva a radicalidade de sua poética. É a partir desse estudo formal específico que pretendo alcançar e produzir sentido acerca dos temas mais caros ao autor chileno.

Los sinsabores del verdadero policía (2011), publicado postumamente, retoma alguns personagens de *2666* e é visto por alguns críticos como uma espécie de sequência ao livro.

³ Quando uso o termo, tampouco me refiro à acepção de antiliterário que Mark Piccini descreve em “The Secret of the World Remains Hidden: Roberto Bolaño as an Antiliterary Novel” (2015), segundo a qual Bolaño estaria preocupado com a antiliteratura assim como Jacques Lacan estaria com uma antifilosofia (PICCINI, 2015, p. 3). Para o autor, Bolaño não se adequa ao realismo tradicional por abandonar uma busca pela verdade definitiva. “Bolaño’s aim, however, is not to return to an all-encompassing philosophy or literary form, but to acknowledge the inaccessible truth that assures the failure of philosophy and literature through the formal mechanism of antiliterature.” (PICCINI, 2015., p. 2) As ideias do texto são interessantes, mas preferi uma outra abordagem para essa questão.

⁴ Aristóteles, sempre Aristóteles (1981).

Roberto Bolaño é conhecido por ter criado um universo compartilhado pelas suas obras, no qual personagens e eventos reaparecem em um poema, um conto, um romance. Minha abordagem de 2666 nesta tese é muito direcionada para fora, para um diálogo com obras canônicas e gêneros maiores e menores da literatura ocidental. Optei, portanto, por não considerar *Los sinsabores del verdadero policía* como um anexo a 2666; este é mais uma peça de um quebra-cabeça da obra de um escritor extremamente enigmático. Refiro-me ao romance em momentos apropriados, assim como a outras obras de Bolaño. Decidi, em outras palavras, não considerar *Los sinsabores del verdadero policía* mais próximo a 2666 do que *Amuleto* ou *Los detectives salvajes*. Entre os motivos que me levaram a isso, está o fato de que, como costuma acontecer no universo compartilhado de Bolaño, existem incongruências e contradições. O personagem Amalfitano de *Los sinsabores del verdadero policía* é e não é o mesmo de 2666; o Archimboldi de 2666 aparece como um diferentíssimo Arcimboldi em *Los sinsabores del verdadero policía*.

2666 já é, em si, uma obra repleta de desconexões e dissociações. Se fosse incluir *Los sinsabores del verdadero policía* no *corpus* central, a análise dessas dissonâncias se tornaria impraticável de tão complexa, além de ser contraprodutivo para o objetivo da tese. Ademais, se, por um lado, Bolaño, o autor, deixou claro que planejava publicar 2666, não deixou indicações tão claras para *Los sinsabores del verdadero policía*. Este romance, como aponta J. A. Masoliver Róderas no prólogo (2011) à edição da Anagrama, inclui material de outras obras além de 2666: *Llamadas telefónicas* e *Los detectives salvajes*. Podemos especular que este projeto no qual Bolaño trabalhou por tantos anos, em diferentes períodos de sua vida, também serviu de laboratório para ideias que viria a trabalhar de forma mais refinada nos livros que acabou publicando em vida.

Há uma imensa fortuna crítica ao redor de Bolaño, cujo tamanho parece desproporcional, se considerarmos que ele morreu há pouco mais de uma década. Muitas teses e ensaios de qualidade foram produzidos analisando a obra do chileno pelo viés da identidade, da memória, da reflexão sobre a ditadura. A maioria dos estudos tem como ponto de partida os temas abordados por Bolaño, e poucos partem da forma.⁵ Nesta tese, para refletir sobre questões acerca do que denominarei como *monstruosidade* de 2666, o que envolve um diálogo com o cânone dos romances excessivos, concluí que a melhor estratégia seria pensar o livro partindo de questões formais, como as modulações do narrador em estilo indireto livre,

⁵ Uma honrosíssima exceção é *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe* (2014), de Chris Andrews, trabalho panorâmico que se preocupa em compreender o “sistema de fazer ficção” de Bolaño e quais artifícios formais o autor chileno utiliza.

os momentos de excesso, e as assimilações de gêneros populares ou canônicos que Bolaño empreende. Trata-se, no entanto, apenas de um ponto de partida: as questões políticas são, parafraseando um narrador de Bolaño, inescapáveis para um latino-americano. Assim, a violência contra as mulheres, a sociedade capitalista pós-industrial, a relação entre artista e mercado, todos esses temas serão abordados ao longo do *close reading*. O que busquei fazer foi questionar os mecanismos que o narrador emprega para esboçar sua visão de mundo.

1.3. Como os outros veem o estilo de 2666: um primeiro panorama

O estilo de 2666 não foi aclamado de forma unânime como o de *Los detectives salvajes*, ao menos não pela crítica jornalística (a acadêmica, como se sabe, evita fazer juízos de valor). Em coluna no jornal *Estado de S. Paulo*, Daniel Piza escreveu:

Bolaño ora assume um tom secamente objetivo, quase relatorial, ora solta sua conhecida verve, sobretudo contra “círculos intelectuais”, como fizera em *Detetives selvagens*. Mas a energia de sua imaginação crítica se perde na infinidade de referências e em frases sem cor como “Lia um gibi e tinha alguma coisa na boca, provavelmente uma bala” e no abuso de “então” como locução. Sei que o efeito é intencional, mas os fatos vão se encadeando e os personagens se acumulando, entre cenas de sexo e violência, mas são poucas as recompensas, quer linguísticas, quer existenciais. (PIZA, 2010)

O crítico americano Adam Kirsch, por outro lado, destaca a “feiúra” e “estranheza” da sua prosa – novamente, o que quis dizer acima com “antiliterário” – como um caminho para compreendermos que estamos diante de uma obra incomum que cavará seu espaço no cânone ocidental por essa originalidade (um termo que sempre deve ser usado com cautela):

According to Proust, one proof that we are reading a major new writer is that his writing immediately strikes us as ugly. Only minor writers write beautifully, since they simply reflect back to us our preconceived notion of what beauty is; we have no problem understanding what they are up to, since we have seen it many times before. When a writer is truly original, his failure to be conventionally beautiful makes us see him, initially, as shapeless, awkward, or perverse. Only once we have learned how to read him do we realize that this ugliness is really a new, totally unexpected kind of beauty and that what seemed wrong in his writing is exactly what makes him great. (KIRSCH, 2008)

Adam Kirsch, acima, argumenta ainda que essa “feiúra”, por sua vez, pode acabar se revelando extremamente bonita quando a identificamos como algo único ao escritor.

Natasha Wimmer, a tradutora de Bolaño para o inglês – e uma das principais responsáveis pelo seu sucesso internacional – refletiu sobre o estilo de 2666 em comparação aos outros livros em um ensaio publicado na revista *Words Without Borders* (2008). Ela

monta um triângulo entre o monólogo desesperado de *Nocturno de Chile*, a polifonia de *Los detectives salvajes* e, enfim, *2666*:

From the beginning, I was struck by how different Bolaño's novels are from one another. *By Night in Chile*, the novel with which he was introduced to English-speaking audiences, is baroque, virtuosic, short, and tightly constructed. *The Savage Detectives* is much longer, looser, and more freewheeling. *2666* is even longer and wider-ranging, but it isn't loose at all; there is a tension and blankness to it that give it the grandeur and alien quality of a classical frieze. It wasn't until I had finished translating *2666* that I thought I had some clue about what stylistically linked the three novels, and all of Bolaño's fiction. The answer I finally came up with was this: in each novel, Bolaño strives in different ways to avoid rhetoric; or in other words, to avoid entrenched habits of expression, ordinary eloquence, and even sense, from time to time. (WIMMER, 2008)

No mesmo ensaio, Wimmer descreve a abordagem ficcional de Bolaño como essencialmente “antiliterária”. Para a tradutora, ainda, a mudança de estilo marcada por *2666* é em detrimento dos personagens, que parecem menos humanos, graças a essa narração distanciada:

Curiously enough, in *2666* Bolaño essentially sacrifices his uncanny ability to craft characters. Not entirely: there are a few characters in *2666* who would be at home in *The Savage Detectives*. Amalfitano, for example. But it's as if Bolaño has switched modes. In *2666*, his characters are closer to symbolic creations than viscerally real humans. (WIMMER, 2008)

Refletindo sobre as dificuldades específicas de traduzir o derradeiro romance de Bolaño, Wimmer oferece uma definição muito instigante sobre o seu estilo, visto de longe como “simples” (ou simplório, conforme o crítico). Para Wimmer, Bolaño, no seu afã antiliterário, troca o lirismo esperado em um romance dito literário por uma “fluência fraturada”. Vale ler a citação inteira:

2666 draws upon hardboiled crime fiction and the police procedural; it displays familiarity with forensic science, the Black Panthers, German army divisions, prison culture, Soviet science fiction, boxing, seaweed, and obscure forms of divination. Its quality of detachment makes it generally a simpler book to translate, but it too demands the kind of fractured fluency that replaces conventional lyricism in Bolaño's fiction. (WIMMER, 2008)

Nem todos compartilham do entusiasmo pelo antiliterário. O escritor colombiano Fernando Vallejo disse, certa vez, que a linguagem de Bolaño está no mesmo nível de um “Eu Tarzan, você Cheetah” (VALLEJO *apud* ANDREWS, 2014, loc. 549-50).

Essas reações diversas ao estilo empregado por Bolaño em *2666* produzem uma certa perplexidade crítica: como lidar com uma prosa que, à primeira vista, é distanciada, fria, simples, transparente, fraturada?

Uma aproximação que pode parecer óbvia, em um primeiro momento, é a de pensar 2666 a partir das definições famosamente estabelecidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari de “literatura menor” em *Kafka: por uma literatura menor* (2014). Tomando a produção do autor tcheco como um todo, passando pelos romances, contos e até cartas, Deleuze e Guattari elaboram uma leitura rizomática da obra que, apesar de todos os seus vaivéns, acaba sempre retornando a uma ideia de “literatura menor”, que se apoiaria em três pilares: “desterritorialização da língua, ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo da enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39).

A questão da linguagem, reduzida acima à “desterritorialização da língua”, para Deleuze e Guattari, passa, sem dúvida, pela feiura e pela estranheza. Recorrendo a elementos biográficos, os filósofos ressaltam que Kafka era um *outsider*: um judeu tcheco escrevendo em língua alemã, terreno linguístico de uma grande literatura. O seu estilo (embora esse termo seja impreciso) reflete, portanto, essa discrepância. Para os teóricos, Kafka encaixa-se na literatura menor ao “Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 39). E ainda:

Optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, em sua pobreza mesma. Ir sempre mais longe na desterritorialização... por força da sobriedade. Já que o vocabulário é ressecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso puramente intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 40)

Ora, como disse, num primeiro momento parecem haver muitos pontos em comum entre a conceituação de uma literatura menor a partir de Kafka, que Deleuze e Guattari elaboram, e a prosa de Bolaño, especificamente em 2666. Como se verá no *close reading*, Bolaño também trabalha com uma rejeição do uso simbólico e significativo, com uma pobreza vocabular que às vezes parece um enfrentamento à “literatura bonita”.⁶ Recorrendo à biografia de Bolaño, podemos pensar no sul-americano isolado no interior da Espanha, mãe da língua em que escreve. Ele, também, desterritorializado.

Porém, para conseguirmos elaborar essa aproximação, faz-se necessário um recorte muito fechado, como se fosse preciso bloquear todo o resto da obra de Bolaño que desmentiria essa conexão. Seria, a meu ver, tentar encaixar à força uma teoria, quando, pelo

⁶ Podemos pensar até que ponto 2666 realiza o sonho da poética delineada pelo escritor argentino César Aira, que, no ensaio *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* (2014), defende uma literatura que não se preocupe em ser bela, e um modo de escrita que busque atingir diretamente a literatura, livrando-se da perfeição do trato da língua materna.

contrário, o que busquei na tese foi chegar à teoria atendendo às demandas específicas do texto. Deleuze e Guattari, reitero, valem-se da obra completa de Kafka, tratando inclusive a vida de Kafka como uma ficção em diálogo com seus romances. E, nesse sentido, as diferenças entre Kafka e Bolaño são gigantescas: quando Bolaño redigia *2666*, no desespero de quem sabe ter poucos anos de vida, ele já era um autor consagrado, que tinha recebido um dos prêmios mais prestigiosos da língua espanhola e que publicava na maior editora de ficção literária do país. Além disso, *2666* é um trabalho de fôlego que lida, inevitavelmente, com a tradição do romance enciclopédico e total, com as grandes obras do alto modernismo.⁷ Nada pode ser mais estranho a Franz Kafka do que esses conceitos.

Mais do que isso, me parece improdutivo refletir acerca da prosa de Bolaño como uma positividade de alguém que trabalha com uma *literatura menor*. O mais interessante de *2666* talvez seja o que o romance tem de *negativo* em relação a uma *literatura maior*. Trata-se, afinal, de um romance que estabelece um diálogo profícuo com obras do cânone ocidental⁸ de diversas épocas, do realismo ao modernismo. E, desde *Los detectives salvajes*, Bolaño era visto pela crítica como alguém que oferecia um contraponto sólido ao *boom* latino-americano. Em resumo, parece mais proveitoso para esta tese não tentar equiparar Bolaño a Kafka apenas porque há uma teoria bem estabelecida acerca de Kafka com vários pontos em comum,⁹ e sim pensar no modo como a poética de Bolaño destoa da literatura contemporânea com a qual ele costuma ser posto lado a lado pela crítica.

Após essa pequena digressão acerca da abordagem, ou da recusa de uma abordagem, voltemos à pergunta: como lidar com uma prosa que, à primeira vista, é distanciada, fria, simples, transparente, fraturada? A partir dessa hesitação inicial, elaboro a questão central da tese: como *opera* a prosa de Bolaño em *2666* e por que ela empresta ao romance uma

⁷ “Não há tão grande, nem revolucionário, quanto o menor. Odiar toda a literatura de mestres. Fascínio de Kafka por sevidores e pelos empregados [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 52). Pode-se dizer que Bolaño sempre tratou com carinho seus personagens que são figuras marginais, como Ulises Lima ou Auxílio Lacouture, mas a relação entre o autor e os nomes fundamentais do cânone ocidental é mais complexa, passando da homenagem à paródia, conforme o caso.

⁸ Em entrevista a Carmen Boullosa (2006), Bolaño reflete sobre literatura de gênero e a falta de tradição desta na América Latina. Para o autor chileno, “Escritores que hayan cultivado el género fantástico, en el sentido más estricto, tenemos muy pocos, por no decir ninguno, entre otras cosas porque el subdesarrollo no permite la literatura de género. El subdesarrollo sólo permite una obra mayor. La obra menor es, en el paisaje monótono o apocalíptico, un lujo inalcanzable. Por supuesto, esto no significa que nuestra literatura esté repleta de obras mayores, más bien al contrario, sino que el impulso inicial sólo permite esas expectativas [...]” (BOULLOSA, 2006, p. 106). E, um pouco antes: “La literatura latinoamericana del siglo XX, y probablemente también suceda lo mismo con la del siglo XXI [...] se ha movido por impulsos de imitación y rechazo. Y por regla general el hombre siempre imita o rechaza los grandes monumentos, nunca las pequeñas joyas casi invisibles.”

⁹ Para evitar um tom prolixo na introdução, não abordei os outros dois pilares do que formaria uma literatura menor.

qualidade tão enigmática – isto é, uma multiplicação selvagem de significantes cujos significados, além de instáveis, são muitas vezes opacos ou inacessíveis?

Com muita frequência, busco rememorar as impressões de minha primeira leitura, realizada há mais dez anos, do livro: os choques e surpresas com as mudanças abruptas e imprevisíveis do narrador e do que está sendo narrado; a busca por uma resolução (Quem é o assassino? Qual a relação de Archimboldi com os crimes? O que aconteceu com o personagem X?). Realizo com alguma frequência esse movimento mental com o propósito de tentar entender como os efeitos de surpresa e ruptura narrativa são orquestrados por Bolaño. A complexidade de *2666* só é devidamente mapeada após várias leituras, porém, muitas das questões levantadas na primeira leitura devem ser levadas em conta para que, num trabalho analítico como este, seja possível rastrear aquilo que as provocou. As várias releituras de *2666* vão esvaziando o livro de sua estranheza. No entanto, essa estranheza, ou esse *efecto de estranheza*, nunca deve ser esquecida.

O estudioso Pedro Pablo Salas Camus resume muito bem três tipos de abordagem crítica ao romance que tentam resolver a estranheza advinda do fato de que estamos diante de um romance formado por partes dissonantes:

Este es, consecuentemente, el mayor dilema con el cual se ha encontrado la crítica bolañana a la hora de aproximarse a *2666*: los puentes vinculantes entre las distintas partes. La respuesta de la academia, hasta el momento, podría resumirse en tres actitudes:

1. en primer lugar, abandonar (si bien de manera más bien implícita) cualquier intento demasiado elaborado de establecer dichas conexiones antes mentadas para en cambio favorecer el análisis de *2666* en torno a sus Partes singulares, de forma separada (en otras palabras: aproximaciones críticas que se enfocan en una Parte en particular, a veces como si las otras no existiesen). Esta aproximación es necesariamente puntillista en relación a lo que significa la obra de un todo. Si bien muchas veces el *close-reading* resulta provechoso por su atención al detalle, en este caso pierde fuerza en la medida en que el diálogo con las otras Partes suele reducirse a su mínima expresión.
2. en segundo lugar, enfocarse en una Parte particular como piedra de anclaje para el resto de la novela. Esta Parte central ha sido identificada por la gran mayoría de la crítica (sino es que toda) como la infame Parte de los Crímenes, la cual pareciese actuar como centro gravitatorio del resto de las Partes. No diré que tal aproximación es del todo incorrecta, pues la trascendencia de dicha Parte es innegable; no obstante, el foco de atención excesivo en torno a ésta hace perder generalmente las proyecciones de sentido que otorgan el resto de las Partes, hasta el punto de considerarlas accesorias y hasta casi prescindibles;
3. finalmente, aceptar la naturaleza de *2666* como una obra que necesariamente intenta establecer un diálogo por igual entre sus cinco Partes (noción que recibe, como se podrá suponer, mi mayor beneplácito); no obstante, como ya expuse en el Capítulo 1, dicho análisis crítico de la novela (que generalmente es asociada con la ambición de “totalidad” en Bolaño) generalmente no ha pasado más allá de enunciados demasiado generales o vagos, sin entrar en el necesario detalle para sostener dicho argumento. (CAMUS, 2016, p. 52-53)

A metodologia que empreguei para analisar o romance nesta tese envolve justamente um deslocamento entre o *close reading* e uma visão macro, tentando dar conta da obra como um todo, em toda sua estranheza e disformidade. Nos dois casos, busco sempre relacionar não apenas 2666 com outras obras de Bolaño, mas também com outros livros do cânone literário com os quais Bolaño parece sempre sugerir um diálogo.

É nesse vai-e-vem entre proximidade a nível frasal e distância global e deliberadamente anacrônica que às vezes persigo leituras possíveis para o romance em questão. Não se trata de buscar uma interpretação totalizante que estabelece uma cosmovisão perfeitamente ordenada: as dissonâncias e incongruências, as modulações do narrador, tudo isso não pode ser menosprezado ou atenuado em nome de uma leitura que se pretende *final*.

1.4. As teses da tese

Roberto Bolaño construiu uma intertextualidade fortíssima com vários autores latino-americanos que ele cita, de forma direta ou indireta, ao longo de toda a sua carreira. Trata-se de uma espécie de cânone pessoal, que posiciona nomes como Enrique Lihn e Nicanor Parra no centro, e redireciona e autores “oficiais” como Neruda e García Márquez às margens, quase como inimigos a serem combatidos – vide o caso de *Los detectives salvajes*.

Ao estudar 2666, a saída mais óbvia seria relacionar o romance com a tradição latino-americana. Porém, a América Latina não possui uma linhagem de romances enciclopédicos, excessivos, gigantescos; ou melhor, mesmo se desejarmos montar uma linhagem a partir das exceções (José Lezama Lima, José Donoso, o inacabado *Umbral*, de Juan Emar, com suas cinco mil páginas, *Terra Nostra* de Carlos Fuentes), geralmente estaríamos tratando de obras que não se tornaram incontornáveis no cânone latino-americano (como seriam as obras europeias discutidas aqui) e que tem pouco ou nada em comum com esta obra final de Bolaño.

Preferi, então, seguir uma indicação do próprio texto, na Parte de Amalfitano, que apresenta uma discussão sobre romances excessivos *versus* pequenas novelas que representariam exercícios perfeitos de estilo por parte do autor, isto é, usando os próprios exemplos de 2666, *Moby Dick* (MELVILLE, 2008) contra *Bartleby* (Idem, 2005), por exemplo, ou *Bouvard e Pecuchet*¹⁰ (FLAUBERT, 2007) contra *Um coração simples* (Idem, 2004):

¹⁰ Este romance, por sinal, sempre figura em qualquer tentativa de definir o que seria o “romance enciclopédico” (ver a segunda parte desta tese).

Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El club Pickwick*. Qué triste paradoja... Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con **las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido**. (BOLAÑO, 2004a, p. 289; grifos meus)

Essa discussão literária dentro da própria narrativa¹¹ é um indício para pensar *2666* em relação ao cânone ocidental (prioritariamente europeu) de romances enciclopédicos, ou, seguindo terminologia de Franco Moretti (1996), as “*world novels*”, que serão definidas na tese. Como *2666* se encaixa nesse cenário? Chega a se encaixar? Por que é tão diferente da produção norte-americana contemporânea, com nomes como Thomas Pynchon, que escrevem também romances excessivos, globais, que tentam dar conta de todo um universo? Em resumo: o que há de específico na obra em questão, o que a diferencia de tantos outros romances torrenciais, transbordantes, excessivos?

Porém, para pensar na macroestrutura de *2666* em relação a outras obras, é preciso, antes de mais nada, oferecer uma leitura detalhada do livro de Bolaño, compreendendo como ele articula essa narrativa ambiciosa. O interessante é que *2666* não é apenas um romance só, mas também cinco livros encadeados, cada um com um estilo divergente, com várias modulações na voz do narrador.

Na primeira parte da tese, realizo um *close reading* da obra seguindo a ordem do livro, e defendo que cada parte do romance se apropria de um gênero literário diferente: a *campus novel*, o romance ensaístico, o romance realista norte-americano com ecos de Hemingway e Melville, o romance policial (tanto o *hardboiled* como o *procedural*) e, por fim, o romance de formação, mesclado com o romance de guerra.¹² A maneira como essa assimilação opera é analisada em detalhes nos capítulos referentes às partes 3, 4 e 5 do romance. Essa mescla de gêneros diferentes não é exclusiva de *2666*, e está, de forma embrionária, em outras *world novels*, como *Moby Dick*. Argumento que aquilo que *2666* pode oferecer de “novo”, ou ao

¹¹ A metaliteratura em Bolaño foi algo que discuti amplamente ao longo de minha dissertação de mestrado (XERXENESKY, 2012).

¹² No penúltimo semestre de escrita desta tese, descobri que essa ideia não é tão original quanto me parecia ao ingressar no programa de Doutorado. Deparei-me com a pesquisa *2666: en búsqueda de la totalidad perdida*, defendida na University of Pittsburgh, por Pedro Pablo Salas Camus em 2016, e que é citada em diversos momentos aqui. Na tese, o autor lista as partes do romance de Bolaño como assimilações desses mesmos gêneros que mencionei. Não obstante, ele não adentra os pormenores de como esses diálogos intertextuais são articulados no romance, ou como funciona formalmente essas assimilações, até porque esse não é o foco de sua investigação. Além disso, sua argumentação acerca da busca por totalidade do romance diverge – em método e conclusões – do que argumento nesta tese. No entanto, por uma questão de honestidade intelectual, acredito ser importante citar que a ideia de assimilação de gêneros não é inédita no mundo acadêmico, e foi publicada em 2016 por Camus. Trata-se, também, de uma tese muito instigante, e as divergências que tenho de sua leitura de *2666* renderam boas provocações intelectuais que busquei responder à minha maneira ao longo do trabalho.

menos de representativo do que é o fazer poético no século XXI, é sinalizar e destacar a falência dos gêneros que assimila. *2666*, seria, portanto, uma espécie de romance *monstruoso*, uma máquina que devora e destrói o cânone ocidental.

Tiago Guilherme Pinheiro, em sua tese *Literatura sob rasura: Autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño* (2014), focada em *Los detectives salvajes*, argumenta, ao final, que *2666* é “um romance de não ficção-científica” (PINHEIRO, 2014, p. 320). Para Pinheiro, essa definição não deriva de uma conexão estrutural ou de algum eventual personagem que pareça conectado ao gênero; em vez disso, Bolaño estaria realizando um procedimento (ou, nas palavras de Pinheiro, um artifício) de “criar gêneros virtuais” (PINHEIRO, 2014, p. 320).

Esta ideia de que Bolaño muitas vezes se aproxima de um gênero estabelecido, com regras e convenções, para subvertê-lo ou distorcê-lo, parece muito interessante e produtiva para refletir acerca da estrutura de *2666*. Embora eu não tenha listado a ficção científica como um dos gêneros apropriados pelo romance, o caráter especulativo desse gênero está espectralmente representado pelo título. Ou, como sugere Pinheiro:

Pois esse título parece ter por função lançar uma sombra sobre todo o texto, o mesmo texto que, paradoxalmente, na medida mesmo em que avança, faz com que essa data torne-se cada vez mais remota e inimaginável. Eis um futuro que nega performativamente sua própria imagem enquanto o calendário avança. É quase como se *2666* curvasse sobre o presente toda a distância que nos separa dele, exercendo-lhe altíssima pressão, a ponto de converter todas essas camadas temporais em um bloco, tal como uma resma de papel compõe o objeto livro. Eis aí o que pode ser chamado de não ficção-científica: não a encenação imagética de um futuro presente, mas a mera promessa de um vislumbre da vida futura que nunca tem lugar, substituindo a visão desse outro momento pela somatória bruta do tempo que lhe sucederá, fazendo com que as temporalidades se verticalizem, oprimindo o presente, afetando a própria materialidade do texto. (PINHEIRO, 2014, pp. 320-21)

Seguindo a linha de raciocínio de Pinheiro, o caso dos escritores russos que aparecem na quinta parte do livro é simbólico disso: são autores que começam pensando em utopias e terminam escrevendo distopias. *2666*, visto como um todo, apresenta de forma repetida arcos similares. Tudo converge – mas para onde, para qual centro?

Para além da ficção científica, há outro gênero com o qual *2666* parece interagir, tomando mais uma vez (e apenas por enquanto) o romance como um todo: o *romance de cavalaria*. Há uma similaridade bastante imediata no motor narrativo que impulsiona o enredo de *2666* e o de *Os detetives selvagens*. Embora um livro seja narrado exclusivamente em terceira pessoa e o outro tenha centenas de narradores em primeira pessoa, ambos os romances tratam da busca por um escritor desaparecido – Archiboldi, num, Tinajero,

noutro. Há, como motor narrativo, uma *quest*, elemento central e impossível de remover dos romances de cavalaria mais simples e românticos de todos (como aponta FRYE, 1976).

Porém, é como se *2666* radicalizasse essa estrutura da *quest*, que se mostra sempre elusiva, deslocada, adiada, e tem um final insatisfatório. Ainda que a última palavra do texto forme um círculo, este círculo não encerra ou resolve os fios abertos pela narrativa. Visto à distância, o livro, com mais de mil páginas, representa um grande fracasso narrativo, uma falência de todos os gêneros assimilados, um testemunho da incompletude e da impossibilidade de um romance verdadeiramente enciclopédico. E este projeto de Bolaño, a meu ver, dialoga muito mais com certas obras do modernismo do que necessariamente com seus contemporâneos norte-americanos (como sugere ERCOLINO, 2014a).

Há algo no romance que resiste à leitura aprofundada, uma maneira de botar todos os eventos na superfície, muitas vezes sem uma reflexão por parte do narrador acerca dos acontecimentos, algo que poderia ser definido como um estilo antiromanescos em um contraponto específico ao romance realista do século XIX, que ainda se mantém vivo até hoje na ficção de nomes como Jonathan Franzen, que fazem grande sucesso com seus livros à moda de Tolstói, pintando um grande panorama da sociedade americana. Bolaño é ambicioso, panorâmico e global em *2666*, no entanto, ele apresenta uma recusa absoluta a essa forma de narrar, e isso pode ser observado tanto no que foi apontado da irresolução da narrativa, como da falência dos gêneros, como também no próprio estilo narrativo empregado. O resultado é aberrante, monstruoso; o resultado é *2666*.

Essas são, em linhas extremamente gerais, as ideias que busco desenvolver na tese.

2. EXPEDIÇÃO AO DESERTO DE 2666

2.1. As margens de cá: título e epígrafe

Uma epígrafe abre o romance: “Um oásis de horror em meio a um deserto de tédio”, Charles Baudelaire, fonte da citação não especificada (BOLAÑO, 2004a, p. 9).

Epígrafes são criaturas curiosas: muitas vezes são escolhidas como uma chave críptica que sintetiza o texto literário que abrem. Da mesma maneira como a conversa sobre romances longos *versus* novelas e romances curtos é um momento de autoconsciência narrativa, esta epígrafe de Baudelaire também indica uma leitura à distância da estrutura que compõe 2666. No centro da narrativa, o horror dos crimes de Santa Teresa, que, à moda da verdadeira Ciudad Juarez, fica no meio de um deserto. O deserto, portanto, é metafórico e geográfico ao mesmo tempo.

Mas é preciso considerar a inversão irônica da epígrafe: o horror é um oásis, o resto, o deserto, é tédio,¹³ monotonia.¹⁴ E o que é o resto, “as bordas” de 2666? Em resumo, literatura. A primeira parte versa sobre os críticos literários; a segunda, sobre um intelectual desolado; a terceira, sobre um jornalista que investiga os crimes – as letras cada vez mais próximas do conflito *real* –; a quarta, que preenche o centro do livro, é a Parte dos Crimes; a quinta, mais uma vez, nas bordas, na margem, trata da vida do escritor – literatura, outra vez.

O tema das relações entre literatura e violência é o *tema* de Bolaño, e escrevi muito sobre o assunto nos dois trabalhos que apresentei até agora; volto a trazê-lo à tona para observar esta questão estrutural de 2666: a violência no centro da literatura. Ignacio Echevarría, o responsável pela organização dos manuscritos inéditos de Bolaño após sua morte e pela publicação de 2666, escreve, em nota à primeira edição, que Bolaño

señala la existencia en la obra de un “centro oculto” que se escondería debajo de lo que cabe considerar, por así decirlo, su “centro físico”. Hay razones para pensar que ese centro físico sería la ciudad de Santa Teresa, fiel trasunto de Ciudad Juárez, en la frontera de México con Estados Unidos. Allí convergen, al cabo, las cinco partes de la novela; allí tienen lugar los crímenes que configuran su impresionante telón de fondo (y de los que, en un pasaje de la novela, dice un personaje que “en ellos se esconde el secreto del mundo”). En cuanto al “centro oculto”..., ¿no lo estaría indicando precisamente esa fecha, 2666, que ampara la novela entera? (In: BOLAÑO, 2004a, p. 1123)

¹³ É um tanto diferente da reflexão do narrador de *Nocturno de Chile*, para quem “a rotina matiza todo o horror” (BOLAÑO, 2007b, p. 112).

¹⁴ Quase ao final do livro, Lotte descobre que seu filho Klaus está preso no México e tem um sonho com o irmão Archiboldi, a quem comenta que o mundo é incompreensível e hostil. Archiboldi, no sonho, a responde: “esta tierra es sobre todo aburrida, aburrida, aburrida...” (BOLAÑO, 2004a, p. 1101).

Estamos diante, então, de um centro físico (a cidade?) e um centro oculto (a data?). É impossível afirmar com certeza o que Bolaño quis dizer com essas notas. Uma coisa, porém, é certa: entre as suas preocupações narrativas, estava a de pensar num *centro*, isto é, numa estrutura que tem um núcleo, ainda que esse núcleo não seja acessível, visível, ainda que ele esteja *velado*.

Seguindo, por um momento, a teoria de Echevarría de que o título-data do livro é o seu centro oculto, vamos a este. 2666, como mencionei na introdução, é uma data nunca mencionada no romance em si, apenas em *Amuleto*. No livro, a protagonista Auxilio Lacouture, presa no banheiro durante a invasão à UNAM, torna-se uma espécie de resistência febril às forças fascistas, e, em seus delírios, enxerga poetas rumando a um cemitério do ano de 2666, “um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo” (BOLAÑO, 2008a, p. 65).

Como bem provou Chris Andrews (2014), Bolaño tinha vários recursos de anunciar um livro futuro em outro, expandir histórias que aparecem tangencialmente (*Amuleto* é desdobramento de *Los detectives salvajes*; *Estrella distante* é uma maneira de recontar “de forma menos esquemática” – palavras do autor – o verbete final da sua enciclopédia *La literatura nazi en América*), criar um ecossistema, um universo compartilhado. A menção a um “cemitério do ano 2666” parece despropositada para o leitor de *Amuleto*, especialmente para os seus primeiros leitores, pois o livro foi publicado cinco anos antes de 2666. Como a narradora de *Amuleto* é uma narradora não confiável e o delírio é seu *modus operandi*, imaginar um cemitério em 2666 passa como apenas um exagero, se não tivéssemos o romance com essa cifra misteriosa de título.

O tema da memória – também importantíssimo na obra de Bolaño – é a marca da resistência de Auxilio Lacouture. A ideia de acidentalmente “esquecer tudo” é o pior pesadelo para a personagem de *Amuleto*. Ela é a testemunha de como as forças militares acabaram com o sonho da resistência literário-poética dos mexicanos. Ela precisa servir de testemunha, é seu dever moral. Trancada no banheiro, precisa resistir. O trecho citado acima, portanto, se encaixa muito bem na trama de *Amuleto*. E em 2666?

Há um cemitério escondido – os 119 cadáveres de Santa Teresa, cujos assassinos nunca foram presos e são tão elusivos como sombras na noite. A cidade inteira seria o cemitério? Ou os *basureros* clandestinos, como o metaforicamente chamado Chile, que não pode ser fechado pelo governo porque este sequer existe em primeiro lugar, habitando uma

virtualidade? Seria graças a isso o *escondido*? Representariam, então, o *centro oculto* da nota de Bolaño? Ou o fator *escondido* diz respeito ao fato de que são cadáveres anônimos?

O conceito de centro e estrutura serão discutidos com maior profundidade na segunda parte; por enquanto, vou avançar nesta linha de pensamento. Qual é o centro físico do romance? Esta pergunta parece ter uma resposta óbvia: Santa Teresa, ou Ciudad Juarez, é o centro físico e geográfico, fronteira entre México e Estados Unidos, limiar entre Terceiro e Primeiro Mundo, entre América Latina e América do Norte, entre os que usufruem do capitalismo tardio e os que são explorados, em especial, as mulheres anônimas cujos corpos são abandonados em *basureros*. Há um centro físico/geográfico (con)centrando a ação ao redor da qual a narrativa, vista de longe, parece orbitar; esse centro físico/geográfico é uma referência a uma cidade que existe, transformada em ficção e renomeada. A posição geográfica bem limitada sugere, portanto, que o genocídio à vista de todos da cidade e do mundo, ainda que a mídia esteja receosa de divulgar, como vemos na Parte de Fate, e o povo não queira fitá-la diretamente.

O fato é: quando chegamos à Parte dos Crimes, Bolaño dá, quando possível, nome aos cadáveres. Como Auxilio Lacouture, ele quer ser testemunha: esta é uma forma de resistência, sua forma de resistência. Em 2666, o horror é oásis, destaca-se em meio ao deserto. Bolaño coloca os crimes no centro, em posição de destaque, e lista exaustivamente os delitos, destrinchando a violência de forma objetiva, pois não quer esquecer nada. Se esquecer algo, esquecerá tudo.

É hora de sair das bordas e adentrar o deserto.

2.2. A Parte dos Críticos: o narrador literato

Assim começa 2666: “La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años” (BOLAÑO, 2004a, p. 15).

Duas coisas chamam a atenção nessa frase inicial: a primeira é a quantidade de informação acumulada. Quem é Jean-Claude Pelletier, o personagem principal? Quem é Benno von Archimboldi? Um escritor, sim, mas um escritor ficcional, supõe-se. Por que a leitura dele é tão importante? Por que o contexto da leitura – o local, a idade do leitor, o que ele fazia, a época do ano – é relevante? Roberto Bolaño começa a trama jogando o leitor no meio dela. Essa é a frase inicial, mas poderia facilmente estar no meio do livro.

O que nos leva para a segunda coisa que desperta muito a atenção: o quanto essa frase é pouco impactante, se levarmos em conta o resto da obra do autor chileno. Para exemplificar, comparemos com a frase inicial de *Noturno do Chile*: “Agora estou morrendo, mas ainda tenho muita coisa para dizer.” (BOLAÑO, 2004c, p. 9). Ou, ainda, a abertura de *Amuleto*: “Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto.” (BOLAÑO, 2008a, pp. 9). Em alguns contos, como “Sensini”, que abre a coleção *Llamadas telefónicas*, desde a primeira frase, a promessa de algo fora do comum: “La forma en que se desarrolló mi amistad con Sensini sin duda sale de lo corriente.” (BOLAÑO, 2007a, pp. 13). Correndo o risco de soar cansativo, eis a frase inicial do conto “El ojo Silva”, que abre a coletânea *Putas asesinas*:

Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intento escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende. (BOLAÑO, 2005, p. 11)

Novamente, uma avalanche de informações, mas este início de “El ojo Silva” contém praticamente uma síntese de temas, uma opinião forte e uma chave de leitura para o conto inteiro (e para muitas obras de Bolaño, 2006 inclusive).

É curioso, então, que o livro mais longo de Bolaño comece com uma frase tão ordinária, que apenas oferece uma narração simples de um fato (importante para a personagem, mas, *a priori*, não para o leitor). Vejamos como a frase está inserida no primeiro parágrafo:

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. El libro en cuestión era *D'Arsonval*. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D'Arsonval* era, evidentemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela. (BOLAÑO, 2004a, p. 15)

Trata-se de uma abertura extremamente árida, ou, para usar um termo menos impressionista, antiliterária (nos termos específicos que defini acima, na introdução), em profundo diálogo com o estilo de Borges.¹⁵ As informações vão se empilhando sem nenhuma

¹⁵ Falar, a partir desse trecho específico, de uma sátira ou paródia de Borges, seria apostar numa intenção do autor que nos é inacessível. A relação entre os dois autores, como se verá adiante, é muito mais complexa e ambivalente.

reflexão sobre elas. Que livros são esses? Quem é esse autor? Roberto Bolaño às vezes foi associado a outros autores metaliterários, como Enrique Vila-Matas, recebendo a pecha pejorativa de ser um escritor para escritores; um autor que reflete sobre o fazer literário e tematiza a vida de escritores reais e ficcionais nos seus textos. Esse início, portanto, indicaria um mergulho nessa faceta metaliterária de Bolaño.

Voltemos a comparar com o início de *Amuleto*. Neste, Auxilio Lacouture já começa oferecendo uma discussão sobre gêneros literários, ao apontar que narrará uma história de terror. Ou seja, metaliteratura outra vez. Mas é um comentário em primeira pessoa, com frases curtas e violentas que definem um horizonte de expectativa para o leitor (“esta é uma história de terror, mas não parece” significa, para o leitor, “preciso ler para descobrir por que isso é terror sem parecer”). O início de *2666*, por outro lado, apresenta essa lista de títulos de livros ficcionais,¹⁶ integrantes de uma trilogia, de um autor ficcional, que um personagem leu num momento específico de sua vida e gostou. Não é fácil escapar de uma terminologia impressionista ao traçar essa comparação, “impactante” *versus* “árido”. Pensando em termos sintáticos, então, podemos dizer que *Amuleto* começa com frases assertivas de uma narradora autodiegética – típica da obra de Bolaño –, enquanto *2666* apresenta uma narração/descrição aos moldes do realismo tradicional.

A relação entre a prosa de Jorge Luis Borges e a de Roberto Bolaño foi alvo de inúmeros estudos,¹⁷ e geralmente o autor chileno está mais associado ao argentino na sua fase inicial, de livros como *La literatura nazi em América* e *Monsieur Pain*.¹⁸ Porém, a intertextualidade entre os dois parece nunca ter estado mais gritante do que nesse parágrafo introdutório, no qual se elabora uma *bibliografía imaginária* para um misterioso escritor fictício. Observemos o parágrafo inicial do famoso conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Borges, no qual apenas se anuncia a necessidade de reconfigurar a bibliografia deste

¹⁶ Vale observar que o Archiboldi de *2666* é muito diferente do Archiboldi de *Los sinsabores del verdadero policía*, cuja obra é descrita de outra maneira. Archiboldi, por exemplo, tem sua bibliografia listada de forma organizada e os títulos de seus livros não se assemelham (BOLAÑO, 2011, p. 191) aos de Archiboldi de *2666*, além de haver em *Los sinsabores del verdadero policía* uma sinopse/resenha dos livros de Archiboldi por parte do narrador, uma lista de amigos e pessoas com quem trocou cartas. Não obstante, *D'Arsonval*, que é mencionado em *2666*, é um personagem de um romance de Archiboldi em *Los sinsabores del verdadero policía*, *Los negros de Fontainebleau*. A trama descrita por Bolaño é extremamente obscura e acredito que poucas relações possam ser traçadas a partir desta.

¹⁷ Dediquei um capítulo ao tema na minha dissertação de mestrado (ver XERXENESKY, 2012).

¹⁸ Em se tratando de estudos sobre a relação entre Borges e Bolaño, Chris Andrews (2014) defende uma tese inusitada. Para o crítico, o que Bolaño mais admirava em (e imitava de) Borges eram as narrativas de coragem e valentia, a maneira como o argentino encenava a violência e os duelos. Embora eu não esteja de acordo com tal visão, os pontos de contato que Andrews menciona em detalhes para justificar essa teoria são impressionantes. A meu ver, os primeiros romances de Bolaño (como *Monsieur Pain*, BOLAÑO, 2009) mostram um diálogo com o Borges refinado e intelectual, assim como a Parte dos Críticos, e isso é mais disseminado na obra de Bolaño que a questão da valentia.

escritor fictício, tomando emprestada a forma de enunciação típica de uma obra de crítica literária:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien estos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable. (BORGES, 2015, p. 113)

Ainda em *Ficciones*, vejamos o parágrafo inicial de “Examen de la obra de Herbert Quain”:

Quain ha muerto en Roscommon; he comprobado sin asombro que el Suplemento Literario del *Times* apenas le depara media columna de piedad necrológica, en la que no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio. El *Spectator*, en su número pertinente, es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial, pero equipara el primer libro de Quain *The God of the Labyrinth* a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein: evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto. Este, por lo demás, no se creyó nunca genial; ni siquiera en las noches peripatéticas de conversación literaria, en las que el hombre que ya ha fatigado las prensas juega invariablemente a ser monsieur Teste o el doctor Samuel Johnson... Percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros: admirables tal vez por lo novedoso y por cierta lacónica probidad, pero no por las virtudes de la pasión. *Soy como las odas de Cowley*, me escribió desde Longford el 6 de marzo de 1939. *No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte*. No había, para él, disciplina inferior a la historia. (BORGES, 2015, p. 136)

A semelhança entre este trecho e o primeiro parágrafo de *2666* é estarrecedora. Há o ato de leitura e a opinião sobre a obra – com menção a um título – de um autor ficcional. A menção a um livro experimental que não apela às virtudes da paixão – isto é, uma literatura que não encontra a sua saída pela sentimentalidade – parece um autocomentário, uma chave de leitura da sua própria obra.

Bolaño está, ao mesmo tempo, imerso em seu território e no de Borges. Não podemos especular qual foi a intenção do autor ao escolher esse início, apenas refletir acerca dos seus efeitos no texto. Como disse antes, a estrutura de *2666* é de horror no centro e literatura nas bordas. Estamos começando pela margem mais distante: a Parte dos Críticos, isto é, a dos comentadores de literatura. O estilo empregado, portanto, se adequa ao tema.

À moda de Borges, Roberto Bolaño emula uma prosa que está entre o literário e a mais erudita e empedernida crítica literária.¹⁹ Em *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), o narrador dá início ao romance categorizando o tipo de homossexualidade de poetas consagrados do cânone ocidental;²⁰ quando chega a vez de Borges, este é descrito assim: “Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual” (BOLAÑO, 2011, p. 21). A *asexualidade* do estilo de Borges é uma maneira impressionista e irônica de descrever uma prosa desprovida de grandes pulsões, sem libido e às vezes sem vida.

Voltando a 2666, as primeiras páginas que se seguem detalham justamente como cada um dos quatro críticos, personagens principais dessa Parte, teve contato com a obra de Archimboldi. É através de suas carreiras de leitores que conhecemos os personagens – através de quais caminhos cada um se deparou com a obra desse escritor, que logo se torna claro, é a figura ausente da seção. A obra de Archimboldi serve para definir os outros, mas nunca o próprio Archimboldi – até, é claro, a última parte do livro, quando este sobe ao palco.

Este recurso narrativo – o de definir um personagem pelas suas leituras – é recorrente em Bolaño, inclusive nos diversos textos que poderiam ser categorizados como autoficcionais,²¹ como “Carnet de Baile” e “Encuentro con Enrique Lihn”, contos que encerram *Putas asesinas*, nos quais o escritor chileno discute a sua formação literária a partir dos autores que admira e os que rechaça: o ódio a Neruda, o amor a Parra e Lihn.

A montagem do próprio cânone literário é tão constante na obra de Bolaño quanto o seu desprezo pelo cânone dito oficial e as maneiras e métodos de validação e organização deste cânone.²² Em *Los detectives salvajes*, os personagens são julgados pelo que leem. Ler Neruda, o poeta oficial, é considerado uma traição pelos real-visceralistas, uma conivência e cumplicidade com o *establishment* literário.²³

¹⁹ “O próprio Bolaño considerava a crítica como um gênero literário entre outros, fato evidente nos textos que integram seu livro *Entre parêntesis*, assim como em grande parte de sua obra ficcional – escrita, ela mesma, à maneira da crítica e da história literária.” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 187).

²⁰ Bolaño apresenta uma cena similar em *Los detectives salvajes*. Pode-se dizer que há nos personagens um verdadeiro gosto por uma caracterização de obras e autores literários que não apenas rejeita qualquer cientificismo como faz troça dos sistemas de categorização empregados em manuais de literatura. Podemos especular que isso também seja, de alguma forma, uma homenagem ao ensaio “El idioma analítico de John Wilkins”, de Jorge Luis Borges (1976), que depois seria mencionado no prefácio de *As palavras e as coisas* (2002), de Michel Foucault para questionar os nossos sistemas de conhecimento.

²¹ Embora a taxonomia de gêneros literários seja importante para esta tese, entrar em detalhes sobre o que é autoficção, para os fins deste estudo, seria uma perda de tempo. Fiquemos com a definição generalizante de que autoficção é um texto que mescla autobiografia e ficção sem delimitar suas fronteiras de forma estanque.

²² O exemplo mais óbvio está em *Amuleto*, quando no seu delírio, Auxilio Lacouture enxerga quais autores serão lidos ou esquecidos no futuro.

²³ A ambivalência em relação a Neruda se estende por outras obras de Bolaño, como no conto “Carnet de baile” (BOLAÑO, 2005), no qual o narrador está primeiro apaixonado pela obra de Neruda, depois se distancia da

Portanto, não é estranho que somente no último parágrafo dedicado à introdução do personagem Jean-Claude Pelletier, o primeiro dos críticos apresentados em *2666*, haja uma descrição física do personagem, e uma descrição ordinária, generalizante, que o compara ao estereótipo de um jovem estudante de Paris. No deserto da literatura, o que um personagem lê e como se relaciona com a leitura é mais relevante do que seu corpo e sua presença física no mundo.

É neste parágrafo, o oitavo do romance, que se esfarela a imagem recém-construída de um narrador distanciado em terceira pessoa. Vamos ao texto:

Se vio, como queda dicho, a sí mismo, ascético e inclinado sobre sus diccionarios alemanes, iluminado por una débil bombilla, flaco y recalcitrante, como si todo él fuera voluntad hecha carne, huesos y músculos, nada de grasa, fanático y decidido a llegar a buen puerto, en fin, una imagen bastante normal de estudiante en la capital pero que obró en él como una droga, una droga que lo hizo llorar, una droga que abrió, como dijo un cursi poeta holandés del siglo XIX, las esclusas de la emoción y de algo que a primera vista parecía autoconmiseración pero que no lo era (¿qué era, entonces?, ¿rabia?, probablemente), y que lo llevó a pensar y a repensar, pero no con palabras sino con imágenes dolientes, su período de aprendizaje juvenil, y que tras una larga noche tal vez inútil forzó en su mente dos conclusiones: la primera, que la vida tal como la había vivido hasta entonces se había acabado; la segunda, que una brillante carrera se abría delante de él y que para que ésta no perdiera el brillo debía conservar, como único recuerdo de aquella buhardilla, su voluntad. La tarea no le pareció difícil. (BOLAÑO, 2004a, p. 17)

Na busca por uma analogia para explicar a droga metafórica que agiu sobre Pelletier, o narrador de *2666* recorre a um verso de um poeta holandês não nomeado. Porém, há uma qualificação do poeta: “un cursi poeta holandés”, ou seja, um poeta brega, cafona. Quem considera o poeta em questão “cursi”? Quem lhe dá este adjetivo? Pelletier pensa assim? Ou o narrador, que buscou essa citação poética para explicar como o personagem se sente? E, se o narrador julga um poeta, cravando-lhe um adjetivo, quão distanciado ele realmente é?

James Wood em *How Fiction Works* faz aquela que me parece uma das melhores definições de uma narração em estilo indireto livre, e da falsa onisciência que serve para compreender o narrador de Bolaño:

omniscient narration is rarely as omniscient as it seems. To begin with, authorial style generally has a way of making third-person omniscience seem partial and inflected. Authorial style tends to draw our attention toward the writer, toward the artifice of the author's construction, and so toward the writer's own impress. Thus the almost comic paradox of Flaubert's celebrated wish that the author be “impersonal,” Godlike, and removed, in contrast with the high personality of his very style, those exquisite sentences and details, which are nothing less than God's showy signatures on every page: so much for the impersonal author. Tolstoy comes

mesma e se aproxima da de Parra, mimetizado os próprios interesses de Bolaño ao longo de seu amadurecimento intelectual. Em entrevistas, Bolaño alternava entre dizer que gostava de Neruda (OROSZ, 2013) e chamá-lo de stalinista (WARNKEN, 2010).

closest to a canonical idea of authorial omniscience, and he uses with great naturalness and authority a mode of writing that Roland Barthes called “the reference code” (or sometimes “the cultural code”), whereby a writer makes confident appeal to a universal or consensual truth, or a body of shared cultural or scientific knowledge. (WOOD, 2008, pp. 6-7)

Ou seja, talvez o narrador de *2666* esteja apelando a um consenso entre autor e leitor, isto é, acredita que nós, leitores, também consideraríamos o poeta holandês brega, e, ao aplicar o adjetivo, o narrador se sente livre para citar o poema em questão, que fala da abertura das eclusas da emoção. A citação poética sem o adjetivo “cursi” talvez fosse vista como sentimental pelos leitores; a interferência narrativa oferece o antídoto antes de aplicar o veneno. Ele admite a sentimentalidade, portanto pode praticá-la. E, talvez, quem pensa nestes termos, “cursi”, seja o personagem – um acadêmico com formação em literatura.

Vejamos o resto da frase: “algo que a primera vista parecía autoconmiseración pero que no lo era (¿qué era, entonces?, ¿rabia?, probablemente)” (BOLAÑO, 2004a, p. 17). Quem está decidindo o que o personagem sente? Estamos diante de um narrador que quer saber definir, em uma palavra exata, qual era o sentimento de Pelletier, e por isso está confuso e oferece alternativas (autocomiseração, ou talvez raiva, provavelmente raiva).

Essa hesitação narrativa está, de modo geral, ausente em outros personagens descritos nas primeiras páginas de *2666*. Em um dos trechos em que apresenta Manuel Espinoza, Bolaño escreve com um estilo muito particular, que remete aos seus contos. Uma descrição abstrata, sem precisão de linguagem – o que ele quer dizer com “valentia?” –, que crava em um personagem: “No fueron noches cómodas ni mucho menos placenteras, pero Espinoza descubrió dos cosas que lo ayudaron en los primeros días: jamás sería un narrador y, a su manera, era un joven valiente.” (BOLAÑO, 2004a, p. 20).

Bolaño está falando de algo que Espinoza aprendeu sobre si, mas esse autoconhecimento é tido como um fato, uma verdade absoluta. A maneira como a frase está estruturada, isto é, com um sinal de dois pontos indicando uma enumeração, colabora com essa impressão de leitura.

A determinação factual de uma característica subjetiva reaparece na página seguinte: “Aparte de Archimboldi una cosa tenían en común Morini, Pelletier y Espinoza. Los tres poseían una voluntad de hierro.” (BOLAÑO, 2004a, p. 21). O que está em jogo aqui não é a suposta onisciência do narrador, mas a sua habilidade de julgar personalidades e defini-las categoricamente. Agora, vejamos o resto do parágrafo: “En realidad, otra cosa más tenían en común, pero de esto hablaremos más tarde.” (BOLAÑO, 2004a, p. 21). Aqui, o narrador dá um passo para trás, e demonstra: a) saber toda a história, do início ao fim; b) decidir como a

história será narrada para que tenha mais impacto no leitor. É, portanto, um narrador autoconsciente e reflexivo, embora demonstre isso apenas raramente. Esse trecho também serve para separar o grupo dos homens de Liz Norton, a personagem que gerará os conflitos narrativos da primeira parte. Algumas páginas depois, o mesmo recurso reaparece: um narrador autoconsciente, escolhendo o que contar, e mais uma vez separando os homens da mulher. Trata-se de um curtíssimo parágrafo: “Sobre lo que pasó por la cabeza de Liz Norton es mejor no decir nada.” (BOLAÑO, 2004a, p. 32). Ou seja, mais uma vez o narrador demonstra possuir onisciência, mas não se vale dela.

É necessário, então, elaborar a pergunta inescapável, ainda que sem esperar uma resposta decisiva: quem, afinal, narra 2666?

Esta é uma pergunta que surge no início da leitura e se mantém até o fim, pois a cada parte, questiona-se: mudou o narrador? De que maneira a narração foi alterada? De acordo com o editor do livro, Bolaño deixou em uma anotação isolada a seguinte frase: “El narrador de 2666 es Arturo Belano” (BOLAÑO, 2004a, pp. 1125).

Arturo Belano, é sabido, trata-se de um *alter ego* de Roberto Bolaño, um dos centros ausentes de *Los detectives salvajes* e personagem de vários outros contos. Pelo que se pode depreender da biografia de Belano, o personagem teve uma vida praticamente igual à de Bolaño até o momento em que vai para a África, ou, como argumenta Chris Andrews (2014), a partir do duelo retratado em *Los detectives salvajes*. Desde então, torna-se uma criatura de ficção, quase mítica; isto é, Bolaño elaborou um processo de automitificação²⁴.

O que representa para nós, leitores, essa nota de Bolaño acerca do narrador de 2666? Pouco ou quase nada. Não apenas porque, no próprio romance, não há uma indicação de quem é o narrador, mas porque dizer que o livro é narrado pelo seu *alter ego*, com quem compartilha tantos dados biográficos, é quase como dizer que o narrador é o próprio Bolaño, com apenas um jogo de espelhos a mais. Em resumo, é uma informação que mais confunde do que esclarece.

Pode-se dizer que a narração de 2666 é em terceira pessoa, mas as fronteiras dessa terceira pessoa são porosas. A primeira marcação em primeira pessoa está na página 35: o narrador conta do encontro com uma pessoa que diz ter conhecido Archimboldi. No meio da descrição da vestimenta do próprio Archimboldi, afirma: “una chaqueta que evocaba, no sé por qué, a las que usaban algunos policías de la Gestapo” (BOLAÑO, 2004a, pp. 35). A

²⁴ Isto, por sinal, não é exclusividade de Bolaño nas letras latino-americanas. Anos antes, Ricardo Piglia fizera movimento similar de “terceirizar” a narração de obras a Emilio Renzi, seu *alter ego*. Os próprios diários de Piglia, quando publicados, receberam o título de *Os diários de Emilio Renzi* (PIGLIA, 2018).

relação entre um escritor e o nazismo, ainda que por causa de uma jaqueta, já pisca nos radares dos leitores mais experientes de Bolaño. Mas, neste momento, vale focar no “no sé por qué” – a jaqueta retornará na parte final. Quem não sabe? O narrador? Ou será que, por adentrar o monólogo do sujeito que disse ter conhecido Archimboldi, o “no sé por qué” é de quem está contando a história?

Bolaño de fato exercita, no romance em questão, o que James Wood (2008), falando dos grandes realistas do século XIX, denomina estilo indireto livre,

We see things through the character's eyes and language but also through the author's eyes and language. We inhabit omniscience and partiality at once. A gap opens between author and character – which is free indirect style itself – between them simultaneously closes that gap and draws attention to its distance. (WOOD, 2008, p. 11)

Então a hipótese de que quem conta a história é Arturo Belano, narrador envolvido com o enredo sendo narrado, e de que o “no sé por qué” em questão é dele, não se sustenta. O narrador, afinal, é uma terceira pessoa, praticante do estilo indireto livre descrito acima (ou seja, capaz de assimilar a linguagem e ponto de vista de personagens) que relata acontecimentos de um passado remoto – a infância de Benno von Archimboldi, batalhas na fronteira da Guerra – aos crimes de uma cidade mexicana em dias recentes. Por outro lado, é impreciso (e equivocado) chamar esse narrador de onisciente; ele não sabe tudo: demonstra dúvida ao descrever como um personagem se sente, como logo se vê nas primeiras páginas, e pouco pode oferecer ao leitor no que diz respeito à resolução dos crimes que dominam o cerne do romance.

Tentar entender como opera o narrador de *2666* é tentar entender a forma do romance. Todavia, a tarefa não é simples, e por isso é necessário sempre voltar ao texto, e realizar um percurso de leitura que leve em conta como o narrador muda e que facetas exhibe em cada parte da gigantesca obra. Trata-se, enfim, de verificar as modulações de um narrador em constante metamorfose, que migra do paródico ao sentimental, do imaginativo ao distanciado e factual.

Na primeira parte do livro, o narrador alterna entre esses vários “tons” de voz. Contagiado, talvez, pelos personagens acadêmicos, o narrador faz citações a diversos escritores (assim como usou o poeta holandês sem nome para descrever Pelletier, cita William James na descrição de Liz Norton – p. 21). E, à moda de Borges, faz enumerações, listagem de dados, relatos factuais sem muitas opiniões ou detalhes. Vejamos dois parágrafos que descrevem alguns dos primeiros encontros entre os quatro críticos:

La primera vez que Pelletier, Morini, Espinoza y Norton se vieron fue en un congreso de literatura alemana contemporánea celebrado en Bremen, en 1994. Antes, Pelletier y Morini se habían conocido durante las jornadas de literatura alemana celebradas en Leipzig en 1989, cuando la DDR estaba agonizando, y luego volvieron a verse en el simposio de literatura alemana celebrado en Mannheim en diciembre de ese mismo año (y que fue un desastre, con malos hoteles, mala comida y pésima organización). En el encuentro de literatura alemana moderna, celebrado en Zurich en 1990, Pelletier y Morini coincidieron con Espinoza. Espinoza volvió a ver a Pelletier en el balance de literatura europea del siglo XX celebrado en Maastricht en 1991 (Pelletier llevaba una ponencia titulada “Heine y Archimboldi: caminos convergentes”, Espinoza llevaba una ponencia titulada “Ernst Jünger y Benno von Archimboldi: caminos divergentes”) y se podría decir, con poco riesgo de equivocación, que a partir de ese momento no sólo se leían mutuamente en las revistas especializadas sino que también se hicieron amigos o que creció entre ellos algo similar a una relación de amistad. (BOLAÑO, 2004a, p. 23)

Do que adianta falar o nome das palestras? Na de Espinoza, como tinha sido mencionado o interesse dele por Jünger na juventude, até entendemos o desenvolvimento do personagem. Pode-se dar um grande salto especulativo e imaginar que esteja sendo sinalizado um contraste entre Archimboldi, o recluso, e Jünger, a celebridade, o herói de guerra. Ou seria uma questão de texto? Na parte final de 2666, ainda aparece menção a um personagem criado por Archimboldi, que é visto pela crítica como uma representação de Jünger. Porém, nunca teremos acesso ao texto de Archimboldi, então tudo fica sempre no campo especulativo. Roberto Bolaño é um especialista em criar muitas possíveis relações entre escritores verdadeiros e inventados, e em estimular uma leitura “paranoica”, na qual o leitor obsessivamente procura significados ocultos, tentando dar ordem a um todo – explicações num texto secundário (outro romance, conto ou poema) que iluminem uma passagem mais obscura.

No entanto, neste trecho destacado acima, vejo, acima de tudo, um dos primeiros indícios de que a chave de leitura para *A Parte dos Críticos* é a ironia em relação ao universo retratado; os títulos estapafúrdios, a listagem desnecessária, tudo aponta para uma paródia da vida acadêmica e de como ela é vista pelo narrador, paródia esta que será aprofundada depois, não apenas nesta parte, mas quando finalmente tivermos acesso à vida de Archimboldi na quinta e última seção do romance.

No trecho destacado acima, vale observar ainda que Bolaño sempre foi um autor muito associado ao tema da amizade (sendo *Los detectives salvajes* o principal exemplo), mas aqui, a descrição do surgimento de uma amizade parece uma nota de rodapé a fatos, a eventos

acadêmicos insossos.²⁵ No outro parágrafo, duas páginas depois, a estranheza cresce, até pela estrutura de cronologia:

Se volvieron a encontrar los tres en la asamblea de literatura de lengua alemana celebrada en Bolonia, en 1993. Y también participaron los tres en el número 46 de la revista *Estudios Literarios*, de Berlín, un monográfico dedicado a la obra de Archimboldi. No era la primera vez que colaboraban con la revista berlinesa. En el número 44 había aparecido un texto de Espinoza sobre la idea de Dios en la obra de Archimboldi y Unamuno. En el número 38 Morini publicó un artículo sobre el estado de la enseñanza de la literatura alemana en Italia. Y en el 37 Pelletier dio a la luz una perspectiva de los escritores alemanes del siglo XX más importantes en Francia y en Europa, texto que concitó, dicho sea de paso, más de una protesta e incluso algún exabrupto. (BOLAÑO, 2004a, p. 25)

Este trecho deixa muito claro o caráter “antiliterário” que alguns leitores apontam em Bolaño. A listagem de revistas acadêmicas onde publicam seus artigos e o nome dos artigos pouco dizem sobre Benno von Archimboldi, a obsessão dos personagens, ou sobre os próprios personagens. Há um texto de Espinoza sobre “a ideia de Deus na obra de Archimboldi e Unamuno”. A ligação a Unamuno é porque Espinoza é espanhol? Ou por que Unamuno enxergava a figura de Deus com ambivalência? Mas qual é a ideia de Deus na obra de Archimboldi? Há convergência ou divergência entre os dois?

O que dizer da descrição de um congresso em Bremen, quando Liz Norton surge como uma “amazona loira” na guerra acadêmica e “disertó acerca de Grimmelshausen y de Gryphius y de muchos otros, incluso de Theophrastus Bombastus von Hohenheim, a quien todo mundo conoce mejor por el nombre de Paracelso.” (BOLAÑO, 2004a, p. 27)? Qual a função narrativa de citar o nome completo de Paracelso, ainda mais se, conforme o narrador, todos o conhecem por Paracelso? Esse exagero de detalhes, essa erudição exacerbada a ponto de virar cômica, tudo isso colabora para um *tom enciclopédico* sob o registro da paródia. E também serve para definir a personagem, Liz Norton, que surge como essa gênica acadêmica, de conhecimento sobrenatural, capaz de citar o alquimista Paracelso pelo seu nome completo – pois, talvez, quem estiver pensando nestes termos pode ser a própria personagem, não o narrador. Mas, ainda assim, para que citar logo Paracelso? Qual seria sua relação com Archimboldi? Nada disso interessa, provavelmente, para o mistério de Archimboldi, mas para construir quem são os críticos.

²⁵ Pode-se especular que os eventos sejam dessa maneira porque Bolaño sempre teve mais carinho por poetas marginais e outras criaturas sem rumo que habitam as suas narrativas do que por críticos literários bem estabelecidos no mundo acadêmico, sendo *Los detectives salvajes* mais uma vez o melhor exemplo disso, mas também contos como “Sensini” (BOLAÑO, 2007).

Roberto Bolaño vai criando detalhes para um universo que, o leitor imagina, na primeira parte, cedo ou tarde se explicarão. Há a promessa, desde o sumário, da Parte de Archimboldi. Porém, quando chegamos na parte final, poucos fios narrativos se fecham.

No entanto, esses parágrafos áridos citados acima possuem um efeito do real²⁶ muito interessante. Em primeiro lugar, há uma permanente mescla entre o falso e o verdadeiro: ao inventar um trabalho acadêmico sobre um escritor fictício e um escritor verdadeiro, Jünger e Archimboldi, Archimboldi e Unamuno, Bolaño empresta camadas de verossimilhança, sem contar menções a editoras que existem (tradução de um livro de Archimboldi publicada pela Einaudi, p. 18). É como se fosse uma ficção no *nosso* mundo, que invadissem e interagissem com o mundo que de fato existe nos livros de História.

A História, com H maiúsculo, também está sempre presente em segundo plano, latente. Exemplos: uma menção passageira ao fim da DDR no parágrafo citado da página 23, uma menção a “oficinas abandonadas de la administración pública nazi” (BOLAÑO, 2004a, p. 27).

Essas primeiras páginas buscam, de certo modo, situar a trama, deixando claro que estamos em território realista. Mas, em 2666, nada é estanque, imutável. Cada parte está repleta de deslocamentos e arcos não resolvidos ou interrompidos.²⁷

2.2.1. Do intelectual ao corporal: o *modus operandi* da Parte dos Críticos

A ação na primeira metade da Parte dos Críticos é pontuada por pequenas disputas intelectuais: quem se sobressai num congresso, a formação do grupo de quatro críticos, uma formação internacional, porém ainda europeia. Como uma assimilação de uma *campus novel*, gênero popular nos Estados Unidos, os meandros da vida acadêmica são analisados, geralmente em tom paródico. As pequenas disputas, as rixas, as guerras intelectuais são, muitas vezes, um disfarce para contendas pessoais. A Merriam-Webster Encyclopedia of Literature define o gênero em termos simples puramente em relação ao enredo: “A novel set on a university campus written by someone who is or was an academic” (MERRIAM-

²⁶ Tomei o termo “efeito do real” emprestado de Roland Barthes (1971), que analisa uma passagem de Flaubert para discutir como elementos supostamente irrelevantes se encaixam na estrutura maior do texto. Essa noção foi posteriormente problematizada por Rancière (2017), numa discussão que abordarei na segunda parte da tese.

²⁷ A ausência de resolução de tramas pode ser vista como uma marca de Bolaño, mas não de modo uniforme. Algumas novelas se “resolvem”, isto é, apresentam nó e desenlace se não plenamente satisfatórios, à moda do realismo do século XIX, pelo menos deixam poucas arestas e fios não amarrados (penso em *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*). No entanto, muitos de seus contos têm desfechos dignos de Hemingway, com personagens olhando o horizonte, fumando um cigarro, trocando palavras banais, deixando claro que há um oceano de sentimento por baixo daquela cena prosaica – algo que Piglia (1999) descreveu como a história secreta oculta por trás da história aparente, uma marca do conto moderno.

WEBSTER, 1995, p. 203). Entre os exemplos, podemos citar *Lucky Jim*, de Kingsley Amis (2019), *The Marriage Plot*, de Jeffery Eugenides (2011) e *Stoner*, de John Williams (2015). A verdade é que o gênero não tem suas convenções claramente definidas, e acaba sendo mais citado em textos jornalísticos (isto é, quase não é tornado objeto de estudo de forma acadêmica). Essa frouxidão taxonômica impede, portanto, uma análise mais detida da assimilação que 2666 faz desse gênero em questão.

Todavia, argumento que, na primeira parte de 2666, o movimento da trama, o arco dos personagens, em resumo, a maneira como opera a forma, é um deslocamento do campo intelectual e abstrato para o corporal e concreto – algo típico de certas *campus novel*, como a supracitada *The Marriage Plot* (2011), que mostra como questões pessoais alteram e perturbam o mundo intelectual.

O movimento começa quando o tema passa da relação entre os críticos e a obra de Archimboldi para a relação pessoal – primeiro de amizade, depois sexual – que se desenvolve entre eles. Um triângulo amoroso se forma entre Norton e a dupla Pelletier e Espinoza. Morini, por enquanto, é uma carta fora do baralho, por estar numa cadeira de rodas. Uma possibilidade de sexo à três está sempre à espreita, como um risco. A concretização – a primeira – do *ménage*, se dará (e esta metáfora é explicitada pelo próprio narrador) quando os dois homens espancam um taxista paquistanês.

A partir de então, a narrativa definitivamente abandona o seu lado de *campus novel*. Pelletier e Espinoza envolvem-se com prostitutas. Depois, com a ida à América Latina, ao deserto do México, os assassinatos brutais de Santa Teresa são mencionados pela primeira vez, o *ménage* de fato acontece, a violência parece ser sempre uma possibilidade, enfim, *a inocência se perde*. Este é, basicamente, um resumo esquemático do movimento da trama. Analisemos mais de perto.

Discuti, antes, a proximidade de estilo entre Bolaño e Borges em suas respectivas páginas iniciais. Os dois autores latino-americanos são ícones da intertextualidade, isto é, do diálogo com outras obras e escritores dentro de seus próprios livros. Porém, a visão que cada um constrói do que é a literatura é muito diferente.

Como reza a lendária frase de Borges, “sempre imaginei que o Paraíso seria algum tipo de biblioteca”. A literatura, para Borges, quase sempre foi um espaço sagrado, o espaço da possibilidade e da abstração, do jogo intelectual e da alegria da erudição. Por contraste, Bolaño, ao longo de sua obra, constrói uma visão, digamos, infernal da literatura, um caminho de acesso ao mal – sua origem e seu segredo, ou sua origem, que é o segredo – e a barbárie

disfarçada sob camadas de vernizes intelectuais. Em “Literatura y apocalipsis”, Edmundo Paz Soldán resume bem a questão:

Como en Borges, la literatura es en Bolaño una forma de conocimiento, la búsqueda absoluta de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. Aquí, sin embargo, ya no funciona la analogía del universo como una Biblioteca; se trata de algo más visceral, del escritor que entiende el arte como una aventura vitalista, y en otras ocasiones del narrador y del poeta como detectives en busca del “origen del mal”, y por ello condenados desde el principio a la derrota. (SOLDÁN, 2008, p. 25)

O exemplo que Paz Soldán traz à tona é o de *Los detectives salvajes*, que não registra apenas o pessimismo e a melancolia²⁸ tão marcante de Bolaño, mas também os sonhos de uma geração – da sua geração, que sonhava ingenuamente em mudar o mundo com a poesia. Olhando de longe, abundam casos onde o pessimismo triunfa, e a literatura é vista de forma muito mais infernal do que em Borges:²⁹ *La literatura nazi en América*, por exemplo, constrói um cânone literário alternativo, de escritores com alguma relação com o nazifascismo, ainda que essa relação seja difusa e muitas vezes incompreensível, não mencionada, latente. Na novela *Estrella distante*, Bolaño retrata um grupo de jovens poetas que sonham em revolucionar as letras chilenas, mas o único que de fato consegue é um sádico psicopata. As vanguardas não foram capazes de frear a violência na América Latina; a literatura está conspurcada. Num momento de surto, o narrador de *Estrella distante*, alter ego de Bolaño, refere-se à literatura como “um mar de merda”. Vale a pena citar o parágrafo inteiro:

Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar. (BOLAÑO, 2006, p. 138)

Publicar um livro, isto é, fazer parte do cenário literário, tornou-se unir-se aos agressores, à violência oculta pela literatura, à barbárie que todo documento de cultura também é, parafraseando Walter Benjamin.³⁰ Esse dilema moral retornará nas páginas finais de 2666, na Parte de Archiboldi, em discussões com editores que questionam a validade de continuar publicando obras literárias no pós-guerra, especificamente num país onde muitos escritores não hesitaram em vestir a farda da Wehrmacht.

²⁸ “Los escritores admirados por Bolaño tenían en común su naturaleza invisible, la muerte discreta, una obra memorable y un póstumo desagravio.” (IWASAKI, 2008, p. 122)

²⁹ Até porque, vale lembrar, Borges não é exatamente o autor mais interessado em política... A biblioteca de Borges é paradisíaca porque não levou ao golpe de estado chileno, ou, no caso dele, argentino.

³⁰ A ligação com Benjamin também foi sugerida na leitura que Edmundo Paz Soldán faz da obra de Bolaño: “La literatura, que preparaba a los hombres para su ingreso a la civilización, se ha tergiversado por completo y ahora es un instrumento para la barbarie.” (SOLDÁN, 2008, p. 16).

Poderia continuar citando exemplos e mais exemplos: em *Noturno do Chile*, o local onde ocorrem os saraus dos intelectuais é a mesma casa onde presos políticos são torturados, como “duas faces da mesma moeda”,³¹ frase extraída, por sua vez, de *Amuleto*, quando a “mãe de todos os poetas” divide um espelho com um militar que invadiu a UNAM.

A literatura está, portanto, maculada e conspurcada pela violência. Ela não é salvação ou paraíso. Esta, me parece, é a principal ruptura de Bolaño com Borges, e de onde deriva a grande melancolia bolañesca.³² Pois, apesar de tudo, continua-se escrevendo, e continua-se publicando, sejam os autores assassinos como Wieder, de *Estrella distante*, ou cúmplices passivos, como o narrador da mesma novela.

Voltemos a 2666. O ponto de inflexão, isto é, o início do desencanto com a literatura se dá na página 56:

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. Dicho en una palabra: Pelletier y Espinoza comprendieron en Sankt Pauli y después en la casa de la señora Bubis ornada con las fotografías del difunto señor Bubis y sus escritores, que querían hacer el amor y no la guerra. (BOLAÑO, 2004a, p. 56)

A investigação intelectual, a busca por Archimboldi, nunca seria capaz de preencher as suas vidas. É a partir desse momento que os dois críticos decidem se envolver amorosamente com Norton: quando descobrem que a literatura não é tudo. Não apenas isso, como Archimboldi, o enigma, “sempre estaria distante”, inabarcável, inapreensível.

A frase que encerra o parágrafo, o desejo de fazer “amor e não guerra”, é praticamente um prenúncio irônico do que os críticos acabarão fazendo. O tom sarcástico e paródico em relação aos críticos europeus permanece durante os primeiros encontros sexuais, o que fica óbvio pela escolha vocabular do narrador, que define o sexo como “actos sexuales” (BOLAÑO, 2004a, pp. 50 e 51). Logo adiante, o narrador, numa manobra de onisciência narrativa, acessa o pensamento de Liz, e compara a maneira como cada um dos críticos faz sexo com a sua bibliografia e escolhas literárias, num trecho cômico:

A veces [Liz] pensaba que Pelletier era un amante más cualificado. Otras veces pensaba que era Espinoza. Observado el asunto desde fuera, digamos desde un ámbito rigurosamente académico, se podría decir que Pelletier tenía más bibliografía

³¹ Aínda Paz Soldán: “*Nocturno de Chile* es la novela de la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano.” (SOLDÁN, 2008, p. 14).

³² Uma excelente análise das “oito hipóteses” da melancolia de Bolaño está no ensaio “Una tristeza insoportable: Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B”, de Carlos Franz (2008).

que Espinoza, el cual solía confiar en estas lides más en el instinto que en el intelecto, y que tenía la desventaja de ser español, es decir de pertenecer a una cultura que muchas veces confundía el erotismo con la escatología y la pornografía con la coprofagia, equívoco que se hacía notar (por su ausência) en la biblioteca mental de Espinoza, quien había leído por primera vez al marqués de Sade solo para contrastar (y rebatir) un artículo de Pohl en donde éste veía conexiones entre *Justine* y *La filosofía en el boudoir* y una novela de la década del cincuenta de Archimboldi. Pelletier, en cambio, había leído al divino marqués a los dieciséis años y a los dieciocho había hecho un *ménage à trois* con dos compañeras de universidad y su afición adolescente por los cómics eróticos se había transformado en un adulto y razonable y mesurado coleccionismo de obras literarias licenciosas de los siglos XVII y XVIII. Hablando en términos figurados: Mnemósine, la diosa-montaña y la madre de las nueve musas, estaba más cerca del francés que del español. Hablando en plata: Pelletier podía aguantar seis horas follando (y sin correrse) gracias a su bibliografía mientras que Espinoza podía hacerlo (corriéndose dos veces, ya veces tres, y quedando medio muerto) gracias a su ánimo, gracias a su fuerza. (BOLAÑO, 2004a, pp. 66-67)

A relação cômica entre sexo e literatura já tinha sido explorada antes em *Los detectives salvajes*, por exemplo, na cena em que os poetas são comparados a diferentes estereótipos de homossexuais. Em 2666, no entanto, a paródia tem a dupla função de: a) jogar os termos de crítica literária usados pelos críticos contra eles mesmos; b) reforçar a ideia prévia de que a literatura não preencheria suas vidas, e pode muito bem ser ridicularizada.

A perda da relevância da literatura na vida dos críticos reaparece depois. Os congressos universitários, antes uma fonte de entusiasmadas e candentes discussões intelectuais, e as publicações acadêmicas, nas quais os críticos lutavam para impor a sua visão de Archimboldi, tornam-se um enfado para eles:

Durante un tiempo, Espinoza y Pelletier anduvieron como espiritados. Archimboldi, que volvía a sonar como claro candidato al Nobel, los dejaba indiferentes. Sus trabajos en la universidad, sus colaboraciones periódicas con revistas de distintos departamentos de germánicas del mundo, sus clases e incluso los congresos a los que asistían como sonámbulos o como detectives drogados, se resintieron. Estaban pero no estaban. (BOLAÑO, 2004a, p. 98)

O corporal passa a ganhar do intelectual; eles estão obcecados por Norton e os impasses do triângulo amoroso, como um misterioso namorado dela que aparece por algumas cenas.

Em Londres, algumas páginas depois, os três críticos tomam um táxi, e, neste momento, o taxista comenta que Londres parece um labirinto, e Espinoza responde que o motorista acabava de, inadvertidamente, citar Borges (sim, logo Borges). A partir desse comentário, a conversa logo vira uma troca de agressões verbais entre os críticos e o motorista, que chama Norton de puta ao subentender o triângulo amoroso. Os críticos do sexo

masculino perdem a cabeça, arrancam o taxista do carro e partem para a agressão física. São tão violentos que receiam ter matado o motorista.

O trecho é uma marca do humor negro de Bolaño. Por um lado, a descrição é brutal e detalhada, por outro, só pode ser vista como paródica. Enquanto golpeiam o paquistanês, o fazem dizendo que tal golpe é em nome de Salman Rushdie, ou das feministas em Paris (BOLAÑO, 2004a, p. 103), enquanto Norton, que assiste à cena, grita para que parem com aquilo. Ao final, “era como si, por fin, hubieran hecho el *ménage à trois* con el que tanto habían fantaseado.” (BOLAÑO, 2004a, p. 103).

A relação entre intelectualidade e violência, mencionada acima, ressurge com potência máxima neste ponto de *2666*. Os críticos europeus agridem com *prazer* o paquistanês; é um prazer sexual (como a metáfora do *ménage* deixa claro), intelectual (golpes em nome de Rushdie), e, por fim, colonialista (europeus golpeando um paquistanês).

Estamos em apenas um décimo do livro e a literatura já está irremediavelmente conspurcada, já se alinha a outras obras de Roberto Bolaño, como *Nocturno de Chile* (BOLAÑO, 2007b), no qual um fato verídico é ficcionalizado. Lembremos: a revelação ao final dessa novela curta de Bolaño é que na mesma casa onde a *intelligentsia* chilena se reunia para saraus, declamando poesia e bebendo, torturavam-se presos políticos no porão. Intelectuais dividiam o mesmo espaço com a barbárie. Bolaño parte de um caso famoso de Santiago, o da escritora Mariana Callejas, transformando-a na personagem María Canales,³³ mas o mais interessante, a meu ver, não é pensar que isso de fato ocorreu, mas sim no grande poder metafórico da cena. O porão, o espaço do subterrâneo, do inconsciente,³⁴ como o local propício para a violência. No andar de cima, a alegria inconsequente dos intelectuais,³⁵ que se enxergam como civilizados, à parte, superiores à bestialidade da ditadura. Aí está o horror, a *tragédia*, que, na obra de Bolaño, parece intrínseco à literatura, este tensionamento entre ética e estética explorado em outros livros como *Estrella distante* e contos como “El ojo Silva”.

Voltando à leitura de *2666*: após essa cena, Pelletier e Espinoza parecem se libertar de amarras morais e, desinteressados pelo amor, recorrem à prostituição. Uma das prostitutas, Vanessa, uma mulher casada com um marroquino, volta a por em primeiro plano as tensões multiculturais (BOLAÑO, 2004a, p. 112). Vanessa é uma imigrante que via a imigração com maus olhos, embora nunca chegasse a votar em Le Pen (BOLAÑO, 2004a, p. 115). Todos

³³ Mais sobre o assunto no ensaio de Patricio Pron: “Mariana Callejas, la literatura nazi en América” (PRON, 2014)

³⁴ Ver: BACHELARD, 1989.

³⁵ Nas palavras do narrador de Bolaño: “¿Quiere ir a ver el sótano? Me levaté, di unos pasos por la sala en donde antes se reunían los escritores de mi patria, los artistas, los trabajadores de la cultura, y dije no con la cabeza.” (BOLAÑO, 2007b, p. 113).

estes temas políticos, que antes estavam ocultos pela obsessão literária que movia os críticos, passam a ser discutidos com todas as letras.

A trama se desloca e se desestrutura, perde-se em histórias paralelas, como a do artista que cortou a própria mão, e o triângulo amoroso ressurge mais para o fim do capítulo. O que é curioso observar: quando o *ménage à trois* de fato acontece – sexualmente, não violentamente –, ele é narrado sem ênfase, no estilo árido e de relatório que Bolaño emprega em tantos trechos de *2666*. É como se a relação sexual entre os três tivesse se tornado uma nota de rodapé para assuntos maiores que passam a surgir e dominar o enredo:

Norton subió a su habitación, se peinó, se lavó los dientes, se puso crema hidratante en la cara, se quedó un rato sentada en la cama, con los pies en el suelo, pensando, y luego salió al pasillo y llamó a la puerta de Pelletier y luego a la puerta de Espinoza y sin decir palabra los guió hasta su habitación, en donde hizo el amor con ambos hasta las cinco de la mañana, hora en que los críticos, por indicación de Norton, volvieron a sus respectivas habitaciones, en donde pronto cayeron en un sueño profundo, sueño que no alcanzó a Norton, quien arregló un poco las sábanas de su cama y apagó las luces del cuarto, pero no pudo pegar ojo. (BOLAÑO, 2004a, p. 165)

Essa mudança de ênfase para as relações amorosas-sexuais parece acabar ressaltando, portanto, a *gratuidade* absoluta do ato de violência anterior – eles realizaram o que secretamente tinham desejado com muita naturalidade. A questão, no entanto, não é tão simples. O *ménage* verdadeiro descrito acima é uma cena pálida, desestimulante, enquanto o ataque ao taxista é enérgico. A violência é um catalisador, é o que traz à tona o não dito entre os personagens. É a lembrança da barbárie por baixo do verniz de ponderação e civilidade. Não à toa Bolaño escolheu, ironicamente, intelectuais europeus para esse papel. A longa diatribe do padre que narra *Nocturno de Chile* tem, entre suas reflexões finais:

Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura. (BOLAÑO, 2007b, p. 114)

Nesse trecho, o *modo* de fazer literatura a que o narrador se refere é o de María Canales, que acobertava a violência da ditadura debaixo da casa onde se celebravam os saraus. O que vale ressaltar é que, nesse final, o narrador estende essa poética de uma literatura conspurcada para além das fronteiras latino-americanas, chegando a Espanha, França, Itália e Inglaterra, os países de origem dos críticos. Se pensarmos na obra de Bolaño como um grande universo compartilhado, é impossível não ver nesse trecho de *Nocturno de Chile* um prelúdio para o que o escritor chileno viria a pontuar em *2666*: a violência, a

barbárie, não é mais localizada, não é mais uma exclusividade latino-americana, um sinal do atraso. Ela pode, ironicamente, encontrar-se presente até em críticos ilustrados europeus.

Após o *ménage* de fato, a relação triangular perde tanta voltagem que Liz acabará ficando com Morini, formando um casal extremamente inesperado e imprevisto,³⁶ e o final da Parte dos Críticos é dividida em dois eixos narrativos: de um lado, Pelletier e Espinoza seguindo pistas que não levam a nada no México, em busca de Archiboldi, entediados em quartos e salas de um hotel em Santa Teresa; de outro, a carta de Norton dizendo que decidiu ficar com Morini, uma revelação que seria um grande *plot twist* se tudo, não fosse narrada de maneira tão anticlimática.

Os críticos são abandonados pelo narrador de 2666. Cumprem sua parte, que é este deslocamento. Por enquanto, os crimes, o centro do livro, são menções passageiras, fugidias. Em certo sentido, parecem um sonho mal lembrado:

Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían. No dar crédito, sin embargo, pensó Espinoza, es una forma de exagerar. (BOLAÑO, 2004a, p. 181)

Parece impossível, para os críticos europeus, que tal barbárie estivesse acontecendo ali naquela cidade onde estavam. Há duas ironias em jogo. A primeira é óbvia: o narrador mostra que, por mais eruditos que sejam os críticos, eles estão desconectados do mundo real, numa típica sátira do mundo acadêmico isolado dos acontecimentos cotidianos. A segunda ironia é que os próprios intelectuais foram capazes de um ato de barbárie, mas não parecem crer que a barbárie pudesse estar institucionalizada ali, naquele deserto latino-americano.

Dentro da macroestrutura do romance, ainda estamos nas bordas de 2666.

2.2.3. Mensagens cifradas: a paranoia dos críticos

Em *VALIS* (1981), obra-prima da fase tardia do americano Philip K. Dick, o próprio escritor é protagonista, mas está dividido entre ele, Philip, e seu *alter ego*, Horselover Fat. Fat pensa ter descoberto uma realidade subjacente à que nós experimentamos – ou seja, pensa que nosso mundo é uma ilusão. Em tudo ao seu redor, enxerga símbolos e códigos que parecem sinalizar que a sua visão é verdadeira. Fat assiste a um filme chamado *VALIS*, uma ficção científica sobre uma sonda extraterrestre, e acredita ver ali uma comprovação de suas teorias.

³⁶ No sentido de que o narrador não dá indícios dessa possibilidade, não é algo construído aos poucos.

Philip, por outro lado, representa o lado cético, que puxa Fat de volta para a realidade, que questiona seus delírios metafísicos. De um lado, a normalidade; do outro, a paranoia. O protagonista percorre o romance inteiro cindido e não encontra nenhuma resolução tranquilizadora no horizonte.

Embora nunca tenha escrito uma ficção científica, Bolaño foi profundamente influenciado por Philip K. Dick, como relata em artigos reunidos em *Entre paréntesis* (2004b), e como está mais do que claro no romance de publicação póstuma *El espíritu de la ciencia ficción* (2016), escrito originalmente em 1984 e descoberto apenas recentemente. *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) é, inclusive, dedicado ao autor. Porém, Bolaño nunca trabalhou com tramas espetaculosas e exageradas na sua prosa como Dick. O mistério central, ou a grande conspiração, de um livro como *2666* não envolve alienígenas, mas tem como pano de fundo crimes reais. Essa relação entre sua obra realista e a fantasia de Dick é, em parte, esclarecida pelo próprio Bolaño em uma entrevista que cedeu a Carmen Boullosa: “Acerca de mi obra, no sé qué decirte. Supongo que es realista. A mí ya me gustaría ser un escritor fantástico, como Philip K. Dick, aunque a medida que pasan los años y me hago más viejo Dick me parece, también, cada vez más realista.” (BOULLOSA, 2006, pp. 106-07).

Onde estaria o realismo de Dick? Talvez nos seus personagens paranoicos, para os quais a realidade se mostra inapreensível.

Os protagonistas de Bolaño tendem a ser criaturas confusas que contam suas histórias em testemunhos delirantes em primeira pessoa (*Amuleto*, diversos narradores de *Os detetives selvagens*, *Noturno do Chile*, “El ojo Silva”). O leitor, então, tem acesso a um narrador não confiável, que esquece detalhes e o preenche com incertezas. *2666*, apesar de ter um narrador em terceira pessoa, muitas vezes adentra a consciência e a inconsciência dos personagens e se deixa contaminar.

Um exemplo muito esclarecedor de como as incertezas se articulam na prosa de Bolaño está no conto “Gómez Palacio”, de *Putas assassinas*, que é repleto de frases que desviam de uma descrição definitiva. Quando imagina o passado de um aluno de sua oficina literária, o narrador o vê “como tinha sido aos quinze anos ou talvez aos doze” (BOLAÑO, 2008, p. 30). Por que uma descrição imprecisa quando se trata de um narrador imaginando uma cena? Se é uma imaginação, por que ele não define a idade – ou quinze, ou doze? Mais adiante no conto há uma demonstração clara do tipo de estratégia narrativa de Bolaño para registrar essa indecisão:

Estiquei as pernas, um carro passou junto de mim buzinando. Xinguei-lhe a mãe com um gesto. Talvez não tenha sido apenas um gesto. Talvez tenha gritado vá pra puta que pariu e o chofer me viu ou ouviu. Mas isso, como quase tudo nesta história, é improvável. (BOLAÑO, 2008, p. 32)

2666 é um romance que começa árido, totalmente de acordo com os padrões realistas. Porém, os personagens (até os mais distantes) são atraídos, como que pela força da gravidade, a um buraco negro que tudo suga, à violência incompreensível dos crimes³⁷. A estratégia de Bolaño para lidar com essa conspiração é a de circulá-la (através de personagens que acabam se envolvendo indiretamente com a história), adentrá-la (através da narração relatorial dos pormenores de cada crime), mas nunca a resolver. Um movimento que vai da busca pela certeza à incerteza. Porém, a incerteza angustia seus personagens, que tentam encontrar uma lógica a partir dos símbolos que registram e se somam, sem encadeamento óbvio. Quem conecta os símbolos são os personagens – se estão corretos nas suas interpretações, cabe ao leitor decidir.

Essa estratégia pode parecer semelhante à de livros como *O arco-íris da gravidade* ou *O leilão do lote 49*, ambos de Thomas Pynchon. Nas palavras do crítico David Cowart:

Paranoia is, in fact, the conviction that mighty conspiracies exist, that all things are connected “in spheres of joyful or threatening about the central pulse of [one]self” (*L49*, 129). Pynchon’s protagonists come to believe in this infinite reticulation of conspiracy because it is preferable to the possibility that “nothing is connected to anything” (*GR* 434). Pynchon’s readers, by the same token, encounter fictive structures that formally imitate the paranoid premise: all is connected in great, seamless web of interdependent detail. (COWART, 2011, pp. 5-6)

E, no entanto, a maneira como Bolaño articula a paranoia é diferente da de Pynchon e de outros escritores ditos maximalistas (retomando a definição que coloca o autor chileno no mesmo balaio de vários norte-americanos que também trabalham com a questão da paranoia). Para compreender essa diferenciação, é necessário, antes de mais nada, definir o que se quer dizer com paranoia, e então adentrar o texto em si.

³⁷ A referência ao buraco negro também é feita por Rubén Medina, ligando *2666* ao manifesto infrarrealista, que começa com metáforas astrofísicas. Para Medina, “What is 2666 if not a big black hole of humanity, crime and horror? How can this evil be understood?” (MARISTAIN, 2014, p. 80)

A maneira como a paranoia se manifesta foi definida de forma concisa por Vladimir Safatle da seguinte maneira:

Tudo o que é desconhecido deve ser remetido a algo conhecido e referido ao doente. Isso leva o paranoico à necessidade compulsiva do *desmacaramento*. Ele quer que haja algo por trás dos fenômenos ordinários e só se acalma quando uma relação causal é encontrada. (SAFATLE, 2011, p. 223)

Essa definição casa perfeitamente com o protagonista de *VALIS*. Para Safatle, a partir de Krafft Ebbing, e comentando o supracitado Thomas Pynchon, a paranoia é tão recorrente na literatura pela sua busca por um ordenamento:

contra a experiência da fragilidade dos mecanismos de produção e estabilização do sentido, a própria literatura começaria a mimetizar o procedimento paranoico de reconstrução da unidade narrativa através de interpretações delirantes, marcadas pelas temáticas da perseguição, do complô, da grandeza e da erotomania. (SAFATLE, 2011, p. 226)

A Parte dos Críticos, assim como *VALIS*, é exemplar nesse sentido. Nessa primeira seção, o problema dos crimes ainda não surgiu, é apenas um sussurro que escapa entre uma conversa e outra. O mistério, portanto, ainda é a busca por Archimboldi, e toda paranoia se constrói a partir de um mistério. Incapazes de acessar a realidade total, ou seja, incapazes de realizar um exercício de totalização, de abarcar o mundo, os personagens de Bolaño preenchem o vazio construindo uma ordem secreta entre os elementos.

O primeiro diálogo de *2666* aparece após quase vinte páginas de prosa corrida. É no meio de uma anedota sobre uma possível aparição de Archimboldi. Uma cena curiosa acontece com personagens irrelevantes em um pequeno povoado. Uma mulher conta uma história e faz uma pergunta que “ni se dirigia a ninguno del pueblo” (BOLAÑO, 2004a, p. 39). A pergunta é a seguinte: “– Alguen es capaz de resolver el enigma?” (BOLAÑO, 2004a, p. 39). Ou seja, o primeiro diálogo do livro enseja uma chave de leitura, uma pergunta jogada no vazio que constrói um mistério. O enigma em questão é irrelevante, ou falsamente relevante – um *red herring*, para usar termos de narratologia de cinema –, ao contrário do grande enigma do livro, isto é, os crimes, e a frase atua como uma provocação que reaparece como um eco espectral depois.

Analizada em contexto, essa cena parece desconexa, se não desconectada do romance. Os indícios de paranoia, em Bolaño, aparecem pontual e inesperadamente. Uma cena ordinária pode se tornar um enigma muito facilmente, e a Parte dos Críticos é cheia delas, desde essa cena no povoado até o mistério de por que o artista fictício Edwin Johns teria arrancado a sua mão.

Como disse antes, na Parte dos Críticos, o mistério ainda não são os crimes, mas Archimboldi. É interessante observar, portanto, que nada sabemos sobre a obra de Archimboldi, exceto o título de alguns de seus romances e descrições vagas sobre seu estilo, suas influências etc. Acessamos Archimboldi sempre através do olhar dos críticos. Na página 99, os críticos vão a um congresso intitulado “La obra de Benno von Archimboldi como espejo del siglo XX” (BOLAÑO, 2004a, p. 99). Mas em que sentido ela seria um espelho do século? A primeira coisa que pensamos é que se trata de mais uma paródia do mundo acadêmico, com seus títulos pomposos e ambiciosos de leituras de obras de ficção.

Porém, para além da ironia, esse artifício de apontar uma coisa pequena como ícone ou símbolo de algo muito maior, é recurso corrente em Bolaño. Ou seja, é um artifício metonímico, de sinédoque. Há um exemplo que me parece precioso para refletir sobre tal estratégia. Num “conto” (entre aspas, pois a definição não é nada clara) intitulado “El hijo del coronel”, coletado no volume póstumo *El secreto del mal* (2007c), o escritor chileno descreve, em detalhes absurdos, toda a trama de um filme de zumbis assistido de madrugada. A descrição é linear e quase monótona, na sua busca por narrar cena a cena do filme. O texto foi reunido num livro de contos, mas pesquisadores logo descobriram que o tal filme de zumbis existe: trata-se de *A volta dos mortos vivos 3*, dirigido por Brian Yuzna, bastante conhecido pelas suas adaptações de H. P. Lovecraft. O filme em questão, no entanto, nada tem de especial. Entre os filmes de zumbi, está longe do panteão criado por diretores como Romero e Fulci. O roteiro é estrambótico e estúpido. Todavia, antes de começar o suposto “conto”, o narrador – o próprio Bolaño, se formos pensar que talvez o texto não seja de ficção – diz o seguinte:

No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la madrugada, vi en la tele una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra. Me cago en la hóstia santa, el susto que me dio casi hizo que me cayera del sillón. (BOLAÑO, 2007c, p. 31)

Por que Bolaño, ou seu narrador ficcional, diria que aquele filme de zumbis é sua autobiografia? O leitor devora o “conto” na busca por uma explicação, mas não há resposta alguma. Nem mesmo estudando a biografia de Bolaño parece possível encontrar pontos de contato, metáforas, nada. O próprio narrador diz que é um filme ruim, repleto de lugares comuns, personagens caricaturais, embora

cada fotograma respiraba un aire de revolución, digamos un aire en el que se intuía una revolución, no la revolución completa, para que me entendáis, sino un trozo más bien minúsculo, como si vierais, por ejemplo, *Parque Jurásico* y no apareciera ningún dinosaurio por ninguna parte, vaya, como si en *Parque Jurásico* nadie

mencionara ni una sola vez al jodido reptil, pero la presencia de éstos fuera omnipresente e insoportable. (BOLAÑO, 2007c, p. 32)

Esta é a estratégia: tomar algo minúsculo – no caso, um filme de zumbis ordinário e menor, até mesmo dentro do cânone de filmes de terror com o qual Bolaño o compara – e torná-lo símbolo de algo muito maior – no caso, a vida dele.³⁸

Além disso, o leitor de Bolaño pode associar essa definição da obra de Archimboldi como “reflexo do século XX” com questões do nazifascismo – não seria *La literatura nazi en América* uma espécie de espelho (que não só reflete a imagem, mas a inverte) do cânone do século XX?

No caso de *2666*, sabemos, graças a esse título, que a obra de Archimboldi pode ser vista como o espelho de um século. Mas de que maneira isso ocorre, por que ela representaria algo maior? Não sabemos, nunca saberemos. Este é um convite para adentrar a lógica paranoica.

A obra de Archimboldi, misteriosa desde sempre, após o incidente com o taxista e o rompimento do triângulo amoroso, torna-se ainda mais elusiva:

la obra de Archimboldi, es decir sus novelas y cuentos, era algo, una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean-Claude Pelletier, terminaría suicidándose (BOLAÑO, 2004a, p. 113)

Ou seja, a obra de Archimboldi e a figura do escritor, um *objetivo* em cuja direção os críticos caminhavam, se mostra impossível de fixar. Problemas pessoais afastam os críticos da literatura; aquilo que eles buscavam compreender e decifrar vira “una puerta falsa”, ou seja, uma *pista* falsa (ou um *red herring*), e é num desses momentos em que Bolaño antecipa e anuncia temas, “el alias de un asesino”. Não há dúvidas de que esta é uma chave de leitura inserida dentro do próprio texto, assim como a cena em que o farmacêutico diz preferir exercícios curtos de estilo a grandes obras cheias de excesso. É como se o narrador já declarasse, desde então, que a busca por Archimboldi – dos personagens e do leitor – será infrutífera, uma pista falsa para decifrar o mistério, o *verdadero* mistério.

Porém, qual é a salvação para os críticos obcecados? Não há salvação, apenas paranoia. Tudo se torna um símbolo possível. Quando Morini e os dois críticos do sexo masculino visitam Edwin Johns no hospício, percebem que uma enfermeira lê uma antologia

³⁸ No prólogo a *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), menciona-se que Bolaño descreveu o projeto inacabado como “MI NOVELA” (p. 7) em 1995. Há muito pouco material propriamente autobiográfico no romance em questão.

de literatura alemã do século XX. O artista Edwin Johns, até este ponto do livro, não tinha a menor relação com Archimboldi, mas essa coincidência perturba a ordem vigente e sugere a existência de uma ordem secreta, paranoica:

Espinoza notó entonces que el libro al que la enfermera no le quitaba ojo era una antología de literatura alemana del siglo XX. Con el codo, avisó a Pelletier, y éste le preguntó a la enfermera, más por romper el hielo que por curiosidad, si estaba Benno von Archimboldi entre los antologados.

En ese momento todos escucharon el canto o la llamada de un cuervo. La enfermera respondió afirmativamente.

Johns se puso a bizquear y luego cerró los ojos y se pasó la mano ortopédica por la cara.

– El libro es mío – dijo –, yo se lo he prestado.

– Es increíble – dijo Morini –, qué casualidad.

– Pero naturalmente yo no lo he leído, no sé alemán.

Espinoza le preguntó por qué motivo, entonces, lo había comprado.

– Por la portada – dijo Johns –, Trae un dibujo de Hans Wette, un buen pintor. Por lo demás – dijo Johns –, no se trata de creer o no creer en las casualidades. El mundo entero es una casualidad. Tuve un amigo que me decía que me equivocaba al pensar de esta manera. Mi amigo decía que para alguien que viaja en un tren el mundo no es una casualidad, aunque el tren esté atravesando territorios desconocidos para el viajero, territorios que el viajero no volverá a ver nunca más en su vida.

Tampoco es una casualidad para el que se levanta a las seis de la mañana muerto de sueño para ir al trabajo. Para el que no tiene más remedio que levantarse y añadir más dolor al dolor que ya tiene acumulado. El dolor se acumula, decía mi amigo, eso es un hecho, y cuanto mayor es el dolor menor es la casualidad.

– ¿Como si la casualidad fuera un lujo? – preguntó Morini.

En ese momento, Espinoza, que había seguido el monólogo de Johns, vio a Pelletier junto a la enfermera, con el codo apoyado en el reborde de la ventana mientras con la otra mano, en un gesto cortés, ayudaba a ésta a buscar la página donde estaba el cuento de Archimboldi. [...]

– La casualidad no es un lujo, es la otra cara del destino y también algo más – dijo Johns.

– ¿Qué más? – dijo Morini.

– Algo que se le escapaba a mi amigo por una razón muy sencilla y comprensible. Mi amigo (tal vez sea una presunción de mi parte llamarlo aún así) creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos.

La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros. (BOLAÑO, 2004a, pp. 112-13)

O monólogo quase incoerente de Johns traz ao primeiro plano a discussão da coincidência. Pouco pode se deduzir desse diálogo, exceto, talvez, que não haja uma solução fácil para decidir o que é coincidência e o que é proposital na concatenação de símbolos em busca por formar uma ordem. A ideia central, porém, é a seguinte: a coincidência é libertadora, pois não exige que encontremos sentido. Mais uma vez, Bolaño nos oferece uma

chave de leitura e uma antecipação: o quanto há de incompreensível nos crimes de Santa Teresa?

Para cada artifício de antecipação, porém, Bolaño usa um de adiamento. Quando o artista Edwin Johns finalmente decide revelar por que se mutilou, ele sussurra a resposta no ouvido de Morini (BOLAÑO, 2004a, p. 125). O narrador não conta o que foi dito; é como se o leitor fosse um dos outros críticos, que não consegue escutar o sussurro. Trata-se de uma técnica de postergação narrativa; a informação voltará, enfim revelada, quando for proveitoso para o enredo.

Logo depois de ouvir o segredo, Morini desaparece misteriosamente, deixando Pelletier e Espinoza preocupados. Ao ligar para a universidade em busca de Morini, Espinoza escuta o estudante com quem fala repetir o nome de Morini, como se tentasse se lembrar. Porém, a esta altura, os personagens já estão mergulhados na lógica paranoica, e esse breve momento de hesitação dispara uma torrente de pensamentos confusos em Espinoza:

Y luego Espinoza oyó que alguien, el mismo estudiante, susurraba Morini... Morini... Morini, con una voz que no parecía la suya sino más bien la voz de un mago, o más concretamente, la voz de una maga, una adivina de la época del Imperio Romano, una voz que llegaba como el goteo de una fuente de basalto pero que no tardaba en crecer y desbordarse con un ruido ensordecedor, el ruido de miles de voces, el estruendo de un gran río salido de cauce que contiene, cifrado, el destino de todas las voces. (BOLAÑO, 2004a, p. 127)

Duas coisas devem ser observadas aqui: a primeira é que parece haver uma referência muito direta à obra de Philip K. Dick: “una adivina de la época del Imperio Romano”; em *VALIS*, o protagonista parece acreditar que a realidade subjacente ao nosso mundo é que ainda vivemos na época do Império Romano. O segundo detalhe a se observar: mais uma vez, Bolaño repete o artifício sinedótico de que algo pequeno representa outra coisa muito maior, no caso, um ruído que contém “cifrado” (atenção para a palavra usada) o destino de todas as vozes. O mistério permanece, pois é indecifrável. O mistério permanece, pois é uma totalidade, e a totalidade não é abarcável.

Quando enfim aterrisam no México, o clima de paranoia é sobrepujante. Em uma cena, enquanto esperam Amalfitano no hotel, tudo parece surreal e incompreensível. E o pior, ameaçador:

Estos tipos están medio locos, dijeron Espinoza y Pelletier. Norton, por el contrario, pensó que algo raro estaba pasando, en la avenida, en la terraza, en las habitaciones del hotel, incluso en el DF con esos taxistas y porteros irreales, o al menos sin un asidero lógico por donde agarrarlos, e incluso algo raro, que escapaba a su comprensión, estaba pasando en Europa, en el aeropuerto de París en donde se habían reunido los tres, y tal vez antes, con Morini y su negativa a acompañarlos,

con ese joven un tanto repulsivo que conocieron en Toulouse, con Dieter Hellfeld y sus repentinas noticias sobre Archimboldi. (BOLAÑO, 2004a, pp. 151-52)

Os sonhos dos críticos no México são descritos de forma extensa. Em um deles, Norton enxerga uma mulher no seu quarto, pega um caderninho e toma notas muito rapidamente de tudo o que acontecia, “como si en ello estuviera **cifrado** su destino” (BOLAÑO, 2004a, p. 155; grifo meu).

A América Latina tem um efeito desagregador nos críticos europeus. A narrativa, a partir desse ponto, abandona o realismo duro que seguia nas primeiras páginas. O onírico se mistura ao real através de uma lógica de incertezas.

Depois de uns dias no México, quando lá decidem permanecer mais um tempo e passam a viver como se morassem em Santa Teresa, os críticos veem a sua realidade desabar e uma nova realidade – uma nova ordem, uma nova lógica subjacente – emergir:

A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles. (BOLAÑO, 2004a, p. 179)

A paisagem que se entrevê é, na falta de outras palavras, apocalíptica.

2.3. A Parte de Amalfitano: melancolia latino-americana

A parte mais curta de *2666* é, também, a mais enigmática. De todas dezenas de personagens que povoam o romance, Amalfitano é o mais próximo de um *alter ego* de Bolaño, ainda que esteja bastante distante de um Arturo Belano. Em primeiro lugar, porque as informações biográficas que temos de Amalfitano coincidem, em parte, com as de Bolaño: é um chileno da mesma geração de Bolaño que foi viver na Catalunha. Agora, vive lecionando em uma faculdade no meio do nada que é Santa Teresa, um pouco como o protagonista do conto “Gomez Palácio”, que contempla com melancolia a inutilidade de seu ofício de professor de escrita criativa num pequeno povoado mexicano de onde não sairá nenhum grande autor.

A tensão Europa-América Latina, um dos temas pulsantes da primeira parte de *2666* torna a reaparecer. Enquanto os críticos, europeus, passavam por uma quebra de paradigma refletida na narração, ao visitar o México, na Parte de Amalfitano, temos um homem que experimentou a vida europeia e retornou à América Latina, onde montou uma vida

melancólica e desesperançada. Sua filha, nascida na Espanha,³⁹ estranhava o fato de que eles tomavam filas diferentes na imigração do aeroporto (BOLAÑO, 2004a, p. 212), e às vezes suspeitavam dela, ainda criança, pois achavam que o pai, latino-americano, podia ser um traficante que usava a própria filha. O narrador termina este parágrafo recitando uma obviedade, que ganha contornos irônicos no contexto: “Pero Amalfitano nunca había comerciado con drogas y tampoco con armas” (BOLAÑO, 2004a, p. 212). O leitor não precisa dessa informação para saber que Amalfitano não é um traficante; o fato de que tal informação está posta, aí, sem mais, parece ironizar justamente a visão preconceituosa que os europeus têm dos latino-americanos.

Amalfitano é, no entanto, um intelectual, como tantos outros personagens de Bolaño; como estes outros, vive inundado de melancolia e perdido em reflexões acerca de seu lugar no mundo (ou falta de). Se as outras partes de *2666* parecem claramente assimilar um gênero literário, a de Amalfitano é mais difícil de definir. Pode-se argumentar que deriva de uma linhagem de romances filosóficos, esse gênero de difícil descrição. Pode-se pensar nele em diálogo com o “novel-essay”, a mescla entre romance e ensaio (ERCOLINO, 2014b) que teria começado com a ruptura ao naturalismo proposta por Huysmans e atingido seu ápice em autores como Thomas Mann e Robert Musil. No caso específico da Parte de Amalfitano, não me parece produtivo entrar em detalhes de como o gênero é ou não assimilado; as relações não são tão interessantes como as que busco mostrar que operam na Parte de Fate, dos Crimes e de Archimboldi. Retomo o conceito de “novel-essay” na parte 3.3, quando busco refletir acerca de *2666* como um todo.

Amalfitano já aparecia na primeira parte, onde declamava um monólogo, que é uma interessante reflexão sobre a figura do intelectual latino-americano e sua relação com o poder. Esse monólogo destaca-se por uma série de fatores: em primeiro lugar, porque faz eco aos pensamentos do próprio Bolaño, de sua visão de literatura que pode ser entrevista não apenas nas suas obras mais metaliterárias, mas também em entrevistas e ensaios. Trata-se de uma profunda ambivalência em relação à literatura, ao meio literário movido a egos e hierarquizado por fatores extraliterários, e ao fazer literário na contemporaneidade. Em segundo lugar, porque num livro tão diegético, no qual se narra tantos acontecimentos e ações, e no qual o narrador, na maioria das vezes, não oferece uma interpretação para o que acontece com os personagens, a figura de Amalfitano, nesse monólogo e em toda a parte

³⁹ E que, descobrimos em *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), chama-se Rosa em homenagem a um romance de Archimboldi (*La rosa ilimitada*), que, no livro em questão, tem seu nome grafado como J. M. G. Arcimboldi.

dedicada a ele (não à toa, a menor do livro), representa o momento de autoanálise, de reflexão, ainda que, como argumentarei a seguir, quanto mais Amalfitano reflete, mais se aproxima da loucura, do colapso mental, da *paranoia*.

Vamos ao monólogo:

– En realidad no sé cómo explicarlo – dijo Amalfitano –. La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos.

No digo que todos sean así. Hay excepciones notables.

Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa *entrega* sea una entrega en toda regla. Digamos que sólo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio.

Con su enorme cohorte de escritores más bien inútiles, el Estado hace algo. ¿Qué? Exorciza demonios, cambia o al menos intenta influir en el tiempo mexicano. Añade capas de cal a un hoyo que nadie sabe si existe o no existe. Por supuesto, esto no siempre es así. Un intelectual puede trabajar en la universidad o, mejor, irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que habla en nombre del Estado le ofrezca un trabajo mejor, un empleo mejor remunerado, algo que el intelectual cree que se merece, y los intelectuales siempre creen que se merecen algo más. Esta mecánica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos. Algunos, por ejemplo, se ponen a traducir poesía japonesa sin saber japonés y otros, ya de plano, se dedican a la bebida. Almendro, sin ir más lejos, creo que hace ambas cosas. La literatura en México es como un jardín de infancia, una guardería, un kindergarten, un parvulario, no sé si lo podéis entender. El clima es bueno, hace sol, uno puede salir de casa y sentarse en un parque y abrir un libro de Valéry, tal vez el escritor más leído por los escritores mexicanos, y luego acercarse a casa de los amigos y hablar. Tu sombra, sin embargo, ya no te sigue. En algún momento te ha abandonado silenciosamente. (BOLAÑO, 2004a, pp. 160-62)

Embora não haja uma citação direta a Walter Benjamin em 2666, é interessante observar como certos trechos do livro parecem fazer referência a obras do filósofo alemão – e também a de outros colegas da Escola de Frankfurt, como Theodor W. Adorno.⁴⁰ Em *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), numa breve biografia elaborada acerca de Amalfitano, o professor aparece como alguém que “publicó en revistas ensayos sobre Gramsci, Walter Benjamin e Marcuse” (BOLAÑO, 2011, p. 258). Não obstante, não dá para dizer se a menção a Benjamin apenas reproduz um estereótipo do professor de Letras, ou se há uma ligação maior entre o personagem e a Escola de Frankfurt. Voltando ao monólogo de

⁴⁰ A questão da validade do fazer literário após o nazismo é um dos principais temas da Parte de Archimboldi. Adorno também se preocupou obsessivamente com isso, primeiro na impossibilidade de escrever poesia após Auschwitz, e depois na produção artística orientada para que o Holocausto jamais se repita.

2666, a metáfora sobre a “perda da sombra” do intelectual usada por Amalfitano lembra muito a da “perda da auréola” do poeta sugerida por Baudelaire em “Perda de auréola” (BAUDELAIRE, 2006), e tida por Benjamin como símbolo da passagem à modernidade. Neste texto, o poeta de Baudelaire, ao atravessar uma rua da cidade caótica, deixa cair a sua auréola na lama. Surge um dilema: se voltar para buscá-la, será atropelado. Sua decisão, portanto, é a de seguir sem ela. Walter Benjamin retorna a esse poema para pensar questões da modernidade, da dessacralização da arte e do espaço do artista – todos estes, temas caros ao autor chileno. Há ainda a questão de que os dois personagens no poema em prosa de Baudelaire riem da possibilidade de algum mau poeta encontrar a auréola e passar a usá-la, como se o “ser poeta” fosse, a partir de então, um papel a ser *encenado* como qualquer outro – e eis o desconforto do intelectual no seu personagem. Curiosamente, Baudelaire aparece como epígrafe de 2666, o que sinaliza que o poeta francês estava entre as leituras que o autor chileno julgava relevantes.

O trecho, no entanto, pode ser lido por outro viés: pensando na perda da função do intelectual engajado, ou pelo menos com um poder de mudança. A melancolia de Amalfitano está nessa proximidade entre arte e poder. O escritor argentino Rodrigo Fresán levanta a hipótese de que “Bolaño es uno de los escritores más românticos en el mejor sentido de la palabra” (FRESÁN, 2008, p. 294). A desconexão entre seus intelectuais sonhadores e a realidade pós-golpe chileno seria a causa dessa melancolia tão desoladora, que vemos refletida em Amalfitano. Repito aqui a maneira como Edmundo Paz Soldán definiu *Nocturno de Chile*: “[...] es la novela de la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano” (SOLDÁN, 2008, p. 15). Amalfitano é o porta-voz tristonho dessa cumplicidade. Na breve biografia de Amalfitano que aparece em *Los sinsabores del verdadero policía*, consta que o professor “predijo la caída de Allende y sin embargo no tomó ninguna medida al respecto” (BOLAÑO, 2011, p. 258).

O monólogo de Amalfitano ainda segue por duas páginas, e se encerra unindo esta reflexão sobre o intelectual latino e a *quest* que serve de força motriz para os críticos:

En algunos locales se oyen canciones cuyas notas llegan a las calles. A veces un intelectual se desvía y penetra en uno de estos locales y bebe mezcal. Piensa entonces qué sucedería si un día él. Pero no. No piensa nada. Sólo bebe y canta. A veces alguno cree ver a un escritor alemán legendario. En realidad sólo ha visto una sombra, en ocasiones sólo ha visto a su propia sombra que regresa a casa cada noche para evitar que el intelectual reviente o se cuelgue del portal. Pero él jura que ha visto a un escritor alemán y en esa convicción cifra su propia felicidad, su orden, su vértigo, su sentido de la parranda. A la mañana siguiente hace un buen día. El sol chisporrotea, pero no quema. Uno puede salir de casa razonablemente tranquilo, arrastrando su sombra, y detenerse en un parque y leer unas páginas de Valéry. Y así hasta el fin.

– No entiendo nada de lo que has dicho – dijo Norton.
 – En realidad sólo he dicho tonterías – dijo Amalfitano. (BOLAÑO, 2004a, p. 164)

É neste momento – ainda na primeira parte do livro – que o arco de Amalfitano é posto em diálogo com o dos críticos. Os críticos o viam com pena, e com uma certa arrogância e sensação de superioridade. Nesse monólogo, os pontos de vista colidem. De um lado estão os críticos que viajam o mundo em busca daquilo que dará sentido às suas vidas, encontrar o escritor lendário (embora, como o trecho citado anteriormente mostra, houvesse uma consciência vaga de que Archimboldi nunca preencheria a vida de ninguém). De outro, a figura desoladora de Amalfitano, que já sabe e reconhece que essa busca é infrutífera. Seu arco será outro, como veremos a seguir.

O recurso de expansão é um artifício comum na obra de Bolaño, como argumentou Chris Andrews (2014). Um personagem, uma ideia, uma história aparece em um livro e, em outro, tal personagem/ideia/história é expandida. Amalfitano, nesse monólogo, é retratado como uma figura desiludida e consciente disso. Reconhece sua irrelevância, mas não lhe resta opção além de vestir o papel que lhe cabe, de professor de literatura à margem dos grandes centros de discussão intelectual, e à margem das utopias. Nesse sentido, a aparição de Amalfitano na Parte dos Críticos serve de introdução ao tom geral da segunda parte. Se levarmos em conta o desejo de Bolaño de publicar cada parte como um livro individual, é possível enxergar uma tentativa de diferenciação de estilo. Considerando *2666* como uma obra única, resta-nos refletir sobre a mudança do narrador.

O narrador é, supostamente, o mesmo: terceira pessoa, estilo indireto livre, capaz de mergulhar nos sonhos dos personagens, ainda que tenha certas restrições. Porém, todos os simulacros de Borges que marcam a primeira parte desaparecem aqui. A segunda parte é focada em um só personagem, como uma novela de ação concentrada e limitada em tempo e espaço – apesar da digressão sobre a ex-mulher do professor.

Vejamos as primeiras linhas da segunda parte: “No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente.” (BOLAÑO, 2004a, p. 211).

Como mencionei antes, o tom é tão diferente da primeira parte que temos a impressão de estar diante de outro narrador. Se na primeira parte havia descrições pormenorizadas e ocasionalmente frias, aqui a história começa com um diálogo mental, um olhar dentro da cabeça de um personagem corroído de dúvidas, que age sem saber suas motivações.

A melancolia se instala logo na primeira página, descrevendo a casa de Amalfitano, listando o número de quartos, o tipo de cozinha etc. “Tenía libros que conservaba desde hacía más de veinticinco años. No eran muchos. Todos viejos.” (BOLAÑO, 2004a, p. 211). A biblioteca antiga convive com um certo descaso com pelo pátio e pela casa: “Tenía un patio ideal para sembrarlo de césped y plantar flores aunque él no sabía qué flores eran las más indicadas para plantar allí.” (BOLAÑO, 2004a, p. 211). A descrição termina afirmando que, além de ter tempo livre, Amalfitano “tenía un sueldo mensual” (BOLAÑO, 2004a, p. 211). A ironia de usar uma frase inteira com a única função de registrar que Amalfitano recebia um salário está na conexão com o monólogo da Parte dos Críticos. Amalfitano tinha se tornado um intelectual-funcionário, alguém que recebia, ordenadamente, fixamente, um valor para lecionar literatura. Assim, ele trabalhava para o Estado.

O narrador, esta figura misteriosa de 2666, é contagiado pela melancolia do protagonista. O parágrafo com a descrição da casa, como se fosse cantado em tom menor, é um dos vários exemplos que podem se extrair da segunda parte para mostrar a sintonia entre narrador e personagem nesta depressão. E, em diferente escala, o narrador também é contaminado pela loucura.

2.3.1. Loucura e intertextualidade

Artistas no manicômio. Quando não são figuras inalcançáveis, como Archiboldi, os artistas de 2666 estão no hospício. Assim como na Parte dos Críticos uma das subtramas gira em torno do encontro com Edwin Johns, artista radical que arrancou a própria mão por dinheiro, há um enredo paralelo na Parte de Amalfitano sobre “o poeta de Mandragón”, um ser que parece ser o paciente zero da loucura que se espalha pela segunda parte do romance.

Lola, esposa de Amalfitano, jura ter tido relações sexuais com o referido poeta, mesmo com Amalfitano sabendo que isso é impossível, não apenas porque o poeta em questão é homossexual, como pelo fato de que foi o próprio Amalfitano quem apresentou a obra do poeta a Lola. Desde o início, o narrador deixa claro que Lola está equivocada no assunto. E, ainda assim, num gesto melancólico, Amalfitano doa suas economias para que a esposa parta em busca do poeta.

Assim como o artifício da expansão, Bolaño também aprecia o uso da repetição. Desse modo, em pouco mais de duzentas páginas de livro, temos pela segunda vez os motivos da *busca pelo escritor*, do *artista louco* e da *fetichização da arte*. Edwin Johns era um mistério para os críticos por ter cometido um ato violento como ápice de sua carreira artística. Em um

momento de *performance art*, arrancou a própria mão. Depois, descobre-se, seus interesses não eram tão nobres. O encadeamento é o seguinte: arte > violência > dinheiro.

Na busca de Lola pelo poeta de Mondragón, não há nenhuma revelação tão explícita. Porém, a dedicação de Lola pelo poeta é muito maior do que a recíproca. Lola o encontra no hospício com um plano de resgatá-lo e viver ao lado dele, talvez gerar seu filho. O poeta parece mais interessado nos cigarros que Lola pode contrabandear para dentro do hospício. Mais uma vez, o artista louco é, em um primeiro momento, romantizado, para depois ser ironizado. Há um cinismo em 2666 que se repete.

Esse cinismo, no entanto, é atenuado, em parte, pelo narrador que demonstra empatia em relação aos personagens. Como isso acontece? Por contaminação. Da mesma maneira como o narrador assimila a melancolia de Amalfitano na primeira página, ele assume uma narrativa delirante em primeira pessoa ao narrar a versão de Lola dos fatos:

Después Lola evocaba otra vez la nochea aquella [...] No sé si habías llegado a España o estabas en Italia o en Francia o en algún agujero inmundo de Latinoamérica. Las fiestas de este filósofo homosexual eran famosas en Barcelona. Se decía que el poeta y el filósofo eran amantes, pero la verdad es que no parecían amantes. Uno tenía una casa y unas ideas y dinero, y el otro tenía la leyenda y los versos y el fervor de los incondicionales, un fervor canino, de perros apaleados que han caminado toda la noche o toda la juventud bajo la lluvia, el infinito temporal de caspa de España, y que por fin encuentran un lugar en donde meter la cabeza, aunque ese lugar sea un cubo de agua putrefacta, con un aire ligeramente familiar. Un día la fortuna me sonrió y acudí a una de estas fiestas. Decir que conocí personalmente al filósofo sería exagerar. Lo vi. En una esquina de la sala, charlando con otro poeta y con otro filósofo. Me pareció que los aleccionaba. Todo entonces adquirió un aire falso. (BOLAÑO, 2004a, pp. 216-17)

Após o encontro entre Lola e o poeta no hospício, a narrativa parece se contaminar pela loucura, e pequenos acontecimentos ganham um quê de irreabilidade. Ao ficar na casa de uma amiga de Imma, sua companheira de viagem, Lola descobre que não poderá permanecer ali mais que uma noite, pois o marido dessa amiga parece sofrer de um problema nervoso incompreensível:

El marido se llamaba Jon y las visitas, en efecto, lo ponían en un estado nervioso que Lola tuvo oportunidad de verificar. Temblaba, se ponía rojo como una vasija de arcilla candente, aunque no soltaba palabra daba la impresión de estar a punto de gritar en cualquier momento, transpiraba y le temblaban las manos, se cambiaba de sitio constantemente, como si no pudiera permanecer quieto en un mismo lugar más allá de dos minutos. Edurne, por el contrario, era una mujer muy reposada. Tenía un hijo de corta edad (al que no pudieron ver, pues Jon siempre encontraba un pretexto para evitar que Imma y ella entraran en la habitación del niño) y trabajaba casi todo el día como educadora de calle, junto con familias drogodependientes y con los mendigos que se apiñaban en las escalinatas de la catedral de San Sebastián y que sólo deseaban que los dejaran tranquilos, según explicó Edurne riéndose, como si acabara de contar un chiste que sólo entendió Imma, pues tanto Lola como Jon no se

rieron. Esa noche cenaron juntos y al día siguiente se marcharon. (BOLAÑO, 2004a, p. 220)

Qual é a relevância dessa cena, no contexto da narrativa? Em relação aos grandes centros do romance, isto é, a busca por Archimboldi e os crimes de Santa Teresa, nenhuma. E em relação à subtrama, da tentativa de contato e resgate do poeta de Mondragón? Nenhuma também.

O narrador parece estar mais preocupado em elaborar uma atmosfera do que em narrar fatos e eventos que avancem a trama. Jon aparece e desaparece de *2666* como um mistério insolúvel. Sua ansiedade desmesurada tensiona a narrativa. De repente, tudo parece nebuloso. Algo sério é contado como uma piada que só metade das pessoas entendem. Onde está o humor? O leitor também se encontra excluído do narrado.

É uma estratégia recorrente de Bolaño: há algo secreto, e talvez cifrado, nos detalhes ínfimos, algo que nunca saberemos exatamente o que é. Numa passagem de pouca relevância na primeira parte de *2666*, por exemplo, há uma cena em que os críticos conversam com um dono de uma galeria prestes a falir, o qual revela que tinha sido espião, da mesma maneira como diria se tivesse trabalhado em algum emprego ordinário e burocrático. O parágrafo é concluído com a seguinte observação: “Las palabras del propietario de la galería, sin que ellos pudieran precisar el porqué, los entristecerion muchísimo” (BOLAÑO, 2004a, p. 134). Por que os críticos ficaram muito tristes com as palavras do dono da galeria? Pela melancolia generalizada? Talvez, mas por que não foram capazes de definir o motivo? O narrador de Bolaño sempre deixa um mistério nos interstícios da linguagem, mesmo quando estamos diante de uma cena corriqueira.

Voltemos à questão da loucura. A subtrama de Lola torna-se cada vez mais ininteligível; após ser ignorada pelo poeta, ela se envolve com um motorista enigmático que faz sexo no cemitério, Larrazábal. O segundo encontro dela com Larrazábal é narrado de forma tão pouco verossímil que parece que estamos diante de um conto sobrenatural:

Una tarde, mientras ponía a secar una blusa, que acababa de lavar, sobre una losa blanca apoyada en el muro del cementerio, oyó voces que salían de un mausoleo y hacia allá encaminó sus pasos. El mausoleo pertenecía a una familia Lagasca y por el estado en que estaba era fácil deducir que el último de los Lagasca hacía tiempo que había muerto o abandonado aquellas tierras. En el interior de la cripta vio el haz de luz de una linterna y preguntó quiénes eran. Hostia tú, escuchó que decía una voz en el interior. Pensó que podía tratarse de ladrones o de trabajadores que estaban restaurando el mausoleo o de profanadores de tumbas, luego oyó una especie de maullido y cuando ya se iba vio asomar por la puerta enrejada de la cripta la cara cetrina de Larrazábal. Después salió una mujer, a la que Larrazábal ordenó que lo esperara junto a su coche, y durante un rato ambos estuvieron hablando y paseando

tomados del brazo por las calles del cementerio hasta que el sol empezó a bajar hasta el borde esmerilado de los nichos. (BOLAÑO, 2004a, p. 228)

Veja o encadeamento das frases, e a falta de lógica causal que ele acarreta. Lola escuta vozes vindas do cemitério e decide averiguar, achando que podiam ser ladrões de tumba, mas se depara com Larrazábal, que ela já sabia ter essa obsessão por cemitérios. Ele está com outra mulher, e pede para que esta terceira espere perto do carro. É como se a terceira desaparecesse, pois Lola e Larrazábal protagonizam uma cena de amor idílico, caminhando de braços dados até o sol se pôr lindamente. Ao fazer essa espécie de encadeamento narrativo, o narrador de *2666* naturaliza o desvio do personagem de fazer sexo em cemitérios; transforma uma relação antes apenas carnal em um amor bucólico; faz desaparecer uma terceira mulher, que poderia vir a ser fonte de conflitos. Na sequência de frases, há apenas a descrição de eventos. Não conhecemos a motivação de Lola ou de Larrazábal. Coisas acontecem, e não temos acesso à lógica interna (motivações das personagens) que as rege, ou até mesmo à lógica externa (o que aconteceu com a outra mulher?).

A subtrama de Lola se assemelha, em certo sentido, a um dos textos mais incompreensíveis de Bolaño: “La vida de Anne Moore”, conto longo que encerra *Llamadas telefónicas* (2007). Por dezenas de páginas, acompanhamos as idas e vindas da mulher que dá nome ao texto, sem nunca entender o que a motiva a tomar qualquer decisão; é como uma personagem em branco que se desloca ao sabor da narrativa. Em resenha ao *Llamadas telefónicas*, Juan Antonio Masoliver Ródenas escreve que é um livro povoado de “Seres de los que sabemos tanto y tan poco, que buscan y abandonan y que lo único que quieren decir no pueden o no saben decirlo.” (RÓDENASs, 2006). Essa é uma definição perfeita de Anne Moore e também de Lola: sabemos muito sobre elas, suas idas e vindas, seus percursos geográficos, as pessoas que conhecem, a sua vida sexual, e, ao mesmo tempo, tão pouco. Sua consciência é eludida para o leitor.⁴¹ Anne Moore é uma personagem à deriva.

No brilhante artigo “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”, de Chris Andrews (2008), o crítico caracteriza essa personagem de Anne como um ser “episódico” – definição que extrai de um estudo psicológico: os acontecimentos se sucedem, se repetem, com pequenas variações, num eterno presente, para o qual o passado pouco importa, e o futuro não vale a pena planejar (ANDREWS, 2008, p. 64). Lola tem planos: “resgatar” o poeta do manicômio, fugir com ele, dar luz ao seu filho. Porém, assim que o

⁴¹ O título da resenha não podia ser mais apto: “Relatos de la vida inexplicable”.

plano falha – por puro desinteresse do poeta idolatrado – ela entra numa errância da qual parece nunca sair.

Em 2666, a subtrama de Lola é interrompida por um novo bloco de texto que começa com a frase: “La locura es contagiosa, pensó Amalfitano” (BOLAÑO, 2004a, p. 228). É como se o narrador se tornasse consciente de que atingiu um ponto de desagregação narrativa. Amalfitano faz esta afirmativa sobre o funcionamento da loucura como uma profecia: sabe que vai enlouquecer também. Na verdade, o contágio já se iniciou: seu ponto de partida é o poeta de Mondragón, preso a um hospício. A partir do grau zero da loucura – a poesia – Lola é contagiada e, depois dela, como está anunciado, Amalfitano. E, assim como Lola, Amalfitano tem como norteador de sua insanidade um poeta: não o de Mondragón, mas o de um livro misterioso, o poeta galego Rafael Dieste.

A loucura de Amalfitano, todavia, é muito diferente da de Lola. Enquanto a ex-mulher se torna uma errante episódica, Amalfitano tem sintomas comuns à esquizofrenia. Isto, ainda por cima, é mais um contraste com a loucura dos críticos – a paranoia.

O elemento catalisador, como referido, é um livro de poesia que, ao contrário das obras de Archimboldi, de fato existe, ainda que tenha se tornado raríssimo: *Testamento geométrico*, de Rafael Dieste. Obcecado com a aparição misteriosa do volume em sua casa, inexplicável e impossível de rastrear, Amalfitano é contagiado pelo uso de figuras geométricas do livro e passa também a usar triângulos e retângulos em suas aulas. Nessas figuras, elenca nomes de filósofos, sem formar nenhuma conexão lógica entre eles, e depois até mesmo a ordem de ater-se a filósofos se perde: passa a colocar nomes históricos, como o ideólogo do aparato stalinista e o crítico literário Harold Bloom.

O leitor de Bolaño, acostumado com a avalanche de nomes que costumam ser citados em seus romances, procura encontrar uma lógica, uma explicação para os desenhos de Amalfitano. Há temas de Bolaño sendo indiretamente citados e conectados: a ditadura, no caso, o stalinismo, e o cânone literário de Bloom. Uma conexão entre cânone e ditadura, literatura e violência? Sim, sem dúvida: mas como se dá essa ligação? Amalfitano não compreende, e o leitor tampouco.

É como se Bolaño retornasse ao tema mais presente em sua obra – a dualidade ética/estética, violência/arte – pelo viés da loucura do intelectual, o intelectual que não consegue explicar como funciona essa ordem tão complexa. O que temos é uma cascata de

citações, um universo intertextual em expansão,⁴² que não volta a se fechar, isto é, que não se reduz ou se adequa a uma lógica, portanto inabarcável.

Como se não fosse o bastante, Amalfitano pendura o livro de Dieste em um varal, numa relação intertextual com a obra artística de Duchamp, algo que ele mesmo se dá conta. O narrador interrompe a ação para citar a biografia de Duchamp escrita por Calvin Tomkins, em um momento de ampla autoconsciência narrativa: primeiro, afirma que Duchamp não apenas jogou xadrez em Buenos Aires – terra de Borges – como também realizou esta obra, e cita textualmente a biografia como prova. Linhas depois, porém, o narrador autoconsciente afirma: “Me retracto, en realidad lo que Duchamp hizo en Buenos Aires fue jugar al ajedrez.” (BOLAÑO, 2004a, p. 246).

Com isso, Amalfitano torna a sua loucura um espaço de citação artística. Em outras palavras, ele performatiza sua loucura. Para a crítica Gabriela Ravetti,

Embora impotentes para evitar a dor, tais irrupções artísticas funcionam como instalações conceituais no meio da catástrofe, como sinalizadores programáticos da criação possível de sentido e acabam revelando a crise geral de significação que acomete a América Latina no século XX (RAVETTI, 2016, p. 66)

E ainda:

O que está em jogo é a angústia produzida pela ordem geral, estilhaçada em fragmentos desapontadores, que incapacitam Amalfitano a seguir um raciocínio coerente e, em contraste pacificador, o repentino abrigo emocional e intelectual que encontra na súbita saída salvadora pela arte, que não exige a ficção de um argumento esclarecedor nem o preciosismo de uma *ekphrasis* erudita. (RAVETTI, 2016, pp. 72-73)

A fragmentação sinaliza a tentativa de criar sentido em meio à crise de significação. Enquanto isso, os crimes de Santa Teresa ocorrem; Amalfitano assiste à TV e os ignora (BOLAÑO, 2004a, p. 248). A cidade lhe parece terrível, ainda que seu horror seja representado pelo gosto da água, que ele jura ser capaz de escurecer os dentes com uma fina película de sujeira subterrânea (p. 261). Incapaz de lidar com essa nova realidade, longe de sua Barcelona, Amalfitano vê mais lógica na arte do que na cidade de Santa Teresa, numa busca de sentido:

Cuando llegaron a casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos. (BOLAÑO, 2004a, p. 265)

⁴² Parafraseando Chris Andrews.

A realidade é fragmentada, a busca de sentido se dá através da arte, mas como proceder quando há uma dispersão ininterrupta intertextual? No parágrafo seguinte (p. 265), Amalfitano está aguardando a voz misteriosa que conversa com ele, alucinação auditiva que parece tirada de uma catalogação de sintomas da esquizofrenia. Em sua frente, um papel em branco. Quando torna a olhar, vê que preencheu em três fileiras nomes de filósofos, escritores, intelectuais, nomes díspares como Marx, Sade, Lacan, Freud, Locke e Wittgenstein. Ele busca uma lógica, lê fora de ordem, ao contrário, cruzando fileiras, em busca de um sentido, uma revelação. A arte também não é mais ordenadora.

No meio desse desvario, Amalfitano lembra-se de “Raimundo Lulio y su máquina prodigiosa. Prodigiosa por inútil.” (BOLAÑO, 2004a, p. 265). Lulio, um mártir franciscano do século XIII, é considerado um dos fundadores da lógica ao tentar montar um sistema combinatório de termos do qual derivar-se-ia a doutrina cristã. Ele é citado por inúmeros escritores comumente associados ao pós-modernismo, como Paul Auster e William Gaddis. Em 2666, a menção paródica a Lulio sinaliza uma falência dos sistemas de informação e lógica por parte de Amalfitano. Como Lulio, Amalfitano procura construir uma sistematização da qual seria possível derivar uma resposta; porém,

Durante un rato, Amalfitano leyó y releyó los nombres, en horizontal y vertical, desde el centro hacia los lados, desde abajo hacia arriba, saltados y al azar, y luego se rió y pensó que todo aquello era un truismo, es decir una proposición demasiado evidente y por lo tanto inútil de ser formulada. (BOLAÑO, 2004a, pp. 265-66)

Não se trata exatamente do fato de que Amalfitano não encontre nada; o que ele encontra parece óbvio demais. Citando de forma descontextualizada a crítica Gabriela Ravetti (2016), “o segredo do mundo é óbvio”. Logo após esta frustrante revelação, Amalfitano bebe água e tem novamente a ilusão de estar apodrecendo; ao olhar pela janela vê a sombra do livro pendurado, que lhe parece uma “sombra de ataúd” (BOLAÑO, 2004a, p. 266). O livro de geometria está equiparado, nesse jogo associativo, à morte. Talvez esse tenha sido o truismo tão evidente que nem precisava ser formulado que Amalfitano encontrou.

A loucura de Amalfitano persiste, mas logo muda de foco e tema. Amalfitano segue sem entender o que é a voz que conversa com ele, mas ao invés de buscar respostas na confluência das ciências exatas com a arte (poesia e geometria, *ready-made* e acaso), passa a refletir sobre telepatia indígena. A mudança de objeto é brusca. Após sair para beber com o filho do reitor, um sujeito reacionário e um tanto sinistro,⁴³ que anda armado, em uma cena

⁴³ Esse personagem pouco explorado no livro é bastante curioso: de um lado, parece um tipo perigoso e violento, prestes a explodir, que frequenta apenas os piores locais da cidade. Por outro, é um literato com um discurso que

repleta de tensão latente, Amalfitano chega em casa e se lembra de um livro que leu sobre os poderes dos araucanos. Vamos ao texto para perceber quão repentina é a mudança de foco do livro:

Cuando llegó a su casa Amalfitano olvidó de inmediato al joven Guerra y pensó que tal vez no estaba tan loco como creía ni tampoco la voz era un alma en pena. Pensó en la telepatía. Pensó en los mapuches o araucanos telépatas. Recordó un libro muy delgado, que no llegaba a las cien páginas, de un tal Lonko Kilapán, publicado en Santiago de Chile en el año de 1978, que un viejo amigo, humorista de ley, le había enviado cuando él vivía en Europa. (BOLAÑO, 2004a, p. 267)

A partir desse momento, Duchamp e Dieste perdem força, e o livro de Kilapán torna-se o centro. A loucura de Amalfitano passa a se tornar, como a de Lola, uma loucura *episódica*. Nas páginas seguintes, lemos trechos do livro através de Amalfitano, e muitas vezes temos acesso a citações *ipsis litteris*, inclusive de notas de rodapé. Mais ao final, Amalfitano reflete, balançando a cabeça ao ritmo do livro pendurado no varal, poderia muito bem ser um pseudônimo de Pinochet, ou de qualquer neofascista (pp. 286-87). O eterno tema de Bolaño retorna – a ligação entre ética e estética – e é possível perceber ecos de *La literatura nazi en América*: Kilapán, que, ao contrário do cânone fictício de *La literatura nazi*, de fato existe, não apresenta, pelo menos não nos trechos que Amalfitano revela ao leitor, motivos para ser comparado com um fascista. A sua relação com um estilo neofascista é difusa, e provém apenas da interpretação inesperada e, logo a seguir, delirante de Amalfitano.

O protagonista começa investigando o livro de Kilapakán interessado nos fatores místicos-sobrenaturais ali descritos, em busca de uma compreensão melhor de sua loucura, da voz que escuta. Porém, logo seu interesse se desvia para o fato do livro ter sido publicado durante a ditadura militar chilena e todo o aparato acadêmico que validava o livro naquela época, tornando-o um livro “de respeito” (p. 285). A partir daí, associa Kilapakán a Pinochet e, depois, num delírio associativo, à movimentos neofascistas e imagens desconexas, de vacas pastando no deserto do Atacama ao muro de Berlim (p. 287). Findo o desvario, retorna à questão da telepatia e descobre que a mãe de poderes telepáticos chama-se Isabel Riquelme, e que sua mãe tem o nome de Eugenia Riquelme (na verdade, algo muito mais longo, ironizando a relação: Filia María Eugenia Riquelme Graña). Ele se arrepia, pensando ter descoberto algo. A lógica paranoica está de volta.

Qual é o arco do personagem? O caminho de uma loucura a outra? Amalfitano começa louco e termina louco, mas a sua insanidade foi contaminada por questões políticas. A Parte

se assemelha ao do narrador de *Estrella distante* (2006): ele defende que a literatura está corrompida, e que só a poesia é um alimento saudável (BOLAÑO, 2004a, p. 289). A literatura, para o jovem Guerra, está repleta de enganadores, egoístas e traidores (BOLAÑO, 2004a, p. 268).

de Amalfitano termina com um sonho no qual Boris Yeltsin dá uma aula bizarra sobre marxismo, oferecendo uma equação que adiciona uma camada mística ao materialismo marxista:

Te voy a explicar cuál es la tercera pata de la mesa humana. Yo te lo voy a explicar. Y luego déjame en paz. La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío. Así que toma nota. Ésta es la ecuación: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego. (BOLAÑO, 2004a, p. 291)

A impressão que temos é de síntese: Amalfitano, no seu inconsciente, sonha com a fusão entre o materialismo (a geometria de Dieste, a lógica de Lulio, o materialismo de Marx) e o místico (a telepatia dos araucanos, a magia de que fala Yeltsin)⁴⁴. Magia como épica, como sexo e bruma dionisiaca: é isso que impedirá a história de cair no lixão do vazio. Arte, em resumo, ou: um modo específico de ver a arte. Talvez uma arte do excesso.

2.3.2. Uma pequena nota sobre chaves de leitura e profecias

Relembremos a abertura da novela *Amuleto*, citada alhures: “Esta será uma história de terror. Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto.” (BOLAÑO, 2008a, p. 9).

É uma marca da prosa de Bolaño esse tipo de afirmação categórica que busca definir o que será narrado logo depois. O recurso gera um suspense – de onde virá o horror? E assim começamos a ler uma história sobre poetas latino-americanos sempre aguardando a manifestação do terror anunciado.

Em um dos ensaios compilados em *Toda a orfandade do mundo* (2016), Marcos Natali recolhe três exemplos dessa estratégia narrativa: a abertura de *Amuleto*, a abertura de “El ojo Silva”, que promete contar uma história de violência inescapável, e a epígrafe de *2666*, já discutida aqui. Para Natali, através desse recurso, Bolaño constrói uma espécie de profecia narrativa, e a leitura do texto em si envolve, então,

confrontar, por um lado, a expectativa gerada pela proclamação feita no início da narrativa, o sentido da parábola sombria proposto já em sua abertura, e, por outro lado, o que sobra – o que sobra na história e também *da* história, pois o que sobrevive e chega até nós é também uma narrativa. Trata-se, assim, do exercício de

⁴⁴ Também pode-se pensar em ecos de Borges (2008), que no ensaio “A arte narrativa y a magia”, contrasta duas formas de escrita, uma mimética e verossímil, e outra “mágica”, na qual as relações causais são outras, pois “Un orden muy diverso los rige, lúcido y ancestral. La primitiva claridad de la magia” (BORGES, 2012, p. 140).

examinar a equivalência entre princípio organizador e a narrativa, isto é, do trabalho de discernir se existe na narrativa algo que exceda e desestabilize o princípio geral. Assim, como em todo discurso profético, tudo no conto se jogará na relação entre a profecia e o seu *resto*. (NATALI, 2016, p. 20)

Esta análise é preciosa: as profecias de Bolaño incitam o confronto entre o previsto e o que escapa do previsto, ou não se adequa a ele. Em *2666*, acredito que a situação seja ainda mais complexa, pois embora a epígrafe funcione como profecia-mor, o autor chileno espalhou por todo o livro pequenos trechos que servem, se não como profecia *stricto sensu*, como chaves de leitura, são tentativas de definir “princípios gerais”, de elaborar totalizações do impossível de totalizar – “fragmentos, fragmentos”, como a mente fraturada de Amalfitano enxerga.

Se a epígrafe de *2666* oferece, então, uma espécie de *topologia*, ou talvez uma *cartografia* da estrutura do romance, a conversa com o farmacêutico sobre romances excessivos e gigantescos *vs.* exercícios perfeitos de estilo proporciona uma defesa da ética do romance *monstruoso* (não encaixando-se em outros termos muito utilizados para livros desse porte – “enciclopédico”, “total” – ver mais sobre isso na segunda parte da tese). A grande obra é arriscada.⁴⁵ Amalfitano fastidia-se com as “sessões de treino de esgrima” dos grandes autores, preferindo os “combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (BOLAÑO, 2004a, p. 290).

É impossível não ler esse trecho como uma defesa da proposta não apenas formal como ética do romance em questão. O autor reconhece que é através do excesso que se encontra o risco, “a escrita como tauromaquia”,⁴⁶ onde há sangue e podridão (os crimes como centro), mas, enfim, essa é a forma literária que vale a pena cultivar.

2.4. O romance norte-americano: a Parte de Fate

O tópico, até poucas linhas atrás, eram as profecias na prosa de Bolaño. O autor chileno sempre foi conhecido por criar nomes de personagens simbólicos, às vezes de uma maneira tão direta e óbvia que chega a ser constrangedora. A poeta que é a “mãe de todos os poetas” em *Amuleto* chama-se Auxilio Lacoutoure, um pedido de socorro da cultura. O vilão de *Estrella distante*, que havia aparecido já em *La literatura nazi en América*, chama-se

⁴⁵ Roberto Bolaño disse, em entrevista a Carmen Boullosa (2006), ao tratar do romance policial e da ficção científica, isto é, a literatura de gênero dita “menor”, que esta é um luxo inalcançável no cenário “monótono ou apocalíptico” da América Latina, onde escritores sempre imitam ou rejeitam as grandes obras europeias.

⁴⁶ Parafraseando o título de Celina Manzoni.

Wieder, que significa “novamente”, “outra vez”: não apenas é o retorno do personagem em um outro livro, como é um retorno da violência nazifascista através da literatura. Há ainda Lalo Cura, “la locura”, que aparece em *2666* e será discutido mais adiante, e a dupla Oido e Odeim, “ódio” e “medo” lidos de trás para a frente, dois sujeitos misteriosos que atuam como uma espécie de assistentes de Pinochet em *Nocturno de Chile*.

Portanto, quando aparece um americano chamado Fate – destino, em inglês – não restam dúvidas de que estamos diante de um nome simbólico. Além do mais, seu nome é Quincy Williams, porém, “En el trabajo todo el mundo lo conocía por el nombre de Oscar Fate” (BOLAÑO, 2004a, p. 299). Por quê? Espera-se que em algum momento na narrativa ficcional será elucidado por que uma pessoa é chamada – recebeu um segundo nome, como se fosse um apelido – de “destino”. E, sendo ele um destino, é também uma profecia. Ou talvez um caminho.

De todas as partes de *2666*, Fate permanece a mais enigmática. A mudança de estilo literário é repentina (ver subseção seguinte), começamos a história em outro país, onde abundam uma grande quantidade de acontecimentos e descrições, que parecem excessivas, isto é, fora de lugar na economia narrativa.

Pouco se avança na trama. Mas, se os crimes são o centro do romance, e se toda a trajetória é de aproximação, primeiro por meio dos críticos literários que buscam um escritor e se deparam tangencialmente com notícias dos crimes, depois por meio de um professor *condenado* a viver num pequeno inferno que o leva à loucura, agora, em Fate, temos uma aproximação direta com os crimes. Parte disso é por causa de sua profissão: jornalista. A escala, portanto, de aproximação dos crimes, é a seguinte: Críticos < Professor de Filosofia < Jornalista. O jornalista tem um comprometimento com o real que os críticos, na estrutura do narrador de Bolaño, não possuem. Porém, afirmar que o jornalismo tem um acesso direto, não mediado, ao *real*, seria cometer um equívoco tremendo. O arco de Fate é muito mais irregular, digressivo, confuso, incerto, impreciso.

O crítico Brett Levinson (2009) analisa de forma muito interessante o conflito de ter um personagem anglófono em um cenário *hispanohablante* e todas as dissociações presentes na Parte de Fate. Para Levinson, o deslocamento do sujeito é representado na prosa de Bolaño quando o narrador faz com que as cenas cheguem a um fim (isto é, deixem de ser narradas) antes de se encerrarem propriamente. Não há continuidade possível nessas pequenas unidades repetitivas e sem desfecho. Nas palavras dele, “The result appears as dissociated narratives, or narratives joined by their dissociation.” (LEVINSON, 2009, p.182).

2.4.1. Em território norte-americano

Se a hipótese que venho desenvolvendo nesta leitura é pertinente, cada parte de *2666* dialoga com um gênero ou uma tradição literária diferente. A Parte de Fate começa como um romance norte-americano. O personagem do jornalista negro no Harlem parece saído de uma ficção de Chester Himes ou de uma versão mais *pulp* de James Baldwin. Por sua vez, o universo do boxe retratado remete aos contos tão masculinos de Ernest Hemingway, em especial a “Fifty Grand”, sobre uma luta fraudada. Há, ainda, o que me parece uma referência óbvia a *Moby Dick*. Vamos observar como isso é reproduzido textualmente.

Vejamos um típico parágrafo do início da Parte de Fate:

Se duchó y no se afeitó. Escuchó los mensajes en el contestador. Dejó sobre la mesa el dossier de Barry Seaman que había traído de su oficina. Se puso ropa limpia y salió. Como aún tenía tiempo, primero fue a casa de su madre. Notó que algo allí olía a rancio. Fue a la cocina y al no encontrar nada podrido cerró la bolsa de basura y abrió la ventana. Después se sentó en el sofá y encendió la tele. Sobre un estante junto al televisor vio algunos videos. Durante unos segundos pensó en examinarlos, pero casi al instante desistió. Seguramente eran cintas donde su madre grababa programas que luego veía por la noche. Trató de pensar en algo agradable. Trató de organizar mentalmente su agenda. No pudo. Al cabo de un rato de inmovilidad absoluta, apagó el televisor, cogió las llaves y la bolsa de basura y abandonó la casa. Antes de bajar llamó a la puerta de la vecina. Nadie contestó. En la calle arrojó la bolsa de basura a un contenedor repleto. (BOLAÑO, 2004a, pp. 300-1)

Há uma mudança de estilo significativa em relação às duas partes anteriores (e às duas seguintes). Em primeiro lugar, porque as frases são muito curtas, e pouco tem em comum com as espiralantes sentenças da Parte dos Críticos. Em segundo lugar, porque há um foco na descrição de ações externas, físicas, quase como em um roteiro de cinema. Não há adornos; é um estilo seco semelhante ao que tornou Hemingway famoso⁴⁷. Tomemos um parágrafo do conto “Fifty Grand”, de Hemingway, para mantermos a temática do boxe:

Jack doesn't say anything. He just sits there on the bed. He ain't with the others. He's all by himself. He was wearing an old blue jersey and pants and had on boxing shoes. He needed a shave. Steinfeld and Morgan were dressers. John was quite a dresser too. Jack sat there looking Irish and tough. (HEMINGWAY, 1972, p. 59)

A temática, o local, o estilo: é quase como se Bolaño estivesse fazendo um pastiche de Hemingway, ou melhor, da tradição realista norte-americana pós-Hemingway.

2666 se comporta, desde o início, como uma máquina que assimila estilos. Uma máquina intertextual.

⁴⁷ Pode-se argumentar que o estilo de James Baldwin às vezes também deriva do de Hemingway, e que Baldwin possui também várias conexões com o universo de Fate, dado o seu ativismo social pelos direitos dos negros.

Aqui, é preciso abrir um parêntese. Ao usar o termo máquina, estou ciente de como este termo foi conceitualizado ao longo de várias obras de Deleuze e Guattari, tornando-se peça-chave do pensamento deleuziano e de todos os seus seguidores na área da filosofia, comunicação e letras. O fato de que o conceito foi elaborado em mais de um local torna difícil resumi-lo em poucas palavras, ou até mesmo chegar a uma conclusão geral do que *é* uma máquina para Deleuze e Guattari (talvez fosse mais fácil defini-la a partir do que a máquina *não é*). Recorro a um artigo de vertente deleuziana para uma rápida definição:

Já em 1964, Deleuze apontava para uma compreensão de textos literários como máquinas, entidades materiais capazes de produzir efeitos também materiais, muito mais do que apenas uma elaboração simbólica cujo sentido seria acessível através de interpretação. (...) Uma máquina, compreendida assim, é tudo aquilo que funciona, aquilo que produz determinadas coisas, que tem um uso. É um conceito bastante radical para abordar obras de arte – tratá-las por máquinas – pois desloca completamente o eixo daquilo que a tradição compreendeu como seu processo, que é a tradução de uma interioridade do “autor” em linguagem cujo propósito era justamente o deciframento de seu significado. Para Deleuze, ao contrário, não existe essa tal interioridade, muito menos a figura transcendente do autor: tudo é produção. (ARAUJO, 2016, pp. 4-5)

2666, em diversos momentos, parece precisamente uma máquina de produção des governada de narrativas e significantes, capaz de continuar produzindo sem parar, até o fim dos tempos. Não há essencialismos: parece que o romance existe sem o autor ou sem interioridade. Mas uma abordagem verdadeiramente deleuziana não estaria interessada, *a priori*, em destrinchar os funcionamentos dessa máquina (ao contrário do que proponho nesta tese).⁴⁸ Se, no capítulo 1.3, mencionei *Kafka: por uma literatura menor* (2014), de Deleuze e Guattari, para explicar os motivos pelos quais eu não seguiria aquela linha de raciocínio, cabe mencionar aqui que, embora às vezes eu interprete 2666 valendo-me da imagem de uma máquina, e que esta imagem esteja ligada, de forma superficial, à teoria deleuziana, esta conexão permanece tênue. A meu ver, Deleuze e Guattari estabeleceram um universo teórico extremamente complexo, e teses instigantes podem surgir acerca de 2666 pensando o romance a partir de seus agenciamentos maquínicos. No entanto, para os fins do meu estudo e a partir da abordagem crítica que desenvolvi ao lado de meu orientador, acredito que talvez seja melhor deixar Deleuze para outros pesquisadores. Em certo sentido, a metáfora da *monstruosidade*, palavra usada pelo próprio Bolaño em mais de um momento em 2666, me parece mais frutífera para a reflexão que elaboro ao longo da tese, em especial na segunda parte.

⁴⁸ “Por isso Guattari afirma que não devemos nos perguntar ‘o que é’ essa máquina, mas sim ‘como’ e ‘com quem’ ela está funcionando em determinada situação” (ARAUJO, 2016, p.7)

Mas encerremos o parêntese e voltemos ao livro: a primeira tarefa de Quincy Williams/ Oscar Fate é a de fazer uma matéria com um tal Barry Seaman. Essa subtrama em nada avança o enredo central do romance – está totalmente distante do universo dos crimes de Santa Teresa –, e pode-se argumentar sobre o quão pouco virá a moldar o personagem de Fate. É uma digressão difícil de situar na economia narrativa de *2666*. No entanto, mais do que isso, é uma digressão intertextual.

Barry Seaman é uma versão pouco disfarçada de Bobby Seale, cofundador dos Panteras Negras. Como sói acontecer na obra de Bolaño, o nome é simbólico. Seaman, literalmente *homem do mar*, discursa em uma igreja, no púlpito, sobre cinco temas, que ele considera o suficiente para dar conta de tudo o que tem para dizer a respeito de sua vida e experiência. Ao falar do primeiro tema, o perigo, encerra o seu discurso inesperadamente mudando de assunto: “el mar es el peligro” (BOLAÑO, 2004a, p. 316).

Seaman, “o mar é o perigo”, um discurso feito no púlpito por um personagem que desaparece, no início e sem relação direta com o restante da trama. A referência me parece óbvia: em *Moby Dick*, antes de partir para o mar, Ishmael e os outros baleeiros visitam a capela, onde escutam o discurso do Padre Mapple: “Companheiros de bordo, este livro só tem quatro capítulos – quatro meadas – é uma das menores tramas da poderosa corda das Escrituras. E, no entanto, que profundidades da alma a linha-d’água de Jonas sonda!” (MELVILLE, 2008, p. 63).

Assim, em poucas páginas, Bolaño referenciou e assimilou duas grandes correntes literárias norte-americanas. Não esqueçamos, de modo algum, que *Moby Dick* já havia sido citado na Parte de Amalfitano, na defesa que o farmacêutico faz dos romances torrenciais, de excesso.

Além desses exemplos, há outras pequenas referências, como a menção a um tal de “Robert Martillo Smith, obrero de mantenimiento del municipio de Brooklyn, experto en meterse dentro de las alcantarillas y luchar con cocodrilos de diez metros” (BOLAÑO, 2004a, p. 329). Ora, onde mais alguém caça crocodilos no esgoto de Nova York? No romance de estreia do norte-americano Thomas Pynchon, *V.* – esta é a atividade de Benny Profane, protagonista do romance.

Interessante, por outro lado, é refletir sobre como Bolaño subverte e, por fim, demole, essa rede de referências, em especial o pastiche hemingwayano. A luta de boxe, construída como uma espécie de centro dessa assimilação literária – é o que motiva Fate a viajar ao México, é o assunto debatido entre os jornalistas, sabemos de detalhes dos lutadores, insinuações etc. Quando a luta enfim acontece, ela é descrita de uma maneira antitética à

disputa de “Fifty Grand”. Não há emoção, suspense, *plot twist*. Ao invés disso, há um distanciamento irônico, denunciando o vazio do espetáculo – do boxe e do jogo literário:

La pelea fue corta. Primeiro salió Count Pickett. Ovación de cortesía, algunos abucheos. Después salió Merolino Fernández. Ovación atronadora. En el primer round se estudiaron. En el segundo Pickett se lanzó al ataque y noqueó en menos de un minuto su contricante. El cuerpo de Merolino Fernández, estirado sobre la lona del cuadrilátero, ni siquiera si movió. Sus segundos lo sacaran en andas hasta la esquina y como no se recuperaba entraron los camilleros y se lo llevaron al hospital. Count Pickett levantó un brazo, sin demasiado entusiasmo, y se marchó rodeado de su gente. Los espectadores empezaron a vaciar el Pabellón. (BOLAÑO, 2004a, p. 394)

A partir dessa ruptura de estilo, é como se o pastiche do romance norte-americano fosse totalmente abandonado pelo narrador. É quando se fortalece outra forma de intertextualidade insinuada desde o início desta seção: a com o cinema.

2.4.2. Oscar Fate vai ao cinema

Logo nas primeiras páginas, Quincy Williams – ainda não Oscar Fate – tem um sonho, e seu sonho é descrito extensivamente, como costuma acontecer com os personagens de Bolaño. Porém, ele não sonha com fatos, mas com um filme que tinha visto há pouco. O filme sonhado está em negativo, os personagens brancos viram negros como Quincy. A trama não é descrita, mas adianta a relevância que o cinema terá para a Parte de Fate.

Ainda zonzinho com a morte de sua mãe, andando pelas ruas como se estivesse narcotizado, Fate entra num cinema para assistir a um filme que já tinha começado (BOLAÑO, 2004a, p. 302). Ele assiste a uma cena inteira, que é descrita longamente pelo narrador de Bolaño. O filme parece se relacionar com o sonhado anteriormente: há policiais negros infiltrados para desbaratar uma rede de tráfico de drogas. A narração do enredo é interrompida – Fate passa mal e vomita no banheiro. A cena toda parece inútil para a narrativa de 2666. Temas relevantes – raça, narcotráfico – são adiantados, mas desenvolvidos de uma maneira desconectada. Como dito antes, a Parte de Fate é repleta desses excessos.

No meio do discurso de Seaman, ainda, há uma menção a um filme de ficção científica que ele teria visto. O filme é descrito sem seu nome ser nunca mencionado, e a trama é delirante como as sonhadas pelo personagem de Jan em *El espíritu de la ciencia ficción* (2016), romance póstumo de Bolaño. As lembranças do filme são vagas e a menção a ele parece não acrescentar muito ao discurso de Seaman. O filme tem pontos em comum com *Solaris*, clássico russo de Tarkovsky. Um sol atrai misteriosamente uma tripulação de

astronautas, que se sentem fascinados por aquele centro gravitacional sem saber o motivo. Como os crimes de Santa Teresa, uma massa monstruosa que atrai como por força da gravidade os personagens de *2666*, um oásis de horror no meio de um deserto de tédio, “atrás queda el sol, enorme, una estrella enloquecida en la inmensidad del espacio” (BOLAÑO, 2004a, p. 323).

Ao longo de *2666*, a temática do cinema fica em segundo plano, tendo essas referências esparsas, somente até a luta de boxe anticlimática. A partir de então, o cinema assume o papel principal de interlocutor da Parte de Fate. Há dois cineastas que dialogam intertextualmente com esta Parte: Robert Rodriguez e David Lynch.

O nome do Rodriguez é mencionado por Charly Cruz, que possuiria uma rara cópia do primeiríssimo filme do diretor antes de seu sucesso de baixo orçamento, *El Mariachi*. De fato, Rodriguez realizou um curta na faculdade antes de *El Mariachi*, mas não é o filme descrito em *2666* – um momento de mescla entre ficção (obra imaginária) e realidade (cineasta existente).

Charly é um cinéfilo que defende uma espécie de conexão sagrada (este é o termo empregado) com o cinema. E, por volta deste momento na narrativa, várias marcas de irrealidade parecem se acentuar. É como se Fate se desprendesse da realidade e passasse a viver em um sonho ou, talvez, em um filme. Logo após a luta de boxe, Fate pensa em “luego volar hacia Nueva York, en donde todo volvería a tener la consistencia de la realidad” (BOLAÑO, 2004a, p. 396). O México é um cenário desagregador da realidade, uma sensação compartilhada, em maior ou menor nível, pelos críticos e por Amalfitano.

A introdução do nome de Rodriguez me parece cumprir duas funções. Em primeiro lugar, porque Rodriguez é um norte-americano filho de mexicanos radicados nos Estados Unidos. Sua filmografia registra um México violento com um verniz hollywoodiano. Os primeiros filmes são exagerados e feitos com baixíssimo orçamento. Ele é, de certo modo, uma ponte entre o México – violento e místico – e os Estados Unidos de Fate.

Assim, Charly mostra a Fate o suposto primeiro curta de Rodríguez, que é quase um *snuff* movie, isto é, um filme com violência real, não ficcional. No curta descrito em *2666*, uma prostituta velha é estuprada por três homens. Porém, contrariando a expectativa de Fate, ela acaba gozando de verdade, de forma incontrolável. Após esse episódio, o filme ganha tons sobrenaturais; a mulher parece desaparecer e se transformar num esqueleto. Depois, imagens desconexas do DF mexicano aparecem na tela. A mulher olha para a câmera e pergunta se ela se saiu bem. Realidade e ficção estão indissociavelmente mescladas. A artificialidade da pornografia é contrastada com a legitimidade do orgasmo. O visual de *snuff* se mistura com

imagens pretensamente poéticas. Chave de leitura, outra vez. Como *2666*, o curta alterna a violência real dos corpos anônimos das mulheres estupradas com a beleza incompreensível do cenário mexicano. O filme de Rodríguez parece inacabado. Charly explica: “Hay una segunda cinta” (BOLAÑO, 2004a, p. 406), como se uma continuação fosse explicar algo da narrativa.

Além disso, a menção a Rodríguez antecipa a altercação confusa e a briga violenta. Após ver o filme, “La sensación de irrealidad que le perseguía aquella noche se acentuó” (BOLAÑO, 2004a, p. 407). Fate promove o resgate de Rosa, e as cenas de violência são narradas de forma imprecisa, à meia-luz, de forma um tanto similar ao que ocorre no caso do resgate dos meninos no conto “El ojo Silva”. Sexo e violência se misturam à moda de um filme de Rodríguez quando, no meio da confusão, “Rosa Amalfitano miró la pistola de Corona como si fuera un artilugio de sex-shop” (BOLAÑO, 2004a, p. 409). A sordidez do cenário TexMex, a confusão entre sexualidade e violência: este é o território de Rodríguez.

Mas também estamos já em território lynchiano, ainda que o nome do cineasta americano só venha a ser mencionado diretamente na página 428, quando Fate entra em um cibercafé nomeado em homenagem à sequência da série *Twin Peaks*. O que seriam essas marcas lynchianas? Pequenos acontecimentos estranhos que permeiam a trama, dando um caráter onírico ao narrado. *Twin Peaks*, a obra nominalmente citada, tem um americano, estrangeiro à cidade que visita, deparando-se com um lugar que parece cheio de mistérios indecifráveis, circulando ao redor de um crime que, de tão estranho, parece paranormal.

O diálogo intertextual entre *2666* e o cinema de Lynch é óbvio em vários trechos; vamos a alguns momentos:

La lámpara que colgaba del techo era verde. Junto a una ventana, sentada en un sillón, estaba Rosa Amalfitano. Tenía las piernas cruzadas y fumaba. Cuando Fate traspuso el umbral levantó la vista y lo miró.

– Estamos aquí haciendo unos negocios – dijo Chucho Flores.

Fate se apoyó en la pared como si le faltara el aire. Es el color verde, pensó.

– Ya veo – dijo.

Rosa Amalfitano parecía drogada. (BOLAÑO, 2004a, pp. 399-400)

A cena no romance é iluminada (iluminada, como por um diretor de fotografia num filme) por uma luz artificial verde, como as cores fortes que marcam as cenas oníricas de filmes como *Cidade dos sonhos*, de Lynch. A reação de Fate é de falta de ar, embora não haja nenhum motivo para ele sentir falta de ar. Ele associa à cor verde (qual a lógica causal?). O parágrafo e a seção são interrompidos com a descrição de que Rosa parecia drogada; os atores e atrizes nos filmes de Lynch sempre parecem agir como se estivessem operando em uma realidade própria, lendo linhas do roteiro de forma artificial, desprovidos de carga dramática. Laura Palmer, protagonista ausente de *Twin Peaks*, assim como Rosa Amalfitano, envolve-se

com tipos do submundo do tráfico de drogas, apesar de, no mundo das aparências, representar uma garota inocente, com boas relações familiares.

Mais adiante, quando Fate encontra Amalfitano (Oscar Fate e Oscar Amalfitano, perceba a duplicidade do nome), eles têm uma conversa enigmática sobre ilusões de ótica dos “discos mágicos”, pequenos brinquedos com os quais vemos uma imagem se fundir à outra (um pássaro dentro de uma jaula) quando alternadas, uma depois a outra, de forma rápida demais. No caso, Amalfitano fala da imagem de um bêbado que aparece dentro de uma cadeia rindo:

– El *borrachito* se ríe porque nosotros creemos que está en prisión, sin aperebirnos de que la prisión está en una cara y el borrachito en la otra, y que la realidad es ésa, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que el borrachito está encarcelado. De hecho, podríamos incluso adivinar de qué se ríe el borrachito: se ríe de nuestra credulidad, es decir se ríe de nuestros ojos. (BOLAÑO, 2004a, pp. 422-23)

Novamente, um momento lynchiano, quando um personagem avisa o protagonista que a sua realidade é ilusória; está em *Estrada perdida*, em *Cidade dos sonhos*, na já mencionada série *Twin Peaks*...

Quando Oscar Fate aponta que o nome do cibercafé é uma referência a David Lynch, o recepcionista dá de ombros e oferece a seguinte resposta: “Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido” (BOLAÑO, 2004a, p. 428). O México funciona como um Aleph intertextual. É, mais uma vez, chave de leitura: 2666 como uma homenagem a todas as coisas do mundo, inclusive ao que ainda não aconteceu (o ano de 2666, o Apocalipse).

Quanto mais se pensa em 2666 em diálogo com a obra de Lynch, mais conexões pululam. É possível imaginar uma tese inteira baseada na relação entre não apenas a Parte de Fate, como também a Parte dos Crimes, e o seriado *Twin Peaks*. Não é o objetivo deste estudo fazer essa comparação pormenorizada, mas há um ponto de contato que parece mais relevante que os outros: a *intangibilidade* do criminoso. Na série de Lynch, um agente do FBI é convocado à cidadezinha onde a “garota perfeita” Laura Palmer foi brutalmente assassinada. O agente logo ganha a simpatia dos moradores e da polícia local, embora seus métodos pareçam pouco ortodoxos. Munido de uma mistura paródica de filosofia oriental, espiritualismo indígena (uma conexão com a Parte de Amalfitano?) e teorias da conspiração, o agente Dale Cooper descobre que o assassino de Laura Palmer é seu pai, ou melhor, uma figura demoníaca de origem inexplicada conhecida como “Bob”⁴⁹ que possuiu o pai de Laura.

⁴⁹ Dar um nome ridículo a um personagem sério não é exclusividade de Lynch – ver Lalo Cura, de Bolaño.

Poucas pessoas conseguem ver essa entidade pavorosa, geralmente apenas em alucinações enlouquecedoras.⁵⁰

Após a prisão e suicídio do pai de Laura, Bob está solto, como uma alma penada, e vaga pela cidade em busca de um novo corpo para roubar. Na misteriosa floresta que cerca a cidade de Twin Peaks, há um portal que permite acesso ao “*black lodge*”, um lugar de cortinas vermelhas e carpetes geométricos que parece uma pintura de De Chirico. É desse lugar místico, atemporal, que Bob parece ter escapado para entrar no mundo dos vivos.

A mitologia criada por Lynch e Frost é um tanto mais complexa e cheia de nuances do que este resumo permite vislumbrar, mas uma coisa é certa: a série *Twin Peaks* está obcecada com a ideia de rastrear uma origem do mal, algo que possa explicar como um pai de família é capaz de estuprar e matar a própria filha, numa cidade que, a princípio, parece surrealmente perfeita, com o café e a torta mais gostosos do país. O assustador e sombrio bosque ao redor da cidade onde se encontra esse portal para um outro mundo parece mostrar que há uma fonte sobrenatural do *mal do mundo*. Após a morte do pai de Laura, o agente Cooper discute com outro agente e o policial sobre a veracidade da existência de “Bob”; seria ele apenas um reflexo dos demônios pessoais de Leland Palmer, pai de Laura? Não chegam a uma conclusão, mas ao final da segunda temporada, com Bob possuindo o agente do FBI, a resposta de David Lynch aparentemente se apoia em algo místico; existe um mal circulando pelo mundo que pode possuir até mesmo o mais bem-intencionado dos seres humanos.

O que isso tem a ver com *2666*, para além do que o próprio Bolaño deixa antever nas suas referências nominais à série e ao filme que deu prosseguimento a esta? Assim como em *Twin Peaks*, os crimes brutais contra as mulheres parecem incompreensíveis por todos ao redor. Os detetives que buscam respostas concretas, um assassino com nome e sobrenome que possa ser culpado, deparam-se com becos sem saída. Os acontecimentos estranhos vão se empilhando, sugerindo que o criminoso é intangível, habita um plano imaterial, é invisível e pode tomar o coração dos homens e levá-los a cometer um mal indescritível. O deserto que está ao redor de Santa Teresa é como a floresta sombria de Twin Peaks; colore a cidade com uma ameaça permanente. A origem do mal, o *segredo do mal*,⁵¹ segue inexplicável em termos materiais, ou mesmo literários.

⁵⁰ Haas, logo que vai preso, não deixa seus colegas de cela dormirem porque “Hablaban de un monstruo y se pasaba las noches en vela” (BOLAÑO, 2004a, p. 603). Ele enxerga um monstro, algo sobrenatural, como o mal de *Twin Peaks*.

⁵¹ Parafraseando o título de um livro de contos póstumo de Bolaño.

2.4.3. Raça e violência

Oscar Fate é negro. É um dos poucos personagens negros de Bolaño, e sua raça é posta em primeiro plano, isto é, evidenciada, discutida, refletida o tempo inteiro durante a Parte de Fate.

Questões identitárias, de nacionalidade e raça, já tinham aparecido antes em *2666*: a islamofobia velada na Parte dos Críticos, uma certa vergonha latino-americana na Parte de Amalfitano. Porém, o tema só explode mesmo na Parte de Oscar. Raça está por tudo: nos filmes que assiste ou sonha, a cor dos personagens é descrita. Além disso, o jornal para o qual Fate trabalha é direcionado ao público negro.

Na parte em que Fate está nos Estados Unidos, a questão de raça é central, mas estável. Quando viaja ao México, porém, o narrador faz essa questão parecer *perigosa*. No trajeto para cruzar a fronteira, ele vai a um restaurante e percebe que ninguém lá, tirando ele, era negro (p. 336). É nesse momento que os crimes são discutidos pela primeira vez, entreouvados de uma conversa alheia. “Nos hemos acostumbrados a la muerte” (BOLAÑO, 2004a, p. 337), diz um jovem estranho, sinalizando a banalidade do mal.

Páginas atrás, ainda nos Estados Unidos, os crimes de Santa Teresa apareceram numa reportagem de televisão, mas Fate estava dormindo. O narrador conta, o leitor fica sabendo, mas é como se Fate estivesse à parte, no seu mundo onírico, ou talvez como se seu sonho não descrito fosse este pesadelo:

Mientras Fate dormía dieron un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa, en el estado de Sonora, al norte de México. El reportero era un chicano llamado Dick Medina y hablaba sobre la larga lista de mujeres asesinadas en Santa Teresa, muchas de las cuales iban a parar a la fosa común del cementerio pues nadie reclamaba sus cadáveres. Medina hablaba en el desierto. Detrás se veía una carretera y mucho más lejos un promontorio que Medina señalaba en algún momento de la emisión diciendo que aquello era Arizona. El viento despeinaba el pelo negro y liso del reportero, que iba vestido con una camisa de manga corta. Después aparecían algunas fábricas de montaje y la voz en off de Medina decía que el desempleo era prácticamente inexistente en aquella franja de la frontera. Gente haciendo cola en una acera estrecha. Camionetas cubiertas de polvo muy fino, de color marrón caca de niño. Depresiones del terreno, como cráteres de la Primera Guerra Mundial, que poco a poco se convertían en vertederos. El rostro sonriente de un tipo de no más de veinte años, flaco y moreno, de mandíbulas prominentes, a quien Medina identificaba en off como pollero o coyote o guía de ilegales de un lado a otro de la frontera. Medina decía un nombre. El nombre de una joven. Después aparecían las calles de un pueblo de Arizona de donde la joven era originaria. Casas con jardines raquíticos y cercas de alambre trenzado de color plata sucia. El rostro compungido de la madre. Cansada de llorar. El rostro del padre, un tipo alto, de espaldas anchas, que miraba fijamente a la cámara y no decía nada. Detrás de estas dos figuras se perfilaban las sombras de tres adolescentes. Nuestras otras tres hijas, decía la madre en un inglés con acento. Las tres niñas, la mayor de no más de quince años, echaban a correr hacia la sombra de la casa. (BOLAÑO, 2004a, p. 328)

O texto, por meio de uma matéria jornalística, descreve minuciosamente – com o maior número de detalhes que o leitor tem até o momento – a situação dos crimes. Enquanto isso, porém, o jornalista americano dorme. O fato de que a narrativa continua, detalhando rostos, imagens misteriosas da reportagem (as sombras das meninas, a sombra da casa), parece estabelecer uma relação triangular entre Fate, o território do sonho,⁵² e a televisão. Os acontecimentos são simultâneos, e, apesar de unidos por esse fio onírico, ainda permanecem separados.⁵³ É só ao cruzar a fronteira entre Estados Unidos e México que o personagem entrará de fato em contato com essa realidade.

Voltemos ao restaurante em que Fate para no caminho de sua viagem, onde escuta “nos hemos acostumbrados a la muerte”. A frase, que ocupa um lugar de diálogo, isto é, é sinalizada com um travessão, logo vira um discurso assimilado pelo narrador. Há uma quebra de parágrafo, e o interlocutor argumenta que o mundo sempre foi assim, acostumado à morte. Bolaño costuma fazer as quebras de bloco de texto quando há uma mudança espacial ou temporal. Neste caso, não há nenhum deslocamento, exceto o fato de que um diálogo se torna um monólogo, uma reflexão sobre a continuidade da violência.

O homem sem nome cita que, no século XIX, o crime também estava por toda parte e não pegavam nem o mais famoso dos *serial killers*, Jack, o Estripador. “Todo cambia, pero los arquetipos del crimen no cambian” (p. 338). O que ocorria até o século XIX, diz o monólogo, é que a maior parte das pessoas estava “en los extramuros de la sociedad” (p. 338). O curioso é que o tipo sem nome é branco, mas ele menciona os navios negreiros, onde morriam centenas de escravos anônimos, e ninguém parecia se importar com isso, enquanto um crime na cidade, um assassinato de um vizinho após um surto de loucura, gerava uma grande comoção midiática. Bolaño, aqui, mais uma vez utiliza o recurso de antecipar a trama, no caso, a reação silenciosa da mídia aos crimes contra as mulheres anônimas da quarta parte do romance, contrastada com o barulho ao redor do profanador de igrejas. Porém, como estamos ainda na Parte de Fate, esse assunto é visto pelo prisma da questão racial. Aliás, essa é uma boa maneira de definir o que o narrador de Bolaño faz em cada seção de 2666: ele elege uma lente que filtra tudo aquilo que é narrado.

O monólogo do homem sem nome cita navios negreiros; Fate estava lendo sobre navios negreiros. É mais do que uma coincidência, pois as coincidências, para o leitor de Bolaño, soam como conexões – paranoicas ou não. No livro lido, no diálogo, raça está por

⁵² Os sonhos de Fate sempre eram relatados; neste momento, ele não sonha, mas as cenas acontecem no livro, na TV.

⁵³ Ver um artigo interessantíssimo sobre a televisão e os sonhos na Parte de Fate de Anna Topczewska (2012).

toda a parte. Em determinado momento, Fate vai comprar um cachorro quente e não entende o espanhol da vendedora, para quem ele explica que é americano. Depois, entra em crise com sua própria resposta: por que não disse que é afro-americano? É como se, no México, as questões identitárias entrassem em xeque.⁵⁴ Há um poder desestabilizador ao cruzar a fronteira:

Después salió con su lata de cerveza y su hot-dog a la carretera. Mientras esperaba que pasaran tres camiones que iban de Santa Teresa a Arizona recordó lo que le había dicho a la cajera. Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismo irme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie? (BOLAÑO, 2004a, p. 359)

A possibilidade de não ser ninguém; o risco de tornar-se anônimo como as mulheres assassinadas, de viver aquilo que Giorgio Agamben define como “a vida nua” (ver mais sobre isso na análise da Parte dos Crimes). Esses temas identitários, em primeiro plano na Parte de Fate, convivem com a questão dos crimes, esta sempre latente, antecipando a narrativa como um vírus prestes a dominar o organismo e transformar-se em uma doença.

2.4.4. Os crimes, enfim

Na cena mencionada acima, do diálogo entreouvido a caminho do México, quando Fate se levantar para ir embora, a garçonete lhe pergunta para ele vai; e, ao saber o local, pensa que o jornalista cobrirá os crimes. Fate responde que não, que sequer sabe do que ela está falando (BOLAÑO, 2004a, p. 341). Há um adiamento constante, como se, só ao chegar no território de Santa Teresa, ele pudesse ser exposto sem filtros aos crimes. Na página 362, muito depois desse diálogo com a garçonete, Fate finalmente toma a iniciativa e pergunta sobre os episódios de violência. O assunto dos crimes é retomado com o mesmo viés do esquecimento e de como a sociedade os ignora:

– ¿De qué demonios estaban hablando? – le preguntó Fate a Chucho Flores mientras desayunaban en un bar cercano al pabellón Arena del Norte.
– De los asesinatos de mujeres – dijo Chucho Flores con desánimo –. Florecen – dijo –. Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan

⁵⁴ Até certo ponto, é claro. A raça, na Parte de Fate, é sempre dita de antemão, como uma maneira de descrever os personagens. Na página 369, menciona “un ayudante de cocina chino” e “un árabe”, por exemplo, ao mencionar personagens sem nome. Antes, em conversa com jornalistas americanos, há um longo diálogo narrado de forma indireta sobre pureza de raça e como isso se reflete no tipo físico dos boxeadores (BOLAÑO, 2004a, pp. 364-65).

de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo. (BOLAÑO, 2004a, p. 362)

É nessa parte, discutindo a cidade de Santa Teresa, que o livro forma a ponte – a única – com a descrição do que seria a cifra 2666 no romance *Amuleto*. Chucho Flores diz que só o que falta a Santa Teresa é tempo, e Fate reflete: “¿Tiempo para qué?, pensó Fate. ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una especie de Detroit?” (p. 362). A figura do cemitério esquecido remete diretamente ao delírio de Auxilio Lacouture em *Amuleto*: “um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo” (BOLAÑO, 2008a, p. 65).

Há duas imagens recorrentes ao longo de todo 2666: o de um cemitério e o de um *basurero*, um lixão, em bom português (mais sobre isso na próxima seção). O tópico do esquecimento também é mencionado por Fate – um cemitério esquecido, como uma tragédia que, por ser ignorada, corre o risco de se repetir (o medo de esquecer algo é um norte moral para Auxilio Lacouture). É nesse sentido, acredito, que Fate faz valer o seu nome profético; como Auxilio, ele entrevê por um instante um futuro apocalíptico.

Um documentário chileno recente, *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, estabelece um curioso diálogo com 2666. Nessa obra, talvez mais próxima de um ensaio audiovisual do que de um documentário nos moldes tradicionais, Guzmán vai ao deserto do Atacama e conversa com vários chilenos que, de uma forma ou de outra, estão revirando o passado. Há os astrônomos, que embora estejam a serviço da ciência, usando telescópios modernos para perscrutar o céu, seguem lidando com o passado, pois o que enxergamos das estrelas são sinais emitidos há muitos anos. Há os arqueólogos, que aproveitam a secura do deserto para analisar os rastros de povos nômades antes da chegada dos espanhóis ao continente. E, por fim, há aqueles que enxergam no deserto uma lembrança da ditadura chilena.

O deserto do Atacama serviu de espaço para o campo de concentração de Chacabuco, que reunia presos políticos. Como consta no filme, as construções do campo já existiam: eram as antigas residências dos mineiros que trabalhavam num regime quase de escravidão. Bastou, portanto, uma mera adaptação arquitetônica para tornar o lugar um campo de concentração. Essa ideia, de que na América Latina a violência sempre retorna com uma nova faceta, é puro Bolaño – sem mencionar o esforço desmedido para *lembrar-se de tudo* com medo de que a história recente dessa violência se perca.

Além das entrevistas com sobreviventes dos campos, Guzmán mostra a perseverança das mulheres que escavam o deserto em busca dos cadáveres de parentes.⁵⁵ Como um astrônomo afirma, o esforço de memória dessas pessoas é menos compreendido e aceito pela sociedade do que o trabalho de buscar a origem do universo. O documentário é pungente na maneira como expõe a dificuldade do país em lidar com sua história recente.

Podemos especular, então, que quando Bolaño decidiu elaborar esse romance cujo *buraco negro* (metáfora astronômica usada pelo narrador ao final da Parte dos Crimes) são corpos enterrados no deserto, ele estaria estabelecendo mais uma repetição no padrão de violência latino-americano. Mesmo depois do fim da ditadura chilena, durante uma suposta democracia do capitalismo tardio, corpos seguem sendo enterrados (ou descartados) no deserto. Além disso, Bolaño estaria criando uma ligação entre os territórios mais frequentes em sua obra: Chile e México.

Mas voltemos a *2666*: no mesmo diálogo em que os crimes são apresentados a Fate, duas explicações de Chucho Flores adiantam discussões centrais da parte seguinte: “La leyenda quiere que el asesino sea uno solo y además inatrapable” (BOLAÑO, 2004a, p. 363) e, ao explicar como as mulheres são mortas, “Eso no está nada claro. Desaparecen. Se evaporan en el aire, visto y no visto. Y al cabo de un tiempo aparecen sus cuerpos en el desierto.” (p. 363). O tema da ditadura, tão importante a Bolaño, parece voltar aqui de forma fantasmagórica. Se Auxilio, ao sonhar com o cemitério de 2666 em *Amuleto*, busca resistir à violência dos militares no México, no romance de *2666*, pessoas desaparecem, como se sequestradas pelo regime ditatorial, e seus corpos são posteriormente encontrados. A lenda quer que o culpado seja só um, como disse Chucho Flores, mas nada, no território de Bolaño, é tão simples assim. A questão de uma identidade coletiva – o intelectual, o latino-americano, o negro – está sempre *em processo* no romance, assim como nas demais obras do chileno. Essa instabilidade constante também se aplica ao assassino, aquele que produz violência, cuja identidade não pode ser reduzida ou confinada.

Cada seção de *2666* introduz o tópico dos crimes à sua maneira, moldado pela forma e pela temática dominante. Fate, pela ênfase na questão de raça, precisa convencer seu chefe do jornal para negros de que os crimes em Santa Teresa são relevantes:

⁵⁵ Outra relação curiosa entre *Nostalgia de la luz* (2010) e *2666* (2004a): há um plano aos 56 minutos do filme no qual uma mulher que encontrou o cadáver de seu irmão em decomposição dá um depoimento ao cineasta sentada no chão, isto é, em uma parte do deserto composta por pequenas pedrinhas cinzas que lembram cinzas vulcânicas. Essa imagem parece remeter à capa das primeiras edições de *2666*, tanto em capa dura como em brochura, lançadas pela editora Anagrama, na qual uma mulher está numa paisagem desoladora, sentada sobre um terreno que parece, ao mesmo tempo, um deserto, um ossuário e um inferno pós-apocalíptico.

- Aquí hay materia para un gran reportaje – dijo Fate.
- ¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto? – dijo el jefe de sección.
- ¿De qué mierdas me hablas? – dijo Fate.
- ¿Cuántos jodidos negros están con la soga al cuello? – dijo el jefe de sección. – Y yo qué sé, te estoy hablando de un gran reportaje – dijo Fate –, no de una revuelta en el gueto.
- O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia – dijo el jefe de sección.
- No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta – dijo Fate.
- ¿Qué posibilidades tiene Count Pickett? – dijo el jefe de sección.
- Métete a Count Pickett en tu jodido culo negro – dijo Fate. (BOLAÑO, 2004a, p. 373-74)

Como já referido, o México desestabiliza identidades estáveis. É o caso tanto dos críticos, como de Fate, que decide abandonar seu engajamento político no movimento negro para acompanhar os crimes. O fato de serem mulheres, outro grupo historicamente oprimido, os alvos dos crimes de Santa Teresa, também articula uma empatia por parte de Fate, que, ademais, se envolve com Rosa Amalfitano e percebe – talvez paranoicamente – que ela também corre risco. O boxe, o jornal americano, tudo fica pequeno para Fate diante dessa violência que parece ser algo de escala global. Fate busca a *big picture*; como Amalfitano, deseja de certo modo uma visão total. Ele chega mais perto da verdade, mas não perto o suficiente – exceto se isso ocorre depois do fim narrado por Bolaño, que encerra a seção no seu clímax, repetindo a recorrente estratégia de nunca descrever a revelação, a explicação, o desfecho. E assim, saltamos para os crimes, em toda sua crueza.

2.5. Cadáveres no deserto: a Parte dos Crimes

Tornou-se lugar-comum afirmar que a Parte dos Crimes é o *centro* de 2666; o oásis de horror em meio ao deserto; o buraco negro que tudo suga. É, sem dúvida, a parte mais mencionada em resenhas – jornalísticas e acadêmicas. Antes de discutir a grande questão por trás da afirmação (“existe um centro em 2666?”), faz-se necessário olhar com maior detalhe como *funciona* essa seção: o que narra, sua estrutura, e, por fim, suas conexões com o romance policial. Conforme elaborei até aqui, cada parte de 2666 assimila e subverte, em algum nível, um gênero literário. A Parte dos Crimes executa essa operação com o romance policial.

2.5.1. Anonimidade dos corpos no capitalismo tardio

Primeira frase da Parte dos Crimes: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores” (BOLAÑO, 2004a, p. 443). O sujeito da frase – “a morta”. Não apresenta um nome, mas uma marcação de gênero. Seria diferente, portanto, se o narrador escolhesse usar “o cadáver” ou “o corpo”. A escolha de “a morta” define claramente: foi uma mulher, não um homem. E, como se verá mais adiante, não poderia ser um homem.

A continuação do parágrafo estabelece, como um relatório policial: a) o aspecto com o qual a morta foi encontrada (camiseta branca de manga comprida, saia amarela até os joelhos); b) quem a encontrou: crianças que brincavam no descampado; c) como a encontraram e quem avisou a polícia; d) a localização; e) quem era a morta, se alguém a conhecia. A resposta desta última pergunta é que não, ninguém a conhecia, nunca tinha sido vista. No fim do parágrafo, o narrador assume numa modulação em primeira pessoa a voz do povo, dos que a encontraram: “Esta criatura no es de aquí” (BOLAÑO, 2004a, p. 443), como se fosse um corpo alienígena que tivesse se materializado naquele terreno baldio.⁵⁶

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.

O segundo parágrafo abandona a voz do povo e o narrador se distancia mais uma vez, adquirindo um tom de historiador: “Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres”. Fica claro aqui que a narração adotada será cronológica, e que a primeira morta é considerada o ponto de partida para a contagem *oficial* das mulheres mortas em Santa Teresa/Ciudad Juarez. O narrador faz este aparte, sinalizando que talvez os crimes já viessem acontecendo desde antes, mas a anonimidade era tão grande que seus corpos simplesmente desvaneceram:

Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra. (BOLAÑO, 2004a, p. 444)

⁵⁶ Na quarta capa de *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), o paratexto não assinado sugere que um leitor experiente pode julgar este livro póstumo como o centro oculto de 2666. Acredito que essa ideia esteja equivocada, e uma das provas é a descrição de uma morta encontrada em Santa Teresa no capítulo 12 da última parte. As mortes das mulheres não são o foco do livro, e mais parecem um capítulo à parte. A prosa empregada pelo narrador (BOLAÑO, 2011, pp. 286-87) ainda não tem a radicalidade de 2666 que descrevo neste capítulo. Muitas vezes penso que *Los sinsabores del verdadero policía* é, na verdade, um treinamento para 2666, no qual Bolaño articulou temas e personagens buscando a melhor maneira de narrá-los. Além do caso das mortas referido acima, irrelevante para a trama, o caso da construção do falso escritor Arcimboldi me parece uma prova disso.

Mais uma modulação do narrador: a construção de uma imagem poética de alguém, um vulto sem rosto ou nome, espalhando cinzas no meio da noite, completamente perdido, numa terra estranha, sem localização precisa. Esse tipo de construção logo desaparece, e o narrador opta por aquilo que defini com o termo impressionista de “frieza” ou “aridez”. Todavia, cabe analisar como esse efeito é produzido.

Ao prosseguir narrando os outros corpos encontrados no ano, sem apresentar personagens, protagonistas ou mesmo fios narrativos, o recurso de “blocos de textos unitários” é usado quase como se estivéssemos lendo fichas policiais: cada bloco de texto é uma morta, a descrição da vítima (roupa que vestia quando foi encontrada), o local onde foi encontrada, quem a encontrou e a maneira como foi assassinada. Tomemos a terceira morta, encontrada, como muitas outras, em um lixão:

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. (BOLAÑO, 2004a, p. 446)

Esse é o modelo padrão de descrição de vítimas que Bolaño emprega ao longo de toda a Parte dos Crimes. Não obstante, alguns tem pequenos detalhes que fogem da mera descrição, como se o narrador fosse um médico forense. Sobre a mesma morta, diz-se que foi encontrado em sua bolsa uma passagem de ônibus para Tucson, que partia naquela manhã, às nove horas, “y que la mujer ya no iba a tomar” (BOLAÑO, 2004a, p. 446). Embora esteja longe de ter a potência da imagem poética citada anteriormente, é um pequeno toque melancólico que foge do estrito relato científico. Tais modulações surgem de forma irregular. Ao final de um desses “blocos unitários”, por exemplo, o narrador descreve uma autópsia realizada em outra morta: “Había sido estrangulada. Había sido violada. Por ambos conductos, anoto el ayudante del forense. Y estaba embarazada de cinco meses.” (BOLAÑO, 2004a, p. 450). Nesse trecho, é como se o narrador estivesse no papel do anônimo ajudante do médico forense, apenas registrando dados. 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. O narrador nada comenta acerca da tragédia de ser vítima de um crime tão selvagem estando grávida, não

acrescenta nenhum toque melancólico como “o filho que não ia nascer”, da mesma maneira como citou, páginas antes, “o ônibus que não ia pegar”.⁵⁷

Essa forma de relato é descrita pela crítica Angélica Tornero como um exemplo de “hiperrealismo literário”:

Al retomar el discurso del médico forense de manera muy semejante al que se organiza en los informes reales, se introducen en el discurso ficcional constitutivos para crear lo que se puede denominar hiperrealismo literario. Este será entendido aquí como la configuración realizada con expresiones que toman de la realidad recursos para la creación, y que son llevados al extremo de la minuciosidad. En artes visuales, Barbara Stafford se ha referido al hiperrealismo como el recurso que consiste en retomar algún fragmento de la realidad y condensarlo en una imagen, lo que produce la magnificación, y con ello el sentimiento de asombro del receptor, ante la presentación de la realidad, como no había sido percibida, ni comprendida (Bredenkamp y Stafford, 2006:s/n; Stafford y Terpac, 2001:20-21). Algo semejante ocurre aquí. Los discursos periodístico y judicial, específicamente el reporte médico forense, ofrecen los elementos necesarios para magnificar la realidad, al recurrir al detalle máximo. (TORNERO, 2012, p. 79)

Se Bolaño pode ser indicado como um dos praticantes desse *hiperrealismo*, conforme as definições do artigo, tal forma narrativa estaria presente tão apenas na Parte dos Crimes, o que torna difícil colocar mais essa etiqueta ao romance como um todo.⁵⁸

Valendo-se do hiperrealismo utilizado, é interessante apontar que Bolaño emprega uma espécie de desierarquização do narrado. Os crimes descritos nessa seção se alternam entre os assassinatos das mulheres anônimas ou às margens da sociedade, os bizarros crimes que ocorrem numa igreja e que, a princípio, parecem ter alguma conexão, algo que é descartado logo depois, e, por fim, os chamados “crimes passionais”, que na verdade se tratam de feminicídios; mulheres mortas de maneira às vezes tão brutal quanto as anônimas, mas cujo assassino é o marido, o namorado, o amante ciumento etc.

⁵⁷ Pode-se pensar no exemplo que Hemingway utilizou para criar o menor conto possível: “Vende-se: sapatinhos de bebê nunca usados”; não é necessário nenhum artifício, nenhuma frase a mais para dar a dimensão trágica do ocorrido. No caso de Hemingway, nem é preciso explicitar a situação: apenas um reclame de jornal, elípticamente, dá conta de tudo.

⁵⁸ Há algo de muito louvável no esforço do crítico Reinaldo Laddaga em tentar encontrar linhas de força que uniriam a produção latino-americana das últimas décadas no seu livro *Espectáculos de realidad* (2007). Seus principais alvos são Cesar Aira, Mario Bellatin e João Gilberto Noll, autores conhecidos pela brevidade e pela produção frenética. Autores que, ousado dizer, diferem muito da poética de Bolaño. Não obstante, no diagnóstico que Laddaga faz da literatura latino-americana, oferece um resumo interessante para pensar no suposto hiperrealismo de Bolaño: os artistas das novas gerações não seriam “artífices de construcciones densas de lenguaje o creadores de historias extraordinarias, que productores de ‘espectáculos de realidad’, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales” (LADDAGA, 2007, p. 14). Bellatin, Aira e Noll, como disse, têm pouquíssimo em comum com Bolaño, mas a estilização (na falta de melhor palavra) dos crimes reais proposta por Bolaño na Parte dos Crimes me parece dialogar com a utilização de outros discursos e com o elemento performático e hiperrealista da arte contemporânea, inserindo-se, portanto, naquilo que Laddaga afirma ser a aspiração da literatura em se tornar arte contemporânea.

É interessante ressaltar que este último tipo de crime aparece, também, nos blocos unitários, e que as mortes e as vítimas são descritas praticamente da mesma maneira, ainda que a pequena história tenha um desfecho mais elaborado, como a caça da polícia ao marido etc. Ao colocar os feminicídios com nomes e sobrenomes dentro da mesma estrutura narrativa de blocos unitários, Bolaño está, assim, tirando os crimes de uma hierarquia. Como se o mal estivesse presente da mesma forma nos assassinatos em série e nos casos de violência doméstica. E mais: *2666*, de certa forma, corrige uma falha da mídia. Logo no início da Parte dos Crimes, quando ocorrem os ataques do “Penitente” a objetos sacros e membros do clero, o narrador comenta, no início de um bloco: “El ataque a las iglesias de San Rafael y de San Tadeo tuvo mayor eco en la prensa local que las mujeres asesinadas en los meses precedentes” (BOLAÑO, 2004a, p. 459). Ou seja, enquanto a mídia hierarquiza os crimes e as formas de violência, dando mais atenção ao curioso psicopata das igrejas, Bolaño, por meio de sua narração desierarquizante, planifica a violência.

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

Debido al estado del cuerpo el forense no fue capaz de dictaminar la causa de la muerte. Uno de los policías que acudieron al levantamiento del cadáver sí que fue capaz de identificar la planta del guaco. Es buena para la picada de los mosquitos, dijo agachándose y cogiendo unas hojitas verdes, lanceoladas y duras. (BOLAÑO, 2004a, p. 470)

Essa “fuga do tema” narrada no espaço que normalmente é reservado para a descrição do estado da vítima, a fratura do osso hióide etc., não apenas retira a hierarquia do narrado, como acentua a brutalidade, já que os detalhes frívolos de assuntos não relacionados dão uma impressão de que os policiais investigando o crime estão *igualmente* interessados (algo sugerido pela narração desierarquizante) numa planta que funciona como repelente de mosquitos quanto no crime violento que acabam de registrar.

Entre as vítimas mencionadas, há uma alternância, também, entre mulheres que são identificadas – geralmente prostitutas ou operárias das *maquiladoras* – e as que permanecem anônimas, como a última morta de maio que teve suas fotos publicadas nos jornais e, mesmo assim, “nadie acudió a identificarla” (BOLAÑO, 2004a, p. 451).

As diferenças entre a anonimidade e o reconhecimento muitas vezes passam pela diferença entre os assassinatos em série e os assim chamados “crimes passionais”. No parágrafo sobre as mortas de maio, temos a primeira morta, que não foi “jamás identificada”

(BOLAÑO, 2004a, p. 450), e, no mesmo parágrafo, “Tres días después murió Guadalupe Rojas (a quien se identifico desde el primer momento)”. A questão da identificação da vítima é de grande relevância para o narrador, a ponto de ser a primeira coisa mencionada. Como se lê, logo a seguir, a morta devidamente identificada foi assassinada pelo namorado ciumento. De qualquer maneira, o número de mulheres mortas que são figuras à margem da sociedade e ninguém sabe sequer como foi parar em Santa Teresa logo supera os casos “paralelos”.

No documentário *Nostalgia de la luz* (2010), citado há pouco, o que está em jogo são os cadáveres dos presos políticos. Mais perto do fim do filme, é mostrado um depósito onde ossos encontrados são armazenados em caixas. Provavelmente nunca serão identificados. Há, apesar disso, uma diferença fulcral: os cadáveres que jazem sob o deserto do Atacama foram homens e mulheres considerados inimigos do governo; talvez nunca sejam identificados, e talvez muitos corpos nunca sejam localizados. Ainda assim, o que motivou a violência é algo dado e situável: a violência estatal, perpetrada por um regime militar notoriamente fascista.

Em 2666, os corpos não são impossíveis de identificar apenas depois da morte: é como se as mulheres assassinadas fossem impossíveis de identificar ainda em vida, de tão à margem da sociedade que viviam. O perpetrador do crime, também, como se verá mais adiante, é inidentificável. Por mais que se especule, não há nem um grande grupo (como “o regime militar”) que pode ser diretamente culpado. A culpa é difusa. E a *motivação* dos crimes é ainda mais obscura. É compreensível, pela lógica fascista, o desejo de eliminar a qualquer custo opositores. Mas por que assassinar com tanta brutalidade essas mulheres? Não há raciocínio que desvende essa motivação. O capitalismo tardio permite a violência sem justificativa para além do exercício de subjugação.

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).

É por isso que a Parte dos Crimes tem se prestado tanto para análises acadêmicas sob o viés do pós-colonialismo e da biopolítica, e nesses casos, o nome do filósofo italiano Giorgio Agamben aparece com frequência nos principais trabalhos acerca de 2666. Nas palavras de Paul Merchant, “many critical accounts of this section of the novel view the

corpses as evidence of the deadly power of the neoliberal order” (2015, p. 1). Os artigos críticos que ele menciona são de autoria de Sharae Deckard, Grant Farred e Jean Franco, porém poderia citar ainda outros, como Camelia Raghinaru e, no Brasil, Heloisa Fernandes Câmara, da área do Direito, que analisa os desdobramentos reais do litígio contra o governo mexicano pelos casos de assassinatos em Ciudad Juarez. Pois a proximidade dos assassinatos *tornados ficcionais* com os reais assassinatos é assombrosa, como Chris Andrews (2014) demonstrou.

Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua (2002), de Giorgio Agamben, é base, como foi dito, de boa parte dos trabalhos que estudam 2666 por estes vieses. O livro, partindo tanto de definições legais da Grécia Antiga acerca do que é vida (p. 9), como de Foucault e Arendt (p. 11), defende que o poder constituído age sobre os corpos da população, definindo quem será animalizado, quem serão os *homo sacer*, que terão uma “vida nua”, isto é, uma “vida *matável*” (p. 16; grifo do autor). Para Agamben, a lógica fascista e nazista, “um nexo irreduzível que une violência e direito” (p. 70), que escolhe os corpos que serão mandados aos campos de concentração, corre o risco de permanecer ativa na sociedade atual (p. 18). Por meio do conceito de sacrifício nas religiões, Agamben explana como o *homo sacer* representa a conjunção de duas características: “a impunidade da matança e a exclusão do sacrifício” (p. 89); ou seja, a morte das mulheres de Santa Teresa não é classificável “nem como sacrifício, nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio” (p. 90). Assim, “the victims of femicide and the maquiladora system are not merely exploited, but completely excluded as the waste of contemporary postcolonialism” (RAGHINARU, 2016, p. 148). O *homo sacer* é exatamente isto: indivíduos reduzidos a mero resíduo a ser eliminado. Ao se discutir o capitalismo tardio, o termo “pós-industrial” costuma ser empregado. Até que ponto os habitantes de Santa Teresa habitam esse capitalismo pós-industrial, e até que ponto estão presos a produzir num regime de semiescravidão, longe dos olhos da sociedade modelo do capitalismo neoliberal representada pelos Estados Unidos?

Santa Teresa, como cidade fronteira, com maquiladoras com nomes em inglês, como Horizon W&E e MachenCorp (BOLAÑO, 2004a, p.659), aproveita-se da sua localização para empregar mão de obra barata, *descartável*, mulheres *matáveis* e substituíveis cuja função é gerar riqueza para países de Primeiro Mundo. É nesse espaço globalizado que facilita a exploração que surge um estado de exceção nos moldes agambenianos:⁵⁹

⁵⁹ Byung Chul-Han, em *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power* (2017), argumenta contra o que percebe ser uma limitação do modelo proposto por Agamben de biopolítica (e, nisso, também aproveita para atacar o que chama de “ponto cego” de Foucault ao pensar os modos de exploração). Para o

For the entire nation-state that is Mexico [...] there is no time outside of the maquiladora: the maquiladora instantiates the neoliberal state that incarnates death. In Santa Teresa it is impossible [...] to learn ‘how to live one’s life outside of politics and death’. (FARRED, 2010, p. 695 *apud* RAGHINARU, 2016, p. 152)

Os corpos das mulheres anônimas tornam-se, então, corpos vítimas da macropolítica 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). A relação entre corpos mutilados e capital aparece bem cedo no livro, como lembra Merchant (2015), na descoberta de que o pintor enigmático cortou fora a própria mão por dinheiro. A explicação do pintor “seemingly ties capitalist society to bodily fragmentation” (MERCHANT, 2015, p. 3), quase como um prelúdio para o que viria a seguir. Porém, como se trata de um trecho da Parte dos Críticos, toda a cena é narrada de forma muito diferente. Graças a esses contrastes, é possível perceber como o narrador vai mudando ao longo do romance, embora seja sempre tecnicamente o mesmo.

Na Parte dos Crimes, também, observa-se como a violência, nas primeiras páginas dirigida apenas às vítimas, pouco a pouco vai se disseminando; um imigrante salvadoreño encontrou o corpo de uma garota morta. Foi acusado de assassinato pela polícia e – embora o ato não seja descrito, suas consequências são: torturado nos “calabozos de la comisaría” (BOLAÑO, 2004a, p. 491). Às vezes, a violência perpetrada pelos policiais é tamanha que resulta em mortes que ficam impunes (“Otra murió en los calabozos de la comisaría [...] Nadie se quiso inculpar de ninguna de las muertes.” (BOLAÑO, 2004a, p. 629). A tortura não é método exclusivo dos policiais de Santa Teresa; Harry Magaña, personagem que surge como se fosse se tornar protagonista, mas que desaparece algumas páginas depois, também se utiliza de métodos violentos na sua investigação independente em busca do assassino. Ao interrogar uma prostituta, Magaña a ameaça de morte e a agride (BOLAÑO, 2004a, p. 521). É como se a violência – e, neste caso, a violência contra as mulheres – fosse contagiosa,

teórico alemão de origem coreana, o capitalismo pós-industrial opera com base na *psicopolítica*, e não na biopolítica. Não seriam mais os corpos que estariam sendo explorados, e sim a mente, da qual o neoliberalismo cobraria uma constante positividade e aprimoramento. Se a teoria de Byung Chul-Han procede, como ele parece tanto acreditar que sim, ela só se aplicaria a uma vida de Primeiro Mundo, a uma classe média cujo sofrimento psíquico deriva da experiência de viver conectado em redes sociais e sem contatos significativos na vida pessoal. A meu ver, Chul-Han está equivocado (e apressado) em descartar a biopolítica, além de oferecer uma perspectiva eurocêntrica. Pode-se argumentar que o universo de 2666 é anterior à disseminação da internet e das redes sociais, mas cidades como Santa Teresa continuam existindo na América Latina (e na Ásia). O trabalho industrial ainda não foi robotizado, e corpos continuam sendo subjugados num regime biopolítico na China, no México e no Brasil. Portanto, desconfio de teorias que afirmam que a forma mais corrente de dominação do capital é no nível mental/psíquico.

atingisse todos os níveis; na busca do assassino de uma mulher, Magaña está disposto a ferir e ameaçar de morte outra mulher.

Mais adiante, o narrador de *2666* utiliza um longo bloco unitário (pp. 689-92) para relatar inúmeras piadas machistas que os policiais trocavam no café da manhã, e que eram recebidas ou com sorrisos amarelos, ou com gargalhadas. Como argumenta Cathy Fourez (2006) em sua análise de viés feminista do romance de Bolaño:

Ese catálogo de frases machistas que reducen la mujer a un ser inferior, sin cerebro y sin autonomía, se presenta como un argumento suplementario para explicar la negligencia de la policía a propósito de las desapariciones y crímenes de mujeres en la ciudad de Santa Teresa. (FOUREZ, 2006, p. 34)

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* (o espancamento do taxista na Parte dos Críticos, o discurso de Amalfitano), como em toda a obra do autor chileno. Em um dado momento da Parte dos Crimes, o jornalista Sergio González parece sintetizar a questão: “A veces, pensaba, ser periodista cultural, en México, era lo mismo que ser periodista de policiales.” (BOLAÑO, 2004a, p. 581).

O interessante a destacar, no entanto, não são frases pinçadas do texto que corroboram essa visão, e sim o fato de que Bolaño articula essas relações através da estrutura narrativa. Seja com os blocos unitários já mencionados, seja com a utilização de discursos que são extraliterários, como a descrição forense, implantando-a no cerne de um romance literário e mesclando-a com personagens fictícios, uma investigação detetivesca e assim por diante. Nas palavras de Tornero:

Bolaño configuró un híbrido, que desdibuja las fronteras de los discursos y crea un entidad diferenciada, no a manera de síntesis, sino de interrelación. Es decir se apropia de otros discursos, los interviene ficcionalmente y crea un discurso novelístico que está entre lo real y lo ficcional. (TORNERO, 2012, p. 88)

Esses procedimentos de Bolaño embaralham as fronteiras da ficção. Assim, as vias são de mão dupla: Agamben não é trazido apenas para pensar a prosa de Bolaño; o caminho inverso pode ser percorrido, e Bolaño pode ser utilizado para refletir sobre a soberania do estado e o feminicídio em Ciudad Juárez, como nos mostra Câmara (2015).

Aqui, esse caminho de investigação não será seguido, embora ele precise ser mencionado. O fulcral, nesta tese, é analisar justamente os procedimentos narrativos e estruturas desenhadas por Bolaño que viabilizam esses outros estudos. Para tanto, é preciso

compreender a manobra que ele executa de assimilação e desestruturação do romance policial na Parte dos Crimes.

2.5.2. O romance policial difuso

Afastando-se, por um breve momento, da Parte dos Crimes, e contemplando *2666* como uma obra só, não como cinco livros separados, nota-se que há *dois* romances policiais concomitantes. O primeiro deles está posto desde o início: é a busca intelectualmente detetivesca pelo mistério do escritor fantasma Benno Von Archimboldi, mistério plantado desde as primeiras linhas e que só é devidamente resolvido na frase final de *2666*. Já o outro romance policial surge desde o final da Parte dos Críticos, ganha relevância na Parte de Amalfitano, entrecorta a Parte de Fate e tem seu ápice na Parte dos Crimes; este romance policial tem como vítima as centenas de mulheres anônimas e narra uma busca pelo(s) assassino(s). Nem este, nem o outro romance policial, enquadram-se nas normas e convenções que definem um romance policial por excelência. Cada um deles, pelo contrário, desmonta essas normas de diferentes maneiras.

Não há dúvidas de que Bolaño é um autor que constantemente reflete sobre as convenções desse gênero. No próprio *2666*, na Parte de Archimboldi, que não é, de modo algum, um romance policial, há o diálogo entre o protagonista e uma mulher que tira o tarô:

- Te recomiendo que cambies de nombre – dijo la vieja – [...] No cometas la estupidez típica de las novelas policiacas inglesas.
- A qué te refieres? – le dije.
- A las novelas policiacas inglesas – dijo la vieja –, al íman de las novelas policiacas inglesas que primero infectó a las novelas policiacas norteamericanas y luego a las novelas policiacas francesas y alemanas y suizas.
- Y cuál es esa estupidez? – le pregunté.
- Un dogma – dijo la vieja – un dogma que se puede resumir con estas palabras: el asesino siempre vuelve al lugar del crimen. (BOLAÑO, 2004a, pp. 972-73)

Nessa cena estranhamente deslocada na Parte de Archimboldi, o narrador faz uma espécie de percurso pela história do romance policial, passando por diferentes nações, para estabelecer o que seria a convenção máxima do gênero, no caso, o retorno ao local do crime. Quando a cartomante recomenda que Reiter/Archimboldi não faça isso, é como se o narrador fizesse um comentário metaliterário: “o romance policial tem convenções e clichês; não caia neles”. É um chamado para a desmontagem do gênero.

Antes de mais nada: o que é o romance policial? É senso comum apontar a obra de Edgar Allan Poe, em especial os contos em que Auguste Dupin é protagonista, “The Murders

in the rue Morgue”, “The Mystery of Marie Roget” e “The Purloined Letter”, como a principal origem da história de detetive. Porém, como apontam vários teóricos, entre eles, John Scaggs (2005), há exemplos anteriores de textos que lidam com convenções do gênero, de uma fábula de Heródoto, até histórias do Antigo Testamento. Uma obra, no entanto, destaca-se entre o cânone: *Édipo rei*, de Sófocles, que data de 420 a.C. A peça seria considerada uma história de detetive *avant la lettre* porque Édipo parte numa investigação a fim de descobrir quem assassinou Laíus, seu pai, até a descoberta chocante de que ele é o culpado. Ou seja, há um *whodunit*, uma busca pelo assassino, e sua resolução.

Os contos de Poe, considerados a base do romance detetivesco moderno, soam estranhíssimos numa releitura contemporânea. “The Murders in the rue Morgue”, por exemplo, tem um estranho tom ensaístico, no qual o protagonista defende um método dedutivo para resolver um problema intelectual, no caso, um crime. A maior parte da investigação propriamente dita, é feita lendo testemunhos publicados no jornal (POE, 2003). Embora o centro do conto seja um crime brutal perpetrado por um orangotango de Bornéu, este lado sensacionalista da trama está afogado por uma narração mais preocupada com o método de “raticionation” empregado por Dupin para desvendar o mistério. Dupin foi precursor, nesse sentido, do personagem Sherlock Holmes, de Conan Doyle, escritor que, por sua vez, desenvolveu um vilão, James Moriarty, que também era um indivíduo engenhoso, um *mastermind*, algo que está embrionário no conto “A carta roubada”, de Poe (SCAGGS, 2005, p. 21).

Nada mais distante do universo de Bolaño do que as figuras de Dupin e Holmes.⁶⁰ Nenhum dos personagens que ganha alguma proeminência na Parte dos Crimes se assemelha a isso. Nem mesmo se considerarmos a *outra* investigação em andamento no romance, isto é, a busca por Benno von Archimboldi empreendida pelos críticos. Apesar de intelectuais, os quatro críticos nada têm de Dupin; o que os leva até o México mais tem a ver com o acaso e com motivações pessoais latentes do que métodos dedutivos.

Com qual forma de romance policial Bolaño dialoga (e, como disse, desmonta), portanto?⁶¹ Com certeza, *2666* tampouco conversa com os *whodunits* britânicos, cujo nome

⁶⁰ “En Bolaño no hay ninguna nostalgia de los detectives tradicionales del género – esos razonadores como Auguste Dupin e Sherlock Holmes, capaces de descubrir al criminal sin necesidad de acudir al crimen, utilizando solamente sus poderes de deducción (...)” (SOLDÁN, 2008, p. 24).

⁶¹ Roberto Bolaño buscou escrever um romance policial mais comum em *La pista de hielo* (2007d), que ainda assim apresenta algumas marcas típicas do escritor, como a narrativa feita a partir de vários pontos de vista (como em *Los detectives salvajes*), na qual o leitor-detetive busca incongruências. O romance começa com um assassinato e há um *whodunit*. A obra é considerada menor pela crítica dentro do cânone de Bolaño, em parte porque as ideias trabalhadas no livro viriam a ser melhor desenvolvidas em outras obras. Em certo sentido, a

mais famoso é o de Agatha Christie.⁶² Mas, no início do século XX, nos Estados Unidos, uma variante do romance policial que ficou conhecido como *hardboiled* começava a ganhar popularidade. O *hardboiled* não se concentra em resolver o quebra-cabeças do mistério (SCAGGS, p. 29), preocupando-se mais com os personagens que habitam uma zona cinzenta de moralidade, inseridos num ambiente capitalista extremamente violento (SCAGGS, p. 30). Os livros de Dashiell Hammett e Raymond Chandler são os exemplos mais conhecidos. Neles, os personagens são comuns e incomuns ao mesmo tempo; detetives com uma visão de mundo datada, jogados em um universo violento. Muitas vezes, parecem cínicos e desiludidos. Os protagonistas de Raymond Chandler combinam essas visões antípodas de mundo: de um lado, o cinismo; de outro, um romantismo desejoso de tempos melhores. Além disso, a ficção *hardboiled* popularizou o protagonista que é um P.I., *private investigator*, ou seja, um detetive contratado, uma figura solitária, que existe fora dos circuitos oficiais (SCAGGS, 2005, p. 62).

Em 2666 como um todo, não é possível dizer que há a figura de tal protagonista. Mas, na Parte dos Crimes, ainda no início (relativo) da seção, surge a figura de Harry Magaña. Harry é um policial do Arizona, mas está operando fora de sua jurisdição no México; envolve-se na investigação por conta própria. Quando surge pela primeira vez na narrativa, o leitor desinformado pode até esperar que Harry se tornará o protagonista, o fio condutor deste esquisito romance policial. Como nos mais violentos *hardboileds*, ele mergulha em ambientes sórdidos, bares decadentes e bordéis, e usa métodos violentos e indefensáveis para avançar sua investigação (BOLAÑO, 2004a, p. 521). Por várias páginas, o leitor acompanha de perto cada avanço, cada nome proferido por um possível cúmplice, cada casa investigada. Harry parte em busca de Miguel Montes e encontra um beco sem saída. O tom melancólico, frustrado e quase cínico de um Harry dialoga bastante com a tradição *hardboiled*:

A veces, al volver, encontraba a Demetrio Águila preparándose un café de olla en la cocina y ambos se sentaban en la sala y se ponían a hablar. Conversar con el mexicano lo calmaba. El mexicano hablaba de la época en que había sido vaquero en el rancho Triple T y de las diez maneras que existían de embridar un potro salvaje. En ocasiones Harry le preguntaba por qué no se iba con él a Arizona y el mexicano le contestaba que era lo mismo, Arizona, Sonora, Nuevo México, Chihuahua, todo es lo mismo, y Harry se quedaba pensando y al final no podía aceptar que fuera igual, pero le daba tristeza contradecir a Demetrio Águila, y no lo

estrutura do livro remete ao clássico *Rashomon* (2009), de Akutagawa, que foi levado ao cinema por Akira Kurosawa – neste, um crime é relatado de diferentes (e divergentes) pontos de vista.

⁶² Este subgênero de romance policial é satirizado em *El Tercer Reich* (2010b), com Roberto Bolaño criando um fictício autor chamado Florian Linden (BOLAÑO, 2010b, p. 49), autor medíocre de tramas disparatadas; o narrador sonha que Linden escreve uma trama absurda de ser desvendada, que envolve um assassinato em quarto fechado, obsessão tanto de Poe quanto de Borges. O narrador diz preferir a “literatura escrita com sangue” (BOLAÑO, 2010b, p. 48) como a de Ernst Jünger, uma referência na Parte de Archimboldi.

hacía. Otras veces salían juntos y el mexicano podía ver de cerca los métodos que empleaba el gringo, cuya dureza en principio no le gustaba, pero que encontraba justificada. Aquella noche, al volver a la casa de la calle Luciérnaga, Harry lo encontró levantado y mientras preparaba café le dijo que creía que su última pista se había esfumado. Demetrio Águila no le contestó nada. Sirvió el café e hizo huevos revueltos con tocino. Los dos se pusieron a comer en silencio. Yo creo que nada se esfuma, dijo el mexicano. Hay gente y también hay animales e incluso cosas que, por una u otra causa, a veces dan la impresión de querer esfumarse, de querer desaparecer. Aunque tú no lo creas, Harry, a veces una piedra quiere desaparecer, yo lo he visto. Pero Dios no lo permite. No lo permite porque no puede permitirlo. ¿Tú crees en Dios, Harry? Sí, señor Demetrio, dijo Harry Magaña. Pues entonces confía en Dios, él no permite que nada se esfume. (BOLAÑO, 2004a, pp. 526-27)

Nessa cena, além da nostalgia romântica por tempos mais simples, há o contraste entre o método mexicano e o método americano, visto como durão, mas justificável, na opinião do mexicano. A frustração de Harry, no entanto, é que o assassino parece ter evaporado. Demétrio tenta consolá-lo, dizendo que nada evapora. Mas a cena termina inconclusa.

Por algumas páginas, *2666* retorna à forma narrativa que estabeleceu e, depois, mergulha novamente no romance *hardboiled*, dando mais uma vez a impressão de que seguirá essas convenções (BOLAÑO, 2004a, pp. 549-57). O submundo do crime, o herói solitário tentando dar sentido a um mundo caótico, a má fama da polícia, a misoginia difusa, a discussão sobre quem é o possível culpado: por algumas páginas, é como se estivéssemos lendo um Dashiell Hammett na fronteira mexicana, com Harry Magaña no papel do inescrupuloso P.I.

O que, então, mais diferencia a prosa de Bolaño do estilo que ele busca assimilar? Em primeiro lugar, um tom delirante. Esse bloco de texto de oito páginas (pp. 549-57) é disposto exatamente desta forma: como um bloco de texto, sem divisões claras para diálogo, misturando a narrativa com comentários perturbadores e inúmeras questões. Na página 553, esse próprio autoquestionamento é analisado, quase num jogo metalinguístico:

Siempre hay que hacer preguntas, y siempre hay que preguntarse el porqué de nuestras propias preguntas. ¿Y sabes por qué? Porque nuestras preguntas, al primer descuido, nos dirigen hacia lugares hacia donde no queremos ir. ¿Puedes ver el meollo del asunto? Nuestras preguntas son, por definición, sospechosas. Pero necesitamos hacerlas. Y eso es lo más jodido de todo. Así es la vida. (BOLAÑO, 2004a, p. 553)

A ruptura maior do estilo *hardboiled*, porém, está no bloco de texto seguinte, um dos raros momentos em que há a construção de suspense e expectativa em *2666*. Neste longo parágrafo, Harry Magaña, armado apenas com uma navalha, invade a casa de um suspeito. Enquanto investiga um quarto, escuta passos vindos de outro lugar da casa, e depara-se com “dos sombras” (BOLAÑO, 2004a, p. 562) que já tinha visto antes em um carro. Essas

sombras avançam pelo corredor. A cena é, então, brutalmente interrompida. Salta-se para outro bloco de texto que fala sobre o início do ano de 1995, ou seja, que retoma a forma que o narrador havia instituído desde o começo da Parte dos Crimes. O que aconteceu com Harry Magaña? O que aquelas sombras fizeram? Bolaño é conhecido por terminar seus contos com finais abertos, mas o desfecho da história de Harry Magaña surpreende porque não parece um desfecho, não é anunciado como tal. O nome de Harry desaparece. Na página 568, menciona-se que o xerife de Huntville (ou seja, Harry) havia desaparecido.

O narrador de Bolaño, portanto, assimilou um gênero policial conhecido, construiu seu protagonista típico, apenas para descartá-lo logo depois, retomando a prosa relatorial. O desaparecimento de Harry é anonimizado, como se ele fosse mais um corpo encontrado no deserto, perdendo até mesmo o próprio nome.

É evidente que matar um protagonista no início da história não é nenhuma revolução narrativa. Alfred Hitchcock chocou a plateia com *Psicose* (1960) ao assassinar aquela que era vendida como a protagonista do filme logo no início da obra. A cena tornou-se mundialmente famosa, não apenas pela execução meticulosa da filmagem no chuveiro, mas porque representa uma ruptura de expectativa. É como se o filme precisasse recomeçar após aquele assassinato. Bolaño leva o artifício um pouco mais adiante. Ele mata seu protagonista logo no início, também, mas o faz sem jamais mostrar a cena de assassinato, o corpo esfaqueado no chuveiro em dezenas de ângulos. Há apenas uma elipse.

A morte/desaparecimento de Harry Magaña pode ser o caso mais simbólico de uma questão recorrente de todo o romance: a ausência de um protagonista definido. Amalfitano, um dos poucos personagens que aparece em mais de uma parte de *2666*, jamais é mencionado, sequer obliquamente, da Parte de Fate em diante. Essa impermanência de personagens ao longo da trama apenas reforça o protagonismo ausente de Archiboldi, que só entra em foco na parte final dedicada a ele, e mesmo assim, só ganha o nome de Archiboldi mais adiante, permanecendo como Hans Reiter, sem explicação alguma, por um bom período, confundindo um leitor de primeira viagem. A questão do nome, ou melhor, do narrador *nomeando* um personagem, é fundamental para entender certas sutilezas de *2666*. Harry Magaña não apenas desaparece; ele perde seu nome e vira o xerife de Huntville. Os críticos todos têm nome e sobrenome, do início ao fim. Lalo Cura tem este apelido ridículo para sinalizar a insanidade do contexto em que vive. As mulheres mortas muitas vezes são rostos sem nome que assim permanecem, sem ninguém para identificar seus corpos, sem ninguém para nomeá-las. Elas estão condenadas a permanecer à margem, sem a menor

possibilidade de protagonismo. São, como Archimboldi, outro centro oculto ao redor do qual todo o enredo gira.

Voltando à questão do romance policial na Parte dos Crimes, junto com Harry Magaña, morre também a assimilação do gênero *hardboiled*. 2666 estabelece ainda diálogo com o gênero *procedural*. Como argumenta Scaggs (2005, p. 93), a transição do romance *hardboiled* da primeira metade do século XX, para o *procedural*, dos anos 1950 e 1960 em diante, é uma transição do foco do *private eye* (outro nome para um detetive particular) a um *public eye*. Não há mais um detetive à margem investigando um crime, mas um grupo de policiais, cuja influência se estende por toda a cidade. O crime não é resolvido a partir da genialidade de um Auguste Dupin ou da perseverança de um só detetive com contatos no submundo como o Marlowe de Chandler. Apesar disso, o romance policial do tipo *procedural*, ainda apresenta personagens principais que, apesar de integrarem uma equipe policial, estão, de certa forma, à margem, e muitas vezes entram em conflito com seus chefes.

2666, após o desaparecimento de Magaña, parece se encaminhar para isto: a trama passa a acompanhar mais de perto a investigação empreendida por Epifanio Galindo, Pedro Negrete e Lalo Cura, além de outros nomes que apareceram bastante anteriormente, como Juan de Dios Martínez (cujo *affair* já tinha sido explorado). Lalo Cura é a figura curiosa, pois é o elo entre o corpo policial e os narcotraficantes que são tolerados pela sociedade, como Pedro Rengifo. Assim, Lalo Cura, mostra-se central e marginal ao mesmo tempo, conforme a tradição do romance policial *procedural*.⁶³ No *procedural*, o realismo se manifesta mostrando que crimes não são algo totalmente fora do comum, mas ocorrências ordinárias no cotidiano das grandes cidades (SCAGGS, 2005, p. 98). Além disso, há um predomínio da narração em terceira pessoa, mais adequada para um grande conjunto de personagens, que seguem diversos fios investigativos paralelamente.

Em artigo que tenciona comparar 2666 com romances policiais europeus contemporâneos do italiano Andrea Camilleri e do sueco Henning Mankell, Nilia Viscardi encontra muitas semelhanças entre as obras. A maneira como Viscardi lê e resume a parte *procedural* é indicativa de como Bolaño, em muitos sentidos, se encaixa nesse gênero:

Pedro Negrete – el detective de La parte de los crímenes – no está movido por un sentimiento de justicia y la distancia resulta de un relato en que su secuencia personal, su vida cotidiana y sus raciocinios no son la base narrativa de la novela.

⁶³ A série *Twin Peaks*, nominalmente citada por Bolaño, pode ser vista como um exemplo de *procedural* que, assim como 2666, segue algumas regras do gênero, mas abandona tantas outras. Scaggs (2005) argumenta que muitos romances do gênero *procedural* trazem personagens que estão à margem também etnicamente, como é o caso do índio em *Twin Peaks*. A marginalidade, traço de quase todos os personagens de Bolaño, não apenas em 2666 como em toda a sua obra, se dá de outra forma na Parte dos Crimes, no entanto.

No obstante, encontramos la operación del diálogo, la reflexión y el aprendizaje del oficio y se reproducen secuencias en que los “ayudantes” del detective o comisario principal realizan intercambios que permiten resaltar los rasgos fundamentales del personaje. Enfrentando las debilidades humanas de la sociedad y de sus ayudantes, Lalo Cura, el joven policía de 2666, será entrenado y aprenderá la realidad del delito, del trabajo policial y de la investigación. (VISCARDI, 2013)

Apesar da semelhança nesse panorama distante de uma investigação conduzida por vários personagens-detetives, como a própria Viscardi aponta, a polícia mexicana, ao contrário da europeia, é retratada como ineficiente. Na Suécia, a investigação é eficaz e ordenada, na Itália, são passionais e obedientes, argumenta Viscardi, mas no México de Bolaño, há uma circularidade na violência sem esperanças.

Este é um ponto de partida para pensar a ruptura do gênero *procedural* que Bolaño assimila: pela geopolítica, isto é, pensando o que um romance latino-americano revelaria de diferente de um europeu, como retrataria a relação entre policiais e criminosos. Há vários outros pontos de partidas possíveis. Um artigo de Arcuri e Lemos (2015) contrapõe 2666 ao romance policial típico, pensando neste último como um produto de cultura de massas, da indústria cultural, ou seja, um espaço de repetição de fórmulas para agradar um amplo público. Embora tal contraposição possa ser feita, parece-me pouco útil. É evidente que Bolaño escreve ficção literária à margem da indústria cultural. Ele assimila gêneros populares (ditos “menores” por parte da crítica) para subvertê-los, mas também assimila gêneros literários de boa recepção crítica, como a *campus novel* e o romance realista norte-americano. 2666 é uma máquina monstruosa capaz de englobar qualquer gênero. Portanto, pensar no romance policial como “uma fórmula de escrita repetitiva e muitas vezes previsível, que o insere dentro do ‘campo’ de literatura popular” (ARCURI e LEMOS, 2015, p. 145) é pouco produtivo, pois a assimilação de gêneros perpetrada por Bolaño é mais diversa, e a maneira como ele os subverte vai além de uma mera quebra dos padrões da indústria cultural. Bolaño não conseguiria se adequar à indústria cultural nem se tornasse a Parte dos Crimes um romance policial *stricto sensu*. 2666 ainda seria composto de cinco partes de conexões opacas e misteriosas.

Voltando, portanto, à maneira como Bolaño rompe o *procedural*. De acordo com Scaggs (2015, p. 115), o *procedural* típico tem uma função de placebo social: mostra como as instituições funcionam para aplacar a brutalidade das ruas – desde os romances forenses (bases para séries televisivas de sucesso como *CSI*) até os de perfil de *serial killers*, à moda dos livros de Patricia Cornwell. No caso da última autora, ou de Thomas Harris, autor da série de livros com Hannibal Lecter, a monstruosidade dos crimes está isolada de qualquer causa

social ou política; o mal está fora, é alheio a isso, por mais que alguns romances brinquem com zonas cinzentas e recorram ao clichê de recorrer ao auxílio de um psicopata preso para entender como funciona a mente de um psicopata à solta. Em *2666*, há a sugestão, nas últimas cinquenta páginas da Parte dos Crimes, que o livro vai se encaminhar para esse tipo de narrativa, com a aparição do estrangeiro Albert Kessler, grande especialista em assassinatos em série que é enviado a Santa Teresa e torna-se um acontecimento célebre na cidade, sendo paparicado por todos os policiais e chamado de “Sherlock Holmes moderno” (BOLAÑO, 2014a, p. 762). Sua utilidade prática na resolução dos crimes – e na função narrativa de um romance policial típico –, no entanto, não é plenamente satisfatória.

Pensando apenas na macroestrutura da Parte dos Crimes, observamos que Bolaño rompe com o gênero *procedural* de três grandes maneiras. Primeiro, a polícia não tem a função clara de restaurar a ordem social. Apesar de investigarem ativamente os crimes em questão, há vários indícios, tanto nas entrelinhas quanto explícitos, de que a polícia está envolvida, de alguma forma, com os crimes, e que provavelmente alguém do corpo policial está acobertando possíveis culpados. Além disso, a ineficácia da polícia é tão grande que eles já pressupõem que será impossível localizar os culpados (exemplo: “No se rastreó la zona del crimen ni nadie tomó moldes de las numerosas huellas que había en el lugar”, p. 631). Como Viscardi aponta em seu artigo,

[...] la policía de Bolaño descrece de la racionalidad y del método y convive en un mundo en que la justicia difícilmente se materializa y la creencia en la institucionalidad del Estado y en la legalidad de las reglas es escasa. (VISCARDI, 2013)

Em segundo lugar, o romance policial – seja o típico *whodunit* de uma Agatha Christie, seja o *hardboiled* de Raymond Chandler, seja ainda o *procedural* de Patricia Cornwell – termina revelando quem é o assassino. Pode não ter um final feliz, mas sabemos quem é o *serial killer*. Tal resolução nunca é dada em *2666*. Há possibilidades, nomes, suspeitos, um estranho alemão que vai preso, pistas falsas, probabilidades, mas, no final, não há uma resolução tranquilizante. Na penúltima página da Parte dos Crimes, um material que supostamente contém informações importantes acerca dos criminosos é entregue, mas o leitor não tem acesso a seu conteúdo nem fica sabendo se estes chegaram a alterar o rumo das investigações, já que os investigadores em si não são confiáveis. Tudo indica que os crimes continuarão, que sempre existirão, até o ano de 2666, talvez. Que os crimes são indissociáveis ao capitalismo implantado em zonas sem lei do Terceiro Mundo. Como o próprio narrador de

Bolaño aponta, há uma diferença em relação às “mortes típicas” (que, podemos especular, são as mortes dos romances policiais canônicos):

Las muertes habituales, sí, las usuales, gente que empezaba festejando y terminaba matándose, muertes que no eran cinematográficas, muertes que pertenecían al folklore pero no a la modernidad: muertes que no asustaban a nadie. El asesino en serie oficialmente estaba entre rejas. Sus imitadores o seguidores también. La ciudad podía respirar tranquila. (BOLAÑO, 2004a, p. 675)

Essas mortes dos romances policiais são resolvíveis e a população pode se tranquilizar. As mortes de 2666, por outro lado, são um “signo da modernidade”. Não há resolução tranquilizante para elas, até mesmo porque não há lógica possível. “[...] el judicial le dijo que no intentara buscarles una explicación lógica a los crímenes. Esto es una mierda, ésa es la única explicación” (BOLAÑO, 2004a, p. 701). Ou, mais adiante, “La verdad es que nada tenía sentido” (p. 743).

Em terceiro lugar, por fim, há o fenômeno que já foi mencionado de forma passageira nesta tese, que é o de representar um mal difuso, ou, como prefiro chamar, uma violência descentralizada. Afirmar Viscardi:

El terreno de la impunidad abona así un mapa social en que campean diferentes expresiones de violencia excesiva y egoísta, en que la pornografía y el machismo se tornan expresiones extremas del tipo de crímenes de que son víctimas las mujeres. (VISCARDI, 2013)

Se as vítimas estão demarcadas (os corpos das mulheres, ainda que muitas sejam anônimas, algumas quase fantasmagóricas, que ninguém sabe de onde vieram e como foram parar naquela cidade), os perpetradores da violência não estão, e não apenas porque os assassinos não são identificados, mas porque a violência encontra-se, repito, descentralizada: está no recorde de casos de delitos sexuais na cidade (p. 704), está nas piadas brutalmente machistas (“las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas”, p. 691), está nos filmes *snuff*, mencionados na Parte de Fate e que reaparecem aqui como um “sintoma” (p. 670), está na cadeia, com a violência carcerária tida como normal (p. 652), na banalização do feminicídio (p. 644), no abuso de autoridade que os policiais empregam na prisão da delegacia (p. 629), na consciência de Haas, que lida com violência sexual com naturalidade (p. 607), nos métodos de interrogatório com tortura de Harry Magaña (p. 521)... A lista parece inacabável. Talvez porque a Parte dos Crimes seja não apenas um buraco negro que tudo suga, mas também um astro que irradia violência, do centro para as margens, dos *basureros* de Santa Teresa para a agressão ao taxista paquistanês na Europa.

A quinta e última parte do romance nos conduz ao front de batalha do conflito bélico que mais marcou o século XX e pelo qual Roberto Bolaño é obcecado. Estaria aí uma possível origem da violência enquanto *signo da modernidade*?

2.6. O escritor no front de batalha

Depois de centenas de páginas com descrições escabrosas e mórbidas feitas em detalhes, numa prosa que já descrevi, de maneira impressionista, como árida, a mudança para as primeiras páginas da Parte de Archimboldi é um choque. Parece que estamos diante de um outro livro, o que, pelo formato de 2666, faz total sentido. Como o Antigo Testamento, são vários livros e o mesmo livro simultaneamente. Na primeira leitura, sabemos que esta seção final é dedicada a Archimboldi, mas ficamos confusos ao ver o nome de Hans Reiter surgindo, um garoto alemão no início do século XX: quem é ele? Seria Archimboldi, o seu pseudônimo? Este tal Reiter será um protagonista ou um falso protagonista a ser eliminado poucas páginas depois? O primeiro contato com 2666 mergulha até o leitor mais experiente numa permanente confusão e desconfiança: o livro é imprevisível nos seus caminhos, nas suas idas e vindas no tempo, nos seus deslocamentos geográficos. É somente na releitura de 2666 que muitas nuances da arquitetura do romance ficam claras. O efeito causado, porém, permanece: há uma grande ruptura entre o estilo da Parte dos Crimes e o estilo da seção final. Se a Parte dos Crimes dialoga com dois tipos de romance policial, a Parte de Archimboldi conjuga dois gêneros fundamentais ao cânone ocidental: o romance de formação⁶⁴ e o romance histórico/de guerra.

2.6.1. Retrato do artista enquanto soldado da Wehrmacht

Algo que quase não é mencionado ao se discutir ou analisar a parte final de 2666 é como o livro é um exemplar raro – raríssimo, até – de retrato da Segunda Guerra Mundial do ponto de vista de um soldado alemão. São pouquíssimas as obras de ficção que se aventuram por essa seara.

Na verdade, a vida dos alemães durante a guerra é um tema tão pouco explorado que W. G. Sebald escreveu seu *Guerra aérea e literatura* (2011) acerca de como o povo alemão não conseguiu dar vazão ficcional ao trauma que foi vivenciar a destruição de seu país e,

⁶⁴ É possível elaborar, também, uma hipótese radical de que toda a obra de Bolaño é um romance de formação.

portanto, não pôde mostrar o que “os alemães pensaram e viram em meia década, entre 1942 e 1947” (SEBALD, 2011, p. 35).

Não apenas há poucos relatos (ficcionais e documentais) da vida dos civis no meio de bombardeios devastadores que eliminaram grandes partes da população de pequenas cidades, como a Segunda Guerra, tão retratada e reelaborada em Hollywood e no imaginário popular, quase nunca é vista do ponto de vista alemão. Entre as exceções, está o clássico da DDR alemã, *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965), escrito por Dieter Noll, pouco traduzido e de difícil acesso. Fora do campo da ficção há *The Forgotten Soldier*, de Guy Sajer, um ambíguo livro de memórias. Posterior à publicação de *2666*, o franco-americano Jonathan Littell lançou o premiadíssimo *As benevolentes* (2006), narrado por um carrasco nazista. Não é fácil localizar exemplos passíveis de diálogo com a Parte de Archimboldi. O fato de que é incomum abordar a Segunda Guerra a partir do ponto de vista de um soldado do Wehrmacht não pode ser ignorado. Há algo muito ousado nisso, ainda que Reiter/Archimboldi não se revele um nacional-socialista de carteirinha, nem um soldado violento e assassino (pelo contrário).

O escritor Keith Harvey, ao resenhar *2666*, chama a atenção para o fato de que a vida de Archimboldi tem muitos paralelos com a outros autores alemães: “This story seems to be a conflation of several writers’ biographies – Heinrich Boll, Gunter Grass, and surely Prince Hermann Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau” (HARVEY, 2009). Tanto Böll como Grass recebera o Prêmio Nobel, láurea que, conforme acompanhamos na Parte dos Críticos, Archimboldi pode muito bem vir a receber. Associar Archimboldi a Grass é algo fácil para o leitor comum: assim como Archimboldi, Gunter Grass lutou na Segunda Guerra pelo Terceiro Reich, mas escondeu esse dado da sua biografia. No entanto, é impossível que Bolaño tenha se inspirado nisso para compor a biografia fictícia de Archimboldi porque Grass só revelou suas associações com a Waffen-SS em 2006, antes de lançar *Nas peles da cebola*, livro de memórias que revela seu envolvimento com o nazismo. Ou seja, três anos após a morte de Bolaño.⁶⁵

Heinrich Böll, entretanto, teve sua biografia bem divulgada no período em que Bolaño estava vivo, e ela é muito semelhante a de Archimboldi: nasceu em Colônia, cidade de extrema relevância para a quinta parte do livro, serviu na Wehrmacht em diversos países, inclusive na Romênia, e foi capturado como prisioneiro de guerra pelos americanos. Os livros de Heinrich Böll são considerados “a consciência da nação”; é um autor que produz a partir

⁶⁵ Que, se estivesse vivo, provavelmente ficaria espantado com a revelação de Grass e a nova conexão que pode se traçada entre ele e seu escritor fictício.

dos escombros da Guerra e que, de acordo com Sebald, escreveu um romance que é das poucas exceções capaz e abordar de frente a destruição da Alemanha (SEBALD, 2011, p. 19), ou seja, que não estava sintonizado a uma espécie de amnésia coletiva. Trata-se de *O anjo silencioso* (2004), o primeiro romance de Böll, escrito originalmente logo depois da Guerra, em 1950, e que permaneceu inédito por mais de quarenta anos. Narra a vida de um homem que escapa de um fuzilamento e tenta sobreviver numa cidade absolutamente devastada, sua busca por migalhas de pão. Apesar dos paralelos superficiais que podem se traçados com a Parte de Archimboldi (o protagonista de *O anjo silencioso* se chama Hans, a cidade é Colônia), não enxergo uma intertextualidade entre 2666 e este romance. *O anjo silencioso* está mais preocupado em encontrar humanidade (amor – com uma mulher que Hans conhece por acaso – e compaixão – de um capelão, de estranhos dispostos a compartilhar seu pão) num cenário devastado; Bolaño opera num registro muito mais irônico e cruel ao tratar da vida alemã. Essa distância entre as duas formas de narrar também vale para outros romances de Böll, nem sempre situados nas ruínas do Reich. Portanto, acredito que se a Parte de Archimboldi estabelece algum diálogo com Heinrich Böll, ele está mais no que Bolaño absorve da biografia do autor do que da produção literária do mesmo. A vida de Böll é um molde; suas obras não.

Curiosamente, acredito que *El Tercer Reich* (2010b) – outro romance póstumo de Bolaño, mas considerado uma obra menor na sua bibliografia – apresenta um diálogo com *Billiards at Half Past Nine* (2010), um dos romances mais famosos de Heinrich Böll, pelas suas metáforas do nazismo a partir de jogos lúdicos, e pelos personagens de Bolaño, Lobo e Cordero, que parecem fazer referência à maneira como Böll descreve eufemisticamente a ascensão do nacional-socialismo na Alemanha – a seita da fera e os cordeiros que esta persegue. Além disso, o protagonista de *El Tercer Reich* é alemão.

Também é difícil enxergar um diálogo intertextual forte entre a Parte de Archimboldi e a produção literária de Günter Grass, em especial o seu romance mais famoso, *O tambor*. Ainda que neste livro de Grass haja muitas marcas do grotesco – o protagonista que é considerado uma aberração – que aparece aqui e acolá na produção de Bolaño, Grass, na sua não linearidade absurda, na sua maneira de recontar uma história a partir de um álbum de fotografias, nos acontecimentos fantásticos (o poder mágico do tambor do título), está mais ligado ao alto modernismo, com muitos toques do realismo mágico que Bolaño tanto repudia. Portanto, como Böll, se Grass serviu para a construção da Parte de Archimboldi, foi mais por seus fatores biográficos do que bibliográficos.

Novamente, torno a citar *El Tercer Reich* (2010b), que aproveita o tema central de jogos de guerra nazistas para explorar a obsessão do autor chileno por paralelos literários/fascistas. Em um momento quase delirante do final do romance, num capítulo à parte do diário do protagonista intitulado “Mis generales favoritos”, o protagonista Udo Berger tece um diálogo imaginário com a figura grotesca do Quemado, o latino-americano cujo corpo queimado é um lembrete da violência latente nesses jogos de guerra imaginários que tanto empolgam o narrador. No trecho em questão, Berger busca equivalências entre escritores alemães do século XX e famosos generais nazistas. Nesse momento, Jünger, Böll, Grass, Trakl e Celan são citados, comparados a generais:

Si el Quemado supiera y apreciara algo de la literatura alemana de este siglo (!y es probable que sepa y que la aprecie!) le diría que Manstein es comparable a Gunther Grass y que Rommel es comparable a... Celan. De igual manera Paulus es comparable a Trakl y su predecesor, Richeneau, a Heinrich Hann. Guderian es el par de Jünger y Kluge de Böll. No lo entendería. (BOLAÑO, 2010b, p. 283).

Esse trecho deixa claro, também, como a literatura alemã sempre foi de interesse do autor chileno, desde 1989, data em que *El tercer Reich* foi escrito, e tanto pela obra dos autores como pelas suas vidas e suas possíveis relações com a ideologia nazista.

Outro livro que explora isso é a novela *Nocturno de Chile*. No começo da trama, o narrador fala do deslumbramento do chileno Salvador Reyes com Ernst Jünger, que o via como um dos homens mais puros da Europa (BOLAÑO, 2007b, p. 30). *Nocturno de Chile* é, para mim, a obra de Bolaño que mais explora o recurso da ironia.⁶⁶ Jünger surge nessa cena como o escritor mais celebrado pelos nazistas, e depois aparece inclusive vestido num uniforme da Wehrmacht (BOLAÑO, 2007b, p. 34). Como Jünger dá atenção ao chileno Salvador Reyes, este o idolatra, ignorando todas as questões éticas envolvidas nessa visão unidimensional de um escritor tão complexo de se julgar como Jünger (um *criptofascista*, alguns diriam). Assim, Bolaño satiriza o deslumbramento latino-americano com os europeus, um deslumbramento vazio que prenuncia a cena final de literatos felizes por estarem num sarau de María Canales, que oculta os torturados do fascismo à moda chilena no porão.

Para o que interessa nesta leitura de *2666*, *Nocturno de Chile* reforça o interesse (e conhecimento) de Bolaño por literatura alemã e pelos problemas éticos envolvidos na apreciação de alguns autores que tiveram uma relação ambivalente quanto ao regime nazifascista. Retomando a palestra de Espinoza intitulada “Jünger e Archimboldi: caminhos divergentes” (BOLAÑO, 2004a, p. 23), podemos especular que, na criação deste personagem

⁶⁶ Uma ironia melancólica, cruel, que tem pouco a ver com a ironia dos pós-modernistas norte-americanos a quem Bolaño é ocasionalmente comparado (ver a segunda parte da tese).

central de 2666, Bolaño tentou construir uma biografia de um escritor que convergisse com a de alguns grandes nomes da literatura alemã e divergisse de outros. E, como Jünger, Archimboldi vestirá a farda da Wehrmacht.⁶⁷

Por fim, há outro escritor com alguns paralelos biográficos com Archimboldi: o próprio Bolaño, que, como Archimboldi, teve empregos subalternos em cidades pequenas da Europa (Archimboldi como porteiro em um bar; Bolaño como guarda de camping) e viveu migrando de um canto para o outro, recebendo pouco dinheiro, enquanto escrevia freneticamente seus livros.

Até agora rejeitei algumas linhas de investigação, por achar que certos diálogos intertextuais seriam infrutíferos para a compreensão da quinta parte do romance. Para encontrar possíveis relações, acredito que é necessário ir diretamente ao texto de Bolaño e analisar como Reiter/Archimboldi é caracterizado.

Como se estivéssemos em uma biografia tradicional, a vida de Reiter começa com seus pais e o que os levou a gerarem a criança que depois crescerá e cujo amadurecimento acompanharemos nas páginas a seguir. A primeira frase é: “Su madre era tuerta” (BOLAÑO, 2004a, p. 795). A mudança de estilo, como disse antes, é um choque; o leitor ainda está acostumado com as descrições forenses, e salta logo para essa frase que tem duas peculiaridades: a) o pronome pessoal “su”, que aponta para alguém que supomos ser Archimboldi por causa do título da parte; o fato de que está referenciado dessa forma oblíqua mostra que Archimboldi será o centro inescapável dessa seção, mesmo antes do personagem aparecer, antes mesmo de ter *nascido*; b) a palavra “tuerta”, que é coloquial demais para designar uma deficiência física; não apenas coloquial, mas depreciativa, cruel. Duas linhas depois, temos a frase “Su padre era cojo” (p. 795), seguindo a mesma estrutura sintática da frase inaugural, e também usando um vocabulário cruel. A Parte de Archimboldi é uma história de origem, e a origem do escritor, como vemos, é quebrada, fraturada.

O pai tornou-se manco, logo descobrimos, devido à Primeira Guerra Mundial, e essa transformação o levou a se casar com uma mulher “tuerta”. A origem de Archimboldi, portanto, está simbolicamente ligada a dois conceitos: violência (histórica) e falha (física).

O nascimento de Hans Reiter, na terceira página, mostra um narrador ainda mais distinto daquele que narrava a Parte dos Crimes:

En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga. Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era el

⁶⁷ Ainda que, vale lembrar, Jünger não tenha lutado na Segunda Guerra e sua relação quanto a ascensão de Hitler fosse muito mais ambígua do que Bolaño mostra através de seu narrador em *Nocturno de Chile*.

símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer. No le gustaba la tierra y menos aún los bosques. Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad solo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se van convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios. (BOLAÑO, 2004a, p. 797)

O que observar aqui? Duas coisas: a) O uso constante de metáforas, comparando o menino a uma alga, o fundo do mar a uma terra cheia de planícies que não são planícies; b) A citação intertextual a Canetti e Borges, que é mediada por um verbo em primeira pessoa, “creo”. Quem crê? Arturo Belano, *alter ego* de Bolaño, se formos acreditar na nota póstuma do autor?

O narrador em terceira pessoa, o narrador de discurso indireto livre que, quando menos se espera, aparece de forma direta. Outra parte do livro, outra modulação narrativa. Por fim, não apenas esse narrador está usando metáforas, como ele mesmo faz uma citação intertextual para buscar uma metáfora de um povo inteiro, o bosque como o habitat dos alemães.

A nacionalidade de Reiter é fundamental para esta parte, não apenas pelo engajamento do futuro escritor na Segunda Guerra, mas também, acredito, por um motivo: a Alemanha é a terra do *bildungsroman*, isto é, do romance de formação. Foi Goethe, em 1796 com a publicação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que inaugurou o gênero cujo nome foi cunhado em 1819 pelo filólogo Karl Morgenstern, ainda que alguns apontem uma origem ainda anterior, numa obra de Christoph Wieland publicada em 1767 (SWALES, 1978).⁶⁸ De qualquer forma, foi Goethe popularizou o gênero e, digamos, formou escola. O romance de formação rompeu barreiras e foi praticado tanto na Rússia (Pushkin, Dostoiévski) quanto na Inglaterra (Dickens) durante o século XIX. No século XX, escritores modernistas subverteram o gênero – penso, acima de tudo, em três nomes: James Joyce, em *Retrato do artista quando jovem*, no suíço (que escreve em alemão) Robert Walser e seu antirromance de formação, *Jakob von Gunten*, e no austríaco Robert Musil, com seu *As confusões do jovem*

⁶⁸ No mundo hispânico, é impossível não citar *Lazarillo de Tormes*, clássico anônimo espanhol do século XVI que é, de certa forma, um romance de *desaprendizagem*, cujo protagonista aprende que, para se dar bem no violento e cruel mundo que habita, é preciso se tornar um especialista em artimanhas e enganação. 2666 não apresenta paralelos com *Lazarillo*, a meu ver, mas o livro com certeza faz parte do cânone ao qual Bolaño foi exposto.

Törless.⁶⁹ Os três exemplos não são *bildungsroman* no sentido original, mas são apropriações modernistas dos mesmos, com as quais a Parte de Archimboldi dialoga de alguma maneira.

A definição formalista e generalista de um *bildungsroman* é: a história de um só indivíduo que cresce e se desenvolve num período histórico e contexto social definidos, que amadurece a partir em uma jornada que o afasta de casa e dos pais, que enfrenta conflitos com a ordem estabelecida na sociedade e se choca com os valores correntes, e que, ao final, acaba se adequando a sociedade onde vive (HIRSCH, 1979). Tirando a adequação e as páginas finais com foco em outros personagens, a macroestrutura da Parte de Archimboldi, como veremos, se encaixa, de forma geral, no *bildungsroman*.

Quando analisa *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* em sua *Teoria do romance* (2000), Georg Lukács sugere que o surgimento do romance de formação representou uma ruptura com o romantismo. Enquanto o romantismo assinalava uma desacordo entre a vida interna e a realidade, o romance de formação, por meio de Goethe, busca mostrar uma reconciliação. No início, temos a abstração e o idealismo da juventude; depois, o choque com a realidade e, por fim, sua adequação, uma “reconciliação entre interioridade e mundo [...] problemática mas possível” (LUKÁCS, 2000, p. 138).

Em 2666, quando o romance abandona a urgência do presente mexicano e retorna para uma quase idílica infância na Alemanha, vislumbramos a interioridade de Archimboldi, mas nunca acessamos, de fato, a sua consciência. A principal informação que temos dele é sua obsessão por algas a partir dos seis anos; o primeiro livro pelo qual o futuro escritor se apaixona é *Algunos animales y plantas del litoral europeo* (BOLAÑO, 2004a, p. 799). A parte final de 2666, portanto, se inicia quase como uma sátira da primeira parte dedicada aos críticos: mostrando o impacto formador da leitura. Cada um dos críticos é apresentado a partir do momento/circunstância em que descobriram a literatura de Archimboldi; Archimboldi, por sua vez, é descrito/definido pelo seu encontro com um livro anódino de divulgação científica que captura a sua imaginação. A leitura, podemos especular, é tão forte, que molda não apenas o seu caráter como sua forma física. Archimboldi torna-se tão obcecado por leituras sobre algas que seu corpo acaba sendo visto como uma alga pelos outros. A estranheza dessa associação é enfatizada pelo narrador de 2666, que descreve, em estilo indireto livre, a confusão de um morador que, ao ver o jovem Archimboldi quase se afogando, pensou que ele era uma alga, experiência tão marcante que depois se lembraria à noite, sonhando: “De

⁶⁹ Se esse romance fosse mencionado na discussão do farmacêutico de 2666 (BOLAÑO, 2004a, p. 289), apareceria como exemplo de exercício perfeito de estilo em oposição ao romance excessivo (*O homem sem qualidades*, que veio depois).

inmediato lo abandonó el sueño. ¿Cómo pudo confundir a un niño con un alga?, se preguntó. Y luego: ¿en qué puede parecerse un niño a un alga? Y luego: ¿hay algo que pueda tener en común un niño con un alga?” (BOLAÑO, 2004a, p. 806).

Humanos e algas não têm semelhanças físicas; a confusão é quase um flerte com o realismo fantástico. Transforma uma criança em um símbolo, uma abstração. A interioridade aquosa da infância de Archiboldi. Posteriormente, a criança será vista como uma “alga desenraizada” (p. 809) flutuando no espaço marinho. É essa falta de raízes, ou seja, de contato com o solo, com o terreno, com o *real*, que desenha uma infância etérea digna de um romance de formação.

A ruptura se dá bruscamente. Em um parágrafo, Reiter/Archiboldi está desenhando uma linda sereia, sua irmã tão bondosa e pura, a partir dos desenhos marítimos pelos quais era obcecado. O parágrafo seguinte começa assim: “A los trece años Hans Reiter dejó de estudiar. Eso fue en 1933, el año en que Hitler llegó al poder.” (p. 809). Reiter não abandona os estudos por causa da ascensão do nacional-socialismo na Alemanha, mas porque seus professores o acusam de “falta de interés y absentismo” (p. 814). Porém, a junção dessas duas informações por parte do narrador, o abandono de estudos do personagem o fato histórico que mais marcou a Alemanha no século XX, sinaliza que em 2666, como em tantos outros romances de Bolaño, a História com H maiúsculo está sempre pronta para interromper sonhos da juventude (*Amuleto*, *Los detectives salvajes*...). A primeira aparição do nazismo, também com essa menção a Hitler, finalmente conecta 2666 a um longo histórico de obsessão de Bolaño, que abordou frontalmente o tema em *La literatura nazi en América* e *El tercer Reich*, este último escrito na juventude e publicado postumamente.

A política, no entanto, não interessa ao jovem Reiter/Archiboldi, um jovem que está sempre tão nas nuvens que não é capaz de descrever nem a aparência física de seu próprio pai (p. 819). A amizade com Hugo Halder, uma jovem aristocrata decadente, possuidor de uma enorme biblioteca, é o catalisador da formação intelectual de Reiter/Archiboldi. O primeiro livro literário que “el azar o el demonio” (p. 822) leva Reiter a ler é *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach.

Nesse momento, temos a primeira piscadela intertextual da Parte de Archiboldi. A trama do livro nunca é explicitada, apenas a biografia do autor, que Reiter encontra paralelos com a sua. *Parsifal*, no entanto, é, em primeiríssimo lugar, uma obra apontada como precursora e inauguradora do romance de formação (BAKHTIN, 2015, p. 181), narrando a evolução de um cavaleiro, começando com a história de seu pai (como a Parte de

Archimboldi), passando pelo crescimento espiritual de Parsifal, até a sua *quest* principal, a busca pelo Cálice Sagrado.

Outra conexão que não pode ser menosprezada é que o poema épico de Wolfram inspirou a ópera de Richard Wagner, conhecidamente o compositor favorito de Adolf Hitler. Além disso, a propaganda nazista comparava Hitler à figura de Parsifal, emulando imagens wagnerianas (KINDERMAN, 2013).

Essa conexão, no entanto, nunca é mencionada em *2666*; Reiter/Archimboldi continua vivendo isolado do mundo, por mais que tudo ao seu redor esteja mudando, com fábricas readaptadas para produzir fuzis de guerra (BOLAÑO, 2004a, p. 825), por exemplo. A absoluta passividade de Reiter/Archimboldi se dá, também, em grande parte, durante a formação intelectual dele. Bolaño dialoga com o *bildungsroman* na mesma medida em que o nega, recusando a ação interna que mostraria o crescimento espiritual. Todos ao redor de Reiter discutem arte e filosofia (muitas vezes de maneira esotérica e excessiva, como é o caso de Grete, amiga de Halder, na p. 830), ou o diretor de uma orquestra, que parece citar Heidegger ao falar de uma “verdade transcendente” (p. 831). Quando rompe essa passividade e se expressa, Reiter é tido como ilógico, uma bomba prestes a explodir (p. 832). O comentário de Reiter, o único que nos permite vislumbrar o que passa na sua consciência, é absolutamente enigmático: “– Todo es un libro quemado, querido director. La música, la décima dimensión, la cuarta dimensión, las cunas, la producción de balas y fusiles, las novelas del oeste: todo libros quemados” (BOLAÑO, 2004a, p. 832).

Nessa pequena explosão, Reiter parece estar plenamente consciente de muitas coisas que nós, leitores, não acompanhamos ele tomar consciência: da fábrica de fuzis à possível irrelevância da arte no grande panorama histórico. Esse é o primeiro indício no livro de que a quinta parte costurará alguns fios abertos pelas anteriores. Como argumento nesta tese, *2666* é um livro montado a partir de desconexões e dissociações; não obstante, o tema mais recorrente do autor – de *La literatura nazi en américa* em diante – é a relação entre ética e estética. Ao igualar tudo a “livros queimados” (BOLAÑO, 2004a, p. 832), Archimboldi dá voz a uma noção que esteve sempre subjacente nas outras partes do livro, isto é, a de um colapso do humanismo, ou de certo tipo de humanismo – algo que será aprofundado nas experiências no front de Archimboldi.

Isto, somado às descobertas sexuais de Reiter, dá a impressão de que o diálogo com o romance de formação se manterá, talvez se aprofundará. Porém, de um bloco de textos para o outro, ocorre uma aceleração narrativa, um salto para 1939, e lá está Hans Reiter designado ao regimento 310 da infantaria do Terceiro Reich, sem termos visto uma só reflexão do mesmo

sobre o nazismo e as mudanças políticas que ocorriam no seu país. Como uma criança que se recusa a crescer, carrega consigo *Algunos animales y plantas del litoral europeo*.

“En septiembre empezó la guerra” (BOLAÑO, 2004a, p. 835), assim começa outro bloco narrativo, propondo mais uma aceleração. Reiter é uma peça na engrenagem, vai seguindo a tropa. Novamente, sem reflexão. Imagina-se que, ao ser confrontado com cenários desoladores, cadáveres, cenas violentas, Reiter mergulharia em reflexões; esta é, afinal, a parte em que Bolaño foca sua trama na formação do escritor cuja identidade é o enigma que dá início à *quest* dos críticos. Mas não. Um singelo parágrafo curto, isolado num bloco, retoma a intertextualidade com *Parsifal*:

Fue durante aquellos días, mientras caminaban bajo el sol o bajo las primeras nubes grises, enormes, interminables nubes grises que anunciaban un otoño memorable, y su batallón deja atrás aldea tras aldea, cuando Hans pensó que bajo su uniforme de soldado de la Wehrmacht él llevaba puesta una vestimenta de loco o un pijama de loco (BOLAÑO, 2004a, p. 837)

Na cena em que Reiter descobre a literatura por meio da obra de Wolfram, Reiter comenta (em narração indireta livre colada ao seu ponto de vista) mais acerca do próprio autor do que do livro; a única informação relevante que oferece do livro é esse detalhe, da roupa de louco por baixo da armadura de cavaleiro.

Ao retomar essa referência, Bolaño está enfatizando uma cisão, uma fronteira entre interioridade e exterioridade. Do lado de fora, o uniforme da Wehrmacht, seu papel social que ele executa sem pensar; por dentro, a roupa de louco, a interioridade abstrata, a sua vida enquanto *alga*. Se considerarmos a visão de Lukács de que o romance de formação busca reconciliar a vida interior e o mundo exterior, aqui, em *2666*, a cisão permanece, não só por essa referência a *Parsifal*, de modo algum, mas por toda a estratégia narrativa empreendida por Bolaño, que, como disse anteriormente, aceita e recusa o romance de formação na mesma medida. Além disso, mesmo que consideremos que, ao servir à Wehrmacht, Reiter está se adaptando ao mundo externo, o que ele está fazendo é servir ao governo mais bárbaro do século XX; sua formação seria, na verdade, uma *deformação*.

Nas páginas seguintes a essa cena, temos as primeiras cenas de combate; como Jünger, a figura de Reiter no campo de batalha impressiona por sua imponência. Porém, ao contrário da narrativa de Jünger, o leitor não tem acesso a cenas empolgantes de batalha.⁷⁰ A guerra é

⁷⁰ Vale observar que na Parte dos Críticos, Espinoza apresenta uma palestra intitulada “Ernst Jünger y Benno von Archimboldi: caminos divergentes” (BOLAÑO, 2004a, pp. 23-24). Considerando o narrador em estilo indireto livre, é de se pensar que os livros que Reiter viria a escrever no futuro não davam atenção a cenas de batalha.

vista com distanciamento pelo narrador, mas não se trata do mesmo procedimento narrativo empregado na Parte dos Críticos. Naquela, o tom relatorial acentuava, por inversão, a brutalidade dos crimes em Santa Teresa. Aqui, na Parte de Archimboldi, a guerra parece, acima de tudo, *desinteressante*,⁷¹ apenas algo pelo qual Reiter tem de passar, mas que não lhe desperta reflexões filosóficas, ele é incapaz de refletir sobre a sua experiência:⁷²

Por otra parte, no se hallaba a disgusto en la ocupación de soldado y no sentía la necesidad, o tal vez era incapaz, de pensar seriamente en el futuro. En ocasiones, cuando estaba solo o con sus compañeros, fingía que era un buzo y que estaba otra vez paseando por el fondo del mar. (BOLAÑO, 2004a, p. 841)

Não há dúvidas de que Reiter não se sente em casa na guerra, mas seus desejos são os de alguém que parece habitar no mundo das nuvens:

Y en más de una ocasión lo pensó en serio, desertar, vivir como un vagabundo en Normandía, encontrar una cueva, comer de la caridad de los campesinos o de pequeños hurtos [...]. (BOLAÑO, 2004a, p. 845)

O acaso leva o soldado Reiter a reencontrar a Baronesa Von Zumpe, que conhecera através do amigo Hugo Halder (e que foi citada *en passant* em *La literatura nazi en América*), em um castelo. No momento do reencontro, a baronesa pergunta ao jovem Reiter o que ele estava fazendo por lá, e recebe como sucinta resposta um “Sirvo al Reich” (p. 849), o único momento em que vemos textualmente Reiter possuir alguma consciência do que estava fazendo.⁷³

A sequência da guerra na Parte de Archimboldi é toda entrecortada, primeiro por uma cena no castelo, depois pelas narrativas dentro da narrativa de manuscritos encontrados num esconderijo. O mais próximo que Bolaño chega de uma “literatura de guerra” está entre as páginas 874 e 881. Nesse trecho, confluem três formas discursivas. A primeira é um estilo que parece emprestado de uma enciclopédia, iniciando o bloco de texto que compreende a passagem apontada acima:

El ataque a la Unión Soviética empezó el día 22 de junio de 1941. La división 79 estaba encuadrada en el 11 Ejército alemán y pocos días después las vanguardias de

⁷¹ Exemplos: o suicídio do soldado Gustav na página 842 e um bizarro atropelamento acidental de um soldado na página 844 mostram a morte como um acontecimento, acima de tudo, corriqueiro.

⁷² Pensando comparativamente com os dois principais relatos “literários” de soldados na Primeira Guerra, que, por sua vez, abriram todo um nicho na literatura, *Tempestades de aço*, de Ernst Jünger, e *Good-bye to all that*, de Robert Graves, vemos que esta parte de 2666 não se encaixa em nenhum dos modelos. Não há a descrição detalhada dos conflitos bélicos como em Jünger, nem a reflexão constante sobre o absurdo da guerra como em Graves.

⁷³ É curioso que isso apareça em formato de diálogo, e não de sonho ou reflexão, já que o diálogo não é privilegiado nesta parte do livro.

la división cruzaron el río Prut y entraron en combate, hombro con hombro, con los cuerpos de ejército rumanos [...]. El avance, sin embargo, no fue tan rápido como el que experimentaron las unidades del Grupo del Ejército Sur, compuesto por el 6 Ejército, el 17 Ejército y el entonces así llamado 1.º Grupo pánzer que con el correr de la guerra cambiaría su denominación, junto con el 2.º Grupo pánzer y el 3.º Grupo pánzer y el 4.º Grupo pánzer [...]. (BOLAÑO, 2004a, p. 874)

É um estilo que se parece com o de livros de história focados em estratégia militar, como os de John Keegan e Antony Beevor, com uma preocupação em definir precisamente quais batalhões e divisões avançavam por quais linhas. O estilo de Bolaño, logo a seguir, se convulsiona e passa por outras duas mudanças bastante bruscas. Falo de um momento sem combate, com um tom quase onírico, que muito se assemelha à forma com que Bolaño costuma descrever sonhos de personagens, seja em *2666* ou em outras obras. Falo também das cenas de combate em si, nas quais as frases longas são substituídas por frases curtas e diretas. Vejamos no texto, começando pelos soldados perdidos e algo maravilhados com os bosques em chamas:

[...] no habían visto nada, ni soldados alemanes en los alrededores ni soldados soviéticos resistiendo en ese sector, sólo el bosque negro en medio de un mar amarillo y bajo un cielo celeste brillante, y de pronto, sin previo aviso, como si estuvieran en un gran teatro de trigo y el bosque fuera el escenario y el proscenio de ese teatro circular, el fuego que lo devoraba todo y que era hermoso. (BOLAÑO, 2004a, p. 876).

Perceba o tamanho da frase, a concatenação de ações, o uso de conjunções aditivas, o ritmo poético. Na página seguinte, os soldados finalmente entram em combate e o estilo muda por completo:

La compañía carecía de munición de morteros y decidieron tomarla al asalto. Pidieron voluntarios. Reiter fue el primero a dar un paso al frente. Se le unió casi enseguida el soldado Voss, que también era un valiente o un suicida en potencia, y otros tres soldados más. El asalto fue rápido: Reiter y Voss avanzaron por el flanco izquierdo de la casamata [...]. (BOLAÑO, 2004a, p. 877)

Esses três estilos narrativos são extremamente passageiros, duram pouco mais de uma página. Como em quase todo o romance, é possível pensar em outras obras das quais Bolaño se apropria, mas, devido a fugacidade das cenas e impermanência desses discursos, isso seria como caçar pássaros que logo desaparecem no céu.

A chegada ao castelo na Romênia cria um diálogo intertextual mais inesperado que os anteriores. Estou falando do gênero gótico. *2666* não envereda por uma narrativa fantástica, nenhum fantasma se materializa diante de Reiter, mas a narrativa ganha outro ritmo no trecho em que o soldado se encontra nesse castelo. Como na lendária história do château de Byron,

onde quatro escritores contaram histórias macabras e Mary Shelley depois veio a escrever *Frankenstein*, Reiter conversa com Entrescu e Popescu sobre assassinatos, diálogos que ressaltam o relativismo moral predominante (“Popescu recordó que un asesino y un héroe se asemejan en la soledad y en la [...] incomprensión” [BOLAÑO, 2004a, p. 851]), e são feitas citações a Drácula, o grande nome da ficção gótica. A ação, como num romance gótico tradicional da era vitoriana, está situada inteiramente dentro daquele espaço fechado, um mundo à parte. E como tornou-se um clichê na ficção gótica, o castelo onde Reiter se encontra possui passagens secretas através das quais ele pode observar um sexo violento entre a baronesa e Entrescu (p. 865), numa cena que mescla agressividade e poesia.

Quando estamos nesse ápice de intertextualidade com a ficção gótica, o bloco de texto é quebrado e um novo começa com “A la mañana siguiente el destacamento abandonó el castillo” (p. 866). Reiter se afasta do castelo até que ele desaparece, como se fosse um sonho (ou um pesadelo). Essa seção gótica foi como um interlúdio narrativo.

Porém, falar em interlúdio é arriscado quando se trata da Parte de Archiboldi em 2666. O que é a narrativa principal e o que seria uma história paralela? Mais do que em qualquer outra seção do romance, esta seção final é uma verdadeira máquina de criar histórias laterais, muitas vezes operando em um diálogo intertextual com outro gênero. Nas páginas seguintes, Reiter tem um breve momento de paz em Berlim (um interlúdio?), retorna à guerra, tem sua narrativa interrompida ao descobrir os papéis escondidos de um escritor chamado Ansky, cuja leitura leva a uma microhistória de um escritor russo, e, dentro dessa história, outra história começa, a do escritor Ivánov. Para complicar mais as coisas, através dessa história (de Ivánov) dentro da história (de Ansky) dentro da história (de Reiter/Archiboldi), a narrativa é interrompida para descrever em detalhes o enredo do romance *El ocaso*, de Ivánov, colocando mais uma pequena boneca dentro desta *matrioska* enlouquecida.

A passagem breve de Reiter por Berlim oferece uma possível chave de leitura para todos esses movimentos narrativa adentro. Lá, ele conhece a jovem amalucada Ingeborg⁷⁴ Bauer, com quem troca beijos e conversas disparatadas. A moça pede que Reiter prometa que não esquecerá dela; Reiter promete pela sua divisão, mas o Exército não a interessa. A conversa dos dois envereda numa tentativa de Reiter descobrir no que ela acredita. Em um momento ele pergunta se ela crê nos livros e recebe a seguinte resposta:

⁷⁴ Uma personagem alemã chamada Ingeborg é protagonista de *El Tercer Reich* (2010b), mas não parece ter relação com esta de 2666.

– Menos todavía – dijo la muchacha –, además en mi casa sólo hay libros nazis, política nazi, historia nazi, economía nazi, mitología nazi, poesía nazi, novelas nazis, obras de teatro nazi.

– No tenía idea de que los nazis hubieran escrito tanto – dijo Reiter.
– Tú, por lo que veo, tienes idea de muy pocas cosas, Hans – dijo la muchacha (BOLAÑO, 2004a, p. 869)

Essa passagem me parece uma referência inequívoca à primeira obra importante de Bolaño, *La literatura nazi en América* (2010a), o grande catálogo de autores cujas filiações nazistas quase nunca são explícitas, mas difusas, autores de todos os gêneros, idades, nacionalidades e épocas (alguns que existem até em um futuro hipotético), e que produzem de obras filosóficas a romances *pulp* de ficção científica. Nesse livro, Bolaño compila várias pequenas biografias de escritores fictícios, num estilo muito próprio, às vezes muito semelhante ao de um manual literário, cronológico, tendo como principal exceção a história de Ramírez Hoffman, que depois ressurgiria em *Estrella distante*.

Pois, se, como argumentei aqui, na Parte de Archimboldi Bolaño se apropriou do romance de formação, do romance gótico e assim por diante, acredito que na sequência que vem a seguir, de Ansky/Ivánov, Bolaño canaliza um estilo do próprio Bolaño, que ele mesmo consagrou em *La literatura nazi en América*, isto é, o da biografia do autor fictício, que tem suas raízes, é claro, em obras específicas de Marcel Schwob (2011) e de Jorge Luis Borges (2011), ainda que estes dois não tenham focado em escritores ou artistas.

Reiter chega ao esconderijo de Ansky enquanto perambula por um cenário devastado, casas abandonadas, um território já devassado pelos esquadrões de extermínio de judeus, os Einsatzgruppen (mencionados na p. 882). É nesse cenário que Reiter encontra os papéis de Ansky e neles mergulha, interrompendo a narrativa mais uma vez com um bloco de texto que começa, à moda de *La literatura nazi en América*, da seguinte maneira: “Borís Abramovich Ansky había nacido en el año 1909, en Kostekino, en aquella misma casa que ahora ocupaba el soldado Reiter. Sus padres eran judíos, como casi todos habitantes” (BOLAÑO, 2004a, pp. 884-85).

A adesão a um estilo de manual de literatura é apenas parcial, também como em *La literatura nazi en América*, permitindo-se mergulhar em anedotas que parecem irrelevantes. O narrador mostra, também, através dessa leitura de diário filtrada por Reiter, o deslumbramento inicial de Ansky com a revolução russa, estabelecendo, então, mais um paralelo com os autores da *Literatura nazi*: isto é, a atração de um intelectual por um regime totalitário – ainda que, obviamente, o comunismo e o nazismo não possam ser comparados, o que vale destacar

aqui é que se trata de uma biografia de um autor fictício cuja relação com uma ideologia autoritária ocupa o primeiro plano.

Como foi dito antes, quando Ansky conhece Ivánov, a narrativa se interrompe e temos, então, a seção biográfica de Ivánov. Este se define como um autor “fantástico”, conforme a terminologia oficial – isto é, aprovada pelo regime – para classificar as obras que escrevia, de ficção científica. A obra de Ivánov é, acima de tudo, utópica:⁷⁵ sonhando o futuro perfeito que os jovens deslumbrados enxergavam na Revolução Russa,⁷⁶ torna-se um sucesso de vendas nesse primeiro estágio da carreira. Nesse sentido, é possível traçar um paralelo com Zach Sodestern, escritor fictício biografado em *La literatura nazi en América* (BOLAÑO, 2010a, p. 112). Como Ivánov, Sodestern atingiu grande sucesso com uma obra “utópica” ligada ao triunfo da ideologia que defende; no caso, o nazismo. Seu livro *O quarto Reich* trata de um golpe de estado na Califórnia após um grande terremoto, e fala da vinda de um novo messias (como Hitler era visto por ocultistas *völkisch* no início de sua carreira) e da reconstrução de uma sociedade delineando uma clara barreira contra negros, judeus e latinos. Sodestern é um dos casos de autores fictícios cuja vida e obra se passa no futuro, isto é, vai até 2021 (quando o livro de Bolaño foi publicado originalmente em 1996). O êxito comercial de Sodestern (com direito a adaptações cinematográficas) parece ser uma das ironias de Bolaño de sugerir que o nazifascismo retornará no futuro de forma escancarada.⁷⁷

Uma das possibilidades interpretativas para o caso de Sodestern é que ele obteve sucesso, e não repúdio, pois suas obras eram vistas como inscritas na ficção científica, um gênero tido como menor pelos críticos, e, além disso, um gênero calcado na imaginação, ou seja, visto como escapismo. É curioso que o destino de Ivánov e sua obra seja muito diferente em 2666. A imaginação é vista, acima de tudo, como *perigosa* para o regime comunista, levando o governo a retirar as obras de Ivánov das livrarias (BOLAÑO, 2004a, p. 905). Esta parece ser uma analogia ao lendário caso de Kazimir Malevich, pintor russo de vanguarda, pioneiro do abstracionismo, que era visto com extrema desconfiança pelo regime e foi, de certo modo, forçado a retornar ao figurativismo. Malevich e seu “suprematismo” é citado nominalmente em 2666, embora em outro contexto e sem explicar essa trajetória, na p. 909,

⁷⁵ Ou “representante de um misto de realismo utópico e ficção científica, entre Górkí e Odoievski” (PINHEIRO, 2014, p. 320)

⁷⁶ Fredric Jameson, em seu livro sobre ficção científica, define sucintamente a visão soviética de utopia: “Utopia had become synonym for Stalinism and had come to designate a program which neglected human frailty and original sin, and betrayed a will to uniformity and the ideal purity of a perfect system that always had to be imposed by force on its imperfect and reluctant subjects.” (JAMESON, 2005, p. xi)

⁷⁷ Podemos imaginar o que Roberto Bolaño pensaria deste atual momento da nossa geopolítica, quando se fala abertamente de construção de um muro para manter os latinos fora dos Estados Unidos, à moda de Sodestern. Prefiro nem mencionar a atual situação política brasileira no momento de finalização desta tese.

logo depois de uma cena em que um poeta soviético declama um poema sobre a produção de aço (p. 908), uma cena que só pode ser lida como paródia de Bolaño sobre o que seria a arte estatal, a arte aprovada pelo regime.

Este tema, da interferência política na arte (e vice-versa), é o favorito de Bolaño, e não deixa de ser curioso que tal assunto aparça em primeiro plano ao falar de Ivánov, ou seja, na narrativa dentro da narrativa (de Ansky) dentro da narrativa (de Reiter). O conflito do próprio Reiter/Archimboldi entre ser um soldado a serviço do Reich e depois se tornar um artista nunca é problematizado, ao menos não em primeiro plano.

A leitura febril dos diários de Ansky é, entretanto, o catalisador para que o jovem soldado Reiter transforme-se em Archimboldi, futuro escritor.⁷⁸ Como? Por quê? É difícil dizer, por mais que se releia esses enigmáticos trechos. Ansky acredita que os escritores bons vêm ou do lumpesinato ou da aristocracia; os burgueses e os proletários não prestam. Ele defende a literatura dos extremos, portanto (BOLAÑO, 2004a, p. 910). Mais adiante, há uma listagem febril de nomes, nomes que Ansky não quer que se percam – e que Reiter, contagiado na sua leitura delirante, também se esforçará em memorizar. A literatura enquanto memória, a literatura contra o esquecimento, ecoando menções a pálpebras que se fecham, como em *Amuleto* ao falar da cifra 2666. A literatura, acima de tudo, como testemunho de um fracasso, o fracasso da revolução socialista: “Nombres, nombres, nombres. Los que hicieron la revolución, los que caerían devorados por esa misma revolución, que no era la misma sino otra, no el sueño sino la pesadilla que se esconde tras los párpados del sueño” (BOLAÑO, 2004a, p. 911).

Ansky conta a história de Ivánov pois tem medo que seu nome desapareça da história, como Auxilio Lacouture no banheiro recitando os nomes de poetas que ela não gostaria que se perdessem no esquecimento.

Esses são lampejos de sentido que se pode extrair dos diários de Ansky, que, como em muitos trechos da Parte de Archimboldi, caminha para um excesso, isto é, para uma verborragia que parece desconectada por completo dos eixos centrais narrativos. “Sólo en el desorden somos conocibles”, escreve Ansky, concatenando essa defesa do delírio com uma imagem apocalíptica: “Una noche Ansky sueña que el cielo es un gran océano de sangre” (p. 920).

⁷⁸ E cabe lembrar que a visão de Ansky acerca do futuro da literatura não é exatamente promissora: “Escribió un ensayo sobre el futuro de la literatura, cuya primera palabra era ‘nada’ y cuya última palabra era ‘nada’” (BOLAÑO, 2004a, p. 896). Vale observar como, em uma só linha, Bolaño sintetizou (e talvez parodiou) a figura do escritor niilista, que tanto povoa as suas narrativas. Não é possível crer num futuro da literatura (muito menos um futuro no qual esta voltará a ser vista como relevante, ou possuidora de algum impacto social e/ou político) e, no entanto, seus personagens seguem escrevendo.

É Ansky, também, quem apresenta o pintor Arcimboldo a Reiter, e seus quadros que continham “todo dentro de todo” (p. 918). E é Ansky quem leva Reiter a ter uma crise de culpa. Essa crise talvez possa ser vista como o catalisador da formação moral de Reiter, que o fará se converter em Archimboldi (e assim guardar a memória de Ansky), e se tornar um escritor: “Durante vários días Reiter pensó que había sido él quien le había disparado a Ansky. Por las noches tenía pesadillas horribles que lo despertaban y lo hacían llorar” (BOLAÑO, 2004a, p. 921).

O sentimento de culpa decorrente da ideia de que ele teria matado aquele escritor, ao jogá-lo na vala comum do esquecimento, como se fosse parte de um Einsatzgruppen, pode transformar Reiter num escritor, ou seja, num soldado dedicado à memória: “También recordó que por aquellos días leía y releía sin tregua el cuaderno de Ansky, memorizando cada palabra, y sintiendo algo muy extraño y que a veces se parecía a la felicidad y otras veces a una culpa vasta como el cielo” (BOLAÑO, 2004a, p. 928).

Quase igual a Heinrich Böll, após algumas derrotas, em maio de 1945 (Böll foi em abril), Reiter rende-se aos americanos. No campo de prisioneiros, a narrativa se vira para um caso que um tal de Sammer decide contar a Reiter, com toda a franqueza imaginável. A história é de como um trem destinado a Auschwitz acabou indo parar nas terras de Sammer e como ele teve que “cuidar” dos judeus. Mesmo sem ordem explícita verbal ou escrita (p. 949), Sammer se prontificou para “solucionar el problema” (p. 951), pensando na maneira mais prática de exterminar aquelas pessoas. A atitude de Sammer é aquilo que Ian Kershaw, em sua biografia de Hitler, chama de *trabajar para o Führer*, uma noção de que Hitler instituía no povo alemão que acreditava nele de agir como se estivesse seguindo suas diretrizes – e que inspirou os levantes populares contra os judeus, como a chamada Noite dos Cristais. Agindo como o mais cruel soldado dos Einsatzgruppen, Sammer alista crianças para ajudar na criação de uma vala comum para os cadáveres.

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

A narrativa de *2666* abre, inclusive, espaço para a voz em primeira pessoa de Sammer, que comenta: “Nadie del exterior se interesaba por los judíos” (p. 958), traçando uma conexão direta com os cadáveres de Santa Teresa, que por anos parecem não interessar a ninguém. E Sammer, em sua estupidez, não entende nem por que as crianças que alistou para auxiliá-lo

viram alcóolatrás. O monólogo se encerra com um bloco de texto à parte, ainda em primeira pessoa, no qual Sammer declara estar com a consciência limpa:

Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra. Ahora, sin embargo, los niños borrachos polacos abren la boca y dicen que yo les arruiné su infancia, le dijo Sammer a Reiter. ¿Yo? ¿Yo les arruiné su infancia? ¡El alcohol les arruinó su infancia! ¡El fútbol les arruinó su infancia! ¡Esas madres holgazanas y descriteriadas les arruinaron su infancia! No yo. (BOLAÑO, 2004a, p. 959)

Depois, ainda insistindo no seu bom caráter, Sammer afirma que outros teriam matado os judeus com as próprias mãos, mas ele não, pois “no está en mi carácter” (p. 959).

Na página seguinte, o narrador conta que numa certa manhã encontraram o cadáver de Sammer. Depois, Reiter abandona o campo de prisioneiros e começa sua carreira de escritor. Só depois fica explícito que foi Reiter quem deu um fim a Sammer; que este foi seu primeiro assassinato. Mas é preciso observar: nunca vemos os acontecimentos importantes pelos olhos de Reiter/Archimboldi. Nesse romance de formação, como foi dito, a consciência do protagonista nunca está sob o holofote. Até essa descoberta, de que foi Reiter quem matou o genocida, nem era possível vislumbrar qual era a opinião de Reiter acerca do nacional-socialismo ou dos judeus.

É nos diálogos com Ingeborg que conseguimos enxergar algo mais específico; no pós-guerra, Ingeborg ainda acredita que há boas pessoas entre os vizinhos. Reiter, no entanto, acha que “la mayoría de ellos [...] son criminales de guerra que merecían ser colgados en la vía pública” (BOLAÑO, 2004a, p. 968).

A guerra é um catalisador da amnésia, argumenta Ingeborg (p. 962), de uma amnésia seletiva da pessoa que se recorda de tudo, mas esquece o mais importante. Esse argumento é central para o entendimento não apenas da Parte de Archimboldi, mas de 2666 como um todo. Se há *formação* no romance de formação oculto na Parte de Archimboldi, ela se dá quando Reiter decide virar escritor, a partir da leitura dos diários de Ansky, a partir do desejo de expressar tudo por escrito. O risco é, parafraseando *Amuleto*, “por querer esquecer algo, acabar esquecendo tudo”. Essa conversa com Ingeborg leva Reiter a confessar seu assassinato, isto é, a revelar o que a narração de 2666 tinha ocultado, colocando Sammer como uma pessoa que apareceu morta. É como se o personagem estivesse traindo o narrador, tirando o véu escuro lançado pela narração.⁷⁹

⁷⁹ Na conversa em que tenta ser absolutamente sincero com Ingeborg, Reiter diz que nunca matou uma mulher ou sequer cogitou tal coisa, deixando claro que Reiter/Archimboldi não é o vilão que se procurava na Parte dos Crimes (BOLAÑO, 2004a, p. 970).

Faz-se necessário dizer tudo, e só o romance contém tudo. Reiter, ao contrário de outros heróis de Bolaño (sendo o maior exemplo Arturo Belano), acredita que, por isso, o romance é muito mais poderoso que a poesia: “Hablaban de libros, de poesía (Ingeborg le preguntaba a Reiter por qué no escribía poesía y Reiter le contestaba que toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida o podía estar contenida, en una novela)” (BOLAÑO, 2004a, p. 969).

Essa revelação de segredos tem um efeito cascata no romance: Reiter logo descobre que todos da família de Ingeborg – inclusive a própria Ingeborg foram nazistas. Ao tentar publicar seu romance de estreia, quando finalmente diz pela primeira vez seu novo nome, Benno von Archimboldi, o escritor escuta do velho editor que este não crê mais em pureza – uma palavra-chave da ideologia nazifascista – e que o país inteiro se tornou um país de covardes e assassinos. A pureza, na verdade – argumenta o editor, em um monólogo que engole as marcações de diálogo empregadas na cena –, é um pré-requisito para se tornar assassino.

A conversão (ou a formação) de Reiter para Archimboldi passa, portanto, por isso; o fim de uma ilusão – de nação, de pureza –, a aceitação dos crimes, o desejo da memória e do testemunho, o risco da amnésia seletiva (“habrá tiempo para que inauguraremos un largo puente de amnesia”, diz o editor na p. 981). A fama literária, leciona o editor, é essencialmente corrupta: “Nos vemos en el Nobel, dicen los escritores, como quien dice: nos vemos en el infierno” (p. 984). Pode-se refletir que o desejo de anonimidade de Archimboldi venha daí; pode-se especular que este trecho e a menção a alemães ganhando o Nobel seriam ironias com Heinrich Böll e Günter Grass; pode-se encontrar aqui a própria voz de Bolaño, que, em um artigo sobre o Prêmio Nacional de Literatura do Chile, afirmou que os prêmios são dados para “quienes tiene éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes” (BOLAÑO, 2004b, pp. 103-4) e, em outro artigo, disse que os escritores latino-americanos escrevem desejando ser respeitados, esperando um Nobel como quem espera Godot (BOLAÑO, 2004b, p. 312).⁸⁰

Como um personagem-Bartleby de Enrique Vila-Matas, o editor velho enxerga no abandono da escrita uma libertação, e este monólogo terá grande impacto em Archimboldi, que ao ouvir que será famoso, reflete (e podemos ver, finalmente, sua consciência trabalhando):

⁸⁰ Uma boa análise de três contos de Bolaño que lidam diretamente com a questão dos prêmios foi feita por Andrea Cobas Carral (2008) em “Transmisiones desde el planeta de los monstruos. Labor literaria y mercado editorial en la escritura de Roberto Bolaño”. De acordo com a autora, as narrativas de Bolaño defendem a poesia como uma maneira de ser mais fiel ao literário, enquanto a escrita de romances responde às exigências do mercado editorial. É interessante observar como a figura de Archimboldi, em sua defesa de romances excessivos que contém tudo, inclusive a poesia, problematiza essa questão.

Hasta ese momento Archimboldi nunca había pensado en la fama. Hitler era famoso. Goering era famoso. La gente que él amaba o que recordaba con nostalgia no era famosa, sino que cubría ciertas necesidades. Döblin era su consuelo. Ansky era su fuerza. Ingeborg era su alegría. El desaparecido Hugo Halder era la levedad de su vida. Su hermana, de la que no sabía nada, era su propia inocencia. Por supuesto, también eran otras cosas. Incluso, a veces, eran todas las cosas juntas, pero no la fama, que cuando no se cimentaba en el arribismo, lo hacía en el equívoco y en la mentira. Además, la fama era reductora. Todo lo que iba a parar en la fama y todo lo que procedía de la fama inevitablemente se reducía. Los mensajes de la fama eran primarios. La fama y la literatura eran enemigas irreconciliables. (BOLAÑO, 2004a, p. 1003)

Essa cena representa um momento decisivo na Parte de Archimboldi: quando a formação do artista envolve aceitar uma deformação. Os ecos de *Estrella distante* são imensos, como se Bolaño retomasse o tema fulcral daquela novela com uma intensidade maior porque, em 2666, essa discussão ocorre após mil páginas que nos conduziram por tantos países e por tantos pontos de vista.

O senhor Bubis, que se tornará o editor de Archimboldi, lamenta a quantidade de escritores que editou que se afiliaram ao nacional-socialismo (p. 1004). Parece que localizamos aí uma espécie de gênese da crise explicitada em *Estrella distante*, quando o fascismo chega ao Chile e o poeta mais revolucionário e vanguardista de todo grupo é aquele que assassina inúmeras pessoas em nome da ditadura.⁸¹ A literatura vira, para o narrador de *Estrella distante*, um terreno tóxico, contaminado, um “planeta de monstros” do qual é melhor manter distância, evitar a publicação, evitar a fama.

Neste esquisito romance de formação⁸² que é a Parte de Archimboldi, o personagem do escritor rompe radicalmente com a ideologia nazista, da qual nunca foi um pleno defensor (embora servisse ao Reich). Sua prosa, pelos rastros de sinopse que acompanhamos, é propriamente politizada. A ambivalência de Archimboldi no meio literário, no entanto, está marcada até no nome, Benno, uma referência a Mussolini, como aponta o editor Bubis (p. 1012). Em um momento posterior do romance, um crítico descreve a prosa de Archimboldi como um autor que não parece europeu nem americano, mas talvez africano ou asiático, talvez malasiano (p. 1030); um autor sem lar, sem raízes, sem tradição.⁸³

⁸¹ O retorno do fascismo com uma nova roupagem é explicitado na escolha do nome do personagem Carlos Wieder, ao mesmo tempo um nome latino e alemão, além do sobrenome que traz o significado de “outra vez”, como já foi dito.

⁸² Ao se tornar o escritor Benno von Archimboldi, este reencontra a Baronesa Von Zumpe. É uma personagem que reaparece três vezes na história e acaba sinalizando as mudanças em Reiter/ Archimboldi: primeiro ele é uma criança que a admira de longe, depois um soldado que a observa fazendo sexo pelas frestas de um castelo, e, por fim, um escritor, e aí ele pode enfim tornar-se seu amante.

⁸³ Um prenúncio da vida de Archimboldi como um nômade neste mundo, ocupando empregos subalternos, num claro espelhamento da própria biografia de Bolaño que ele mesmo narrou em diversas ocasiões.

Todo estudante de literatura conhece esta frase célebre de Walter Benjamin extraída do ensaio “Sobre o conceito da história”: “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Ao longo de toda a sua obra, Bolaño construiu tramas e personagens ambivalentes, grandes escritores que foram colaboradores ou simpatizantes com regimes totalitários, ou o poeta de *Estrella distante* que revolucionou as letras chilenas enquanto executava assassinatos brutais. Daí deriva, em grande parte, a melancolia típica dos intelectuais de Bolaño (ver o monólogo de Amalfitano, por exemplo).

Desde quando Archimboldi irrompe na discussão, argumentando que “tudo são livros queimados” (p. 832), passando pela sua formação de escritor, o tema ganha primeiro plano, e lembra a leitura crítica feita pelo filósofo Peter Sloterdijk da crise do humanismo.⁸⁴ Em *Normas para el parque humano* (2000), Sloterdijk busca criar uma réplica a clássica *Carta sobre o humanismo* (2005), de Martin Heidegger, na qual aborda uma ligação entre o envolvimento de Heidegger com o partido nacional-socialista na Alemanha e o tom místico/contemplativo desse texto do filósofo.

Sloterdijk e Heidegger, de maneiras antípodas, estão preocupados com a mesma questão: como voltar a defender o humanismo e a cultura letrada após Auschwitz – ainda mais sendo os dois alemães. Sem pretender ter acesso a uma suposta intenção do autor, podemos pensar que Bolaño escolheu a figura de um escritor alemão, que vira autor literário após lutar na Segunda Guerra, para refletir justamente sobre essa mudança de paradigma, que tanto dialoga com interesses que deixou patentes nas suas outras obras.

Sloterdijk começa seu texto buscando definir o humanismo, e o liga diretamente à cultura letrada:

Como dijo una vez el poeta Jean Paul, los libros son voluminosas cartas para los amigos. Con esta frase estaba llamando por su nombre, tersa y quintaesencialmente, a lo que constituye la esencia y función del humanismo: humanismo es la telecomunicación fundadora de amistades que se realiza en medio del lenguaje escrito. (SLOTERDIJK, 2000, p. 19)

O humanismo, portanto, nessa visão, teria uma função educativa e pacificadora. São cartas de amor e sabedoria transmitidas há 2500 anos, e cujos “erros de cópia” geram novas leituras. Assim se construiu uma seita, um clube, uma “sociedade literária”. Essa sociedade humanista impunha à juventude os clássicos obrigatórios e considerava universais os valores das leituras nacionais (2000, p. 27). No entanto, para Sloterdijk, há uma ruptura com o

⁸⁴ Parte das reflexões acerca da obra de Sloterdijk derivam de minha dissertação de mestrado (XERXENESKY, 2012), ainda que com outra ênfase.

surgimento dos meios de telecomunicação, do rádio e da televisão. Na cultura de massa, a literatura vira o *hobby* de um gueto e perde seu poder de atuação no mundo político/ social:

La era del humanismo moderno como modelo escolar y educativo ha pasado, porque ya no se puede sostener por más tiempo la ilusión de que las macroestructuras políticas y económicas se podrían organizar de acuerdo con el modelo amable de las sociedades literarias. (SLOTTERDIJK, 2000, p. 28- 29)

A cultura letrada, então, não mais detém o poder de educar. Entra em cena a Segunda Guerra, colocando tudo em colapso. Como Adorno e Horkheimer (1985) argumentam, não só o humanismo não foi capaz de impedir a ascensão nazifascista, como os campos de concentração só foram possíveis por causa da valorização de uma cultura supostamente racional. Após a guerra, portanto, houve o surgimento de uma espécie de neo-humanismo, que, para Sloterdijk, tentou retornar a certos valores antiquados após o trauma (ou a ferida aberta) que foi a Segunda Guerra Mundial:

En los ánimos fundamentalistas de los años siguientes a 1945, a mucha gente – por razones comprensibles – no le bastaba con retornar de las atrocidades bélicas a una sociedad que, nuevamente, adquiriría la apariencia de un público apaciguado de amigos de la lectura: **como si una juventud goetheana pudiera hacer olvidar a las juventudes hitlerianas**. (SLOTTERDIJK, 2000, p. 30; grifos meus).

É a partir desse momento que Sloterdijk vai desenvolver a sua leitura do que é o humanismo – e a cultura letrada. Para o filósofo alemão, os livros sempre tiveram a função de tentar *domesticar* o homem, de resgatá-lo da barbárie. “A leitura amansa”, provoca Sloterdijk, que ainda recuperará uma ideia de Platão para falar do humanismo como uma forma de gestão de grupos, de um “parque humano”:

Dos milenios y medio después de Platón, parece como si hoy no sólo se hubiesen retirado los dioses, sino también los sabios, dejándonos a solas con nuestra escasa sabiduría y nuestros conocimientos a medias. En lugar de los sabios nos han quedado sus escritos de opaco brillo y oscuridad creciente. Ahí los tenemos aún, en sus ediciones más o menos accesibles: todavía los podríamos leer, si tan sólo supiéramos por qué habríamos de hacerlo. Su destino es estar colocados en silenciosas estanterías como las cartas acumuladas de un correo que ya no se recoge: fieles o engañosas copias de un saber en el que hoy no conseguimos ya creer, enviadas por autores de los que ya no sabemos si todavía pueden ser amigos nuestros. (SLOTTERDIJK, 2000, p. 84)

Sloterdijk retoma a sua metáfora inicial da filosofia humanista como cartas trocadas por amigos. No entanto, após o percurso histórico empreendido, o filósofo se pergunta se essas cartas ainda conservam valores dignos de serem transmitidos. Enquanto, em 2666, Amalfitano tem um sonho que descreve como lindo, onde enxerga uma biblioteca repleta de

livros de filosofia cobertos de pó, um cadáver de uma adolescente é encontrada no deserto (BOLAÑO, 2004a, p. 260). Há, nessa passagem que recortei de Sloterdijk, uma profunda desconfiança acerca do valor da cultura letrada, da função e da suposta necessidade da leitura. Uma desconfiança, enfim, em relação ao valor do pensamento ocidental. Será que esses autores ainda podem ser nossos “amigos”, após tudo que se passou? Será que devemos respeitar uma cultura que foi criada com interesses de domesticação e falhou até nisso?

Archimboldi, em *2666*, representa uma criatura que está presa no dilema de como é a escrita pós-Segunda Guerra. Como é escrever num mundo onde a cultura letrada não apenas se mostrou ineficaz na educação do povo alemão, como foi cúmplice da barbárie? E ele, Archimboldi, como Günter Grass e Heinrich Böll, esteve *lá*, trajando uniformes da Wehrmacht. O que lhe resta?

2.6.2. O fim

Após o início da carreira literária de Archimboldi, o narrador passa por mais uma modulação, distancia-se da história. Ficamos sabendo dos avanços de Archimboldi pelos olhos de outros, e fatos importantes como a morte de sua mulher são narrados tangencialmente. A máquina de inventar histórias paralelas volta à atividade.

Temos acesso a sinopses de poucas linhas dos livros que Archimboldi escreve, mas é difícil formar uma visão de conjunto de sua obra para assim traçar paralelo com algum autor específico. Um de seus livros é a biografia de um escritor nazista fictício que alguns leitores pensam representar Ernst Jünger⁸⁵ (p. 1060), embora, de acordo com o narrador, seja obviamente um personagem de ficção. Podemos deduzir que há aí mais uma referência a *La literatura nazi en América*, romance que levou os leitores de Bolaño a comparar personagens fictícios e autores reais, e que, em *2666*, Bolaño coloca mais espelhos opacos na sua ficção, reinventando, em poucas linhas, a recepção que seu livro anterior recebeu.

O excesso de digressões na Parte de Archimboldi levou a teórica Carmen Fragero Guerra (2012) a argumentar que Bolaño se apropria da tradição dos romances populares românticos da segunda metade do século XIX. Apesar de sugerir que Bolaño faz uma leitura ironizante desse gênero, ela argumenta que há muitas semelhanças formais, entre elas:

⁸⁵ Lembremos mais uma vez que, na Parte dos Críticos, menciona-se que Espinoza apresenta um trabalho intitulado “Jünger e Archimboldi: caminhos divergentes” (BOLAÑO, 2004a, p. 23). Aqui, é como se Bolaño estivesse amarrando algumas pontas entre primeira e última parte do livro, porém o encaixe nunca é completo: não temos acesso ao texto do Archimboldi, a sinopses detalhadas dos seus livros, nem tivemos acesso à palestra e aos argumentos de Espinoza.

[...] la complejidad argumental, la cantidad de historias – enlazadas unas con otras, a veces, levemente – y el gran número de personajes – desdibujados y con ninguna relevancia en la historia novelesca principal. Por lo que se refiere a la modalidad narrativa, el “relato de acontecimientos”, al igual típico de la novela romántica, hace que éstos se presenten a los lectores como sucesos distantes y difíciles de leer por su cantidad y densidad. (GUERRA, 2012, p. 258)

Não pretendo refutar, aqui, esse artigo de Guerra; mas discordo da abordagem que o mesmo propõe por dois motivos: 1) o excesso de histórias e digressões não é algo particular da Parte de Archimboldi, mas integra um regime do excesso que está presente em todo o romance (algo que abordo frontalmente na próxima seção desta tese); 2) apesar de coincidências formais e do interesse por romances populares, este não é o alvo de Bolaño na Parte de Archimboldi. Esse diálogo intertextual não é tão frutífero quanto com o romance de formação, um gênero que se popularizou na tradição alemã, e do qual ele se apropria e subverte justamente ao falar de um autor alemão.⁸⁶

Interrompo a argumentação para expor um exercício de memória: a primeira vez que li *2666* foi no ano de 2007. Lembro-me de ter devorado as cinquenta páginas finais aguardando, como todo leitor, que os fios abertos ao longo das 1050 páginas anteriores se amarrassem. A menção de que o cadáver da esposa de Archimboldi nunca foi encontrado (p. 1048) acalenta, muito fugazmente, a possibilidade de que Archimboldi seja um dos assassinos da Parte dos Crimes, apesar de o personagem ter dito que nunca imaginou ser possível matar uma mulher. Depois, vemos finalmente como se encaixa Klaus Haas, o suspeito gigantesco, no grande esquema. Revela-se, sem alarde algum (p. 1092), numa descrição genérica, que Klaus é filho de Lotte, portanto, *sobrinho* de Archimboldi. A revelação é anticlimática não apenas pela maneira como é feita, mas também pelo fato de que é distante, indireta. Grandes revelações narrativas em tramas melodramáticas e épicas – e podemos pensar em *Star Wars* como um modelo da indústria cultural – sempre colocam que alguém é o *pai* de outrem, nunca o *tio*. E, além de tudo, por mais que Klaus Haas tenha permanecido uma figura misteriosa, que talvez tivesse cometido algum crime, os assassinatos continuaram depois de sua prisão. *2666* se encaminha para o fim deixando claro que não encontraremos o culpado, o *whodunit* não se resolverá.

A primeira possível aparição de Archimboldi, na Parte dos Críticos, enfatizava seus trajes, uma jaqueta de couro que parecia da Gestapo. Essa jaqueta reaparece na página 973, e é dada grande importância a ela, como se tivesse algo de mística; pode ter sido de um espião ou, de fato, de um funcionário da Gestapo. No momento em que isso é revelado, é como se o

⁸⁶ Ainda mais considerando a referência explícita a *Parsifal*.

narrador estivesse finalmente fechando um círculo, construindo uma ponte entre a primeira parte do romance e a última. Reiter parece destinado a possuir aquela jaqueta. Ele busca rastrear sua origem, sua fabricação, e se depara com informações conflitantes:

y luego procedió a ponerle la chaqueta por encima de los hombros, y volvió a pensar que esa chaqueta, la chaqueta de un portero de un bar de putas de Colonia, era exactamente igual que la suya, e incluso por un momento pensó que era la suya, sólo que un poco más gastada, como si su propia chaqueta hubiera salido de su armario en una calle de Londres y hubiera cruzado el Canal y el norte de Francia con el solo propósito de volverlo a ver, a él, a su propietario, un médico militar inglés de vida licenciosa, un médico que atendía gratis a los indigentes, siempre y cuando los indigentes fueran sus amigos o, a lo sumo, amigos de sus amigos, e incluso por un momento pensó que el joven alemán que lloraba le había mentido, que no había comprado la chaqueta en Hahn & Förster, sino que aquella chaqueta de cuero negro era una Mason & Cooper auténtica, adquirida en Londres, en la casa Mason & Cooper, pero, en fin, se dijo el médico mientras ayudaba al lloroso Reiter a ponerse la chaqueta (tan peculiar al tacto, tan placentera, tan familiar), la vida es básicamente un misterio. (BOLAÑO, 2004a, pp. 975-76)

Esta conclusão, um aforisma banal e cafona, de que a vida é basicamente um mistério, é bastante apta para pensar *para onde* se encaminha 2666, isto é, para a irresolução dos próprios mistérios que expôs ao longo de mais de mil páginas.

Posteriormente, Archimboldi encontra paraquedistas com jaquetas de couro parecidas com a sua; eles têm elementos em comum com Archimboldi, mas opiniões divergentes: classifica todos os alemães como “maricones [...] que se dejaron sodomizar por Hitler” (p. 1000). Tal afirmação leva Archimboldi a ser expulso da mesa de bar, mostrando que, mesmo derrotados, a ideologia nazista ainda persistia em alguns sobreviventes. A jaqueta pode ser da SS, mas não é o suficiente para lhe garantir uma identidade, um pertencimento. Archimboldi está condenado a não se sentir em casa em sua própria terra, ao nomadismo, a viver à deriva, a existir como um fantasma das letras. É descrito que, por muitos anos, “a casa” de Archimboldi era uma mala de roupas e folhas em branco para escrever (BOLAÑO, 2004a, p. 1064), além de dois ou três livros que estivesse lendo no momento. Mas até que ponto a literatura pode ser um lar, quando a mesma está maculada?

Todos os escritores e editores que Archimboldi encontra no seu percurso estão decepcionados, desiludidos. Esta, pode-se dizer, é uma marca onipresente da obra de Bolaño. Como resumiu perfeitamente o editorial da revista *N+1* “On Bolaño”:

Na obra de Bolaño, a literatura é uma compulsão indigna e não particularmente agradável, como fumar. Em certo momento você começou e agora não consegue parar; se tornou um hábito e uma identidade. Nada é tão consistente na produção de Bolaño quanto a suspeita de que a literatura é, de modo geral, uma bobagem, racionalizando o sofrimento, as ilusões e/ou o narcisismo de vários carreiristas, excêntricos e perdedores. E, ainda assim, Bolaño consegue, de alguma forma, tratar a literatura como a única desculpa para que ele e seus personagens existam.

Esta aporia básica de Bolaño – literatura é tudo que importa, literatura não tem a menor importância – pode ser um paradoxo volúvel para outros. Ele parece querer dizer isso de forma sincera, e até mesmo desesperada, algo que alguém sentiria mesmo sem saber uma só coisa sobre a vida do autor. A incoerência de Bolaño – os livros significam tudo e nada; *o escritor é um herói e um idiota* – parece ter se tornado uma das poucas atitudes literárias plausíveis hoje em dia. (*N+1 MAG*, 2008; tradução minha)⁸⁷

Raras vezes a poética do autor chileno foi descrita com tanta precisão e em tão poucas palavras. Se a Parte de Archimboldi emula em algum nível um romance de formação, o arco de Reiter mostra sua transformação em um personagem de Bolaño: escrevendo à sombra, longe do holofote, desconfiado da fama, numa atividade solitária e melancólica. Escrevendo com ou sem leitores. Num incomum momento em que o narrador de *2666* abandona a diegese pura e reflete sobre o método de escrita de Archimboldi, vemos a descrição acima matizada pelas características específicas da personalidade de Archimboldi:

La escritura de Archimboldi, el proceso de creación o la cotidianidad en que se desarrollaba apaciblemente este proceso, adquirió robustez y algo que, a falta de una palabra mejor, llamaremos confianza. Esta “confianza” no significaba, ciertamente, la abolición de la duda, ni mucho menos que el escritor creyera que su obra tuviera algún valor, pues Archimboldi tenía una visión de la literatura (y la palabra visión también es demasiado rimbombante) en tres compartimientos que sólo de una manera muy sutil se comunicaban entre sí: en el primero estaban los libros que él leía y releía y que consideraba portentosos y a veces monstruosos, como las obras de Döblin, que seguía siendo uno de sus autores favoritos, o como la obra completa de Kafka. En el segundo compartimiento estaban los libros de los autores epigonales y de aquellos a quienes llamaba la Horda, a quienes veía básicamente como sus enemigos. En el tercer compartimiento estaban sus propios libros y sus proyectos de libros futuros, que veía como un juego y que también veía como un negocio, un juego en la medida del placer que experimentaba al escribir, un placer semejante al del detective antes de descubrir al asesino, y un negocio en la medida en que la publicación de sus obras contribuía a engordar, aunque fuese modestamente, su salario como portero de bar. (BOLAÑO, 2004a, p. 1022-23)

Nesse trecho, tão rico de informações no que diz respeito à visão do ofício do escritor por parte de Bolaño, temos a ojeriza aos escritores que integram “a horda”, escritores que vivem do meio literário, em contraposição aos gênios, Kafka e Döblin, no pensamento de Archimboldi, essas figuras à parte que mostram que a literatura ainda vale a pena. Archimboldi enxerga sua própria escrita ocupando um terceiro espaço. É, por um lado, um negócio, e não há como se iludir quanto a isso, só resta ao autor contemporâneo a melancólica

⁸⁷ No original: “In Bolaño, literature is a helpless, undignified, and not especially pleasant compulsion, like smoking. At one point you started and now you can’t stop; it’s become a habit and an identity. Nothing is so consistent across Bolaño’s work as the suspicion that literature is chiefly bullshit, rationalizing the misery, delusions, and/or narcissism of various careerists, flakes, and losers. Yet Bolaño somehow also treats literature as his and his characters’ sole excuse for existing. This basic Bolaño aporia—literature is all that matters, literature doesn’t matter at all—can be a glib paradox for others. He seems to have meant it sincerely, even desperately, something one would feel without knowing the first thing about his life. Bolaño’s incoherence—books mean everything and nothing; the writer is hero and jerk—has come to seem one of the few plausible literary attitudes these days”.

aceitação de que o sonho dos poetas marginais retratados em *Los detectives salvajes* e *Amuleto* naufragou com as vanguardas politicamente engajadas dos anos 1960. Porém, como o próprio narrador assinala, ainda há um prazer, o prazer do jogo e – em mais uma referência ao romance policial – da descoberta do assassino responsável pelo crime. Porém, como sabemos, 2666 é a história da não descoberta, da não solução. E este é o caráter trágico da escrita, da poética delineada por Bolaño: a inutilidade da escrita; o jogo não resolve nada, todas as vanguardas chilenas não impediram a queda de Allende. Trata-se, enfim, de uma visão da literatura muito diferente e, em certos sentidos, antípoda daquela registrada na Parte dos Críticos, onde os livros de Archimboldi são vistos pelos quatro protagonistas como força motriz para viajar o mundo. Mais do que isso, as vidas deles são definidas, suas personalidades são apresentadas, por meio dos livros.

Ao colocar novamente a literatura em primeiro plano, parece que Bolaño está fechando um círculo, ainda que, após todo o percurso empreendido em 2666, passando pela fronteira mexicana e pelo front oriental, a literatura seja vista com outros olhos, olhos cansados.

Assim, o último gênero que Bolaño assimila em 2666 acaba sendo o gênero criado pelo próprio Bolaño, isto é, a metaliteratura focada no caráter trágico da escrita, a busca por uma poética possível no mundo pós-vanguardas.

No entanto, é preciso tomar muitíssimo cuidado ao descrever a macroestrutura de 2666 como um círculo. Refletir sobre o fim da obra é fundamental: como Frank Kermode argumenta longamente no seu ensaio *The Sense of an Ending* (2000), o desfecho de uma ficção é responsável por dar ordem ao que foi lido, por encerrar uma visão de mundo, uma visão autoral de apocalipse. É o taque do tique-taque que dá todo um sentido a uma temporalidade.

E o final de 2666 apresenta uma ironia absurda que, à moda de Bolaño, promove um deboche das ambições literárias dos escritores. Nas últimas páginas, há um debate acerca da figura de Fürst Puckler. Archimboldi, pouco antes de partir para o México, toma um sorvete com este nome, oferecido por um descendente de Alexander Fürst Puckler, que, aprendemos com Bolaño, foi um grande escritor especialista em botânica e jardinagem, que criou um bom retrato da Europa e tinha um ótimo senso de humor. Pensou que seria lembrado com um busto, uma estátua, jamais por um sorvete. O diálogo entre o sorveteiro e Archimboldi se estende até as linhas finais do romance:

– Ya nadie recuerda al fürst Pückler botánico, nadie recuerda al jardinero ejemplar, nadie ha leído al escritor. Pero todos, en algún momento de su vida, han saboreado

un fñrst Pñckler, que son especialmente atractivos y buenos en primavera y en otoño.

– ¿Por qué no en verano? -dijo Archimboldi.

– Porque en verano resultan algo empalagosos. Para el verano lo mejor son los helados de agua, no los de leche.

De pronto se encendieron las luces del parque, aunque hubo un segundo de oscuridad total, como si alguien hubiera arrojado una manta negra sobre algunos barrios de Hamburgo.

El caballero suspiró, debía de rondar los setenta años, y luego dijo:

– Vaya legado más misterioso, ¿no cree usted?

– Sí, sí, en efecto, así lo creo – dijo Archimboldi mientras se levantaba y se despedía del descendiente de fñrst Pñckler.

Poco después salió del parque y a la mañana siguiente se marchó a México. (BOLAÑO, 2004a, pp. 1118-19)

Há diversos níveis de ironia em jogo aí. A primeiríssima: encerrar um romance gigantesco de quase 1.200 páginas, que percorre décadas e continentes, crimes brutais e batalhas da Segunda Guerra, com uma anedota prosaica narrada por um sorveteiro. A segunda ironia: o narrador de Bolaño não para de inventar histórias, não deixa o excesso de lado. Até as últimas linhas, novas subtramas vão brotando, novos fios vão se abrindo, e nenhum será fechado. A terceira ironia diz respeito ao próprio conteúdo da anedota, que, narrada nesse contexto, ganha o tom quase de uma fábula: o escritor que ficou conhecido por um estúpido sorvete e não pela obra para a qual se dedicou com tanto afínco; novamente, cabe lembrar o resumo da *N+1*: a literatura é tudo (para os autores, para Puckler e Archimboldi) e nada ao mesmo tempo (para o mundo, que só conhece o sorvete, para as mulheres anônimas assassinadas).

E o romance termina com Archimboldi partindo para o México, ou seja, dando início ao livro, a viagem do escritor para o deserto que servirá de força propulsora para a busca dos críticos na primeira parte do romance. É um círculo e não é. Em *Modern Epic* (1996), Franco Moretti defende a categoria de épicos modernos, obras excessivas, estranhas e enciclopédicas⁸⁸ – o que inclui *Fausto*, de Goethe, e *Moby Dick*, de Melville. Para o teórico italiano, uma marca desses livros – entre os quais inclui ainda *Bouvard e Pécuchet* (FLAUBERT, 2007) e *O homem sem qualidades* (MUSIL, 1996), ou seja, as narrativas torrenciais que desagradam o farmacêutico de 2666 – são os finais “fracos e indecisos”, quando não incompletos, como é o caso dos romances de Musil e Flaubert supracitados. Nas palavras de Moretti, todos são:

All weak, indecisive endings, that neither conclude the text nor settle its meaning once and for all. Does this mean that the modern epic remains an ensemble devoid of unity, an archipelago of ‘independent worlds’ [...]? No, not necessarily. It merely

⁸⁸ Ver seção 3.1.

means that the unity of this form does not lie in a *definitive conclusion*, but in its perennial *ability to being again*. (MORETTI, 1996, p. 48; grifos no original).

O final de 2666 se liga com o começo⁸⁹, dá força para um recomeço, ao mesmo tempo que não fecha um círculo, não provoca uma conclusão definitiva, exatamente como Moretti sugere. Em parte porque Archimboldi não é o verdadeiro centro do livro, até porque talvez o livro não *tenha* um verdadeiro centro. Muito se fala do “centro oculto”, do “centro ausente” de 2666, que estaria num eterno outro lugar, num outro livro, num trecho de *Amuleto*, na narrativa de Amalfitano em *Los sinsabores del verdadero policía*. Mas, nessa obra de excesso, nessa estrutura disforme, nessa assimilação voraz de outros gêneros narrativos, nesse diálogo com a tradição de romances enciclopédicos, ainda é possível falar em *centro*? Como pensar em 2666 à distância, como analisar sua macroestrutura? É isso que busco investigar na segunda parte da tese.

⁸⁹ O escritor (e amigo pessoal de Bolaño) fala em seu depoimento a Mónica Maristain de um final não escrito, no qual Belano, o suposto narrador, relata toda a história do espaço, como um personagem metafísico kubrickiano: “The supposedly unwritten ending of 2666 apparently had something to do with posterity and an Arturo Belano converted into a kind of superbeing, transmitting the entirety of 2666 à la Kubrick, like a kind of floating fetus in a space station” (MARISTAIN, 2014, p. 270). Podemos pensar em como a citada “frieza” do narrador se adequa a essa visão de uma narrativa vindo do vácuo do espaço sideral.

SEGUNDA PARTE

3. O ROMANCE MONSTRUOSO

A hibridez narrativa é, na visão de diversos críticos, como Reinaldo Laddaga, Josefina Ludmer, Florencia Garramuño,⁹⁰ entre outros, uma marca definitiva da produção literária latino-americana das últimas décadas. Cada um desses críticos, no entanto, oferece uma interpretação específica para essa hibridez⁹¹, que oscila, também, conforme o *corpus* ficcional. Em um ensaio sobre o tema, Rafael Gutiérrez defende que:

Mais recentemente o conceito de híbrido ou de formas híbridas em literatura vem sendo utilizado para referir-se à mistura de gêneros, ou seja, à presença em uma determinada obra de um registro de escritura que não se vincula exclusivamente a um só gênero literário (romance, ensaio, autobiografia) e que parece, em princípio, localizado em um lugar incerto e ambíguo. Trata-se neste caso de um conjunto de livros que não se adequam facilmente às definições usuais do romance (com trama, personagens, conflito moral etc.), que se aproveitam intensivamente de recursos do ensaio e da autobiografia e que fazem um uso literário do discurso histórico e do discurso da crítica literária. (GUTIÉRREZ, 2015, p. 96)

Bolaño publicou diversas obras que se valem da forma híbrida, essa marca tão atual. *Amberes*, um livro fragmentado de difícil interpretação, entre a prosa e a poesia; *Los detectives salvajes*, uma ficção a partir de material autobiográfico; *Estrella distante*, com outra parte conhecida de sua autobiografia; e *La literatura nazi en América*, que, como disse, estabelece um cânone de escritores fictícios em um formato de manual de literatura.⁹² Já 2666, como busquei argumentar na primeira parte da tese, radicaliza uma forma própria de hibridez, ao mesclar diferentes gêneros literários consagrados. É um romance que opera assimilando outras linguagens. Porém, apesar desse processo, 2666 continua sendo um romance. Estranho, disforme. Monstruoso. Mas um romance.

A produção de Bolaño tem muitas marcas do seu (e do nosso) tempo, da escrita dos finais do século XX e início do século XXI, mas também apresenta algo de profundamente particular. É o caso, sobretudo, de 2666 e de seu destacado diálogo com a tradição de romances longos e excessivos. Enquanto *Los detectives salvajes* (1998) é híbrido e fragmentário de outra maneira. As partes iniciais e finais têm a forma de um diário (um

⁹⁰ Há divergências, é claro, entre as maneiras como cada teórico se aproxima do tema. Enquanto Garramuño (2015) discute uma inespecificidade da arte, pensando-a a partir das artes plásticas e obras que mesclam diferentes instâncias discursivas, além de diferentes materiais, propondo um “entrecruzamento de fronteiras” (2015, p. 39) e uma literatura maleável, capaz de transbordar sobre os seus limites, Ludmer (2007), por sua vez, busca a ideia de forma radical, pensando no fim de um espaço autônomo reservado à literatura. A visão de Laddaga (ver nota 58) me parece mais ponderada – e exemplificada – que a de Ludmer.

⁹¹ Um argumento contrário poderia apontar que toda a literatura, desde *Dom Quixote*, é híbrida.

⁹² Rafael Gutiérrez (2015, p. 101) utiliza a mesma expressão para definir a forma de *La literatura nazi en América*.

gênero literário com o qual *2666* não dialoga diretamente, apenas “em segunda mão”, por meio dos diários do autor russo na Parte de Archimboldi), mas o cerne do romance oferece um vaivém temporal narrado por centenas de vozes. Bolaño, numa demonstração de virtuosismo, deu um sotaque diferente a cada um de seus narradores. A alternância de registro linguístico, para além de qualquer exibicionismo, funciona como um panorama da língua espanhola e, em certo sentido, da América Latina. Assim, *Los detectives salvajes* oferece uma resposta contemporânea ao *boom* latino-americano: há algo de totalizador nesse desejo de reconstruir em primeira pessoa as várias falas de latino-americanos de um período, assim como há um afã de representar a América Latina por meio da família Buendía, em *Cien años de soledad* (2007), de García Márquez. Mas, se para García Márquez e outros nomes do *boom*, a identidade latino-americana era constituída num universo fantástico⁹³ – a cidade imaginária de Macondo é um microcosmo da Colômbia, que, por sua vez, vira um microcosmo da América Latina –, Bolaño aproveita o seu panorama cultural para reforçar divergências, com relatos contraditórios e, acima de tudo, registros de fracasso. *Los detectives salvajes* parece, às vezes, um livro de geração.

Por contraste, *2666* é fragmentado e híbrido de outros modos. Apesar das modulações mostradas na primeira parte desta tese, o narrador em estilo indireto livre se mantém estável, ou pelo menos mais estável do que a desvairada sinfonia de *Los detectives salvajes*. A fragmentação de *2666*, na macroestrutura, está no fato de serem cinco livros em um, cada qual dialogando com um gênero literário bem estabelecido, mas, ao mesmo tempo, formando uma só obra, num *continuum* com o universo literário desenhado por Bolaño em produções anteriores, seja em prosa, seja em poesia. Na microestrutura, a fragmentação do modo de escrita aparece nos blocos de texto, na alternância de temas, nos vários eixos narrativos (pense, por exemplo, no final da Parte dos Críticos, em que a leitura da carta se alterna com a vida dos personagens), e no excesso recorrente que será explorado a seguir.

A hibridez marcada por mescla de gêneros literários também aparece em *Los detectives salvajes* na mistura de diário, narrativa oral, poesia e, num desenlace absolutamente inesperado, poesia concreta. Os alvos de *2666* são outros, mais ambiciosos, talvez. Pois *Los detectives salvajes* se hibridiza elaborando uma relação dialógica com as vanguardas latino-

⁹³ A partir de Carlos Cortés, Wilfrido Corral (2001) argumenta que: “Al referirse correctamente a la superación de binarismos conceptuales llevada a cabo durante el siglo veinte, Cortés dice ‘La ilusión de la novela del *boom* era hacer una literatura universal’ (60), ficción que considera imposible a fines del siglo veinte debido a la ‘modernidad’ asumida por un continente cada vez menos periférico y la imposibilidad de hablar actualmente en términos de universalidad” (CORRAL, 2001, p. 317). Ou seja, os autores do *boom*, em especial García Márquez e Vargas Llosa, insistiam no romance total (Vargas Llosa chega a criar uma diferenciação entre o romance “total” e o “totalitário”), num contexto em que a ideia de romance total parecia fazer cada vez menos sentido.

americanas que pretende retratar. Não à toa, o livro foi muito comparado a *Rayuela*, de Cortázar. Já *2666*, ao situar a trama em vários continentes, com personagens de diversas origens (norte-americanos, latino-americanos, europeus), também apresenta uma hibridez global, que assimila muitos gêneros em cada parte, enquanto, na leitura que proponho a seguir, na macroestrutura há uma espécie de continuidade ou resposta ao romance de ideias alemão.

Mas antes de adentrarmos o debate de como *2666* pode ser visto em relação aos gêneros literários e à crise dos mesmos provocada por essa hibridez, cabe definir alguns termos.

3.1. Enciclopedismo, maximalismo, épico moderno, metaficção historiográfica: aproximações e afastamentos teóricos preliminares

A tradição com a qual Bolaño dialoga é fundamental para pensar a forma de seu texto. Com frequência, no entanto, muitos conceitos, como “enciclopedismo” e “maximalismo”, são usados empregados de modo leviano pela crítica – às vezes não especializada – para tratar de seu estilo. Cabe, portanto, defini-los.⁹⁴

Sabemos, pela nota do editor incluída na primeira edição de *2666*, que Bolaño desejava que a obra fosse dividida em cinco volumes, pedido que foi interpretado pelos editores como uma maneira de aumentar os lucros com direitos autorais de sua família, a quem ele abandonaria por causa da doença terminal. O editor desobedeceu o pedido do moribundo e publicou um só volume de mil páginas, que logo se tornou um sucesso internacional – especialmente após a tradução para o inglês.

Os Estados Unidos sempre tiveram uma ampla tradição do romance longo, que tenta dar conta de uma imensa quantidade de eventos, adotando, por vezes, um tom francamente enciclopédico, excessivo, transbordante. Talvez por esse motivo *2666* tenha experimentado tamanho êxito em terras norte-americanas. Esse tipo de romance é tão comum no país que foi necessário rotulá-lo de *maximalista*.

⁹⁴ Em seu *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés apresenta um termo muito mais brasileiro: o “romañão”. Escreve que “Desde as origens, o gênero [romance] teve uma vocação para o gigantismo (...) Alguns dos romances mais comentados, premiados e vendidos na virada do milênio são muito extensos, têm uma grande quantidade de personagens e histórias concomitantes.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 170). Embora os dois primeiros livros que ela cita sejam *As benevolentes*, de Jonathan Littell, e *Os detetives selvagens*, de Bolaño, no cerne do capítulo “A volta do romañão”, a crítica faz um recorte de obras díspares, de Orhan Pamuk a Ian McEwan. Não é do interesse de Perrone-Moisés esboçar uma morfologia do romañão. Ao final, os critérios de escolha de seu *corpus* são a extensão e sucesso crítico dos livros. Ironicamente, ela observa que boa parte desses romañões narram a história de um amor malogrado, algo que chega a soar esquisito no século XXI.

É nesse escaninho que se arquivam muitas obras contemporâneas, como *Contra o dia*, de Thomas Pynchon, lançado em 2006, dois anos após a publicação de *2666*, e *Graça infinita*, de David Foster Wallace, de 1996. Os exemplos são vários, e até autores realistas parecem privilegiar a forma extensa do romance: basta pensar nas obras volumosas de Jonathan Franzen, cujo estilo é muito mais comportado do que o dos outros autores mencionados aqui, pois Franzen, à moda de Tolstói, busca ativamente ser um cronista de seu tempo, e, ainda assim, acaba recebendo o mesmo epíteto.

2666 foi recentemente incluído nessa grande pilha de maximalistas contemporâneos no aclamado estudo *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666* (2014a), de Stefano Ercolino, publicado em 2014. Nessa obra, Ercolino toma como *corpus* ficcional os seguintes livros: *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon, *Graça infinita*, de David Foster Wallace, *Submundo*, de Don DeLillo, *As correções*, de Jonathan Franzen, *2005 depois Cristo*, de Babette Factory,⁹⁵ e, por fim, o tema desta tese, *2666*.

Ercolino define o romance maximalista como

It is an aesthetically hybrid genre of the contemporary novel that develops in the second half of the twentieth century in the United States, then “emigrates” to Europe and Latin America at the threshold of the twenty-first. “Maximalist”, for the multiform maximizing and hyperbolic tension of the narrative; “novel” because the texts I will discuss are indeed novels. (ERCOLINO, 2014a, p. xi)

Ainda na introdução, o teórico lista os dez elementos que definem o gênero do romance maximalista: dimensão (o quão extenso é o livro), modo enciclopédico, coro dissonante, exuberância diegética, completude, onisciência narrativa, imaginação paranoica, intersemioticidade, comprometimento ético e realismo híbrido. De acordo com Ercolino, essas características não têm a mesma importância nos romances que ele decide analisar, mas todas estariam “copresentes” (ERCOLINO, 2014a, p. xii).

Antes de começar a análise de cada elemento do seu decálogo, Ercolino traça um panorama de trabalhos teóricos que o precederam, com descrições de formas romanescas que ele acredita não se aplicarem aos livros que estudou. Ele comenta *The Art of Excess* (1989), de Tom LeClair, crítico conhecido pela sua teoria do “romance de sistema” de Don DeLillo,

⁹⁵ Por estar disponível somente em italiano, *2005 depois Cristo* é o único romance citado por Ercolino que não teve a oportunidade de ler e, portanto, levar em consideração nas minhas reflexões acerca da definição de maximalismo.

que depois foi expandida para abranger outros autores, e conhecido também por defender, no próprio *The Art of Excess*, que vários dos romances classificáveis como enciclopédicos são obras de mestre (*masterworks*), contrariando boa parte do dicionário crítico contemporâneo, que evita palavras com conotações de validação e avaliação de qualidade;⁹⁶ *American Fictions: 1980-2000: Whose America Is It Anyway?*, de Frederick R. Karl; e, por fim, *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez* (1996), de Franco Moretti, que abordarei em mais detalhes, pois acredito que oferece um substrato teórico importante para discussões acerca da forma de 2666.

Ercolino propõe uma revisão de vários conceitos de Moretti; prefere falar em “romance”, em vez de “épico”, e rejeita a ênfase que Moretti dá à polifonia, argumentando que os gêneros literários são perpassados por tensão entre o polifônico e o monológico (ERCOLINO, 2014a, p. 15).

Divergências de nomenclatura à parte, cabe assinalar aqui os motivos pelos quais Ercolino acredita que 2666 se encaixe na sua definição de romance maximalista. Em primeiro lugar, o conhecimento enciclopédico, que é “sempre heterogêneo” (ERCOLINO, 2014a, p. 42). Como exemplo, em 2666, ele cita a categorização de algas que está em destaque na quinta parte do livro, um trecho com ares científicos, mas que não é nada científico, pois “é impensável que um romance dê conta de todos os aspectos de uma disciplina” (ERCOLINO, 2014a, p. 42). Em segundo lugar, Ercolino destaca a dissonância do coro, um dos elementos do romance maximalista, mas não explica como 2666 apresenta isso, exceto pelo fato de que é uma obra descontínua, fragmentada (ERCOLINO, 2014a, p. 49). Por fim, no que diz respeito à paranoia, outro aspecto do gênero que o teórico tenta delimitar, enfatizando que na imaginação paranoide tudo está conectado através de uma ordem secreta, ele menciona que só ao final de 2666 conseguimos organizar a trama, relacionando-a ao início, fechando o círculo (ERCOLINO, 2014a, pp. 111-12).

Assim, Ercolino, sempre observando 2666 de longe, nunca descendo ao terreno da forma, da frase, identifica poucos e esparsos momentos em que a obra apresenta características de seu decálogo do romance maximalista. Não se pode exigir algo totalmente fora do escopo proposto pelo crítico, mas, devido a essa “leitura distante”, muitas questões são tratadas superficialmente. Para ficar apenas em um exemplo, a paranoia na obra de Bolaño se dá de forma muito mais intrincada do que apenas através de uma não linearidade

⁹⁶ Um dos motivos que me impedem de levar a sério o livro de Tom LeClair como aparato crítico é o fato de que a teoria de sistemas dele deriva de uma apropriação superficial de obras de divulgação científica, como as de James Gleick, que buscou explicar a Teoria do Caos para leigos, e, pior ainda, a pseudociência banal de Fritjof Capra, um autor que constantemente era motivo de piada no curso de Física que abandonei para entrar na Letras.

que estrutura o romance como um quebra-cabeça – algo em voga até no cinema hollywoodiano. A paranoia de *2666*, como argumentei na primeira parte da tese, é uma loucura contagiosa que se espalha dos críticos a Amalfitano e aos leitores: Bolaño joga com esta patologia através de artifícios de suscitação de mistérios e adiamento ou frustração de desenlaces (negando ao paranoico a satisfação de ver o mundo encaixar-se à sua ordem imaginada); de uma proliferação radical de significantes e de excesso narrativo que incita a busca por conexões mesmo quando não há (a listagem forenses de como os corpos foram encontrados, por exemplo); e, por fim, de uma abertura ao mencionar temas amplos e estabelecer diálogos intertextuais parcialmente explorados que acabam sendo *red herrings* em alguns casos.

Embora o esforço de sistematização realizado por Ercolino seja louvável, e haja pontos inegáveis de contatos entre o derradeiro romance de Bolaño e a produção de Pynchon, Wallace, e outros, acredito que o rótulo de “maximalista”, nos termos definidos pelo teórico, não se adegue tão bem à obra do chileno: sua prosa é estranha demais para o padrão norte-americano. Apesar de, na introdução, Ercolino definir o romance maximalista como uma criação estadunidense, que depois migrou para outros locais, as perdas e os ganhos com essa migração nunca são detalhados. Novamente, seria injusto exigir isso do livro de Ercolino, e o que faço aqui não é uma crítica ao estudo do teórico italiano. Pelo contrário: sua pesquisa serve como uma provocação, um convite à análise mais detida de por que Bolaño parece não se encaixar tão facilmente nesse rótulo – e, portanto, a que gênero pertenceria?

É preciso recordar que o cânone com o qual Bolaño dialoga pouco tem a ver com o dos outros autores. Um eterno explorador dos poetas latino-americanos esquecidos e ignorados, de autores europeus obscuros, Bolaño sempre conversou com uma tradição diferente da dos norte-americanos. O resultado é observável nas inúmeras referências espalhadas por *2666* e por toda a sua obra, tão profundamente metaliterária. No nível da frase, porém, o quanto o estilo de Bolaño não deriva de Borges ou dos versos antipoéticos de Nicanor Parra?

E o mais importante: as discussões suscitadas por *2666* – não apenas no aspecto temático e de enredo – parecem distintas das preocupações pós-modernas e pós-modernistas de um Thomas Pynchon, que lida prioritariamente com questões muito caras à sociedade norte-americana, como o consumismo, além de empregar uma modalidade específica de ironia e sátira típica de autores de seu país.

Nesse sentido, cabe testar a hipótese de que o livro de Bolaño se encaixa com mais facilidade na definição de “épico moderno”, de Franco Moretti (1996). Essa categoria engloba

livros extensos, complexos e, de certa forma, desordenados e desestruturantes, como *Moby Dick* e *Ulisses*. Muitas das questões suscitadas acerca da polifonia de *Ulisses*, em oposição ao monologismo de *Cem anos de solidão*, por exemplo, são interessantíssimas para pensar o estilo de *2666*, e como esta obra rompe com a tradição do *boom* latino-americano e, ao mesmo tempo, parece transtornar o cânone ocidental do romance.

Além disso, vale destacar que Moretti não faz um recorte sincrônico de livros contemporâneos, como Ercolino, mas traça um longo fio da tradição literária a partir de *Fausto*, de Goethe. Bolaño demonstra uma autoconsciência em relação ao cânone e à tradição de romances torrenciais em *2666*, quando um personagem reflete sobre os livros “excessivos” em relação aos curtos e perfeitos exercícios de estilo. Amalfitano, o intelectual desolado, frustra-se com o gosto literário de um farmacêutico:

Escogía *La metamorfosis* en lugar de *El proceso*, escogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick*, escogía *Un corazón simple* en lugar de *Bouvard y Pécuchet*, y *Un cuento de navidad* en lugar de *Historia de dos ciudades* o de *El club Pickwick*. Qué triste paradoja... Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. (BOLAÑO, 2004a, p. 289)

Inúmeras críticas apontaram o óbvio: Amalfitano, em um pequeno jogo metalinguístico, está falando do próprio *2666* ao fazer a defesa da grande obra imperfeita. Da mesma maneira como o farmacêutico prefere *Bartleby* a *Moby Dick*, pode-se entender que Amalfitano, se pudesse ler a obra de Bolaño – o que seria mais um jogo metaficcional à moda de *Dom Quixote* –, preferiria *2666* a *Estrella distante*.

A menção a *Moby Dick*, por sinal, e a ligação insinuada entre *2666* e este romance de Melville – de forma indireta na Parte de Fate e explícita nesse monólogo –, reforça ainda mais a utilidade da noção de “épico moderno” definida por Franco Moretti.

Por fim, o termo “enciclopédico”, amplamente usado para definir a prosa de Bolaño em *2666*, também tentou ser sistematizado pelo crítico Edward Mendelson, no ensaio “Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon” (1976). Mendelson aplica o termo para definir o que ele considera “um gênero de importância central na literatura ocidental que ainda não foi plenamente reconhecido” (1976, p. 1267). Para ele, apenas sete livros se encaixam nessa classificação, embora, desconhecedor de literaturas fora do eixo anglo-saxão, ele não se arrisque a dizer afirmar categoricamente esse número. Os livros são: *Divina comédia*; os cinco volumes de Gargantua e Pantagruel de Rabelais; *Dom Quixote*; *Fausto*, *Moby Dick* e *Ulisses* (os três livros que servem de base para a definição de épico moderno de

Moretti); e, por fim, *O arco-íris da gravidade*, de Pynchon.⁹⁷ Ou seja, a definição de “romance enciclopédico” de Mendelson também é um longo fio que percorre séculos de tradição literária e que, de acordo com o crítico, não é fácil de reconhecer: somente grandes obras, que geram uma recepção crítica portentosa, acabam se destacando e podendo vir a ser qualificadas como enciclopédicas (MENDELSON, 1976, p. 1268). Mais do que isso, devem ser monumentos centrais da produção literária de um país,⁹⁸ que tentam dar conta de todas as crenças e conhecimento que norteiam sua cultura. Para Mendelson, o escritor épico não se preocupa com campos de conhecimento científicos, por exemplo, que estão fora do seu escopo, ao contrário do enciclopédico – a cetologia de *Moby Dick*, a embriologia de *Ulisses*, a matemática de *O arco-íris da gravidade* etc. O romance enciclopédico, afirma o crítico, deriva do épico, e às vezes utiliza uma estrutura épica, mas está cada vez mais distante do ponto de origem (MENDELSON, 1976, p. 1269). Além disso, enquanto o épico lida com o passado distante, o enciclopédico lidaria com o presente quase imediato, e realizaria a dupla função de profecia e sátira.

Cada um dos livros apontados por Mendelson tem um enredo situado no local e na cultura do seu criador; a exceção é justamente do livro mais recente, de Pynchon, o que, para Mendelson, sugere que o novo romance enciclopédico⁹⁹ é internacionalizado (1976, p. 1271).

Uma observação interessante feita por Mendelson dialoga com as teorias de Moretti e Ercolino:

[...] the book's ambition is essential to its design. No one could suppose that any encyclopedic narrative is an attractive or comfortable work. Like the giants whose histories they include, all encyclopedias are monstrous. (They are *monstra* in the oldest Latin sense as well: omens of dire change.)
(MENDELSON, 1976, p. 1272)

Assim, o romance enciclopédico é visto como um monstro, difícil de ser lido e assimilado. Além disso, ele serve de profecia para uma mudança tenebrosa. Nesse sentido, mais do que as demais, a definição de Mendelson parece apta para pensar *2666*. Logo adiante, Mendelson reflete sobre como todos os romances que considera enciclopédicos são essencialmente masculinos, eles não sabem como integrar as personagens femininas –

⁹⁷ No momento de publicação desse ensaio, Pynchon ainda não havia lançado *Contra o dia* (2006), que também se encaixa na categoria de romance “enciclopédico”.

⁹⁸ Por motivos que não ficam nada claros, Mendelson argumenta que *Guerra e paz*, de Tolstói, é apenas “quase-enciclopédico”.

⁹⁹ LeClair, cujo texto é posterior ao de Mendelson, argumenta que *O arco-íris da gravidade* excede as proporções do enciclopédico, porém o crítico parece se contradizer logo em seguida, ao falar que o livro é sobredeterminado pelo assunto central, é restrito pelo tema a operar como um catálogo de partes (LECLAIR, 1989, p. 39).

geralmente arquétipos que não descem ao plano terreno –, e terminam em uma relação sexual frustrada (1976, p. 1272). Tal observação também parece se aplicar, com ressalvas, a *2666*, como será visto nos próximos capítulos. Mendelson, no entanto, não elabora exatamente por que isso acontece no seu ensaio, isto é, parece uma coincidência. Além do mais, seus conceitos de masculino e feminino parecem datados.

Moretti discute em diversos momentos de *Modern Epic* o termo enciclopédico. Analisando *Fausto*, retoma uma frase de Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism* (2000), segundo a qual a tradição enciclopédica persistirá através da ironia e da sátira. Moretti concorda apenas em parte, citando *Bouvard e Pécuchet* (FLAUBERT, 2007) como um exemplo favorável. No entanto, para Moretti, a questão se revela mais complexa, há uma ambiguidade persistente (MORETTI, 1996, p. 38), de Goethe a Pound: o projeto enciclopédico é ridicularizado e, no entanto, segue sendo escrito. Essa me parece uma perspectiva excelente para abordar *2666*, criado numa época em que romances com ambições totalizantes são considerados impossíveis; e, no entanto, ele não deixa de ser justamente isso.

Por último, ainda há outro gênero literário – se pensarmos no romance enciclopédico, no romance maximalista e no épico moderno como gêneros definidos – com o qual *2666* dialoga tangencialmente: o da metaficção historiográfica. A teórica Linda Hutcheon, em suas reflexões sobre pós-modernismo, afirma que, além da autoconsciência e da intertextualidade paródica que permeiam as obras literárias contemporâneas, há uma dimensão igualmente autoconsciente da história (HUTCHEON, 1989, p. 3) que teria se popularizado a partir dos anos 1960. Ela chama o gênero que exhibe tal visão de “metaficção historiográfica”, e inclui, nesse escaninho, livros como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, e *O nome da rosa*, de Umberto Eco. Esses autores borram as fronteiras antes estabelecidas entre ficção e historiografia:

In the postmodern novel the conventions of both fiction and historiography are simultaneously used and abused, installed and subverted, asserted and denied. And the double (literary/historical) nature of this intertextual parody is one of the major means by which this paradoxical (and defining) nature of postmodernism is textually inscribed. [...] Historiographic metafiction manages to satisfy such a desire for “worldly” grounding while at the same time querying the very basis of the authority of that grounding. (HUTCHEON, 1989, p. 5)

O procedimento do romance de metaficção historiográfica, Hutcheon argumenta usando *The Sot-Weed Factor*, de John Barth, é o de reescrever a história, com considerável liberdade, inventando personagens e eventos (HUTCHEON, 1989, p. 15). Em *2666*, Bolaño inventa a fictícia cidade de Santa Teresa para falar da verdadeira Ciudad Juárez. Os crimes

extensivamente relatados na parte quatro do romance reconstróem uma série de assassinatos reais, como mostrou a exaustiva pesquisa realizada por Chris Andrews em *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe* (2014), que lista e compara os eventos ocorridos no período de escrita de *2666* com os narrados ficcionalmente (o número de homicídios reais e ficcionais, por sinal, é idêntico).

Todavia, os trabalhos metaficcionais que Hutcheon destaca em sua leitura, são, em boa parte, muito mais carregados de ironia e sátira do que *2666*, cujo tom sério e pesado pouco tem em comum com os trocadilhos, jogos de linguagem e músicas divertidas que pontuam, para dar um exemplo já discutido aqui e citado por Hutcheon, *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon. Talvez isso ocorra porque o *corpus* ficcional de Hutcheon, assim como o de Ercolino, está centrado na produção norte-americana (no ensaio em questão, John Barth, Robert Coover, Kurt Vonnegut, além de Pynchon, são frequentemente citados).

Ao contrário de Ercolino, Hutcheon não estabelece precisamente as barreiras do gênero literário que busca definir. Não há um decálogo de elementos, apenas exemplos particulares de como cada escritor se relaciona com a história e a historiografia. Em um aparente diálogo com as teorias do historiador Hayden White, Hutcheon conclui que a história e a literatura são partes dos sistemas de significantes de nossa cultura, mas que não há um senso de hierarquia entre elas (HUTCHEON, 1989, p. 28).

O problema em se valer da teoria de Hutcheon e de outros teóricos citados é que muitas dessas lógicas foram extraídas de um *corpus* prioritariamente norte-americano. O próprio termo “pós-modernismo”, onipresente na crítica estadunidense que visa compreender autores como Pynchon e Foster Wallace, é evitado por latino-americanos do século XXI, como Josefina Ludmer, Reinaldo Laddaga, Florencia Garramuño, entre outros – até porque os objetos escolhidos para análise acabam sendo diferentes. Se, por um lado, as reflexões de Hutcheon podem ser importantes para pensar o fazer literário nas últimas décadas, não é possível aplicá-las cegamente, achando que Bolaño é um pós-modernista nos mesmos termos que um Thomas Pynchon seria.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Neste estudo dialógico, é preciso constantemente relembrar a diferença de tradições literárias nacionais/continentais, algo que o próprio narrador de Bolaño parece deixar claro numa fala da Baronesa von Zumpe, ao explicar como a figura do escritor recluso e misterioso (uma alusão provável a Pynchon ou a Salinger) é mais comum nos Estados Unidos (e também na América Latina) do que na Europa (terra de Archimboldi). “La baronesa Von Zumpe llevaba un sombrero blanco y usaba bastón. Hablaba del Premio Nobel y también hablaba pestes de los escritores desaparecidos, una costumbre o hábito o broma que juzgaba más americana que europea” (BOLAÑO, 2004a, p. 1082).

2666, então, tangencia todos esses gêneros literários que os teóricos citados acima tentaram definir e delimitar, nunca, porém, encaixando-se completamente. Não obstante, estes conceitos – maximalismo, enciclopedismo, metaficção historiográfica, épico moderno – acabam sendo úteis para pensar a forma excessiva e transbordante do romance.

3.2. Pura superfície: o excesso diegético

É necessário voltar uma vez mais ao diálogo entre o Amalfitano e o farmacêutico sobre o que seria melhor, exercícios perfeitos de estilo ou os romances torrenciais, o trecho que aponte tantas vezes como uma chave de leitura oferecida pelo próprio romance para pensar sua estrutura, sua dimensão, seu transbordamento. Agora, gostaria de focar em outra parte da cena:

O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, **y hay sangre y heridas mortales y fetidez**. (BOLAÑO, 2004a, pp. 289-90; grifos meus)

Na parte destacada, há uma ênfase no que torna o romance torrencial algo único: sangue, feridas mortais e fetidez. Por fetidez, podemos imaginar podridão, mas também dejetos. Ou resíduos. Em outras palavras, o romancista não está preocupado em eliminar todos os resíduos, fazendo com que cada elemento da obra tenha uma relevância diegética. A narrativa do excesso viola a máxima de Tchékhov, repetida à exaustão – pelo próprio autor russo, por seus leitores e por uma infinidade de professores de escrita criativa –, de que se uma arma aparece no cenário da peça, ela deve ser disparada; do contrário, seria uma traição com o leitor. Ou, mais especificamente, se a espingarda é mencionada no primeiro capítulo, esta deve ser utilizada no terceiro. Digamos, portanto, que 2666 é um romance feito de espingardas que nunca são disparadas.

Para cada elemento importante da trama que retorna (por exemplo, a jaqueta que lembra um uniforme da Gestapo), há inúmeros outros que nunca são desenvolvidos: personagens que nunca reaparecem, outros cuja função narrativa nunca se torna clara, sem contar o mistério policial “central” que não tem sua solução exposta nas páginas do livro. Isso ocorre em 2666 por vários motivos. Um deles, é a *deshierarquização* do narrado, algo que aparece com maior proeminência nas partes que descrevi e defini como antiliterárias: a primeira, dos críticos, e a quarta, dos crimes – ainda que estas o sejam de maneiras muito diferentes.

Erich Auerbach, no primeiro capítulo de seu *Mimesis* (2013), analisa um trecho peculiar da *Odisseia* de Homero, em que Ulisses finalmente retorna e é reconhecido pela sua cicatriz. No entanto, a cena é interrompida por uma série de versos “inúteis”, isto é, sem relevância diegética para o assunto em questão. Auerbach alerta (2013, p. 2) que o leitor moderno pode enxergar a cena como uma criação de suspense, um distendimento temporal, um retardamento da resolução, do desenlace. No entanto, a poesia homérica, na leitura auerbachiana, não prioriza a tensão. O que há, por outro lado, é uma narrativa, nas palavras de Auerbach, “uniformemente iluminada” (p. 2), pois “Homero não conhece segundos planos” (p. 3), ele narra apenas o presente.

Bolaño produziu literatura milhares de anos depois de Homero. *2666* não é uma obra fundadora, e sim um romance que dialoga com boa parte da tradição romanesca, incluindo o alto modernismo alemão (como veremos na subseção seguinte), o realismo norte-americano, o modernismo latino-americano, o pós-modernismo irônico e excessivo dos Estados Unidos, entre outros. No entanto, parte da estranheza da prosa de Bolaño, que tanto chamou a atenção de críticos e jornalistas, deriva de trechos que, à moda homérica, propõem uma narrativa uniformemente iluminada, onde elementos relevantes para a trama se misturam, *sem hierarquia*, com outros absolutamente irrelevantes. Para exemplificar isso, podemos recuperar uma cena qualquer da descrição de cadáveres encontrados na quarta parte de *2666*:

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. En el bolso se halló un billete de autobús para Tucson, que salía esa mañana a las nueve y que la mujer ya no iba a tomar. También se encontró un pintalabios, polvos, rímel, unos pañuelos de papel, una cajetilla de cigarrillos a medias y un paquete de condones. No tenía pasaporte ni agenda ni nada que pudiera identificarla. Tampoco llevaba fuego. (BOLAÑO, 2004a, p. 446)

A passagem de ônibus para Tucson é relevante? Descreve, talvez, o anseio de uma mexicana em ir para os Estados Unidos, na promessa de uma vida melhor? Nas descrições das mortas anônimas, é difícil separar o que colabora para a construção de um mundo, de um imaginário, e o que é excesso, resíduo narrativo. Veja, por exemplo, a listagem de itens de maquiagem que foram encontrados com o cadáver – pós compactos, rímel, batom. Por que a enumeração, como um fichamento policial? Ela está lado a lado com uma informação mais relevante: a ausência de documentos de identificação. No entanto, o parágrafo se encerra com algo que só pode ser lido ironicamente: o fato de que ela também não estava com um isqueiro. Como se isso fosse um padrão, algo que a polícia pudesse usar para rastrear um *serial killer*,

algo que sabemos ser absolutamente inútil. Mas a construção frasal, “tampoco llevaba fuego”, insinua, ironicamente, uma relevância para essa informação.

Analisemos ainda este outro trecho, já citado, no qual a análise forense logo descamba para um dado irrelevante, que não auxilia os detetives na investigação nem o leitor do romance, o leitor-detetive, a compreender melhor a narrativa:

Debido al estado del cuerpo el forense no fue capaz de dictaminar la causa de la muerte. Uno de los policías que acudieron al levantamiento del cadáver sí que fue capaz de identificar la planta del guaco. Es buena para la picada de los mosquitos, dijo agachándose y cogiendo unas hojitas verdes, lanceoladas y duras. (BOLAÑO, 2004a, p. 470)

A utilidade das plantas no tratamento de picadas de mosquitos é algo totalmente irrelevante para a narrativa. A planta em questão nunca torna a aparecer no romance. Como em Homero, Bolaño está imerso no absoluto presente da cena, iluminando todos os elementos, sem hierarquia alguma.

Como compreender essa política do excesso de Bolaño? Voltemos a uma figura empregada pelo próprio narrador de forma recorrente ao longo de *2666*: a do *basurero*. Os terrenos baldios cobertos de lixo predominam na quarta seção do romance, embora tenham sido mencionados por Fate na hora em que o jornalista americano descreve a cidade de Santa Teresa: uma cidade que está entre um cemitério esquecido (referência ao ano de 2666 mencionado por Auxilio Lacouture em *Amuleto*) e um *basurero*. Na Parte dos Crimes, eis que um número considerável de mortas foi encontrado justamente em *basureros*; o espaço destinado a resíduos é também o do descarte do corpo humano, um cemitério para esquecidos. Os *basureros* de Santa Teresa são vários, mencionados pelo nome seja de um parque industrial, seja de uma tal colônia Estrella. Maria Pape (2012), em uma leitura foucaultiana de *2666*, reflete sobre esses espaços marginalizados:

El basurero es, en muchas sociedades, una heterotopía evidente. Es totalmente distinto de los otros lugares de la sociedad porque la sociedad deposita allí todo el material no deseado y, de esta forma, tiene una función claramente definida. Además, es un lugar físicamente delimitado que, a través de su contención de cosas descartadas, une todos los espacios de la sociedad en sí, al mismo tiempo que, de esta manera, está conectado a ellos. A través de este amontonamiento de objetos también rompe con el tiempo de la sociedad dado que se convierte en una especie de museo sin vigilancia de nuestra vida cotidiana. Lo más importante, sin embargo, es que, por la acumulación de todo lo que la sociedad expulsa, funciona como espejo negativo de ésta. (PAPE, 2012, pp. 2239-40)

A ideia de que os *basureros* são o espelho negativo da sociedade serve para pensar a estrutura de *2666*, que tem a literatura nas pontas (vista pelos olhos dos críticos europeus no

início e pelos de um escritor ao final), representando a cultura e a civilização, enquanto o meio do romance traz esses terrenos cobertos de lixo e cadáveres. A literatura, portanto, ocupa um espaço às margens do romance, cujo verdadeiro (ou menos falso) centro é este território de acumulação desregrada. Porém, há outros pontos sobre os quais quero refletir a partir da imagem do *basurero*. O mais recorrente de todos (em termos de cadáveres encontrados) atende pelo nome de El Chile. Como mencionei anteriormente, Bolaño usa constantemente artifícios sinedóquicos, muitas vezes de forma exagerada – o exemplo que dei foi de um filme de zumbis que ele (o narrador/ autor) enxergava como “a história da América Latina. Quando um lixão fictício com o nome de El Chile surge no romance, me parece claro que Bolaño está sendo irônico e sinedóquico ao mesmo tempo. Se a fantástica Macondo é o microcosmo da Colômbia para García Márquez, para Bolaño, um lixão repleto de cadáveres anônimos é o microcosmo de seu país natal, o Chile.

A ironia é amplificada quando o governo de Santa Teresa decreta o fechamento do *basurero* El Chile, mas, para o horror dos funcionários, eles descobrem que o lixão sequer tinha sido oficialmente aberto, então não poderia ser fechado (BOLAÑO, 2004a, p. 581). Ou seja, para além de todas as características descritas acima, o *basurero* ainda existe nessa clandestinidade, nessa margem tão radical da sociedade que a sua própria existência é discutível. Se ele não pode ser fechado porque nunca existiu, e, no entanto, está ali, repleto de dejetos, resíduos e cadáveres, é como se as fronteiras ontológicas tivessem sido violadas. O *basurero* está por toda a parte, numa realidade paralela.

E aqui levanto a hipótese de que a forma de narrar de Bolaño, nesse romance tão peculiar na sua carreira, está relacionada à imagem recorrente do *basurero*: *2666* é um livro excessivo pois não exclui seus dejetos. O narrador às vezes age como uma pessoa que vasculha o terreno baldio atrás de algo valioso, de restos de comida. A narrativa, portanto, é uniformemente iluminada – outra vez Auerbach – porque revela tanto o valioso quanto o lixo, as “heridas mortales y fetidez”. A política do excesso empregada por Bolaño não esconde seus resíduos, mas os desierarquiza, colocando-os lado a lado àquilo que podemos nos agarrar, em busca de um romance mais tradicional, e chamar de “enredo”.

Embora essa técnica narrativa predomine na Parte dos Crimes, há vários outros momentos do livro que são preenchidos por “apagões”, por cortes que não explicam o que aconteceu – como o exemplo já citado de que não vemos a resolução do conflito violento pelo qual Fate passa. Na quarta seção, também, o leitor não é exposto ao desfecho da trama de Harry Magaña, que é mencionado páginas depois como “desaparecido”. Não podemos dizer,

portanto, que há uma adesão à estratégia da narrativa “uniformemente iluminada” em todo o livro.

Como argumenta Wilfrido H. Corral ao tentar construir uma nova história dos romances “totais” do Ocidente,

Construir un mundo se convierte entonces en el reconocido objeto pleonástico de la novelística, y en todas las esferas de la novela total se da una mezcla de deseo, economía y lucha en que lo mimético contiene una estructura agonística y lo agonístico una estructura mimética. En Emar, por ejemplo, no hay un cuadro en que las relaciones sociales duren por mucho tiempo, produciéndose la impresión de que los procesos de intercambio social novelizados no son los más importantes, no por cómo se construye su mimesis sino por cómo se subjetivizan. (CORRAL, 2001, p. 340)

Ou seja, se o romance de grande escopo (para não usar o problemático termo “total”) tem a ambição de “construir um mundo”, este mesmo objetivo gera uma ambiguidade com a tradição realista, isto é, com a mimese. Como Corral afirma, há um embate com essa estrutura. O excesso, ou o pleonismo, é inevitável nessa busca pela construção de um mundo. O narrador de Bolaño opta, muitas vezes, por não o esconder, por rejeitar a economia diegética.

Mostrar e não mostrar: muitas vezes me questionei por que o teórico francês Jacques Rancière é um nome onipresente nas bibliografias dos estudos focados na obra de Bolaño no Brasil¹⁰¹ e fora daqui. Rancière, em *A partilha do sensível* (2005), reflete a respeito de uma “desincorporação literária”, ou seja, da literatura abandonando seu campo separado da sociedade e da história enquanto ficção. Rancière, ao aceitar a história e a política também como ficções construídas, propõe a literatura como um modo de *reconfigurar* o sensível. Essa ideia, central a todo o seu pensamento sobre ética e estética, ressurge em diversos ensaios do teórico. Em *Aesthetics and Its Discontents* (2009), ele afirma que a política não trata do exercício ou da luta pelo poder, mas sim da configuração de uma esfera particular de experiência, e opera através da distribuição e redistribuição de lugares e identidades (RANCIÈRE, 2009, p. 24). A literatura e a arte não estão fora da sociedade, elas também moldam seu *ethos*. Até mesmo a mimese realista, para Rancière, carrega uma duplicidade que perturba a ordem estanque.

Ao pensar a literatura nesses termos, portanto, torna-se de fundamental importância a questão do que mostrar e do que não mostrar: o que pode ser representado e quais os limites da representação. Nesse sentido, Rancière rompe com vários pensadores modernos, como

¹⁰¹ Um exemplo é a tese de Tiago Guilherme Pinheiro (2014), citada alhures.

Benjamin e Adorno. Para ele, “o rigor modernista de um Adorno, que buscava expurgar o potencial emancipatório da arte de qualquer espécie de compromisso com o comércio cultural e a vida estetizada, reduz a arte ao testemunho ético de uma catástrofe irrepresentável”¹⁰² (RANCIÈRE, 2010, p. 201; tradução minha). Partindo desse ponto de vista, Rancière problematiza *Shoah*, o clássico documentário de Claude Lanzmann sobre o Holocausto que não recorre a nenhuma imagem de arquivo, apenas a testemunhos de sobreviventes e de carrascos.

Por fim, em *O fio perdido* (2017), Rancière questiona e complexifica a ideia de “efeito do real” proposta por Barthes (1971). Ao analisar um texto de Flaubert mencionando um barômetro que nunca reaparecerá no enredo, Barthes argumenta que a presença de detalhes “inúteis” para a narrativa cria um efeito do real, algo próprio, portanto, do realismo flaubertiano. Na leitura de Rancière:

Se um elemento se encontra em um relato sem que haja alguma razão para a sua presença, isso significa que essa presença é incondicional, que está ali simplesmente por estar. Essa é a lógica ao mesmo tempo simples e paradoxal do efeito do real. A utilidade do detalhe inútil, quer dizer: eu sou o real. O real não precisa ter uma razão para estar ali. Pelo contrário, ele prova sua realidade pelo próprio fato de não servir para nada, logo ninguém precisou de uma razão para inventá-lo. (RANCIÈRE, 2017, p. 17)

Ou seja, numa interpretação barthesiana das cenas do crime, como o trecho que recortei logo acima, Bolaño estaria mirando a criação de um efeito de real, ou talvez de um hiper-realismo, dado o excesso descritivo empregado pelo narrador. Porém, na releitura efetuada por Rancière, retomando uma crítica negativa que Flaubert recebeu na época de publicação do texto em questão, o teórico destaca a seguinte possibilidade:

O problema é existirem *apenas detalhes*. Falta ao romance o que é a própria condição de ficção. Esta deve ser um corpo em que as partes se coordenam sob a direção de um centro. O modelo que fundamenta esse juízo e estrutura [...] é o da totalidade orgânica, colocada por Platão como característica do discurso vivo e por Aristóteles como princípio da obra poética. (RANCIÈRE, 2017, p. 20)

Não quero sugerir que a prosa de Bolaño e a de Flaubert são como primos distantes no tempo, mas que a releitura desse efeito do real por Rancière pode ser útil para pensar em 2006 como uma radicalização de uma escrita focada em detalhes, que se esquia da estrutura aristotélica, definida por Rancière como “uma organização de ações. Mas a ação não é simplesmente o fato de fazer algo. É uma categoria organizadora de uma divisão hierárquica

¹⁰² No original: “The modernist rigour of an Adorno, willing to expurgate the emancipatory potential of art of any form of compromise with cultural commerce and aestheticized life, becomes the reduction of art to the ethical witnessing of unrepresentable catastrophe”.

do sensível” (RANCIÈRE, 2017, p. 21). Nesse momento, Rancière integra sua releitura do realismo proposto por Barthes à sua filosofia central, que já expus de forma resumida acima.

Essas questões levantadas dizem muito respeito a *2666* e sua opção por recorrer aos detalhes mais sórdidos, narrados no tom de uma câmera de vigilância, expondo-os em primeiro plano. O autor chileno está reconfigurando o olhar do leitor, e colocando no mesmo quadro, na mesma *moldura*, a literatura (os críticos, Archimboldi) e a violência representada pelo que esta tem de mais material: o corpo.

Os cadáveres anônimos são plenamente *representados* por Bolaño, recorrendo a uma mimese hiper-realista. Após a décima descrição forense, parece não haver nada que o narrador não esteja disposto a mostrar ao leitor. E, no entanto, como eu disse, existem as zonas obscuras.

Afastando-se um pouco, é possível observar que há também uma reflexão sobre a violência central ao romance: o seu narrador evita opinar sobre as mortes. Em termos emprestados da narratologia (de Benveniste a Genette), pode-se dizer que boa parte da linguagem em *2666* é de instância diegética, mas não discursiva. É bastante curioso comparar a prosa de Bolaño com a de seus pares de destaque, como Ricardo Piglia – uma figura quase da mesma geração, que dialoga em vários sentidos com Bolaño. Enquanto Piglia, em romances como *Respiração artificial*, é profundamente discursivo, mesclando narrativa com ensaio de uma maneira bastante em voga no final do século XX (pensemos, por exemplo, em Sebald), Bolaño em *2666* recusa-se a fazer essa mescla mais ensaística. Ele assimila, como mostrei extensivamente na primeira parte, vários e vários gêneros narrativos. O ensaio, no entanto, aparece menos. Talvez o trecho mais discursivo (no sentido narratológico) seja um diálogo, ou melhor, um monólogo: a longa reflexão de Amalfitano que aparece ainda na Parte dos Críticos. Já as palestras de Seaman, na Parte de Fate, são tão amalucadas que dificilmente poderiam ser vistas como uma fusão de ensaio e prosa narrativa.

Na escrita de Bolaño, as coisas *acontecem*. Retomo aqui a menção que fiz ao conto “A vida de Anne Moore” (BOLAÑO, 2007a), um texto longo (para os padrões de tamanho de conto do autor), que chega a ser de leitura monótona pelo acúmulo não refletido de acontecimentos. O nome da protagonista remete, metalinguisticamente, a isso: “and more”, “e então”. Na quarta parte de *2666*, podemos dizer que os crimes vão sendo narrados dessa forma episódica, que não constroem uma soma, e que não são amparados por uma reflexão unificadora. Outros autores certamente apelariam para uma instância discursiva.

Seguindo essa linha de raciocínio, o famosíssimo ensaio de Benjamin, “O narrador” (1994), coloca a questão em outros termos, mas pode iluminar a discussão. Sabemos que

Benjamin, muito interessado na tradição oral, viu no narrador do autor russo Nikolai Leskov marcas de uma continuidade do contador de histórias, capaz de transmitir uma experiência. Contrariando seus contemporâneos (como Dostoiévski), e a informação (notícias) que domina os meios de comunicação, Leskov mostra-se magistral na arte narrativa que consiste em “evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Assim, “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Pode-se dizer que em Bolaño os acontecimentos mais brutais são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico tampouco é imposto ao leitor.

Há, no entanto, divergências severas entre o projeto literário de Bolaño e o de Leskov. Benjamin coloca Leskov num pedestal porque ele representa a experiência num mundo que, na visão do teórico alemão, está emudecido após a Grande Guerra. É difícil, por outro lado, enxergar a obra de Bolaño como transmissor de uma experiência; como dito acima, os episódios se acumulam, e, ao mesmo tempo que não são acompanhados de uma explicação, tampouco se somam a ponto de montar perfeitamente um quebra-cabeça. Benjamin escreve de Leskov: “Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (BENJAMIN, 1994, p. 204). A narrativa de Bolaño é salva, em grande medida,¹⁰³ da análise psicológica, mas é uma antítese da de Leskov em todos os outros sentidos. 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?

Uma das obras críticas que tentou analisar o fenômeno dos romances excessivos no cenário contemporâneo é o já citado *The Art of Excess* (1989), de Tom LeClair. Nele, o teórico constrói um cânone de romances norte-americanos “de mestre”, e argumenta, com base em uma leitura feita a partir de uma chave totalizante – a “teoria dos sistemas” –, que os autores de seu *corpus* buscam construir sistemas complexos baseados em relações globais, entre indivíduo e sociedade, informação e comunicação, criando modelos de vida densos, detalhados e multidisciplinares (LECLAIR, 1989, p. 15). Nesse sentido, concordo com Stefano Ercolino (2014a, p. 5) que a visão grandiloquente de LeClair não procede. As obras

¹⁰³ A exceção mais famosa em *2666*: o espancamento do taxista, que é analisado freudianamente pelo narrador no meio da descrição da cena.

estudadas¹⁰⁴ não podem passar de uma sinédoque do mundo, como Ercolino (2014a, p. 4) afirma e o próprio LeClair coloca como ressalva a sua proposta (1989, p. 28). Uma sinédoque imperfeita. Porém, apesar do título de LeClair mencionar um excesso, este nunca é visto como resíduo ou dejetos; pelo contrário, as obras que ele analisa são vistas como criações de um ecossistema global (palavras dele), tão complexo quanto o mundo contemporâneo.

LeClair acredita que as obras discutidas são “de mestre” porque propõem uma organização complexa das relações. Ele também argumenta que, na contemporaneidade, pós-computadores pessoais, o mundo se tornou mais complicado e difícil de ser assimilado, de modo que as ficções devem propor uma resposta a isso, e a resposta é o “romance de sistema”, do qual Pynchon seria um exemplo. Enquanto busca definir esse conceito, LeClair insere outra ressalva, a de que embora os autores se preocupem com o todo, deixam “partes sobrando” que resistem à ordem (LECLAIR, 1989, p. 23).

Há várias questões que me parecem falhas no livro de LeClair, mas, acima de tudo, acredito que ele parte de um pressuposto equivocadíssimo: o de que o autor estudado é um mestre, isto é, alguém com pleno domínio sobre sua obra, que orchestra diferentes elementos e relações, apesar de deixar partes sobrando. *2666* possui uma estrutura complexa, uma arquitetura literária impressionante, mas busco defender aqui que falta a pedra angular dessa catedral. Toda a estrutura de Bolaño é construída em terreno movediço, prestes a desabar.

Em um artigo, Brett Levinson argumenta que *2666* está contaminado formalmente pela loucura de seus personagens (ideia que articulei também, embora a partir de outros elementos). Pare ele, essa dissociação das partes, desconexão entre indivíduos e seu ambiente, e a impossibilidade de unir fios narrativos para fechar a história que há no romance, representa justamente o fracasso de termos como “globalização”, que dão apoio e suporte à teoria de sistemas de LeClair. Escreve Levinson:

Bolaño's final work, presenting time as other than chronology, and traversing all bounded spaces, discloses the great enigma of the times, our times. We do not possess a concept for the relationship or unity of things, thus knowledge of the things themselves, which are this relationship within the totality of relationships. Terms such as “globalization” reveal, precisely, the poverty of the concepts by means of which we strive to grasp the unit that globalization fails to name. The relationship of our concepts commands our thinking; yet no concept for that thinking, for the connection, exists. (LEVINSON, 2009, p. 190)

2666, portanto, é um romance complexo e global que falha na organização de suas relações. A literatura de Bolaño é montada com base na precariedade, não na maestria, como

¹⁰⁴ Vale lembrar que *2666* está no *corpus* ficcional de Ercolino, mas não no de LeClair (até porque o livro de LeClair é de 1989).

LeClair enxerga o seu *corpus* ficcional. Isso talvez seja uma questão de tradições nacionais – da literatura latino-americana, periférica, *versus* a literatura da língua dominante, anglófona (e esta, sinto, é uma questão que poderia ter sido abordada por Stefano Ercolino, e que pode servir para diferenciar Bolaño de Pynchon, Wallace, Gaddis e companhia).

Como falar de “maestria artística” ao abordar um autor que sempre se enxergou como *antiestablishment* como Bolaño? O chileno opera contra a literatura oficial, mergulhado na fetidez, desconfortável no planeta de monstros que é o meio literário. Ainda que *2666* seja considerado uma obra-prima pela crítica atual, pensar nos termos de LeClair envolve levar em conta a famigerada intenção do autor e recuperar uma visão que é um anátema à produção de Bolaño, a da figura do escritor como um mestre em pleno domínio da forma literária. Como Archimboldi, Bolaño está interessado nos escritores “monstruosos”. E ele próprio pode ser visto como um. Isso pode ser inferido numa comparação com os americanos que LeClair elogia e que Ercolino coloca ao lado de Bolaño.

A diferenciação entre Bolaño e Pynchon também pode ser abordada para testar essa hipótese, a partir de um ponto de vista bastante diferente e quase antípoda. Em vez de LeClair, tomemos o crítico James Wood, um dos mais eloquentes detratores da obra de Pynchon. Em *How Fiction Works* (2008), ele critica a superficialidade do autor norte-americano, ironizando o suposto experimentalismo de sua obra ao compará-la com os romances picarescos do século XVIII:

To my mind, this is also a weakness with a certain kind of postmodern novel – say Thomas Pynchon’s *Against the Day* – still in love with rapid, farcelike, overlit simplicities of Fielding. There is nothing more eighteenth-century than Pynchon’s love of picaresque plot accumulation; his mockery of pedantry, which is at the same time a love for pedantry; his habit of making his flat characters dance for a moment on stage and then whisking them away; his vaudevillian fondness for silly names, japes, mishaps, disguises, silly errors and so on. There are pleasures to be had [...] and passages of great beauty, but, as in farce, the cost to final seriousness is considerable; everyone is ultimately protected from real menace because no one really exists. (WOOD, 2008, p. 150)

Ou seja, se LeClair coloca o nome de Pynchon como o paradigma da maestria dos romances excessivos, Wood atribui ao excesso pynchoniano a causa da falta de realismo que resulta de seu estilo. Novamente, a partir dessa descrição, há ligações aparentes entre os romances de Pynchon e *2666*, como a acumulação de enredos, e personagens que surgem e depois desaparecem definitivamente. No entanto, a mesma descrição deixa clara a distância entre as duas produções. Pynchon é acima de tudo exagerado: como Bolaño, gosta de trocadilhos com nomes (lembremos Lalo Cura em *2666*, por exemplo), mas, ao contrário de

Bolaño, o narrador de Pynchon tem como artifício a sátira¹⁰⁵, não a metáfora. A conclusão de James Wood é categórica: a farsa traz um ônus à seriedade do romance: ninguém teme os vilões de Pynchon pois eles parecem personagens de cartolina, propositalmente bidimensionais (o que pode ser visto como algo pós-modernista ou algo tão antiquado como os romances de Fielding). Os vilões de Bolaño não tem rosto, estão difusos, na violência reprimida de intelectuais, nos assassinos do capitalismo tardio na fronteira mexicana. Acima de tudo, são reais e ameaçadores *demais*, e nada têm em comum com as caricaturas pynchonianas. Os norte-americanos podem se dar ao luxo à sátira; Bolaño identifica na tradição latino-americana uma tendência à melancolia, a enxergar o mundo pelas lentes da tragédia.

Após muita reflexão, acredito que, mais produtivo do que aproximar 2666 dos pós-modernistas norte-americanos, seria traçar um diálogo entre o livro do chileno e a literatura europeia do século XX, em especial o romance de ideias que proliferou no entreguerras, na Áustria e na Alemanha.

3.3. 2666 e a tradição europeia da busca pela totalidade

Bolaño, mesmo tendo escrito boa parte de suas obras enquanto residia na Europa, é visto como um escritor profundamente latino-americano: o México de sua adolescência e o Chile de sua infância retornam por diferentes vieses ao longo de sua produção, muitas vezes ganhando um caráter quase mítico. O cânone invocado pelos seus narradores também é repleto de nomes latino-americanos, como Nicanor Parra, Enrique Lihn, César Vallejo, Octavio Paz, e seu grande inimigo, o representante do *establishment*, da poesia oficial sancionada pelo governo, Pablo Neruda. Na recepção crítica de Bolaño, especialmente a escrita em inglês, seus livros foram muitas vezes vistos como uma réplica ao *boom* latino-americano, trocando o realismo mágico de um García Márquez por cenários urbanos desolados e uma pós-vanguarda desiludida. Na América Latina, os críticos buscaram compará-lo com a produção mais recente: os movimentos da “geração crack” e “McOndo”, que não tiveram tanta repercussão fora do continente, a metaliteratura de um Ricardo Piglia ou, mantendo-se no mundo *hispanohablante*, mas em outro continente, com Enrique Vila-Matas, cujas semelhanças e diferenças aponte em minha dissertação de mestrado em Literatura Comparada.

¹⁰⁵ Quando Bolaño é satírico, ele o é de modo borgiano, nunca como em uma comédia pastelão.

O problema, ou a *questão*, que se tornou inevitável, é que em 2666 Bolaño parece estabelecer um diálogo muito maior com outras obras do cânone ocidental, não necessariamente com poetas e prosadores latino-americanos ou falantes de espanhol. Muitos desses indícios já foram apontados na primeira parte da tese, que aborda, por exemplo, a assimilação do romance realista norte-americano na Parte de Fate e do romance policial na Parte dos Crimes. Em seu ensaio “A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature”, Sergio Villalobos-Ruminott enfrenta a questão:

His peripatetic style implies a narrative strategy that has already been called ‘post-nationalist’ and **his representation of the world as one deep nightmare crossed by war and violence makes it impossible to conceive of him as a simple part of the Latin American canon, nor even as a cosmopolitan member of the recent generations of Latin American post-Boomers (Crack and McCondo, for instance)**. His relationship to the archive of contemporary Western literature, at the same time, is not to be taken without reservations since, as a good reader of Borges, Bolaño’s concern is not tradition but invention. (VILLALOBOS-RUMINOTT, 2009, p. 193; grifos meus)

2666 foi a tentativa de Bolaño de realizar um romance global, que atravessa países e gerações, e cuja violência, como vimos, se mostra inescapável: do front oriental na Segunda Guerra, passando por um táxi na Europa, entre pessoas que se consideram civilizadas, até os cadáveres anônimos na fronteira do capitalismo tardio (ou um capitalismo industrial *terceirizado*). As obras e autores que ele cita ao longo do livro – com ênfase na literatura alemã na primeira e quinta parte, na literatura latino-americana na segunda, e na norte-americana na terceira e na quarta – sugerem um diálogo mais amplo com o cânone ocidental. O foco, ao contrário de *Los detectives salvajes* e *Estrella distante*, não está nos sonhos da vanguarda latino-americana – não à toa, em *Los detectives salvajes*, a busca é pela misteriosa mexicana Cesarea Tinajero, fundadora de um movimento literário revolucionário; em 2666, o escritor fictício criado por Bolaño é um alemão consagrado academicamente.

Ao contemplar 2666 com um único volume, é visível como Bolaño parece dialogar com a tradição do romance de ideias que floresceu no alto modernismo europeu, em especial na República de Weimar do entreguerras. Há muitas sugestões de que esse diálogo é possível, inclusive no enredo de 2666, por exemplo na cena em que somos apresentado ao futuro editor de Archimboldi como uma pessoa frustrada com a literatura alemã do pós-guerra, pois sente que não encontrará um novo Musil ou Mann:

(...) pero algunos de los nuevos no estaban mal, si bien entre éstos no se vislumbraba (o el señor Bubis era incapaz de vislumbrar, como él mismo reconocía) un nuevo Döblin, un nuevo Musil, un nuevo Kafka (aunque si apareciera un nuevo

Kafka, decía el señor Bubis riéndose pero con los ojos profundamente entristecidos, yo me echaría a temblar), un nuevo Thomas Mann. (BOLAÑO, 2004a, p. 1011)

Bubis torna-se o promotor e difusor da literatura de Archimboldi, certo de que ele será o futuro da literatura alemã (e, pela Parte dos Críticos, vemos que foi bem-sucedido na tarefa). Archimboldi seria, portanto, um sucessor na tradição de grandes nomes do modernismo do entreguerras (Döbil, Musil, Mann). Bolaño traça essas relações e, no entanto, ele mesmo não se compara a seu personagem escritor, Benno von Archimboldi.

Como sugere Villalobos-Ruminott, não tomo essa relação de Bolaño com a literatura da República de Weimar sem reservas. Bolaño não propõe uma mera homenagem, ou um pastiche pós-moderno, e sim uma réplica do romance de ideias, uma nova abordagem do que seria o “romance total”, que difere muito do romance enciclopédico norte-americano de Pynchon, equiparado a Bolaño por Stefano Ercolino.

Ora, romances enormes, de fôlego e escopo gigantesco, sempre existiram, em qualquer período ou movimento literário, vindos dos mais diversos países. Na Rússia do século XIX, pode-se mencionar *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, ou *Guerra e paz*, de Tolstói. Mas no período dos anos 1920 aos 1940, escritores germanófonos parecem ter aperfeiçoado um formato de romance no qual a narrativa volumosa se mescla com um tom mais ensaístico, que toma emprestado outras linguagens para tentar dar conta de uma realidade de difícil compreensão. Falo prioritariamente de *O homem sem qualidades*, de Musil, *A montanha mágica*,¹⁰⁶ de Thomas Mann, *Os sonâmbulos*, de Hermann Broch e *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, ainda que cada um elabore uma retórica diferente.

É interessante contrapor essa leva de romances com, por exemplo, *Guerra e paz*. A obra-prima realista de Tolstói entretém até hoje leitores com seus personagens tridimensionais, suas discussões filosóficas, e a maneira como a História com H maiúsculo afeta o destino dos homens. No entanto, chama a atenção o plano – que hoje parece absurdo – de incluir dois ensaios (um curto, outro longuíssimo) ao final do romance, refletindo sobre o conceito de história e da alma russa. É como se a narrativa de Tolstói não fosse o suficiente, e o autor precisasse complementá-la com uma reflexão à parte, exterior à forma romanesca. Há, portanto, uma cisão entre romance e ensaio. Essa fronteira, por outro lado, foi devidamente aniquilada por Robert Musil em seu *O homem sem qualidades*, que incorpora não apenas a linguagem ensaística como a científica dentro da própria narrativa; o ensaísmo é tão

¹⁰⁶ Não abordarei *A montanha mágica* de forma detalhada, mas menciono aqui pela fusão ensaística, e por ser uma sinédoque, ou pelo menos um microcosmo, da sociedade alemã do pré-guerra, com suas visões contrastantes didaticamente expostas.

proeminente que ofusca as marcas de um romance tradicional (à moda do supracitado *Guerra e paz*). Ao comentar a forma do texto, Lowell A. Bangerter afirma que “essayistic integration of ideas, rather than elaboration of action and plot, receives the key emphasis” (BANGERTER, 2004, p. 8).

Musil, assim como todos os seus pares modernistas – conterrâneos ou não – estava buscando novas maneiras de dar conta da experiência do século XX, após a Primeira Guerra acabar com muitas ilusões. Ele é testemunha da ascensão do fascismo, que, como Adorno e Horkheimer (1985) famosamente argumentaram, é um dos monstros criados pela razão tecnocrática dominante. O começo do século XX, portanto, foi um período de crises, rupturas radicais e morte de visões bem estabelecidas de progresso. Por causa disso, Joyce, Kafka, Proust e tantos outros buscaram novas formas de representação literária.

Pode-se especular que a tradição filosófica analítica da Alemanha tenha levado os germanófonos a desenvolver um modernismo mais ensaístico do que os escritores de outros países. Hermann Broch, admirador de Joyce estranhamente não citado por Archimboldi ou pelos críticos em 2666, é um exemplo disso. A sua trilogia *Os sonâmbulos* (2012), dividida em três romances que se comunicam entre si, e que acompanham o avanço do tempo histórico (a ação do primeiro se passa em 1888, a do segundo em 1903 e a do terceiro em 1918, ao final da Primeira Guerra Mundial), tem fortes matizes realistas, ainda que o terceiro volume seja um pouco mais híbrido. A sua decisão, no entanto, de escolher protagonistas que representam tipos – “Pasenow ou o romantismo”, “Esch ou a anarquia”, “Huguenau ou a objetividade” – e, mais do que isso, um espírito do tempo, lhe confere uma qualidade recorrente do romance de ideias alemão: a tentativa de elaborar uma tese. É como se Broch estivesse estudando as mudanças de valores na sociedade na virada do século para chegar a uma conclusão de por que tudo deu tão errado (isto é, como aquela sociedade acabou entrando numa guerra). O sonambulismo do título, por sua vez, refere-se a personagens que vivem seus dilemas medíocres (triângulos amorosos servem de força motriz da narrativa dos dois primeiros romances) enquanto a História se passa no pano de fundo. A mesma estratégia foi utilizada em *The Guiltless* (1987), na qual Broch costura pequenas narrativas fragmentadas, com direito a alguns fluxos de consciência inspirados em Joyce, que mostram a vida ordinária de civis (os inocentes, “sem culpa” do título), enquanto Hitler sobe ao poder. Mais experimental na forma que a trilogia *Os sonâmbulos*, este livro incorpora poesia, ensaio, fluxo de consciência e narrativa realista. À moda de Bolaño, poderíamos dizer, num anacronismo deliberado.

Ao final de *The Guiltless*, na edição mencionada, há um posfácio do autor explicando o processo criativo do livro. Nele, Broch reflete sobre o romance total e a necessidade de uma prosa híbrida e fragmentária para dar conta da experiência:

The novel form – even in works of pure entertainment with little or no artistic pretension – has changed radically in the recent years. Like all art the novel is expected to represent a totality; in the case of the novel, the life-totality of its characters. This requirement is becoming harder and harder to meet in an increasingly more fragmented and complex world; today a novel must deal with a far wider range of material than before, and mastery of this material involves a far more incisive power of abstraction and organization than ever before. (BROCH, 1987, p. 288)

A julgar por esse comentário, Broch se encaixa nas definições de excesso que LeClair defende (como expus na seção anterior): a de que o autor deve operar com “maestria”¹⁰⁷ para conjugar uma maior variação de formas e materiais. Ainda nesse posfácio, Broch argumenta que a ciência não é capaz de dar todas as respostas. A arte, por sua vez, deve construir essa totalidade, e, para isso, as velhas técnicas naturalistas são inadequadas (BROCH, 1987, p. 288).

As semelhanças entre *The Guiltless* e *2666* são gritantes. No romance de Bolaño, também temos a assimilação de diferentes gêneros, um por capítulo, mostrando personagens que estão à margem de uma grande tragédia, que aparece sempre periféricamente (os crimes para os críticos em *2666*, a ascensão do nazifascismo para o protagonista A. de *The Guiltless*). Como em *The Guiltless*, Bolaño parece acreditar que as “velhas técnicas” não são suficientes para dar conta de uma realidade tão complexa.

¹⁰⁷ A expressão “obra maestra” aparece em Bolaño em um monólogo tresloucado e repleto de contradições de um ex-escritor, no momento em que Hans Reiter se converte em Benno von Archimboldi: “también supe que jamás lograría acercarme o internarme en aquello que llamamos una obra maestra. Me dirá usted que la literatura no consiste únicamente en obras maestras sino que está poblada de obras, así llamadas, menores. Yo también creía eso. La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazales, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres. Me equivocaba. Las obras menores, en realidad, no existen. Quiero decir: el autor de una obra menor no se llama fulanito o zutanito. Fulanito y zutanito existen, de eso no cabe duda, y sufren y trabajan y publican en periódicos y revistas y de vez en cuando incluso publican un libro que no desmerece el papel en el que está impreso, pero esos libros o esos artículos, si usted se fija con atención, *no están escritos por ellos*.” (BOLAÑO, 2004a, pp. 982-83; grifos do autor). Se é possível depreender uma tese central desse monólogo, é de que as obras menores são *ditadas* pelas obras-primas, que pairam acima dos escritores “artesãos”. O que o autor faz é ocultar essa origem: “escribe al dictado. Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*.” (BOLAÑO, 2004a, p. 983; grifos do autor). E ainda: “Todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de la obra maestra. Cuando comprendí esta verdad dejé de escribir.” (BOLAÑO, 2004a, p. 984). O que está em jogo, portanto, é a clássica angústia da influência: Archimboldi é confrontado por um escritor que, se recusando a ser um autor menor, incapaz de produzir uma obra-prima, isto é, incapaz de produzir algo além de ecos de uma obra maior, abandonou a literatura. *2666* pode ser interpretado como uma tentativa de grande obra que admite e abraça o fracasso de sua ambição desde o início.

A diferença entre os dois autores, no entanto, também é gritante. Enquanto Broch, em todos os seus livros, abordou o fascismo que o expulsou de seu país (Broch era judeu e emigrou para os Estados Unidos) de forma indireta, Bolaño trata os crimes do modo mais frontal possível: pelo relatório forense. Em Broch, as informações e narrativas são costuradas de modo a elaborar uma tese – ele acredita, ou pelo menos diz acreditar com todas as letras, que a arte tem a função de recuperar uma totalidade que a ciência não pode mais oferecer.¹⁰⁸ E em Bolaño? A questão é complexa, e merece uma análise detida.

Nesse sentido, *O homem sem qualidades* talvez seja um exemplo mais interessante. O livro, como se sabe, ficou inacabado. Os capítulos removidos da gráfica de última hora pelo autor e todas as anotações de Musil para a continuação do livro hoje estão disponíveis, inclusive em inglês. Analisando esses documentos, Harold Bloom (2004) defende que, de qualquer maneira, estamos diante de um livro sem fim – ou pelo menos sem catarse unificadora – mesmo se Musil tivesse executado seus planos. A estrutura do romance de Musil parece sempre deslocar o final para mais além: suas tramas, como em *2666*, não têm um desenlace. A campanha paralela que ocupa de forma proeminente a primeira metade do romance é deixada de lado na segunda parte, que focaliza as tensões eróticas entre o protagonista Ulrich e sua irmã Agathe. Como em *2666*, ao nos depararmos com o final (repentino, pois inacabado) de *O homem sem qualidades*, temos a impressão de que aquele universo poderia continuar acrescentando mais e mais blocos de texto, assimilando outros gêneros. Musil passa pelo científico, o ensaístico, o político e o erótico – qual seria o próximo?

O conflito central de *O homem sem qualidades* (1996), arrisco dizer, é a relação entre Ulrich e o mundo. Como Broch afirma, o mundo se tornou complexo demais e uma grande variedade de formas se faz necessária para tentar abarcá-lo. O sofrimento de Ulrich deriva, em parte, da sua incapacidade de fazer isso. Ele, um ex-matemático, no início do romance ainda parece crer que é possível usar a ciência para este fim:

Mas ele tinha outra coisa na ponta da língua, algo acerca dos problemas matemáticos que não admitem uma solução geral, mas permitem soluções particulares, que você poderia combinar para se aproximar, então, de uma solução geral. Ele poderia acrescentar que via a questão da vida humana como um problema desse tipo. (MUSIL, 1996, p. 388; tradução minha)

¹⁰⁸ “Broch was more trustful than Musil regarding the possibility for the novel to recompose this broken totality in an artificial novelistic form. Instead of ceaselessly trying to intellectually and formally master the chaos of existence, as Ulrich and the narrator of *The Man without Qualities* do, in *The Sleepwalkers* Broch surrendered to that chaos, keeping, however, a firm conceptual hold over the whole representation, by means of a subtle counterpoint.” (ERCOLINO, 2014b, p. 112).

O título dessa parte do livro, na edição que consultei, é “Pseudoreality Prevails”, a pseudorealidade prevalece, como tradução para “seinesgleichen geschieht”. Nas muitas anotações que Musil deixou, para a alegria de seus críticos, é possível vislumbrar interpretações do autor para esse título (ver THIER, 2009, pp. 234-35). Musil via a história como a sequência de eventos únicos que acabariam desembocando na Grande Guerra. Assim como Broch, Musil é fascinado em estudar essas figuras que existem no seu próprio mundo, enquanto a História, ao fundo, caminha para a destruição. Ulrich, o protagonista, então, estaria preso nessa pseudorealidade – das campanhas políticas completamente absurdas, como o projeto Colateral, que abarca uma boa porção do romance, das intrigas eróticas, das disputas de ego e poder – e encontra-se desprovido de instrumentos para alcançar a realidade em si. A pseudorealidade pode ser vista como uma névoa que engloba seus personagens, transformando-os em sonâmbulos brochianos. Ulrich, com seu conhecimento matemático, acha que é possível alcançar uma solução geral a partir da análise de eventos isolados. Pode-se argumentar que *O homem sem qualidades* mimetiza, em parte, esse desejo. Estamos diante de um livro inacabado e inacabável (BLOOM, 2004, p. vii), cujas possíveis interpretações totalizantes derivariam de um esquema parecido com o esboçado por Ulrich.

Stefano Ercolino, em *The Novel-Essay, 1884 - 1947* (2014b), um livro que parece muito mais bem-sucedido em suas ambições do que *The Maximalist Novel* (2014a), citado tantas vezes aqui, dedica-se a traçar a história do romance que se mescla com a forma ensaística. Para Ercolino (2014b), a origem do “novel-essay” jaz em *Nas profundezas*, de J-K. Huysmans (2018), um romance composto no fim do século XIX que marca uma ruptura com o naturalismo de Zola. No início do romance de Huysmans, personagens discutem justamente o que é o naturalismo e como este pode ser superado (HUYSMANS, 2018, p. 7) – o que, no livro em questão, se dá através de um mergulho na vida de um assassino em série e de uma obsessão pouco saudável por satanismo. Retomando Ercolino, essa dissolução de fronteiras entre narrativa ficcional e ensaio foi se encolhendo e o projeto da “novel-essay” culminou na obra de Musil. Para Ercolino (2014b, p. 105), Musil reconhece, como Nietzsche, que uma cisão na modernidade dificulta a visão totalizante do mundo, porém discorda do filósofo ao acreditar que ainda é possível reconstruir uma totalidade por meio do estilo. Citando Ercolino:

For, in literary decadence, it is still possible to attain the grand style as the language of a constructed, artificial, ultimately false, totality. The novel-essay was, indeed, the most important genre of the modernist novel that consciously struggled to achieve such totality, the only genre of the modernist novel still able to approach the grand style. (ERCOLINO, 2014b, p. 106)

Retomando outra vez 2666, a questão de como totalizar aquele livro de cinco partes até hoje não é ponto pacífico entre os estudiosos. Alguns (como ANDREWS, 2014) argumentam que o universo de Bolaño é um só, com personagens e tramas recorrentes, observados a partir de pontos de vistas discordantes. Esta tese poderia, por exemplo, encaixar *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) como uma sexta parte de 2666, ou o conto “Prefiguración de Lalo Cura” (BOLAÑO, 2005) como um prólogo para a Parte dos Crimes. Outros, mesmo isolando 2666, argumentam a favor da busca de conexões entre os vários temas e espaços disseminados ao longo do romance. Pedro Pablo Salas Camus defende em sua tese que

hay que hacer una necesaria distinción entre una *visión de lo total* y la representación del todo. Ambas acciones, si bien a primera vista idénticas, distan en un detalle fundamental: la visión del todo privilegia una *manera de ver*, que establece conexiones, paralelismos y diálogos con los elementos representados; la representación del todo, por el contrario, supone efectivamente el retrato de nuestra condición humana en su totalidad – algo que el mismo Bolaño considera un proyecto imposible. La perspectiva holística – operación que postulo que Bolaño efectúa en 2666 – no se concentrará entonces en *agotar representativamente* los espacios de lo humano por medio de una representación estética – algo utópico –, sino, más bien, establecer *una relación dialógica y dinámica entre los numerosos espacios representados*. (CAMUS, 2016, p. 3)

Ou seja, Bolaño partiria de uma impossibilidade de buscar de antemão um romance total, ao contrário de Hermann Broch, como mostrei acima. A totalização, portanto, viria ao estabelecer relações entre as diferentes partes, como Salas Camus argumenta ao longo de sua tese. O esforço intelectual estaria, então, se aproximando ao plano do personagem Ulrich. Para Salas Camus, ao abordar a obra a partir de uma estrutura quiasmática, é possível passar a vê-la como uma unidade coerente:

Quizá lo que estoy tratando de decir, a fin de cuentas, es que la estética de 2666 no es fruto de un accidente: su efecto de fragmentación no debería entenderse como un abandono del sentido ni como una postulación de la presunta fragmentación de la realidad, sino, como lo he intentado de explicar en el presente capítulo, de retratar la paradoja, el caos, la luz y la oscuridad en una forma estética que (por irregular y heterogénea que sea) engloba a una totalidad dialéctica, compleja y abierta con todos sus elementos, dispares, en una estructura coherente. (CAMUS, 2016, p. 68)

Logo abaixo, no entanto, ele faz uma ressalva de que não deseja insinuar que os fragmentos formam um todo de funcionamento perfeitamente harmônico, algo impossível na contemporaneidade. No capítulo seguinte, todavia, Salas Camus busca articular o que enxerga como os principais temas no terreno do espaço e da ação, esquema que pode se resumido num

diagrama, com conceitos como “utopia”, “arte” e “barbárie” ligados por setas numa coluna vertical, enquanto “loucura” e “épico” estão no eixo horizontal (CAMUS, 2016, p. 86, fig. 1).

Por mais instigante que seja a tese de Salas Camus, e por mais proveitosas que sejam as suas reflexões, discordo da visão dele porque busca uma unificação relacional de elementos díspares, muitas vezes valendo-se de recursos visuais para indicar essas relações. A investigação de Camus gira em torno da maneira como elementos internos do livro se encaixam, e o estudioso parece menos interessado (ao contrário de mim) nos diálogos intertextuais insinuados e/ou abertamente propostos pelo narrador. Como busquei mostrar na primeira parte desta tese, Bolaño está preocupado em assimilar gêneros literários externos, às vezes mais de um diferente a cada seção. Isso provoca discrepâncias e dissonâncias dentro do livro – e é a grande marca de *2666*. Estamos diante de um romance inescapavelmente híbrido, cujas partes não são bem encaixadas.

Retomando os alemães modernistas, a obra de Alfred Döblin é descrita por Archimboldi como “monstruosa”, e Döblin dialoga (no seu afã de totalidade) e difere (na abordagem estética) de Musil e Mann. Sobre esses autores, Ercolino afirma que

Döblin was German like Mann, and yet the aesthetic conception underlying *Berlin Alexanderplatz* is far removed from Mann's, which shapes *The Magic Mountain* or *Doctor Faustus*: in the first case, the novel overtly aims at acquiring an epic connotation; in the second, it hybridizes with the essay. The totalizing ambition is the same in both Mann's and Döblin's novels, but its rhetorical formulation is different. (ERCOLINO, 2014b, p. 102)

A diferença, Ercolino argumenta, diz respeito à assimilação do gênero ensaístico. Isso está presente em quase todas as páginas de Musil e de Mann (que, em *A montanha mágica*, usa seus personagens como porta-vozes de doutrinas filosóficas, ou, em termos deleuzianos, de enunciações coletivas). Döblin, o monstruoso, nada tem em comum com isso, e Bolaño, com sua máquina assimiladora de gêneros, dificilmente engloba o ensaio, pelo menos não da maneira como escritores da Alemanha o fizeram na primeira metade do século XX. É inimaginável pensar em um personagem de *2666* como porta-voz de uma teoria: o mais próximo que temos disso é Amalfitano, que elabora um monólogo ainda na Parte dos Críticos. Porém, não deixa de ser simbólico que o discurso de Amalfitano seja pontuado pelo pessimismo, pela falta de saída, e que o arco do personagem vai da sanidade à insanidade. Ao contrário do que se fazia no início do século XX, a prosa de Bolaño parece sinalizar que o ensaio não pode mais ser cooptado pela narrativa ficcional num projeto que pretende dar conta do contemporâneo. *2666* não se encaixa no gênero da “novel-essay”, ainda que dialogue

com alguns de seus principais autores. A monstrosidade, sim, é a marca inescapável de 2666 e do fazer literário no século XXI.

3.4. O romance monstruoso

Em uma conversa com um editor, de irônico apelido Mickey, Archiboldi, após ouvir a explicação dele de como é a técnica de bombardeio aéreo “carpet bombing”,¹⁰⁹ reflete:

Archiboldi al tiempo que pensaba que el tipo en cuestión no sólo era pesado sino también ridículo, con esa ridiculez que sólo tienen los histriones y los pobres diablos convencidos de haber participado en un momento determinante de la historia, cuando es bien sabido, pensó Archiboldi, **que la historia, que es una puta sencilla, no tiene momentos determinantes sino que es una proliferación de instantes, de brevedades que compiten entre sí en monstrosidad.** (BOLAÑO, 2004a, p. 993; grifos meus)

Archiboldi, então, procura uma definição do que é a história para ele; por enquanto deixemos a ideia de monstrosidade de lado. Para Archiboldi, a história não tem momentos determinantes, é composta apenas de uma proliferação de instantes. O que ele propõe, portanto, é uma história controlada por uma infinidade de pequenos fatores dissociados entre si – uma visão a princípio não tão distante da que Tolstói começa a sugerir no epílogo de *Guerra e paz*, mas com a diferença radical de que Tolstói aponta para uma ordem teológica do mundo, inescrutável para os humanos. Enquanto Tolstói, a partir de uma base de pensamento novecentista, quer tirar o peso das grandes figuras históricas, Bolaño, por meio da figura de Archiboldi, põe em cena um discurso que rejeita nexos causais. De todo modo, a história, em ambos os casos, é uma proliferação de instantes: para Tolstói, eles seguem um ordenamento maior, enquanto para Archiboldi, não há ordem maior, muito menos de origem metafísica. Em Bolaño, tudo é uma competição pelo que há de mais grotesco ou *monstruoso*, como se fosse possível comparar a Segunda Guerra Mundial (e, portanto, o Holocausto), com os cadáveres anônimos tratados como dejetos do capitalismo tardio. A questão, no entanto, não parece ser especificamente de competição, mas do indício de que a monstrosidade é perene, está sempre ressurgindo nessas brevidades.

A definição desta visão de história parece, ainda, fazer eco a leitura de Walter Benjamin ao quadro de Paul Klee, “Angelus Novus”:

Há um quadro de Klee que se intitula *Angelus novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos escancarados, sua

¹⁰⁹ Não à toa, esse tipo de bombardeio é constantemente mencionado por Sebald (2011), ao falar de como os escritores alemães evitaram narrar o trauma de viver num país em ruínas.

boca dilatada, suas asas abertas. Tal deve ser o aspecto do anjo da história. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as joga aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para despertar os mortos e reunir os vencidos, mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

Arrisco dizer, portanto, que *2666* é um romance monstruoso que tenta dar conta de uma visão de história monstruosa, composta de um empilhamento de ruínas, como quer Benjamin, ou de uma proliferação de instantes, como vê Archimboldi. Mas vamos por partes: o que significa um romance monstruoso?

Antes de me propor a definir o termo por conta própria, fiz um levantamento de outros teóricos e críticos que também o utilizam. Deparei-me, então, com o ensaio “The Monstrous Novel” (1993), do dinamarquês Frederik Tygstrup, que aborda em poucas páginas livros considerados “ilegíveis” como *Ulysses*, *O homem sem qualidades* e *Em busca do tempo perdido*. Essas obras volumosas seriam monstruosas, na visão de Tygstrup, por sua dimensão, ambição enciclopédica, fragmentariedade, descontinuidade e ruptura em relação a uma mimese realista. Nas palavras de Tygstrup, que parecem ecoar as de Franco Moretti:

[...] the tremendous size, the shattered epic structure, the opaque relationship between inner and outer reality, the excessive indulgence in reflection, the destruction of our normal ideas of time, space, and causality, the pointed consciousness of metatextuality, the numerous references to the widest possible horizon of culture, and so on. The innovations of the form and language of the novel surfacing in these works are so ambitious and so ample that one might reasonably claim that we still do not, even today, feel quite up-to-date with them, neither with the ways of thinking they imply, nor with the aesthetic and formal choices through which they constitute themselves. (TYGSTROP, 1993, p. 1)

Acredito que outros termos consagrados do modernismo já dão conta dessas questões: o próprio – e problemático – termo “modernismo”, ou talvez “alto modernismo”, que parece, na verdade, referir-se a esses romances e a Kafka. Porém, não discordo da ideia geral de Tygstrup: há algo de verdadeiramente *monstruoso* nos romances que ele menciona, por mais diferentes que sejam entre si.

Como argumento nesta tese, vejo um diálogo muito intenso entre *2666* e essas obras modernistas. É como se Bolaño recuperasse a suposta *monstruosidade* delas, expondo o que mais têm de desarmônico. Porém, ao contrário dos romances europeus citados, *2666* também está imerso em monstruosidades históricas, do Holocausto visto indiretamente ao feminicídio em massa do qual o narrador age como testemunha. É como se a forma monstruosa fosse necessária para a escrita no capitalismo tardio, escrita esta que serve de memória para os

momentos monstruosos da história – o capitalismo apenas tornou a monstruosidade difusa e onipresente.

E voltemos ao olhar de Archimboldi, desta vez em relação à literatura. É o próprio Archimboldi que sugere o termo *monstruoso* para definir uma certa poética:

pues Archimboldi tenía una visión de la literatura (y la palabra visión también es demasiado rimbombante) en tres compartimientos que sólo de una manera muy sutil se comunicaban entre sí: en el primero estaban los libros que él leía y releía y que consideraba portentosos y a veces **monstruosos**, como las obras de Döblin, que seguía siendo uno de sus autores favoritos, o como la obra completa de Kafka. En el segundo compartimiento estaban los libros de los autores epigonales y de aquellos a quienes llamaba la Horda, a quienes veía básicamente como sus enemigos. En el tercer compartimiento estaban sus propios libros y sus proyectos de libros futuros, que veía como un juego y que también veía como un negocio, un juego en la medida del placer que experimentaba al escribir, un placer semejante al del detective antes de descubrir al asesino, y un negocio en la medida en que la publicación de sus obras contribuía a engordar, aunque fuese modestamente, su salario como portero de bar. (BOLANO, 2004a, pp. 1022-23; grifos meus)

Döblin, que já tinha aparecido no romance como o favorito de Ansky, e um consolo nos tempos difíceis para Archimboldi, ressurge aqui como a grande paixão deste último. Archimboldi se impressiona pela ocasional monstruosidade de Döblin e o separa da massa, da “horda”, como chama, num compartimento especial ao lado de Kafka. Separa-o também de sua própria escrita, em um jogo detetivesco. Voltarei a isso depois.

Alfred Döblin publicou sua obra máxima e central, *Berlin Alexanderplatz* (2008), em 1929, sete anos após *Ulisses*, de Joyce (2009), e é considerado um dos marcos do alto modernismo alemão. Como Joyce, Döblin assimila uma variedade de formas de discursos – deixando-se contagiar pela linguagem coloquial das ruas – e coloca a cidade como personagem definidor dos rumos dos indivíduos. O que é tão ou mais radical em Döblin, no entanto, é a inserção de formas extraliterárias no romance: a chegada de Franz Biberkopf em Berlim é marcada por placas e sinais (DÖBLIN, 2008, pp. 39-40). Ao recapitular o feminicídio cometido por Franz, Döblin apela para a primeira lei de Newton, mostra a transcrição fonética da palavra “newtoniana” (p. 88), e expõe as fórmulas matemáticas necessárias para calcular o impacto do golpe executado por Franz (p. 89), antes de recorrer à mitologia das Fúrias em Tróia para dar continuidade à narração da cena. Ou seja, estamos diante de um romance imerso na hibridez que, como os críticos que citei no início desta seção apontam, é uma marca do romance latino-americano do século XXI.

Walter Benjamin (1994) toma *Berlin Alexanderplatz* (2008) para tratar da crise do romance, como ele a percebe. Busca diferenciá-lo do *Ulisses*, de Joyce, a partir do procedimento de montagem executado por Döblin:

A perplexidade de muitos leitores desse novo livro mostra como essa insistência foi tenaz. É verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada. Mas não é necessário usar expressões artificiais, falar de “dialogue intérieur” ou aludir a Joyce. Na realidade, trata-se de uma coisa inteiramente diferente. O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. Foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica. (BENJAMIN, 1994, p. 56)

Nesse texto, que está longe de ser o mais claro e rigoroso do pensador,¹¹⁰ Benjamin articula diálogos de Döblin com o épico, e com Flaubert, Gide e o romance de formação. Para Benjamin, a saga de Franz Biberkopf representa o estágio mais extremo do romance de formação. No entanto, o que mais nos interessa aqui é o fato de que Benjamin diagnostica a crise da forma romanesca, e essa crise está sinalizada pela adoção radical do procedimento de montagem – talvez um sintoma do surgimento do cinema, como ele mesmo sugere. Para Benjamin, Döblin não é um dadaísta, e sua montagem, por conseguinte, não é arbitrária. E, no entanto, *Berlin Alexanderplatz* é uma sucessão de episódios que muitas vezes não avançam a trama, no sentido comum do século XIX.¹¹¹ É preciso, porém, concordar com Benjamin de que esse romance abre novos caminhos e novas formas – uma trilha seguida por 2666, de outra maneira, é claro.

Há muitas características *monstruosas* em *Berlin Alexanderplatz*. *Prima facie*, há o grotesco do personagem marginal, Franz Biberkopf, um assassino na busca por redenção mais preguiçosa e desajeitada da história da literatura. Há o pano de fundo histórico, da ascensão do nazifascismo e da difusão do antissemitismo numa cidade caótica e diversa. Mas há a monstruosidade da escrita, a maneira como Döblin amalgamou partes exógenas num livro e chamou-o de romance.

Na definição do dicionário Houaiss para “monstro”, temos “1. ser fantástico, disforme e ameaçador” e “2. Qualquer ser ou coisa contrária à natureza, de conformação anormal;

¹¹⁰ A abordagem de Benjamin é debilitada porque associa o épico a passagens que o leitor se lembrará, e porque afirma que o leitor certamente recordará de uma passagem X de *Berlin Alexanderplatz*. Além disso, as metáforas sobre o mar e o sal são confusas, quando não contraditórias.

¹¹¹ Insistindo em pensar Döblin em relação à tradição épica, Benjamin não enxerga o que há de picaresco em *Berlin Alexanderplatz* e o que este tem em comum com obras como *Lazarillo de Tormes*.

anomalia, deformidade, monstruosidade”, e ainda: “2.1. TERAT corpo de conformação anômala na sua totalidade ou em uma de suas partes; aberração”. Ou seja, o monstruoso, i.e., o relativo ao monstro, é aberrante pela sua deformidade. Essa aparência disforme deriva da anomalia das partes. *Berlin Alexanderplatz* é monstruoso, portanto, também pela incongruência das formas que assimila no romance. E cabe lembrar que Hans Reiter assumiu o pseudônimo de Benno von Archimboldi após Ansky apresentar o pintor Giuseppe Arcimboldo como um artista que expõe “todo dentro de todo” (BOLAÑO, 2004a, p. 918) – o que importa é que o pintor italiano Arcimboldo, como se sabe, fez sua carreira elaborando retratos surrealistas (*avant la lettre*) de rostos humanos aberrantes pois continham neles objetos exógenos da natureza. As imagens criadas por Arcimboldo são disformes e grotescas, mas como Ansky sugere, têm esse afã de totalidade ao fundir homem e natureza.

Por fim, vale retomar parte da definição de romance enciclopédico proposta por Mendelson:

[...] the book’s ambition is essential to its design. No one could suppose that any encyclopedic narrative is an attractive or comfortable work. Like the giants whose histories they include, all encyclopedias are monstrous. (They are *monstra* in the oldest Latin sense as well: omens of dire change.)
(MENDELSON, 1976, p. 1272)

A estrutura gigantesca de *2666* denota uma ambição descomunal, e sua narrativa é, por conseguinte – usando o termo impressionista de Mendelson –, desconfortável. Todas as enciclopédias são monstruosas pelo acúmulo de verbetes díspares, da mesma forma, Bolaño faz um amálgama de gêneros. Na primeira parte da tese, busquei detalhar as maneiras como cada uma das cinco seções de *2666* assimila um gênero diferente da literatura ocidental. As cinco partes não são perfeitamente encaixadas, pelo contrário: deixam descontinuidades, sugerem dissociações. O final é um falso fechamento de um falso círculo, que não cria ilusões tranquilizantes acerca da anomalia que é o romance. O próprio termo romance parece não dar conta do que é *2666*. No entanto, desviarei brevemente o foco para retomar a última parte da definição de “monstro” feita por Mendelson (1976, p. 1272): em latim antigo, *monstro* remete a um presságio de uma mudança terrível.

Ora, ao longo de *2666*, a imagem apocalíptica é uma das mais recorrentes. Ela surge nos sonhos dos personagens e na maneira como enxergam Santa Teresa, uma terra que, para Fate, parece já ter sido entrevista em sonhos, e que, no delírio de Auxilio Lacouture, é o “cemitério do futuro”. Os exemplos são vários: sonhos simples e agradáveis, como um de Espinoza (BOLAÑO, 2004a, p. 116), acabam virando pesadelos com uma imagética

apocalíptica (um céu virando um redemoinho); logo depois, Pelletier sonha com um banheiro manchado de sangue, e Espinoza sonha com um outro mundo, que é um deserto estranho (p. 153); Norton se imagina dividida em dois, vendo ela mesma no espelho tornar-se outra mulher, e o sonho se transforma pesadelo dado o sinistro da situação (p. 155).

Amalfitano, por sua vez, sonha com a decomposição da história; uma história desconstruída que volta a se reorganizar, mas já de outra forma, como um comentário à margem:

Soñó con la voz de una mujer que no era la voz de la profesora Pérez sino la de una francesa, que le hablaba de signos y de números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba “historia descompuesta” o “historia desarmada y vuelta a armar”, aunque evidentemente la historia vuelta a armar se convertía en otra cosa, en un comentario al margen, en una nota sesuda, en una carcajada que tardaba en apagarse y saltaba de una roca andesita a una riolita y luego a una toba, y de ese conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor. (BOLAÑO, 2004a, p. 264)

Assim como os críticos, Amalfitano sonha apocalipticamente. Sonha com uma francesa discutindo signos – o estereótipo da teoria crítica semiótica/ estruturalista francesa? – e a história desconjuntada, que nunca volta a se armar em uma totalidade, sinais dos tempos porvir, de um capitalismo baseado num espelho americano. Lembremos, ainda, que a Parte de Amalfitano termina com um estranhíssimo sonho com Boris Yeltsin oferecendo uma nova equação marxista, composta de “oferta + demanda + magia” (BOLAÑO, 2004a, p. 291).

Bolaño, como demonstrei, privilegia uma narração focada em ações externas, mas é nos sonhos que descreve que temos acesso à consciência, ou melhor, à inconsciência dos personagens. E, assim, os gêneros assimilados modulam os sonhos dos personagens; Fate, como disse, tem os sonhos misturados com o que assiste na TV, e a questão racial ressurgue quando rememora a infância no Harlem com a mãe. Além disso, Fate constantemente resiste ao sono, a fechar os olhos, querendo manter-se desperto para enfrentar as situações mais difíceis.

Na Parte dos Crimes, os sonhos apocalípticos retornam. Epifanio sonha estar dirigindo um carro rumo a montanhas que nunca chegam, enquanto a poeira se acumula atrás dele. Certa hora, ele para o carro e descobre que há um cadáver no porta-malas. Segue dirigindo pela estrada invisível. Ao longe, enxerga as montanhas queimando ou se desfazendo (pp. 484-85). A vidente Florita Almada, que enxerga as mulheres mortas nas suas visões, classifica os seus sonhos em dois tipos: “Había sueños en donde todo encajaba y había sueños en donde nada encajaba y el mundo era un ataúd lleno de chirridos” (p. 572). E vislumbra os crimes em

sonhos: “En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca.” (p. 575). Kessler, chamado de fora para auxiliar a resolver os crimes, sonha com uma cratera e um sujeito que fica dando voltas ao redor dela – o sujeito é ele mesmo, conclui (p. 742).

A ideia de voltas ao redor do vazio, aliás, sintetiza a estrutura do romance policial sem soluções que é a quarta parte de 2666. Os sonhos mais intensos dessa seção são vivenciados por Klaus Haas na cadeia. Neles, imagens de sangue e abismo se mesclam, e a figura assombrosa de Klaus é vista como uma legião (qualquer semelhança com a imagética miltoniana de satã não deve ser mera coincidência):

En sus sueños se veía a sí mismo recorriendo los pasillos de la cárcel, las diferentes crujías, y podía ver sus ojos semejantes a los de un halcón mientras caminaba con paso firme por aquel laberinto de ronquidos y de pesadillas, atento a lo que pasaba en cada celda, hasta que de pronto ya no podía seguir avanzando y se detenía al borde de un abismo (pues la cárcel de sus sueños era como un castillo levantado a orillas de un abismo insondable). Allí, incapaz de retroceder, levantaba los brazos, como si clamara al cielo (tan ensombrecido como el abismo), y luego intentaba decir algo, hablar, advertir, aconsejar a una legión de Klaus Haas en miniatura, pero se daba cuenta, o por un instante tenía la impresión, de que alguien le había cosido los labios. En el interior de la boca, sin embargo, notaba algo. No era su lengua, no eran sus dientes. Un trozo de carne que procuraba no tragar mientras con una mano se arrancaba los hilos. La sangre le corría por la barbilla. Sentía las encías como anestesiadas. Cuando por fin podía abrir la boca escupía el trozo de carne y luego se ponía de rodillas en la oscuridad y lo buscaba. Al encontrarlo, y tras palparlo con detenimiento, se daba cuenta de que era un pene. Alarmado, se llevaba una mano a la bragueta, con miedo de no encontrar su propio pene, pero éste estaba allí, de modo que el pene que tenía en las manos era el pene de otra persona. ¿De quién?, pensaba mientras de sus labios seguía manando sangre. Luego sentía mucho sueño y se ovillaba al borde del abismo y se quedaba dormido. Entonces lo que solía pasar era que tenía otros sueños. (BOLAÑO, 2004a, pp. 610-11)

Haas depois conta a um jornalista que os sonhos podem se tornar realidade, um ruído escutado em sonho pode ser produzido na vida real (p. 614), fortalecendo a sugestão feita pelo romance de que há uma relação entre esses sonhos apocalípticos e a “realidade” que se busca construir. O realismo de Bolaño é tingido por essas imagens de deserto, sangue, do fim do mundo, ou do fim de *um* mundo. E é entre o sono e a vigília que Haas atormenta seus colegas de cela, contando visões que tem de um *monstro* – um gigante coberto de sangue, que virá libertá-lo e matar todos que estiveram contra ele. Nas palavras do narrador indireto livre: “El gigante ya estaba en camino. Era un gigante ensangrentado de la cabeza a los pies y ya se había puesto en camino.” (p. 603). A criatura monstruosa (híbrida, incompreensível, disforme) e ensanguentada (violenta) está a caminho: é o futuro (apocalíptico, que julgará e punirá).

Esse gigante, aparece como sendo tanto o passado (o monstro violento da história) quanto o futuro, quando Lotte Haas é finalmente apresentada (com direito a um comentário autoconsciente do narrador) na quinta parte:

Y llegamos, finalmente, a la hermana de Archimboldi, Lotte Reiter.

Lotte nació en 1930 y era rubia y tenía los ojos azules, como su hermano, pero no creció tanto como él. Cuando Archimboldi se fue a la guerra Lotte tenía nueve años y lo que más deseaba era que le dieran permiso y volviera a casa con el pecho lleno de medallas. A veces lo oía en sueños. Los pasos de un gigante. Pies grandes calzados con las botas más grandes de la Wehrmacht, tan grandes que se las habían tenido que hacer especialmente para él, hollando el campo, sin fijarse en las charcas ni en las ortigas, en línea recta hacia la casa en donde sus padres y ella dormían. Cuando despertaba experimentaba una tristeza tan grande que tenía que esforzarse para no llorar. Otras veces soñaba que ella también iba a la guerra, sólo para encontrar el cuerpo de su hermano acribillado en el campo de batalla. En ocasiones, les contaba estos sueños a sus padres. (BOLAÑO, 2004a, p. 1082)

O gigante ensanguentado agora é Archimboldi, o escritor, e assim o narrador de 2666 une mais uma vez literatura e violência, a literatura trajando um uniforme da Wehrmacht. Nos sonhos de Klaus Haas, o gigante virá (e Archimboldi de fato vai ao México ao final do livro), mas nos sonhos de Lotte o gigante também é o passado, o nazifascismo. E, ao ser reposicionado para um futuro apocalíptico, alinhando-se às imagens dos sonhos dos outros personagens, temos o clássico tema de Bolaño, do risco do retorno do fascismo.¹¹²

A situação se complexifica quando Lotte e Archimboldi enfim se reencontram, e ela conta a ele seus sonhos:

Esa noche se quedaron hablando hasta que amaneció. Lotte habló de Klaus y de las muertes de mujeres en Santa Teresa. También habló de los sueños de Klaus, esos sueños en donde aparecía un gigante que lo iba a rescatar de la cárcel, aunque tú, le dijo a Archimboldi, ya no pareces un gigante.

– Nunca lo he sido – dijo Archimboldi mientras daba una vuelta por la sala y el comedor de la casa de Lotte y se detenía junto a una repisa en donde se alineaban más de una docena de libros suyos. (BOLAÑO, 2004a, p. 1115)

A resposta de Archimboldi, de nunca ter sido um gigante, me parece ter a ver com a tomada de consciência do personagem, que analisei em detalhes na seção 2.6.2. Também provoca um deslocamento: a solução que encaixaria todos os sonhos, desde os sonhos apocalípticos de Lotte, com as visões de Klaus, até os sonhos das outras personagens, recusa o encadeamento. É como se mais uma vez o romance rejeitasse o desenlace. O monstro permanece em outro lugar, inacessível; o mistério do gigante não se soluciona. 2666 continua sem centro. E aqui, talvez, caiba retomar o texto visto como fundador do pós-estruturalismo,

¹¹² Lembremos, uma última vez, de Carlos Wieder (“de novo”), o poeta/ assassino que escreveria a poesia do futuro em *Estrella distante*.

“A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, no qual Jacques Derrida (2005) apresenta sua crítica ao que percebe como uma limitação do pensamento estruturalista. Para tal, ao refletir acerca da estruturalidade da estrutura, o alvo é o conceito de “centro”. Escreve Derrida que:

Seria fácil mostrar que o conceito de estrutura e mesmo a palavra estrutura têm a idade da *episteme*, isto é, ao mesmo tempo da ciência e da filosofia ocidentais, e que mergulham suas raízes no solo da linguagem comum, no fundo do qual a *episteme* vai recolhê-los para os trazer a si num deslocamento metafórico. Contudo, [...] a estrutura, ou melhor a estruturalidade da estrutura, embora tenha sempre estado em ação, sempre se viu neutralizada, reduzida: por um gesto que consistia em dar-lhe um centro, em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa. Esse centro tinha como função não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura – não podemos efetivamente pensar uma estrutura inorganizada – mas sobretudo levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar jogo da estrutura. É certo que o centro de uma estrutura, orientando e organizando a coerência do sistema, permite o jogo dos elementos no interior da forma total. E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável. (DERRIDA, 2005, p. 230)

Nós, leitores e críticos, estamos numa constante busca por esse centro de 2666, por isso tanto se fala, como mostrei, num *centro oculto*. Mas até que ponto é útil a ideia de que há um centro oculto organizando e estruturando a narrativa? Segue sendo tão impensável uma estrutura “privada de centro”, como sugeriu Derrida, tantas décadas atrás? Uma forma monstruosa não representaria, em algum nível, a aberração da ausência de centro – e o desespero hermenêutico que isso provoca? Seguindo a linha argumentativa de Derrida no ensaio em questão, o centro é por excelência estruturante, esteja ele “paradoxalmente, na estrutura e fora da estrutura” (DERRIDA, 2005, p. 230).

Uma primeira abordagem a 2666 nos fez pensar em um centro físico/ geográfico das ações e um centro oculto (ou simbólico) ao redor do qual gravitaria o livro. Porém, a estrutura *monstruosa* do romance parece sempre desmontar essas leituras, e em nenhum momento essa operação fica mais patente do que na Parte de Archimboldi. Situada *após* o suposto centro, ela elabora um retorno de décadas, como uma busca pelo trauma original freudiano, a ferida da Segunda Guerra – ou, em termos derridianos, a tentativa de substituição de um centro estruturante por outro. Porém, como vimos, a Segunda Guerra não é mostrada em 2666, o Holocausto não é dito e permanece espectralmente apagado, o trauma que se busca não é localizado pelo narrador, e o desfecho não é um desenlace de fato. O fechamento da ida ao México mostra mais uma desconexão, expondo as costuras aberrantes da estrutura, em vez de construir um todo harmônico operado (estruturado) por um centro. Até que ponto podemos

sugerir que as mortes anônimas são um centro e não um buraco negro que engole tentativas de significação?

A forma monstruosa de *2666* também é uma forma apocalíptica, de *fim*, de crise.¹¹³ Na crise do gênero romanesco, Bolaño, como uma criatura monstruosa, devora o cânone ocidental, triturando gêneros e subvertendo as convenções destes, e expõe seu corpo disforme, uniformemente iluminado, a todos os leitores. Se, em *Ulysses*, James Joyce assimila um gênero narrativo em cada um dos seus capítulos, ele o faz como um mitógrafo que busca (re)constituir a trajetória de Ulisses na Dublin do século XX. Nada pode ser mais alheio a *2666* do que essa ideia; Bolaño assimila os gêneros literários para destruir mitos, não para construir. O seu trabalho é a partir de uma negatividade.

A estranheza formal de *2666*, por sua vez, é ressaltada, talvez, porque a força motriz que impulsiona a narrativa, de início, é uma tradicional *quest*: quatro críticos partem em busca de um escritor misterioso, exatamente a mesma força motriz da narrativa de *Los detectives salvajes*, trocando críticos por jovens entusiasmados aspirantes a literatos. Se, em *Los detectives salvajes*, vemos a história de uma geração sonhadora que se depara com a frustração, a *quest* é solucionada, Cesarea Tinajero é encontrada, mas o que ocorre? Violência sem sentido. Em *2666*, não há resquícios desse romantismo juvenil: os críticos são abordados, desde o princípio, com cinismo por parte do narrador. E a *quest* deles não se resolve: nunca encontram Archimboldi. Quem o encontra é o leitor.

Para Northrop Frye (1976), a *quest* é um elemento central da estrutura dos romances de cavalaria. Se *Dom Quixote* parodia esse gênero, o que *2666* faz? Destrói-o? A alusão a *Parsifal* (ESCHENBACH, 2015) feita na Parte de Archimboldi traz o romance de cavalaria à tona; o escritor fictício fica deslumbrado com a aventura daquele cavaleiro louco em busca do Cálice Sagrado, que passa por uma jornada de crescimento espiritual. Qual é o Cálice Sagrado de *2666*? A figura de Archimboldi certamente não é. E os críticos tampouco passam por uma jornada de crescimento espiritual – pelo contrário, a violência os macula e terminam sua parte separados e frustrados. Seria possível, então, argumentar que *2666* apresenta uma *quest* literária pelo romance total, e que de seu fracasso deriva a sua monstruosidade?

¹¹³ A ideia de “literatura do fim” é muito comumente associada a Bolaño. Lars Iyer, ao falar de *Los detectives salvajes*, resumiu bem a questão na obra do autor: “To knowingly pour yourself into a dead ideal — this is the quality that permeates *The Savage Detectives*. Bolaño’s insight, and it is both unsettling and unshackling, is that the only subject left to write about is the epilogue of Literature: the story of the people who pursue Literature, scratching on their knees for the traces of its passing” (IYER, 2011). Abordei a noção de uma literatura voltada para si mesma como uma espécie de poética do fim da literatura em minha dissertação de mestrado (XERXENESKY, 2012).

No prólogo a *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), J. A. Masoliver Ródenas menciona que foram encontradas as seguintes anotações de Bolaño acerca desse projeto inconcluso: 1) o plano de escrever um romance de oitenta mil páginas, com um enredo demente que ninguém entenderá (BOLAÑO, 2011, p. 7); 2) A definição de que o policial do título é o leitor, “que busca em vano ordenar esta novela endemoniada” (p. 8).

Se considerarmos *Los sinsabores del verdadero policía* como um treinamento para 2666, enxergamos paralelos. De um lado, a ambição de criar um romance gigantesco, de enredo desconexo. De outro, uma observação instigante: o leitor é responsável por dar ordem ao caos (numa leitura paranoica, como já sugeri). Da mesma forma, *Los detectives salvajes* teria como detetives os protagonistas Belano e Lima e o leitor, que se depara com centenas de testemunhos em primeira pessoa dispostos de forma não linear. A imagem do leitor-detetive, portanto, não é uma novidade na obra de Bolaño. Ao colocar, então, uma *quest* de força motriz – a busca por Archimboldi – e um romance policial que constantemente desfaz as convenções típicas do gênero, Bolaño satiriza a estrutura detetivesca da *quest*. Quem deve assumi-la é o leitor; mas como o próprio Bolaño alertou a respeito de *Los sinsabores del verdadero policía*, a busca pela ordem é infrutífera. 2666 é um romance monstruoso, afinal, e suas dimensões anômalas, suas partes mal aparadas, seus excessos apenas ressaltam essa característica.

Mas o quanto tudo isso é único, peculiar, exclusivo a 2666? O quanto é ruptura, o quanto é continuidade? Retornemos à teoria do “épico moderno” de Franco Moretti, já citada em dois momentos na tese. Na introdução, Moretti afirma que:

Faust, Moby-Dick, The Nibelung's Ring, Ulysses, The Cantos, The Waste Land, The Man Without Qualities, One Hundred Years of Solitude. These are not just old books. They are monuments. Sacred texts that the modern West has subjected to lengthy scrutiny, searching in them for its own secret. Literary history, though, is puzzled about what to do with them. It does not know how to classify them; it treats them instead as isolated phenomena: one-off cases, oddities, anomalies. Which, of course, is quite possible. But possible once or twice, not in every case. With so many and such prominent anomalies, it is far likelier there is something wrong with the initial taxonomy. (MORETTI, 1996, pp. 1-2)

Ou seja, delineiam-se duas abordagens diante de um livro como 2666 (lançado anos depois desse ensaio de Moretti): ou o consideramos como uma anomalia ou a associamos a uma tradição. Como busquei argumentar no subcapítulo anterior, concordo com Moretti que uma leitura diacrônica – e não sincrônica, como Ercolino – pode ser mais frutífera. Portanto, busco colocar 2666 em diálogo com a tradição europeia com a qual o próprio romance dá pistas de querer conversar. Moretti explica (1996, p. 3) que sua maneira de interpretar *Ulisses*

foi contrapondo-o ao *Fausto*, de Goethe, e não a romances da mesma época, do mesmo movimento literário, como *Miss Dalloway*, de Virginia Woolf (2012). Foi assim que ele conseguiu enxergar, costurando um fio pontilhado ao longo do cânone ocidental,¹¹⁴ que a cultura de cada país produz um autor enciclopédico (citando Mendelson, 1976), e que, se fosse para explicar a um leigo no que consistem os livros que separou para a taxonomia de “épico moderno”, ele diria que são obras “muito longas, e muito entediantes”, repletas de falhas que não podem ser ocultadas (MORETTI, 1996, pp. 4-5).

Em termos menos irônicos, o teórico italiano sugere que a principal técnica de Goethe a Joyce é o do acréscimo, sempre ampliando a narrativa, sugerindo, portanto, um mundo sem fronteiras (p. 110), ao mesmo tempo que contrapõe o desejo totalizante da forma épica com a realidade fragmentária do mundo moderno (p. 5). Esta, sim, me parece a *grande* questão, resumida de forma primorosa por Moretti, e é essa discrepância, esse conflito, o que une Musil a Bolaño. E, no entanto, *O homem sem qualidades* e *2666* são obras muito, muito diferentes. Porque a monstruosidade, que acredito ser a marca distintiva de *2666*, é um indício do fazer poético no século XXI.

Em *Modern Epic*, o objetivo de Moretti é construir uma linhagem, e, para isso, analisa as metamorfoses da sua concepção de épico moderno ao longo dos séculos. Acredito, no entanto, que ele se equivoca ao escolher *Cem anos de solidão* como representante da segunda metade do século XX – que o próprio Moretti aborda com certo exotismo, elogiando a habilidade de García Márquez de retornar ao poder mágico da narração (1996, p. 246), ainda que seja através de um monologismo.

E mais adiante: qual é o *herói* de *2666*? Pois se estamos lidando com o conceito de épico, é preciso encontrar o herói: quem é o Aquiles de *2666*? Mais uma vez, Moretti busca adicionar nuances a essa questão: no épico, o poder é excêntrico, ou fora do centro. Citando Blanchot, lembra que Aquiles é o herói, mas Agamênon é o rei dos reis – o herói está próximo ao poder, mas fora desse centro. No épico moderno de Moretti, porém, a situação é mais complexa, e isso não se aplicaria a Fausto ou a Leopold Bloom de *Ulysses* (MORETTI, 1996, p. 33). Fausto deseja o mundo todo, e sua subjetividade é o limite; Bloom tem sua consciência esquartejada pelo narrador empregado por Joyce, que a cada capítulo assume uma técnica narrativa diferente: o mundo, de certo modo, está dentro de Bloom. Mas como pensar a questão do herói (ou a falta dele) em *2666*? Seria isso que impediria o romance de Bolaño de figurar como um possível descendente dos épicos modernos de Moretti?

¹¹⁴ Alguém deve fazer o papel de advogado do diabo e questionar se essa busca de Moretti não é, também, uma espécie de leitura paranoica do mundo, tema recorrente nas abordagens tanto de Bolaño como de Pynchon.

Seria possível elocubrar acerca da polifonia, uma marca que Moretti bakhtinianamente destaca (1996, p. 58), pois o épico moderno traz cenas que aparentam ser caóticas e incompreensíveis e forçam o leitor a conviver com o ruído e o excesso (p. 59). Para Moretti, há uma evolução literária da polifonia rumo a um monologismo que se torna cada vez mais abstrato e democrático:

Melville, Whitman, Flaubert. The techniques are different, but the tendency is always the same: from polyphony towards monologism. Towards a monologism that, along the way, loses its personal and purely repressive features (consider the following sequence: Ahab, Ishmael/narrator, Myself, “They”), and become progressively more abstract and “democratic”. (MORETTI, 1996, p. 73)

Seria possível afirmar que *2666* é uma exarcebação dessa tendência, começando com os heróis numa *quest* – os críticos em busca do cálice sagrado, que é o escritor misterioso que daria sentido à suas vidas – e distanciando-se dos heróis, rumo a um monologismo democrático que culminaria na Parte dos Crimes, dando espaço na sua narrativa às mulheres anônimas assassinadas pela voz de um narrador que está distante? Não seria um esgarçamento artificial da teoria de Moretti?

Por outro lado, me parece contraproducente buscar encaixar à força *2666* numa teoria consolidada, numa taxonomia bem delimitada. Pois a deformidade de *2666* impede isso: não é enciclopédico, maximalista, nem mesmo um épico moderno. A sua monstruosidade oblitera a possibilidade de que exista um herói que condicione o mundo à sua subjetividade, assim como a estrutura está constantemente deslocando o centro da narrativa para além das margens. A estrutura de *2666* suscita, além disso, uma expectativa de totalidade que será frustrada. Assim como o *centro*, o *todo* também é inalcançável.

Ao discutir as diferenças entre polifonia e alegoria, Moretti argumenta que em Joyce, há uma proliferação de significantes, enquanto em Kafka, temos uma proliferação de significados (MORETTI, 1996, p. 201). Ou seja, os contos de Kafka são concisos, de linguagem “direta”,¹¹⁵ mas podem vir a receber as mais diversas interpretações. Já na obra joyceana, Moretti enxerga uma capacidade imensa de ir amalgamando estilos à narrativa. Como pensar *2666* nesses termos? Se Bolaño não tivesse morrido tão jovem, o livro poderia ser ainda maior, atingindo as oitenta mil páginas sonhadas nas anotações a *Los sinsabores del verdadero policía*? Qual o limite da acumulação? Ao considerarmos a obra de Bolaño como um todo, isto é, como um universo compartilhado, em expansão (cf. ANDREWS, 2014), esta parece não ter limites, ou melhor, as leituras processadas são o limite. O monstro cresce

¹¹⁵ Coloquei entre aspas pois a maneira como Kafka usa a linguagem não pode ser descrita em apenas um adjetivo, muito menos por esse. Refiro-me a uma enganosa transparência, a uma enganosa *concretude*.

engolindo o cânone ocidental; *2666* é a regurgitação da literatura do século XX¹¹⁶. A história dos romances e sua sequência de crises está contida na obra de Bolaño.

E, no entanto, apesar da proliferação de significantes, a chave alegórica está sempre presente. Os livros do autor chileno gravitam em torno de um grande abismo (para usar uma metáfora tão cara a ele), de um vazio. E como o leitor deve proceder? Como um paranoico, que acredita que tudo está conectado, gratificando-se a cada prova que corrobora uma leitura específica, que fecha, por um instante, as possibilidades de interpretação? Ou como um cartógrafo, que não vê as conexões, apenas a topografia, traçando mapas de um universo que não apenas parece se expandir como se encontra em constante remodelamento? Um monstro, alienígena, para nós, pode ser dissecado no laboratório da teoria literária? Um abismo pode ser mapeado? Os significantes se proliferam, mas os significados deslizam rumo a um buraco negro. Este abismo é o segredo cifrado, o segredo do mal, o centro que não é um centro. A escrita excessiva e monstruosa de Bolaño é sua maneira de impedir que a revelação se perca para sempre.

¹¹⁶ E talvez do próprio século XX. “2666, for example, could easily be considered a great book of contemporary history. The best study of the twentieth century I’ve ever read is contained in that novel”, afirma Jorge Morales (MARISTAIN, 2014, p. 402).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1. O apocalipse é agora

Esta tese começou com um *close reading*, com abertura para discussão pontual de fortuna crítica e algumas interpretações baseadas em outros teóricos. Na segunda parte, nos afastamos um pouco do objeto de estudo, na esperança de elaborar uma análise a partir de um “todo” que se recusa a dar-se a ver como um todo – um tecido narrativo cujas costuras são frequentemente expostas e cuja deformidade se revela inescapável. Para concluir este trabalho, arriscarei mais um passo atrás.

Aqui, cabe refletir como 2666 se encaixa no cenário amplo da literatura contemporânea, o que ele diz sobre o fazer poético do início do século XXI e o que ele revela da experiência que é estar vivo no Ocidente durante este estágio do capitalismo tardio, com o fantasma do fascismo ganhando corpos físicos, discursando abertamente na televisão por meio de líderes políticos?

Uma frase se tornou famosa, apesar de sua origem desconhecida: “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo.” De acordo com Fisher (2019, p. 2), ela é atribuída tanto a Fredric Jameson quanto a Slavoj Žižek. Enzo Traverso (2018) credita a Jameson, mas rastreando a fonte que ele aponta, o ensaio sobre a arquitetura de Rem Koolhaas intitulado “Future City” (JAMESON, 2003), o filósofo marxista afirma que “Someone once said that is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism” (JAMESON, 2003, p. 5). Ou seja, “alguém” disse. A frase permanece apócrifa, ou pelo menos de autoria desconhecida, com um tom que é ao mesmo tempo de “grande verdade” quanto de “profecia inescapável”. Mark Fisher argumenta que

That slogan captures precisely what I mean by “capitalist realism”: the widespread sense that not only capitalism is the only viable political economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* coherent alternative to it. Once, dystopian films were exercises in such acts of imagination – the disasters they depicted acting as narrative pretext for the emergence of different ways of living. Not so in *Children of Men*. The world that it projects seems more like an extrapolation or exacerbation of ours than an alternative to it. In its world, as in ours, ultra-authoritarianism and Capital are by no means incompatible: internment camps and franchise coffee bars coexist. (FISHER, 2009, pp. 2-3; grifos do autor)

Fredric Jameson recentemente se voltou ao terreno da ficção científica, abandonando a sua predileção por estudar grandes romances realistas do século XIX, talvez porque as obras de Philip K. Dick e Ursula K. Le Guin sejam mais proveitosas para refletir sobre utopia e

distopia, as bases de um pensamento de esquerda pós-ideologia. Como argumentei em mais de um capítulo nesta tese, *2666* (e a obra de Bolaño em outras instâncias) tangencia a temática da ficção científica. Bolaño é visto como um autor realista, embora não no sentido estrito do gênero conforme definido no século XIX que o lançou em toda sua força. No entanto, os tropos da ficção científica – a imaginação, a especulação de um futuro possível, as imagens distópicas e apocalípticas – se imiscuem na prosa de Bolaño, talvez porque escrever uma obra “realista” no início do século XXI envolva, inevitavelmente, um pouco de distopia.

Voltemos à frase apócrifa. Por que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? Mark Fisher (2009) argumenta que a ideia de Fukuyama, muito ridicularizada, de que a queda do Muro de Berlim trouxe o fim da história, tem um fundo de verdade. As metanarrativas de um outro sistema político que não o capitalismo tardio no qual estamos imersos parecem impossíveis. Vivemos não apenas com o fantasma de futuros que nunca se concretizaram (a utopia comunista que virou o genocídio stalinista e maoísta), mas também com o fantasma da impossibilidade de imaginar uma alternativa ao capitalismo. A produção cultural e artística é capaz de assimilar formas revolucionárias do modernismo, mas sempre com camadas de ironia, cinismo e nostalgia que impedem o produto cultural resultante de possuir, de fato, algum poder revolucionário. Ou, usando os termos de Mark Fisher:

Capitalist realism no longer stages this kind of confrontation with modernism. On the contrary, it takes the vanquishing of modernism for granted: modernism is now something that can periodically return, but only as a frozen aesthetic style, never as an ideal for a living. (FISHER, 2009, p. 11)

Argumento, então, que *2666* talvez seja uma das obras mais radicais no sentido de imaginar aquilo que Fredric Jameson, na sua atualização da frase apócrifa, sugere como uma tentativa de “*imagine capitalism by way of imagining the end of the world*” (JAMESON, 2003, p. 5). Como disse, o título *2666* aponta tanto para o futuro quanto para o apocalipse. Esse futuro nunca é vislumbrado, tirando em sonhos e delírios de uma terra devastada, de um cemitério. Esse futuro, todavia, por meio do narrador de Bolaño, já está aqui, já chegou, é o nosso presente, e esconde-se nos corpos anônimos de mulheres brutalmente assassinadas, nos cadáveres jogados em *basureros* clandestinos, que não podem ser fechados ou removidos porque nem deveriam existir em primeiro lugar. A ideia de que não é possível reconhecer certos cadáveres no deserto da fronteira entre México e Estados Unidos porque é como se essas pessoas sequer existissem é, ao mesmo tempo, uma distopia, um *fim do mundo*, e o capitalismo tardio levado ao seu extremo. Bolaño não conjura um futuro com naves espaciais

em Marte: a imaginação foi confinada aos limites do capitalismo. Não é possível imaginar um futuro diferente da extremização do capitalismo em suas facetas mais agressivas.

Seguindo argumentos de Mark Fisher, se no passado o capitalismo buscava disfarçar sua crueldade, agora, o discurso anticapitalista é engolido pelo próprio capitalismo e pode ser comprado na Amazon com 60% de desconto. A literatura modernista pode ser incorporada formalmente – algo que Bolaño de fato faz –, mas a busca pela totalidade, pelo romance total, só pode ser risível e patética. *2666*, em todas as suas peças mal encaixadas, representa muito bem esse impasse. A assimilação de gêneros proposta pela poética de Bolaño possui uma forte carga destrutiva, e essa é mais uma das facetas da sua monstrosidade.

Na primeira parte de *2666*, temos a paródia do discurso crítico, e o narrador nos mostra, com muita ironia, que os arautos da cultura e da arte estão igualmente imersos na realidade inescapável da violência (representada pelo espancamento do taxista) e do capitalismo financeiro (a revelação do artista Edwin Johns).

A segunda parte apresenta o personagem Amalfitano à beira de um surto esquizofrênico, pois está tomado por esta melancolia de esquerda de ser um intelectual na América Latina, em um período no qual a cultura e a arte perderam seu espaço e não possuem forças para enfrentar um regime capitalista, cuja autoridade e violência se disseminou, não mais se concentra numa figura autoritária. Enzo Traverso, a partir de Derrida, reflete que “os fantasmas que rondam a Europa hoje não são as revoluções do futuro, mas as revoluções fracassadas do passado” (TRAVERSO, 2018, p. 64-65). Nesse sentido, Amalfitano é o mais típico dos personagens de Bolaño, de *Amuleto* a *Estrella distante*, ao encenar o intelectual que perdeu seu lugar no mundo, e que convive com a derrota das utopias e dos ideais revolucionários das vanguardas artísticas. Mais uma vez, Enzo Traverso, ao falar da melancolia de esquerda, parece descrever de forma precisa Amalfitano:

À diferença da pessoa em luto, que por fim supera a tristeza, o melancólico permanece narcisisticamente unido ao objeto amado e perdido, transformando sua dor em isolamento introspectivo que o exclui do mundo externo. Em outras palavras, a melancolia é um “luto patológico” não acabado e impossível. (TRAVERSO, 2018, p. 116)

A terceira parte, de Fate, introduz o elemento do norte-americano visitando a América Latina, e problematiza, como argumentei, a a cultura de massa dos Estados Unidos, simbolizada em *2666* pela televisão e pelo audiovisual. Fate acaba descobrindo os assassinatos das mulheres no deserto, mas tem dificuldade em convencer seu chefe da relevância disso – as vítimas são compartimentalizadas, e as vítimas mexicanas não parecem

tão interessantes, ainda mais para um chefe de redação já bastante preocupado com o racismo nos Estados Unidos. Enzo Traverso, uma vez mais: “A memória global do início do século XXI esboça uma paisagem de sofrimentos fragmentados” (TRAVERSO, 2018, p. 62). A impossibilidade de conjurar um luto universal é mais um impasse na dificuldade para pensar uma alternativa ao capitalismo. Os problemas mexicanos não são problemas dos Estados Unidos, ainda mais quando é possível construir um muro separando os dois países. E, no entanto, as *maquiladoras* onde as mulheres sem nome trabalham são empresas multinacionais movidas por capital norte-americano. A cultura de massa – as séries de TV como *Twin Peaks*, os filmes B que passam de madrugada – apresentam sintomas da aberração que é a vida no capitalismo tardio, mas não uma catarse ou saída possível.

Na quarta parte, dos Crimes, não à toa vista como “centro” de 2666, caem as máscaras e a violência é exposta sem mediações. O esforço do narrador “hiper-realista” de Bolaño é, então, de tentar minimizar a intervenção de um modo literário bem estabelecido. Por isso ele toma emprestado o estilo de um relatório forense. Se, até então, o romance era movido pela melancolia, na Parte dos Crimes saltamos para a depressão.¹¹⁷ Bolaño sempre criou protagonistas que orbitavam pelo mundo cultural e literário, ainda que no porão (real ou metafórico) estivessem envolvidos com alguma forma de violência. A Parte dos Crimes remove o véu.

Na Parte de Archimboldi, o que temos é um retorno aos traumas originais, às grandes feridas do século XX, a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto (ainda que, como mostrei, estes nunca sejam vistos diretamente como os crimes da quarta parte), além da Revolução Russa, do sonho ao desespero, retratada pela figura do escritor soviético de ficção científica. É nessa parte que Bolaño retorna ao passado para entender os sonhos perdidos, os fracassos, a formação do escritor do século XX. Mas, como argumentei, a monstrosidade de 2666 está justamente no fato de que as peças nunca se encaixarão a ponto de formar um todo harmônico.

Se é mais difícil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, 2666 imagina que o fim do mundo chegou, e ele é o capitalismo na sua mais alta potência, no que possui de mais alienante e fragmentador. A violência está disseminada e descentralizada, e os culpados

¹¹⁷ Ao falar da banda Joy Division, Mark Fisher argumenta que a ruptura que o grupo trouxe para o rock inglês está no fato de que “they crossed the line from the blue of sadness into the black of depression, passing into the ‘desert and wastelands’ where nothing brings either joy or sorrow. Zero affect.” (FISHER, 2014, loc. 896-98) E ainda: “They seem to be presenting The Truth (...) Their subject, after all, is depression. Not sadness or frustration, rock’s standard downer states, but depression: depression, whose difference from mere sadness consists in the claim to have uncovered The (final, unvarnished) Truth about life and desire.” (FISHER, 2014, loc. 902-11).

pelos crimes nunca serão localizados; a arte perdeu sua função social e a imaginação foi limitada ou cooptada; a realidade segue sendo um centro oculto e inalcançável, oásis (logo miragem) de horror em meio ao tédio. Por todos esses motivos, *2666* parece tão paradigmático do que é o fazer literário no início do século XXI. E, apesar disso, trata-se de uma obra cuja singularidade escapa a muitas das definições nas quais tentaram encaixá-lo.

Esta contradição de *2666* – ser um romance tão paradigmático de sua época e, ao mesmo tempo, tão singular no seu projeto estético – não pode ser resolvida.

4.2. O romance monstruoso como poética

Enzo Traverso e Mark Fisher, os dois filósofos que citei no subcapítulo anterior, concordam num ponto: a era em que estamos vivendo, na qual parece não haver alternativa ao capitalismo, “has been haunted not by the apparition of the spectre of communism, but by its disappearance” (FISHER, 2014, loc. 398-404). Bolaño, com uma melancolia única entre seus pares, ergueu uma obra sobre a tragédia do fim das utopias, e essa falência dos projetos revolucionários assombra todos os seus personagens, intelectuais que vivem à deriva por um mundo globalizado ou à margem do *establishment* cultural. São, em certo sentido, relíquias modernistas sem espaço no pós-modernismo.

Em uma entrevista que fiz com o filósofo e escritor canadense Lars Iyer, autor de um manifesto sobre o fim da literatura que triangula Bolaño, Bernhard e Vila-Matas (2011), ele afirma que a grande dificuldade dos escritores do século XXI é “manter tal elo entre passado e presente, entre o capitalismo neoliberal e o modernismo europeu”. Para Iyer,

As vanguardas desapareceram porque não há mais ninguém em específico para ofender. A ficção literária segue viva, mas se tornou, em grande parte, uma espécie de *kitsch*, dependendo das maneiras mais esquemáticas de apresentar personagem, enredo etc. – dependendo de um “realismo”, um sistema padronizado de representação, que se encaixa nos modelos genéricos de gosto dos quais dependem a publicidade e o marketing. (IYER, 2012)

O que torna Bolaño um escritor tão interessante e digno de tantas análises e estudos é justamente o fato de que o chileno assimila de maneira não irônica o modernismo, ele resgata certas ideias e tenta reposicioná-las no contexto que estamos vivendo¹¹⁸ do capitalismo tardio. Por isso insisti tanto nas relações que o narrador de *2666* sugere entre o próprio livro e os autores do alto modernismo alemão na Parte de Archimboldi. Há algo de admirável no projeto

¹¹⁸ Mais Iyer: “O romance de Bolaño, assim como o de Vila-Matas, ri da impossibilidade da literatura da nossa época. Ri da sua impostura. E da impostura de começar de novo – de escrever, continuar escrevendo, entre as ruínas...” (IYER, 2012).

impossível de escrita de *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, que sobrevive na monstruosidade de 2666. As deformidades e aberrações do romance de Bolaño sinalizam que qualquer sonho de totalidade só pode ser visto pelo viés da monstruosidade. E a jornada por várias décadas do século XX e países que Bolaño empreende em 2666 parece ser uma busca de um dos possíveis pais para este monstro: a crise do humanismo e da cultura letrada, a melancolia de esquerda, a irrelevância da arte no capitalismo tardio.

Assim, 2666 pode servir como uma espécie de farol para a nova geração de artistas: o que Bolaño procura, afinal, é uma poética possível para o século XXI (e uma atitude plausível para a figura do intelectual latino-americano, ainda que esta seja banhada em melancolia). Sua escrita não é bonita ou agradável (como mencionei no breve panorama da recepção crítica do livro), não se encaixa nos moldes do realismo de romance de costumes ressuscitado por um Jonathan Franzen, e que tem tantos seguidores nos Estados Unidos e até mesmo no Brasil. 2666 é composto de cinco partes que não se encaixam, gira em torno de centros vazios, apresenta um final que é, ao mesmo tempo, circular e desconectado. Sua monstruosidade não só é aparente como é gritante.

Um dos poucos caminhos que parece fazer sentido para a arte no século XXI, portanto, envolve abraçar esse caráter aberrante, representando e refletindo o capitalismo até o seu limite de ruptura. Se nossos artistas continuam sem conseguir conjurar, nem mesmo no terreno da imaginação e da ficção científica, uma alternativa ao capitalismo, eles podem, ao menos, operar nos seus limiares, nos seus extremos. E outros pesquisadores, no futuro, podem testar se a taxonomia que busquei desenvolver (mas não limitar ou definir com um decálogo) se aplica a outras obras de arte de nossa época, e se é possível articular uma espécie de cânone da monstruosidade contemporânea, que dialoga com a desfiguração e a fragmentação do alto modernismo ao mesmo tempo em que traz marcas impossíveis de disfarçar do fazer literário do nosso século atual.

O fato é que mesmo após analisar por quase duzentas páginas o romance, 2666 segue resistindo a leituras categóricas e definitivas, pois opera num terreno movediço das contradições, dos paradoxos que insistem em tentar estabelecer pontes com o modernismo, e da dificuldade inerente à escrita e à produção artística num mundo que parece friamente desligado de toda criação intelectual. A contradição final é esta: o fazer literário do século XXI acaba sendo monstruoso, mas é a única maneira digna de realizá-lo, isto é, sem subscrever a releituras servis e nostálgicas do realismo, ou apelar a fórmulas comerciais para elaborar uma suposta crítica cultural ou social. Não há crítica válida sem “sangre, heridas

mortales y fetidez”. Em outras palavras: para certos artistas, a monstruosidade também é inescapável.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1985.

AIRA, Cesar. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2014.

AKUTAGAWA, Ryunosuke. *Rashomon and Seventeen Other Stories*. Nova Iorque: Penguin Classics Deluxe Edition, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. São Paulo: Todavia, 2019.

ANDREWS, Chris. “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón (Orgs.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 53-72.

_____. *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ARAUJO, André Corrêa da Silva. “Máquinas (de Guerra) Semióticas: Por uma Micropolítica das Guerrilhas Comunicacionais”. In: *Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, São Paulo, 2016.

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho; LEMUS, Victor Manuel Ramos. “2666 – A Parte dos Crimes: cânone, o romance criminal como parte da construção de um território imaginário na fronteira mexicana”. *Revista Colineares*, n. 2, v. 1, jan.-jun. 2015. Mossoró: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2015.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BANGERTER, Lowell A. “Experimental Utopias: *The Man without Qualities*”. In: BLOOM, Harold (Org.). *Bloom's Modern Critical Interpretations Robert Musil's The Man Without Qualities*. Filadélfia: Chelsea Publishing, 2004.

BARTHES, Roland. “Efeito de real”. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. “Perda de auréola”. In: *Poesia e prosa*, volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOOM, Harold (Org.). *Bloom’s Modern Critical Interpretations Robert Musil’s The Man Without Qualities*. Filadélfia: Chelsea Publishing, 2004.

BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004a.

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

_____. *El espíritu de la ciencia ficción*. Cidade do México: Anagrama, 2016.

_____. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007c.

_____. *El tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010b.

_____. *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004b.

_____. *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2006.

_____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010a.

_____. *A pista de gelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007d.

_____. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2007a.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.

_____. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 2009.

_____. *Nocturno do Chile*. Barcelona: Anagrama, 2007b.

_____. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BÖLL, Heinrich. *Billiards at Half-Past Nine*. Nova Iorque: Melville House, 2010.

BÖLL, Heinrich. *O anjo silencioso*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2015.

_____. *Discusión*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

_____. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011.

_____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1976.

BOULLOSA, Carmen. "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño". In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. MANZONI, 2006, pp. 105-20.

BROCH, Hermann. *Os sonâmbulos: volume 1, Pasenow ou o romantismo*. São Paulo: Benvirá, 2012a.

_____. *Os sonâmbulos: volume 2, Esch ou a anarquia*. São Paulo: Benvirá, 2012b.

_____. *Os sonâmbulos: volume 3, Huguenau ou a objetividade*. São Paulo: Benvirá, 2012c.

_____. *The Guiltless*. São Francisco: North Point Press, 1987.

CÂMARA, Heloisa Fernandes. "A máquina feminicida: *homo sacer* e campos em Ciudad Juarez". *Revista Profanações*, ano 2, n. 2, jul.-dez., UnC, 2015, pp. 97-110.

CAMUS, Pedro Pablo Salas. *2666: en búsqueda de la totalidad perdida*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2016.

CARRAL, Andrea Cobas. "Transmisiones desde el planeta de los monstruos. Labor literaria y mercado editorial en la escritura de Roberto Bolaño". In: PAIS, Gabriela (Org.). *Arte y cultura en la globalización*. Buenos Aires: La Bohemia, 2008, pp. 179-84.

CHUL-HAN, Byung. *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. Nova Iorque: Verso Books, 2017.

CORRAL, Wilfrido H. "Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de 'novela total'". *MLN*, v. 116, n. 2, mar. 2001, pp. 315-49.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DICK, Philip K. *VALIS and Later Novels*. Washington: Library of America, 2009.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Nova Iorque: New York Review of Books, 2008.

ECHEVARRÍA, Ignacio. *Nota a la primera edición BOLAÑO, Roberto. 2666*. Barcelona: Anagrama, 2004a, pp. 1121-25.

ERCOLINO, Stefano. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. Londres: Bloomsbury Academic, 2014a.

_____. *The Novel-Essay, 1884-1947*. Minnesota: Palgrave Macmillan US, 2014b.

ESCHENBACH, Wolfram Von. *Parsifal*. São Paulo: Antroposófica, 2015.

EUGENIDES, Jeffrey. *The Marriage Plot*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2011.

FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Londres: Zero Books, 2009.

FISHER, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Londres: Zero Books, 2014.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pecuchet*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

_____. *Três contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUREZ, Cathy. “Entre transfiguración y transgresión. El escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño”. *Debate feminista*, ano 17, v. 33, abr. 2006, pp. 21-45.

FRANZ, Carlos. “Una tristeza insoportable: Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B”. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón (Orgs.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 103-16.

FRESÁN, Rodrigo. “El samurai romántico”. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón (Orgs.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of the Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la especificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GRASS, Günter. *Nas peles da cebola*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *O tambor*. São Paulo: Nova Fronteira, 2017.

GUTIÉRREZ GIRALDO, Rafael. “Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño”. *Gragoatá*, Niterói, n. 22, 2007, pp. 179-90.

_____. “Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea”. *Revista Landa*. Florianópolis, v. 3, n. 2, 2015, pp. 94-115.

GUERRA, Carmen Fragero. “La novela popular y 2666 (2004) de Roberto Bolaño”. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2012, v. 41, pp. 245-64.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro, 2005.

HEMINGWAY, Ernest. *Men Without Women*. Nova Iorque: Penguin, 1972.

HARVEY, Keith. “Roberto Bolaño’s ‘2666’”. Disponível em: <<http://redrookreview.blogspot.com.br/2009/09/roberto-bolanos-2666.html>>, 8 de setembro de 2009. Acesso em: 20 de fevereiro de 2018.

HIRSCH, Marianne. “The Novel of Formation as Genre: Between *Great Expectations* and *Lost Illusions*”. *Genre*, Nova Iorque, v. 12, n. 3, 1979.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge, 1988.

_____. “Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History”. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O’Donnell, P.; Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32.

HUYSMANS, J-K. *Nas profundezas*. São Paulo: Carambaia, 2018.

IWASAKI, Fernando. “Roberto Bolaño, Monsieur Pain”. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón (Orgs.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008, pp. 117-26.

IYER, Lars. *A tarefa de escrever sem ingenuidade – quatro perguntas a Lars Iyer*. Blog do IMS: 2012. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/a-tarefa-de-escrever-sem-ingenuidade-quatro-perguntas-a-lars-iyer/>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2019.

_____. *Nude in your Hot Tub, Facing the Abyss (A Literary Manifesto after the End of Literature and Manifestos)*. The White Review, 2011. Disponível em: <<http://www.thewhitereview.org/features/nude-in-your-hot-tub-facing-the-abyss-a-literary-manifesto-after-the-end-of-literature-and-manifestos/>>. Acesso em: 7 de setembro de 2017.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso, 2005.

_____. “Future City”. *New Left Review*, v. 21, 2003, p.76.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Nova Iorque: Cornell University Press, 1981.

JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres: Penguin Books, 1996.

_____. *Ulysses*. Londres: Penguin Books, 2009.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Nova Iorque: Oxford Press, 2000.

KERSHAW, Ian. *Hitler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KINDERMAN, William. *Two Visions of the End in Wagner's Parsifal*, 19 de março de 2013. Disponível em: <<https://blog.oup.com/2013/03/richard-wagner-parsifal-stassen-lorenz/>>. Acesso em: 21 de março de 2018.

KIRSCH, Adam. "Slouching Towards Santa Teresa". *Slate*, 3 de novembro de 2008. Disponível em: <<https://slate.com/culture/2008/11/roberto-bolano-s-2666.html>>. Acesso em: 15 de maio de 2015.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latino-americana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.

LECLAIR, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.

LEVINSON, Brett. "Case Closed: Madness and Dissociation in 2666". *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 18, n. 2, dez. 2009, pp. 177-91.

LUDMER, Josefina. "Literaturas pós-autónomas". *Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, jul. 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

MARISTAIN, Mónica. *Bolaño: a Biography in Conversations*. New York: Melville House, 2014.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien años de soledad*. Madri: Real Academia Española, 2007.

MERCHANT, Paul. "Beyond Biopolitics: Reading Bolaño's Human Fragments". *Modern Languages Open*, 2015. Disponível em: <<http://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.61>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2019.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MENDELSON, Edward. "Encyclopedic Narrative: From Dante do Pynchon". *MLN*, v. 91, n. 6, Comparative Literature (dez. 1976), pp. 1267-75.

MERRIAM-WEBSTER. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield: Merriam-Webster, 1995.

MORENO, Fernando (Org.). *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Ediciones Lastarria, 2011.

MORETTI, Franco. *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. Nova Iorque: Verso, 1996.

MUSIL, Robert. *The Confusions of Young Törless*. Oxford: OUP Oxford, 2014.

_____. *The Man Without Qualities*. Nova Iorque: Vintage, 1996.

N+1 Mag. *On Bolaño*. 2008. Disponível em: <<http://www.nplusonemag.com/bola-o>>. Acesso em: 27 de abril de 2018.

NATALI, Marcos Piason. “Da violência, da verdadeira violência”. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Toda a orfandade do mundo*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

OROSZ, Demian. *Roberto Bolaño: “siempre quise ser un escritor político”*. La Voz del Interior, 11 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escritor-politico>>. Acesso em: 29 de março de 2018.

PAPE, Maria. “La subversión del basurero. Una lectura de 2666 de Roberto Bolaño”. Buenos Aires: V Congreso Internacional de Letras, 2012.

PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Toda a orfandade do mundo*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PICCINI, Mark. “The Secret of the World Remains Hidden: Roberto Bolaño as an Antiliterary Author”. *Transnational Literature*, v. 8, nov. 2015.

PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: Anos de formação*. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Respiração artificial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. *A literatura sob rasura: Autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

PIZA, Daniel. “Bolaño em demasia”. *O Estado de S. Paulo*, 12 de julho de 2010. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/blogs/daniel-piza/bolano-em-demasia/>>. Acesso em: 15 de maio de 2015.

POE, Edgar Allan. *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*. Londres: Chancellor Press, 2003.

PRON, Patricio. *La parte de los críticos*. Disponível em: <<http://prodavinci.com/blogs/la-parte-de-los-criticos-dos-libros-recientes-sobre-roberto-bolano-por-patricio-pron/>>. Acesso em: 4 de janeiro de 2017.

_____. *Mariana Callejas, la literatura nazi en América*. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/mariana-callejas-la-literatura-nazi-en-america>>. Acesso em: 8 de junho de 2018.

PYNCHON, Thomas. *V*. Nova Iorque: Perennial Classics, 2005.

RAGHINARU, Camelia. “Biopolitics in Roberto Bolaño’s 2666, ‘The Part About the Crimes’”. *Altre Modernità*, n. 15, maio 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009.

_____. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Nova Iorque: Continuum, 2010.

_____. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RAVETTI, Gabriela “Roberto Bolaño: o segredo do mundo é óbvio”. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Toda a orfandade do mundo*. Belo Horizonte: Relicário, 2016, pp. 65-82.

RÓDENAS, Juan Antonio Masoliver. “Relatos de la vida inexplicable”. In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. MANZONI, 2006, pp. 51-52.

SAFATLE, Vladimir. “Paranoia como catástrofe social: sobre o problema da gênese de categorias clínicas”. *Trans/Form/Ação*, v. 34, n. 2, 2011, pp. 215-36.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Londres: Routledge, 2005.

SCHWOB, Marcel. *A cruzada das crianças/ Vidas imaginárias*. São Paulo: Hedra, 2011.

SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SLOTERDIJK, Peter. *Normas para el parque humano*. Madri: Siruela, 2000.

SOLDÁN, Edmundo Paz. “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”. In: SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón (Orgs.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

SOLDÁN, Edmundo Paz; PATRIAU, Gustavo Faverón (Orgs.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

SWALES, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

THIHER, Allen. *Understanding Robert Musil*. Columbia: South Carolina Press, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: UNESP, 2013.

TOLSTÓI, Leon. *Guerra e paz*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TOPCZEWSKA, Anna. “La pantalla del libro abierto. Sobre el papel de la televisión en ‘La Parte de Fate’”. *Contexto*, Segunda etapa, v. 16, n. 18, Mérida, 2012.

TORNERO, Angélica. “‘La parte de los crímenes’: Un mundo accidental en 2666 de Roberto Bolaño”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n. 64, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, jan.-jun. 2012, pp. 65-89.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

TYGSTRUP, Frederik. “Den monstrøse roman. Et litteraturhistorisk essay”. *Passage*, n. 13, 1993, p. 22. Versão em inglês disponível em: <<http://www.robertmusil.net/work/essays/>>. Acesso em: 5 de janeiro de 2019.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. “A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 18, n. 2, dez. 2009, pp. 193-205.

VISCARDI, Nilia. “De muertas y policías: la duplicidad de la novela negra en la obra de Roberto Bolaño”. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 15, n. 34, dez. 2013, pp. 110-38. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222013000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 de janeiro de 2018.

WALSER, Robert. *Jakob Von Gunten*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WARNKEN, Cristián. *Roberto Bolaño en “La belleza de pensar”*. Entrevista de Cristián Warnken en la Feria Internacional del Libro de Santiago. Archivo Bolaño. 22 de junho de 2010. Disponível em: <<https://garciamadero.blogspot.com.br/2010/06/roberto-bolano-en-la-belleza-de-pensar.html>>. Acesso em: 29 de março de 2018.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*. Londres: Routledge, 1984.

WILLIAMS, John. *Stoner*. São Paulo: Rádio Londres, 2015.

WIMMER, Natasha. “Natasha Wimmer on Roberto Bolaño’s 2666”. *Words Without Borders*, dez. 2018. Disponível em: <<https://www.wordswithoutborders.org/article/nathasha-wimmer-on-roberto-bolaos-2666>>. Acesso em: 15 de maio de 2015.

WOOD, James. *How Fiction Works*. Nova Iorque: Picador, 2008.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XERXENESKY, Antônio. *A figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño*. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

_____. *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

Obras audiovisuais:

EL Mariachi. Direção: Robert Rodriguez. Produção: Sony Pictures, Widescreen, 85 min, 1992, 1 DVD.

NOSTALGIA de la luz. Direção: Patricio Guzmán. Produção: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Cronomedia, 2010, 1 DVD.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkóvski. Produção: Mosfilm, Widescreen, 166 min, 1972, 1 DVD.

TWIN Peaks. Direção: David Lynch. Produção: Rancho Rosa Partnership Production, Lynch/Frost Production, *Box Twin Peaks: a série completa*, 3 temporadas, 48 episódios, 1990-91, 22 DVDs.