

# Mundialização, fronteiras e literatura: o romance *2666*, de Roberto Bolaño

Francisco José Ramires\*

## Resumo

A intenção deste artigo é analisar o romance *2666*, escrito pelo chileno Roberto Bolaño. A tese foi concebida a partir de vários níveis de sobreposições e deslizamentos textuais que constituem a estrutura da obra, não apenas como elementos internos do livro, mas como representação ficcional articulada à realidade latino-americana, marcada por múltiplas mudanças históricas, sociais, econômicas e políticas. Um novo mundo cujas conexões globais permitem frequentes movimentos de ideias, pessoas e capitais. Conexões no seio das quais fronteiras e condições de existência, material e simbólica, são rearticuladas, favorecendo um novo tipo de literatura.

## Palavras-chave

Literatura. Fronteiras. Migrações.

## Abstract

The aim of this article is to analyze the novel *2666*, by Chilean writer Roberto Bolaño. The thesis was conceived from several levels of textual superposition and gliding that constitute the work structure. Not only as internal elements of the book, but as fictional representation linked with Latin American reality, marked by multiple historical, social, economical and political changes. A new world whose global connections make possible continual movements of ideas, people and capitals. Connections in the midst of those frontiers and living conditions (material and symbolical) are reorganized in favor of a new kind of literature.

## Keywords

Literature. Frontiers. Migrations.

---

\* Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (São Paulo/Brasil). Professor titular da Universidade Paulista (São Paulo/Brasil). E-mail: [chicoramires@uol.com.br](mailto:chicoramires@uol.com.br).

## O tema

O romance *2666*<sup>1</sup>, escrito pelo chileno Roberto Bolaño (1953-2003), é uma obra monumental e instigante. A estrutura do livro, a composição da trama e a tessitura estilística dão respaldo para questionamentos e análises acerca das possíveis articulações entre literatura e globalização. O escritor Joca Reiners Terron (2010) qualificou-o como “romance total”, afirmando que se trata de um livro em que podemos encontrar de tudo. Tal comentário chama a atenção pela forma como acrescenta um adjetivo (“total”) ao clássico formato romanesco e, portanto, permite pensar em certo desconforto que a leitura suscita em quem nela se aventura. Mas o faz sem os desdobramentos que a complexidade do livro requer.

Se o romance, como forma literária, está imbricado ao processo de construção do mundo moderno, há de se pensar nos ajustamentos necessários para dar conta das intrincadas exigências do problema da representação literária em meio a condições nas quais a chamada “modernidade” é levada ao paroxismo (“hipermodernidade”, “modernidade líquida”, “pós-modernidade?”), pela forma como criou estruturas de produção e distribuição material e simbólica que permitem intensa circulação de pessoas, objetos e criações do “espírito”. Sendo assim, em um mundo onde os movimentos são frenéticos e as fronteiras são redefinidas; onde há grande quantidade de pessoas “exiladas” e/ou em trânsito, como dar forma literária a isso? Como modelar a tessitura e os usos das palavras e da linguagem a fim de que a forma e a estrutura literárias apresentem uma trama em que seja possível deprender toda a complexidade de uma fase da história em que os bens culturais circulam por uma imensa e complexa rede global, na qual o *métier* literário é somente uma entre tantas maneiras de criação simbólica? (Com a seguinte particularidade: o escritor fica deslocado como representante de um tipo de criação excessivamente artesanal no quadro das atuais condições técnicas de produção artística). (HOBSBAWM, 2013:300-301).

---

<sup>1</sup> Em nota à primeira edição, Ignacio Etchevarría explica que o autor, antes de morrer (2003), havia deixado orientações acerca de sua publicação, sugerindo que a obra fosse lançada como cinco livros independentes, correspondentes aos blocos que constituem o todo: “A parte dos críticos”, “A parte de Amalfitano”, “A parte de Fate”, “A parte dos crimes” e “A parte de Archimboldi”. Contudo, os dois filhos (mencionados na dedicatória) e os editores acharam por bem publicá-lo em sua totalidade (BOLAÑO, 2010:849).

Nesse sentido, Bolaño deu-nos um livro sem centro, no sentido de que as múltiplas histórias (independentes, porém sutilmente articuladas, sem nexo de causalidade) espriam-se por regiões geográficas muito amplas, indo da América à Europa. Além disso, no que diz respeito ao tempo, a totalidade da obra não se encaixa em termos de um arranjo em que o passado (como origem) explique o presente, e este não funciona como substrato sobre o qual se erijam perspectivas de futuro como projeto simultaneamente biográfico e civilizatório. No livro, o futuro é incerto, sombrio, pois imbricado, desde o título da obra, à imagem de um cemitério no qual corpos são acumulados serialmente.

O escritor também elege a fronteira (a cidade de Santa Teresa – dúplice literário de Ciudad Juárez–, no limiar entre México e Estados Unidos) como ponto de fuga para o qual converge toda a trama do livro. Cidade fugidia, perturbadora, cuja representação desliza entre o real e o onírico (pesadelo). Espécie de interstício literário (Santa Teresa – Ciudad Juárez) em que a não centralidade da obra fundamenta-se no movimento como fenômeno social primordial, transfigurado em problema literário. Enfim, um novo tipo de romance, escrito em um mundo onde, como disse Edward Said, praticamente não há mais fronteiras a expandir e, portanto, vivemos em um único âmbito global (SAID, 2011:57). Uma obra com entradas distintas, em que cada parte aponta para outras, sobrepondo-se em deslizamentos múltiplos: deslizamentos no interior da trama; entre gêneros literários distintos (biografia, textos jornalísticos, literatura policial, surrealismo, crítica literária); entre ficção e realidade; Europa e América; desenvolvimento e subdesenvolvimento; cidade e deserto; sonho e vigília; passado, presente e futuro; deslizamento entre as próprias obras do autor.

## Um título esquivo

O romance de Roberto Bolaño é escorregadio. O título já deixa o leitor perplexo, e o desconforto aumenta paralelamente à leitura, tendo em vista que não encontramos um vestígio explicativo sequer, iluminador das intenções subjetivas do autor. Em outro livro, intitulado *Amuleto*, consta passagem em que viceja pista bem significativa. A protagonista argentina, Auxilio Lacouture, vê-se caminhando por avenidas do DF, no México, com amigos que lá conheceu, nos anos 1970. Ei-la:

Eu os segui: vi caminharem a passos rápidos pela Bucareli até a Reforma, vi atravessarem a Reforma sem esperar o sinal verde, ambos de cabelos compridos e revoltos, porque nessa hora sopra pela Reforma o vento noturno que é a parte que cabe à noite, a avenida Reforma se transforma num tubo transparente, num pulmão de forma cuneiforme por onde passam as exalações imaginárias da cidade, e depois começamos a caminhar pela avenida Guerrero, eles um pouco mais devagar que antes, eu um pouco mais deprimida que antes, a Guerrero, a essa hora, se parece mais que tudo com um cemitério, mas não com um cemitério de 1974, nem com um cemitério de 1968, nem com um cemitério de 1975, mas com 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, 2008:65).

Notamos o deslizamento entre o real histórico literariamente trabalhado (a invasão de uma universidade por tropas militares, na capital mexicana, em 1968; as referências estéticas à urbe concreta) e o fantástico, quando a avenida transfigura-se em um tubo, e a própria cidade esvanece em “exalações imaginárias”, com um ponto de fuga que leva os personagens e o leitor a um cemitério localizado nalgum lugar no futuro, em 2666. Esse símbolo de morte vem junto com o tema da memória / esquecimento.

O trecho é concebido de tal forma que o cerne parece ser a metamorfose da cidade verossímil, presente, em cemitério, em um movimento conformado a partir das metáforas do tubo transparente e do “pulmão” com formato cuneiforme, que nada mais é a não ser a apropriação literária dos efeitos visuais de inúmeros filmes de ficção científica, nos quais a viagem temporal é figurada por movimento circular convergente. Deslocamento temporal como figuração do legado incontornável e incômodo com o qual toda nação que passou por experiências ditatoriais deve lidar: as mortes, as condições em que foram perpetradas, as vítimas e seus algozes<sup>2</sup>.

A violência constitui o eixo “central” do romance e não o personagem Benno von Archimboldi, como já se afirmou (DELGADO, 2008:476). Contudo, como a abordagem recai sobre assassinatos cometidos, sobretudo, no século XX, na Europa e na fronteira entre México e Estados Unidos, a distância temporal entre título e trama faz desta última uma espécie de

---

<sup>2</sup> “A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina” (cf. SARLO, 2007:20).

prévia arqueologia material, social e simbólica, escrita com o intuito de evitar o esquecimento e a banalidade de vidas arrancadas de maneira brutal. Arqueologia feita com tom de desencanto, tendo em vista que, prenhe de esquecimento, o título assinala o olvido do romance que nomeia, que é denúncia modulada por nota de desesperança por parte do autor (a formação de Bolaño deu-se em meio à violência perpetrada por regimes ditatoriais, com milhares de pessoas desaparecidas, e ao ocaso das esperanças vinculadas às ideologias socialistas.) Vale lembrar que, durante a concepção da obra, Bolaño já se sabia acometido por doença mortal.

2 + 666. Há aqui uma combinação simbólica e historicamente repleta de sentido. Por um lado, temos o tom escatológico, presente no número da Besta, referido no livro do Apocalipse (13, 11-17) e reforçado por mulheres que passaram a ver a sequência infinda de assassinatos como obra do demônio<sup>3</sup>. Isso num país crivado pela religiosidade popular e sincrética, cuja expressão maior é Nossa Senhora de Guadalupe.

Por outro lado, estamos diante de data que remete a um futuro bem distante, tempo linear e progressivo, típico da chamada modernidade. Modernidade entrecortada pela barbárie. Barbárie dos assassinatos em massa durante a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, referidas na obra. Barbárie dos assassinatos de mulheres em cidade fronteira, com nome de santa e em processo de modernização, pela formação de grande parque industrial composto por várias maquiladoras, nas quais, aliás, trabalhava a maioria das mulheres e jovens mortas, na montagem de mercadorias diversas.

A cidade de Santa Teresa tangencia esteticamente Ciudad Juárez. Ambas situadas no norte do México, bem na fronteira com os Estados Unidos: Juárez, no estado de Chihuahua, Santa Teresa, no estado adjacente, Sonora. É sutil a diferença, mas existe e funciona como recurso para ressaltar a literatura como trabalho criativo e não exatamente como reflexo direto da realidade, sobretudo em autor muito empenhado na construção formal e estrutural do texto (BOLAÑO, 2009:34). A distinção aparece de relance, em duas passagens quase imperceptíveis, em que Ciudad Juárez é mostrada como outra localidade: “O outro era de Ciudad Juárez, em Chihuahua”; “(...) que era território do cartel de Ciudad Juárez” (BOLAÑO, 2010:375;

---

<sup>3</sup> O tema da vida acometida pelo demônio aparece em uma das cenas do filme *Bordertown* (2007, direção de Gregory Nava), inadequadamente traduzido para o português como *Cidade do silêncio*. Filme inspirado nas mortes de Ciudad Juárez e estrelado por Jennifer Lopez e Antonio Banderas. Essa atmosfera tétrica também pode ser notada pelo leitor, ao longo do romance.

599). Entre uma e outra, notamos fluida separação, embaçada por todos os deslizamentos e sobreposições que estão na raiz da orquestração da obra. Sinal literário vinculado a fatos reais que, de tão macabros e desnorteantes, parecem desafiar a distinção entre realidade e ficção.

Se 2666 aponta para um futuro representado como cemitério, portanto, repleto de corpos e vazio de esperança (pessoal e histórica), a escolha do romance, como estrutura literária típica da modernidade, repõe uma dialética entre um projeto moderno e seu esgotamento, de modo que a esqualidez do livro e o tom esquivo do título simbolizam a (des)sintonia do autor em relação ao tempo contemporâneo. Isso em um mundo onde, como disse Edward Said, há locais em que as questões referentes à vida moderna ainda vicejam, plenas de sentido (Caribe, Europa Oriental, América Latina, África, Índia), ao passo que, em outras paragens, as pessoas já enfrentam dilemas e desafios típicos da chamada pós-modernidade (SAID, 2011:500).

O romance em questão parece ser sintomático desse mundo, sendo que talvez a palavra mundo possa ser entendida somente como o planeta em que todos nós casualmente estamos, em condições que elevam grandes obstáculos a qualquer tipo de totalização ou mesmo percepção de que fazemos parte da mesma humanidade, principalmente, como projeto civilizatório.

## **A parte de Amalfitano**

A segunda parte do livro trata de um professor de filosofia chileno (Amalfitano), que abandonou seu país a partir do momento em que Allende foi derrubado do poder pelos militares (1973). Após passagens por Argentina e Espanha, e um relacionamento com uma mulher bem problemática, com quem teve uma filha, dirigiu-se para Santa Teresa (México), onde passou a ministrar aulas na universidade local. Nessa cidade, vive com sua filha, e isso lhe causa grande temor, no limiar da loucura, em função das notícias a respeito de corpos femininos constantemente encontrados em locais ermos. Uma série interminável de mortes, raros suicídios, inúmeros assassinatos que lançam o professor em um estado de apreensão constante quanto à segurança de sua filha, já adolescente e, portanto, mergulhada em uma fase da vida em que vão se alargando os espaços geográficos de mobilidade e o círculo de pessoas com as quais são estabelecidas relações, com destaque para saídas noturnas.

Amalfitano é envolto por um mal-estar que não passa (à semelhança de quase todos os personagens da obra). Ao mesmo tempo, com formação em filosofia, ele representa o intelectual típico, cujo trabalho, em sua essência, é a produção e discussão de ideias. Intelectual multiplamente desenraizado: desterrado em relação à terra natal (chileno que foi para a Espanha e, no final, radicou-se no México – países em que o próprio autor viveu); homem que tem de se desdobrar na realização das ações típicas dos papéis sociais vinculados à maternidade e à paternidade; professor desprezado ao ter de ciceronear um grupo de críticos que chegaram da Europa, bajulados pelo subserviente reitor da universidade local. Nem mesmo a filosofia funciona como “território” seguro, pois ele não se sente realizado em suas aulas.

Amalfitano é constituído por múltiplas *persona*, sem que haja um fio sequer capaz de perpassar todas elas e, disso, derivar uma possível unidade para si e para os outros. Essa “esquizofrenia”, escolhida por Bolaño para compor o personagem, é sintomática de um momento em que, segundo Said, mais ninguém é uma coisa só (Ibid., 500). Sendo assim, talvez essa parte do romance seja um exemplo estético capaz de exemplificar uma discussão que aparece no seguinte trecho do livro *Cultura e imperialismo*:

(...) não é exagero dizer que a libertação como missão intelectual, nascida na resistência e oposição ao confinamento e devastação do imperialismo, agora passou da dinâmica estabelecida, assentada e domesticada da cultura para suas energias desabrigadas, descentradas e exiladas, que têm sua encarnação atual no migrante, e cuja consciência é a do intelectual e artista no exílio, a figura política entre domínios, entre formas, entre lares e entre línguas. Assim, dessa perspectiva, tudo realmente é contrário, original, disponível, estranho (Ibid., 505).

As coincidências biográficas entre algumas informações do personagem e do autor talvez sirvam como esteio para interpretarmos Amalfitano como recurso estilístico do qual Bolaño lançou mão para pôr-se no interior de sua própria obra. Obra que é a figuração de toda a complexidade envolvida nas novas “posições” dos intelectuais, expatriados, tentando forjar criações em meio ao desconforto (existencial, teórico, epistemológico e prático) desse espaço ambíguo e desconcertante, situado “entre domínios, entre formas, entre lares e entre línguas” díspares. O mal-estar de Amalfitano é desdobramento da dificuldade de oferecer uma solução estética (da qual 2666 parece ser um exemplo) para uma questão tratada também por Homi Bhabha: construir narrativas das condições fronteiriças de culturas

e disciplinas, instigada pela urgência de um saber que seja transacional (BHABHA, 2005:294-295).

## A parte de Fate

“A parte de Fate” trata de um jornalista negro chamado Quincy Williams, conhecido em seu trabalho como Oscar Fate. Williams/Fate exerce seu ofício em uma pequena revista de Nova York, *O Amanhecer Negro*, e vive a duras penas em função dos baixos rendimentos, situação agravada por hábitos desregrados de alimentação e consumo excessivo de bebidas alcoólicas. Em meio à notícia da morte de sua mãe e às obrigações burocráticas que isso requer, precisa se deslocar até Detroit, a fim de entrevistar um ex-pantera negra. Finalizada a tarefa, outro pedido lhe é feito às pressas: ir até a cidade de Santa Teresa para cobrir uma luta de boxe<sup>4</sup> no lugar de um correspondente esportivo recentemente morto. Uma peleja entre um boxeador local e um americano. À revelia, acaba aceitando viajar para o México, motivado pelos dividendos costumeiramente mais elevados dos jornalistas esportivos, se comparados aos valores pagos àqueles dedicados a questões político-sociais, como ele.

A chegada de Williams/Fate a Detroit assemelha-se a uma cena cinematográfica. Cidade marcada pela decadência, apresentada da perspectiva do interior do automóvel, em lento movimento: homens velhos e ociosos nas janelas e / ou escadas; crianças que batem papo ou brincam, ainda não totalmente tragadas pelo mundo do trabalho das montadoras, ao qual talvez estejam destinadas (se houver emprego). As impressões sobre a cidade vão surgindo na toada do retrovisor de um veículo, cruzando vagarosamente um bairro, *à la Spike Lee*.

Em certo momento, o personagem observa um mural pintado em uma parede. Um grafite urbano que lembra a arte mexicana muralista, presente nas vias públicas do vizinho latino (onde Bolaño passou a adolescência). Imagem que beira os limites da sanidade, na crítica que faz à asfixia que envolve as vidas dependentes das linhas de montagem de carros: um imenso relógio, representando a temporalidade imantada pela produção, fragmentada em doze estágios, como se a vida ali exigisse de cada habitante

---

<sup>4</sup> O pai de Bolaño foi caminhoneiro e boxeador.

um esforço hercúleo na luta diária pela sobrevivência, no inferno do trabalho ou da inutilidade. O trecho é sugestivo:

(...) Na parede lateral de um edifício vizinho viu um mural que lhe pareceu curioso. Era circular, como um relógio, e onde deviam estar os números havia cenas de gente trabalhando nas fábricas de Detroit. Doze cenas que representavam doze etapas da cadeia de produção. Em cada cena, porém, se repetia um personagem: um adolescente negro, ou um homem negro comprido e franzino que ainda não havia abandonado ou que resistia a abandonar a infância, vestindo roupas que variavam a cada cena mas que indefectivelmente eram sempre pequenas para ele, e que exercia uma função que aparentemente podia ser considerada como a do palhaço, o tipo que está ali para nos fazer rir, mas se você olhava com mais atenção se dava conta de que não estava ali só para nos fazer rir. Parecia a obra de um louco. A última pintura de um louco. No centro do relógio, para onde convergiam todas as cenas, havia uma palavra pintada com letras que pareciam de gelatina: *medo* (BOLAÑO, 2010:239).

Em seguida, já fora dos Estados Unidos, Williams/Fate julga Santa Teresa com base em suas experiências de vida, enraizadas em território norte-americano. Por um lado, há o discurso do jornalista Chucho Flores, que apoia a “pujança” econômica da cidade, com dinâmica advinda da instalação de inúmeras maquiladoras. De quebra, a cidade se vê frente a frente com problemas de outra ordem: violência, tráfico de drogas, infraestrutura urbana incapaz de dar conta do volume de homens e mulheres que para lá migram, em função dos investimentos de capital. Problemas percebidos como o preço a ser pago por quem almeja o progresso. Um dos únicos momentos em que aspectos típicos da modernidade (atrelada ao capital), nesse discurso acrítico, são monoliticamente apresentados. Modernidade sem fissuras e plena de sentido.

Habitado aos Estados Unidos, Santa Teresa lhe parece algo informe, “a meio caminho entre um cemitério esquecido e um lixão”. Lugar onde seus parâmetros não parecem funcionar perfeitamente, visto que deslocados do contexto de origem, a ponto de, no final das contas, regressar a Nova York com a sensação de que “tudo voltaria a ter a consistência da realidade” (Ibid.:306).

Nesse momento, estamos no território onde ocorrem as mortes, não obstante elas apareçam nas margens, pela opinião de um jornalista local (pouco interessado no assunto) e pelo engajamento um tanto quanto

frouxo de outro jornalista (que regressará aos Estados Unidos sem realizar a reportagem sobre o drama que aflige as mulheres do norte do México).

Willimans/Fate é um homem negro (afro-americano) forjado nas lutas cruentas envolvendo cor da pele, em país até então pouco afeito à miscigenação (EUA). Ele chega a sentir empatia passageira pelo drama daquela cidade, encravada no meio do deserto. Contudo, logo esmorece. Primeiro, pelo distanciamento identitário que passa a funcionar, quase automaticamente, quando no México, pois Williams/Fate diz-se americano (cai o prefixo afro) para marcar as fronteiras que o separam dos habitantes locais (os outros). Segundo, pelo regresso ao país de origem e ao seu cotidiano, momentaneamente suspenso pela morte da mãe e pelas viagens que teve de fazer. Regressando ao lar, onde espera a recomposição da realidade, os crimes ofuscam-se nas sombras, como se deixassem de existir. Assim, no mundo global, os fatos não assumem o mesmo estatuto e / ou importância, mas são iluminados e / ou ofuscados constantemente.

Talvez as coisas não voltem a ter a consistência de realidade. Primeiro porque as condições sociais e econômicas em que se constituíram certas identidades (por exemplo, ser afro-americano) fazem parte do passado (recordemo-nos de que, significativamente, o personagem viaja para entrevistar um ex-pantera negra, com ênfase no prefixo “ex”). E o passado tem um estatuto estranho no mundo global. Isso porque é, simultaneamente, algo ausente e presente. Ausente por ser parte do fluxo ininterrupto da vida (o objeto dos historiadores). Presente na forma de memória biográfica e social (passível de ser reinterpretada em função de novas experiências e condições de vida), nas múltiplas imagens documentais e / ou ficcionais, constitutivas do imenso mecanismo de memória eletrônica, montado e mantido pelos seres humanos, particularmente a partir das inúmeras reelaborações de tempos idos; imagens construídas, sobretudo, pelo cinema e pela teledramaturgia. Assim, o passado, sem ser o que já foi, faz parte da tessitura do presente. Está entre nós nessa espécie de “entre-tempo” global compósito, em que os fios do passado, presente e futuro estão simultaneamente entretecidos na tapeçaria do romance e da vida contemporânea.

Semelhante ao caso de Amalfitano, reiteramos aqui a condição do intelectual desterrado e sem norte (nesse caso, um jornalista), preso num tempo que não flui. Aqui o acento recai sobre a temporalidade, que assume feições tão esquálidas como a do romance como um todo. Tempo suspenso pela morte da mãe; alusão às condições (já inexistentes no presente) em que

as identidades afro-americanas foram forjadas<sup>5</sup>; desorientação representada pela cobertura para o caderno de esportes, em território estrangeiro, assolado por um sem-número de assassinatos de mulheres. Aliás, não bastaria transpor a fronteira para se sentir em casa novamente, pois estaria no sul norte-americano, região inóspita para um negro ficar, posto que uma das mais resistentes à extensão dos direitos civis.

Articulada ao tema da temporalidade vem a questão da identidade, em termos dos aspectos que remetem à persistência e à variação ao longo do tempo. Identidade que não pode ser mais aquilo que foi, na medida em que os espaços geográficos, a estrutura e as experiências sociais já não são as mesmas. Assim, esse “entre-tempo” global, em suas constantes inflexões, dá sustentação a uma “esquizofrenia” que faz as pessoas se sentirem inseguras, levando ao paroxismo o diagnóstico presente no Manifesto Comunista de 1848: “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Então, o desconforto produzido por Bolaño, na conformação de seu personagem, ganha respaldo em um novo mundo onde (mais uma vez recorremos a Edward Said) as pessoas são muitas coisas ao mesmo tempo e é cada vez mais difícil (se não impossível) encontrar um nó górdio capaz de fornecer uma totalidade significativa da qual o ser humano possa se apropriar, no esforço de dizer-se quem é. O jornalista é cindido entre ser Quincy Williams e Oscar Fate, entre trabalho e vida privada.

Identidade que tem a ver com o espaço e, portanto, com o movimento. Importa não só a passagem do tempo, a mudança da temporalidade, mas também os deslizamentos geográficos entre regiões díspares. E é justamente na cidade fronteiriça entre México e Estados Unidos que, da leitura do romance, depreendemos pistas acerca de um tipo de política da identidade (ou melhor, das possíveis relações de poder vinculadas às diferenças étnico-culturais), na medida em que o personagem tira da manga - de forma (in)consciente - a carta identitária mais ajustada a seu esforço de recompor uma segurança estilhaçada: dizer-se negro, afro-americano ou apenas americano? No México, a cidadania norte-americana parece falar mais alto que a negritude. Se pessoas provenientes do Terceiro Mundo entram nos Estados Unidos e

---

<sup>5</sup> O mural combina sugestões à extração de mais-valia, negritude, caricatura, jocosidade e, como arremate final, o medo. Portanto, inexistente a perspectiva (antiga e preñe de sentido) do embate racial que apontava para um projeto futuro de construção, reconhecimento e exercício da cidadania civil, política e social. Os momentos significativos e monumentais das lutas raciais se foram e, no mural provocativo, tais fatos ganham tom caricatural, uma espécie de louco acaso (contraponto ao nome do jornal – *O Amanhecer Negro*).

são ali reconstruídas como pessoas de cor e marginalizadas (SPIVAK, 2009), o deslocamento do personagem em direção ao México sugere o contrário: sua desconstrução como afro-americano em favor de sua construção como norte-americano. Williams/Fate não parece conseguir exercer o dom ou a condenação de falar de mais de um lugar (CANCLINI, 2010:114).

## A parte dos crimes

No quarto “capítulo”, o livro chega à sucessão sem fim dos crimes cometidos em Santa Teresa. Nessa seção, o leitor tem, diante dos olhos, uma série de corpos de mulheres mutilados e encontrados em lixões, becos, quartos de motéis, nas margens das estradas, ao lado de galpões, no deserto. É a construção, em andamento, do cemitério oculto no título da obra e aludido em *Amuleto*.

O texto é confeccionado a partir de descrições típicas de investigadores e legistas, associadas a dados de cunho socioeconômico: nome, estado civil, profissão, local de residência, círculo de amizades. Isso quando é possível identificar o cadáver. Não raro são mortes enterradas no anonimato e no esquecimento, das pessoas e da história.

Essa parte é montada de forma muito peculiar. A cada corpo encontrado, as informações sucedem-se sem divisão de parágrafos. Esse recurso estilístico já havia sido explorado pelo autor em outro livro. Bolaño já o havia levado ao paroxismo na obra *Noturno do Chile*, em que há uma única divisão em todo o texto, sendo o segundo parágrafo reduzido a uma linha isolada e derradeira: “E depois se desencadeia a tormenta de merda” (BOLAÑO, 2004:118). Tal recurso está em sintonia com a escrita deslizante da qual já falamos, suscitando estímulos gerados pela sequência ininterrupta de ideias que tiram o fôlego e dão a sensação de que a realidade, mesmo a mais comezinha, é absolutamente delirante.

Contudo, ao contrário do *Noturno...*, em que essa estrutura está em sintonia com as situações de medo típicas dos regimes ditatoriais, quando se tem a sensação de que tudo é medo (com ênfase direcionada ao fluxo ininterrupto do pensamento), no romance aqui analisado cada vida é convertida em uma pequena epopeia, espremida em curto espaço textual, densa como um bloco, de modo que os personagens parecem apertados dentro do texto (da vida), como se este(a) fosse um casebre diminuto, habitado sob condições arquitetônicas miseráveis.

Nesse claustro literário sob pressão (dúplice da realidade à qual ele faz referência – Ciudad Juárez) vicejam traços de corte social na escrita, entalhada a partir de inúmeras informações sobre as precárias condições de vida do lugar e das pessoas que ali vivem: autoconstrução; moradia precária feita com o material que se tem à mão; trabalho não qualificado; sucessão infundável de horas extras (complementadas pelos afazeres domésticos e por alternativas econômicas no comércio informal – venda de sanduíches, cuja elaboração segue noite adentro); ausência do marido / pai; filhos que logo precisam encontrar emprego, a fim de ajudar nas despesas do lar, numa sina partilhada por várias mulheres, anos a fio (BOLAÑO, 2010:387-390).

Sem notícias do marido, uma personagem é tragada pelo torvelinho de abrupta mudança social, prenhe do estranhamento decorrente do desajuste repentino em relação à nova condição de chefe do lar. Além do que cada mulher é literariamente modulada em função de uma forma de estranhamento mais estrutural, vinculado à posição feminina na sociedade mexicana, cada qual carregando o legado de Malinche, a índia acusada de trair os seus ao se aproximar de Cortez (PAZ, 1984:76-77; 80).

Os traços “surreais” apontam para o desespero que anima as “caminhadas exaustivas” do irmão da desaparecida Penélope Méndez Becerra, percorrendo as vias de Santa Teresa, à procura (insana) de um carro preto que pudesse ser o mesmo no qual a irmã havia entrado, segundo o relato de uma amiga. Um mórbido itinerário de anotação de placas, desnorteante, movido pelo ressentimento diante da felicidade alheia, contraposta e indiferente ao sumiço da irmã.

Na medida em que a leitura transcorre, ocorre algo inusitado: ao ler a breve e despreziosa expressão “Um dia”, é quase certo que, em seguida, surgirá um corpo, desfigurado, inerte, violado “anal e vaginalmente”, advérbios cuja repetição incessante simboliza o absurdo (real) para o qual o autor busca encontrar solução estética. Em alguns momentos, os corpos vão para a vala comum, sem que apareça viva alma que tenha denunciado o desaparecimento de alguém. Essa parte do livro acaba e os crimes ficam sem solução (o autor recusa-se a usar o subterfúgio do narrador onisciente, na medida em que não seria verossímil para problemas que têm dimensão histórico-estrutural).

Essa situação, duplicata de fatos concretos, pode ser compreendida como resposta estilística para aquilo que Teresa Caldeira chamou de “corpo incircunscrito” (*unbounded body*) (CALDEIRA, 2000:343-377), atributo típico de sociedades periféricas de passado colonial-escravocrata, nesse caso

envolto pela questão de gênero. Dizemos isso em função da maneira como os corpos femininos são violados de forma praticamente corriqueira<sup>6</sup>, lançando as mulheres ao acaso de outra forma de desenraizamento: o desterro em sua própria terra, enraizado no terror que envolve a cidade.

A ameaça sombria, que recai particularmente sobre as mulheres, é representada no romance em perspectiva temporal de longa duração. Há um longo, porém sugestivo, trecho (BOLAÑO, 2010:530-531) que é uma espécie de genealogia do personagem Lalo Cura, participe das investigações locais. A história tem início no ano de 1865<sup>7</sup> e deságua em 1993, mais de um século condensado num único personagem, literariamente entrelaçado à formação do México.

No trecho aqui aludido, vislumbramos também um deslizamento temporal entre várias gerações, na toada de verdadeira saga feminina e nacional, em que um mesmo nome (María Expósito) é transferido de mãe para filha, sempre concebida após encontro sexual não consentido. Cada uma dessas Marias carrega a mácula do abandono, da orfandade. Todas elas expósitas, “chingadas”, como afirma Octavio Paz<sup>8</sup>. Violência corriqueira, envolta em silêncio coletivo, subentendido e perversamente mantido.

---

<sup>6</sup> Eis um trecho de reportagem veiculada pela revista Marie Claire, intitulada “A cidade que odeia as mulheres”, escrita pela jornalista Elisa Martins: “O drama de Ramona, infelizmente, não é o único. Ele se repete nas histórias de mais de mil mães que pedem na justiça enquanto choram pelas filhas que nunca voltaram para casa – cerca de 1.100. Esse é o número oficial de mulheres mortas desde 1993 [ano da primeira morte ocorrida no romance], quando começaram a contar os assassinatos em série nessa que é considerada a cidade mais violenta do mundo. Só em outubro de 2010, 47 jovens tiveram seus sonhos interrompidos de maneira absurda. Foi o mês com mais mortes nos últimos 17 anos” (MARTINS, 2011:65).

<sup>7</sup> O ano de 1865 está encravado em meio a lutas cruentas entre imperialistas e republicanos, momento decisivo no processo de formação do México. Para uma interpretação desses eventos e dos atores sociais nele envolvidos, vale a pena consultar o ensaio *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz. É sintomático o fato de Bolaño “reconstruir” a formação mexicana usando como ícones personagens provindos das classes populares, ainda mais se levarmos em conta que, segundo Paz, “A nação mexicana é o projeto de uma minoria que impõe seu esquema ao resto da população, contra outra minoria ativamente tradicional” (PAZ, 1984:107-134). Isso tudo em uma sociedade profundamente hierarquizada, em que os mestiços não tinham lugar definido (LAFAYE, 2002:42).

<sup>8</sup> Cf. PAZ, 1984:74. Aqui, a própria escolha do nome (Maria) vem carregada de contradição enraizada na história mexicana, a julgar pelo raciocínio feito por Jacques Lafaye. Segundo ele, no México, ao longo do processo histórico de constituição de Guadalupe como mito nacional, a escolha dos nomes era prenhe de sentido religioso. Além do mais, como parte da tradição da cristandade, Maria é a grande distribuidora de graças: “Guadalupe é a mulher do Apocalipse, a que pisoteia o dragão” (LAFAYE, 2002:123; 369; 375).

Em várias passagens, há vestígios de religiosidade mágico-tradicional, popular, cravada nas práticas de curandeirice e no conhecimento de ervas medicinais, quase como monopólio feminino – atributo importante da formação mexicana, desde o encontro com a Europa, via colonização (GRUZINSKI, 2000:159). Mas também pelas visões de Lalo Cura, situadas na fronteira (esfumaçada) entre sono e vigília, em consonância com as tradições mágicas provindas das culturas indígenas, dotadas de religiosidade muito distinta, se comparada à proposta pelo cristianismo, aclimatado e reelaborado nessas terras em meio ao empreendimento colonial. Magia como instituição e matriz geradora de sentidos outros, pelos quais a realidade é representada de forma esquiva ao olhar cristão, tendo em vista que embasada em uma espécie de “comércio” simbólico constante entre o real e o sobrenatural (Ibid., 186-187; LLARENA, 2008:118-119) (mundo encantado). Nos momentos de delírio de Lalo Cura (nome emblemático), as vozes simbolizam a sobreposição entre tradição e modernidade, em temporalidade forjada pelo entrelaçamento de tempos históricos distintos.

## **As partes dos críticos e de Archimboldi**

A primeira parte do livro versa sobre a formação e trajetória de quatro acadêmicos (críticos literários), empenhados no estudo de um escritor alemão esquivo, chamado Benno von Archimboldi, cuja biografia é praticamente desconhecida, mas que acaba sendo indicado para o Nobel, em 1996. Tal indicação foi logo convertida em alavanca de prestígio a ser desfrutado por seus seguidores, que vão a reboque na glória do mestre. Críticos provindos de locais díspares da Europa: Jean-Claude Pelletier (França), Piero Morini (Itália), Manuel Espinoza (Espanha) e Liz Norton (Inglaterra), a única mulher entre eles.

A trama é feita para representar toda a economia simbólica (e material) vinculada à vida acadêmica, particularmente dos indivíduos dedicados às análises literárias. Estão lá as primeiras leituras juvenis, a aquisição dos títulos, as publicações, os congressos, as conversas de mesa de bar, as ligações telefônicas e amorosas, e as farpas trocadas entre intelectuais pertencentes a círculos distintos. Todos envolvidos na luta por reconhecimento. Críticos empenhados em descobrir (sem sucesso) o maior número possível de informações, de preferência o escritor em carne e osso, sob pena de construírem carreiras em torno de um fantasma, muito escorregadio. Lá

pelas tantas, eles descobrem uma pista do paradeiro de Archiboldi e decidem viajar para o México, mais precisamente para a cidade de Santa Teresa. (Exceção feita a Morini, o mais velho de todos, saúde debilitada e preso a uma cadeira de rodas). Na bagagem, a esperança de ficar face a face com Benno von Archiboldi.

A biografia é revelada ao leitor somente na última parte do livro, e isso torna mais contundente a viagem infrutífera dos críticos. Benno von Archiboldi é o pseudônimo de um alemão chamado Hans Reiter. Filho de uma caolha e de um pernetá, a vida de Reiter transcorre em meio ao horror da Segunda Guerra Mundial, cujas agruras são vistas e vivenciadas bem de perto, na condição de soldado alemão. Reiter foi incorporado ao exército do Reich não por convicção nacional-socialista ou pela defesa ideológica da superioridade da raça ariana e da Alemanha, mas apenas por ter sido convocado, de modo que essa condição é tratada como um ofício e nada mais. O âmbito da biografia comporta praticamente todo o século XX e, já bem próximo de seu encerramento, nos anos 1990, Reiter está de passagem comprada para o México, a pedido de sua irmã (Lotte), cujo filho está preso em Santa Teresa, sob acusação de ser um assassino serial de mulheres, ainda que, mesmo atrás das grades, as mortes não cessem. Mas, da vida de Reiter, os críticos nada sabem.

De posse da pista acerca da viagem de Benno von Archiboldi/Hans Reiter a Santa Teresa, três dos críticos protagonistas perfazem o caminho dos antigos colonizadores. Viagem que sintetiza as possibilidades de recriação literária dos deslocamentos humanos entre regiões marcadas por desenvolvimentos econômico-sociais muito díspares, ainda que articulados. Recriação também das formas pelas quais esses deslocamentos podem ser imaginados por seus atores.

Bolaño parece atento a todo aporte infraestrutural que oferece novas condições de trânsito pelos territórios e às interpretações que os indivíduos podem criar, na transição entre regiões desiguais. Isso em um mundo de circulação frenética de ideias, pessoas e imagens, ainda que formado por regiões perpassadas por tempos históricos descompassados (IANNI, 2000:35-63). Como afirma Canclini, o nomadismo é “uma chave de nossa contemporaneidade” (CANCLINI, 2010:71) e da personalidade de Bolaño, cuja vida foi marcada pelo desterro. Mas a concretude das realidades locais, com suas particularidades, produz uma espécie de refração que perturba os viajantes. Portanto, não há cosmopolitismo em Bolaño, no sentido de sentir-se em casa em qualquer lugar, na medida em que os processos globais

não aplinam as especificidades históricas, sociais e econômicas dos locais, mundo afora.

Nessa porta de entrada do romance, as mortes de Santa Teresa ocupam posição bem marginal, em sintonia com o alheamento dos intelectuais em questão, todos eles mergulhados até o pescoço em especulações que lhes parecem maiores, geradas no seio das instituições que dão o tom da economia simbólica da vida acadêmica.

O abismo entre a vida local e os críticos é reforçado pelas impressões que a imagem da cidade suscita nos viajantes europeus, na chegada a Santa Teresa e no contato com alguns de seus habitantes, após o “pasteurizado” trânsito aéreo. Localidade que “lhes pareceu um enorme acampamento de ciganos ou de refugiados dispostos a se porem em marcha ao menor sinal”. Cidade “caótica”, “hostil” (BOLAÑO, 2010:117-118). Sobre o professor Amalfitano, que, por vezes, ciceroneou os visitantes ao longo da estadia, predomina a ironia e o desprezo. Esse arranjo é um recurso que ganha sentido como representação da mobilidade entre as diferenças regionais em questão, sendo o lado europeu colorido com as tonalidades do prestígio e, no limite, como realidade mais verdadeira e sólida quando comparada a outras partes do mundo, praticamente “inexistentes” se comparadas a ela.

Ou seja, não se trata de representar as peculiaridades europeias e/ou latino-americanas, mas sim as refrações do olhar sentidas pelas pessoas que se movem entre as diversas regiões do mundo. Eis um ponto interessante do romance como um todo: sua esqualidez cai bem nos dias atuais, na medida em que nele estão representados múltiplos olhares, para além do olhar cosmopolita das pessoas que se sentem bem em qualquer parte do mundo porque circulam por regiões aparelhadas com instituições uniformizadoras: aeroportos, hotéis, redes de alimentação *fast-food* etc.

Na falta de zelo corporal atribuída Amalfitano, metaforizado como náufrago, há um suporte para pensarmos no referido desprezo europeu por suas ex-colônias, mas também não há por que não conceber essa ferocidade da seguinte maneira: em meio às formas de desenvolvimento avançado e às várias ditaduras militares que tiveram vez desse lado do Atlântico (transformando a região, por certo tempo, num grande bloco ditatorial), todo intelectual é um náufrago em potencial na América Latina, sendo o exílio tema recorrente na literatura local, particularmente a chilena, cujos escritores, após o levante militar que levou Pinochet ao poder, foram constrangidos a criar fora de sua terra natal. O próprio Roberto Bolaño foi preso e constrangido ao exílio forçado (DELGADO, 2008:473; 475),

de modo que o *mix* de raiva e deboche com que ele escreve ganha ares de crítica estético-política contundente<sup>9</sup>. A arrogância dos críticos talvez seja uma figuração literária vinculada a outro ponto discutido por Spivak: todo intelectual pensa a partir dos limites do poder institucional ao qual está vinculado (SPIVAK, 2009).

Fechando a verve irritadiça e irônica com que Bolaño representa o distanciamento dos intelectuais europeus em relação à realidade do lado de cá do oceano, o autor se vale de uma intuição onírica que acometeu a única mulher entre os críticos, a inglesa Liz Norton. Em sua primeira noite em Santa Teresa, no quarto do hotel, Liz teve um sonho que lhe pareceu um mau presságio e a levou a fazer as malas e regressar quase imediatamente para o “seguro” solo europeu:

No sonho de Norton ela se via refletida nos dois espelhos. Num de frente e no outro de costas. Seu corpo estava ligeiramente enviesado. Com certeza era impossível dizer se esperava avançar ou retroceder. A luz do quarto era escassa e matizada, como a de um entardecer inglês. Não havia nenhuma lâmpada acesa. Sua imagem nos espelhos aparecia vestida como para sair, com um *tailleur* cinza e, coisa curiosa, pois Norton nunca usava esse adereço, um chapeuzinho cinzento que evocava as páginas de moda dos anos 50. Provavelmente usava sapatos de salto alto, pretos, embora não pudesse vê-los. A imobilidade do seu corpo, algo nele que induzia a pensar no inerte e também no inerte, a levava a se perguntar, no entanto, o que estava esperando para sair, que aviso aguardava para sair do campo em que os dois espelhos se olhavam, abrir a porta e desaparecer. Teria ouvido um barulho no corredor? Teria alguém tentado abrir sua porta? Um hóspede perdido no hotel? Um empregado, alguém enviado pela recepção, uma faxineira? O silêncio, não obstante, era total e tinha, além do mais, algo de calmo, dos longos silêncios que precedem a noite. De repente Norton se deu conta de que a mulher refletida no espelho não era ela. Sentiu medo e curiosidade e ficou quieta, observando, se isso era possível, mais detidamente a figura no espelho. Objetivamente, disse consigo mesma, é igual a mim e não tenho nenhuma razão de pensar o contrário. Sou eu. Mas depois atentou para o pescoço: uma veia inchada, como se estivesse a ponto de rebentar, o percorria desde a orelha até se perder na omoplata. Uma veia que, mais que real, parecia desenhada. Então Norton pensou: preciso ir embora daqui. E percorreu o quarto com os olhos tentando descobrir o

---

<sup>9</sup> “Toda literatura, em certo sentido, é política. Primeiro, quero dizer que é uma reflexão sobre política, e, segundo, é também um programa político.” (BOLAÑO, 2009:35).

lugar exato em que se encontrava a mulher, mas foi impossível vê-la. Para que se refletisse nos dois espelhos, disse para si, tinha de estar bem entre o pequeno corredor de entrada e o quarto. Mas não a viu. Ao fitá-la nos espelhos notou uma mudança. O pescoço da mulher se mexia de forma quase imperceptível. Eu também estou refletida nos espelhos, se disse Norton. E se ela continuar se movendo finalmente ambas nos fitaremos. Veremos nossos rostos. Norton cerrou os punhos e esperou. A mulher do espelho também cerrou os punhos, como se o esforço que fazia fosse sobre-humano. A tonalidade da luz que entrou no quarto se tornou cinzenta; Norton teve a impressão de que lá fora, nas ruas, tinha se desatado um incêndio. Começou a suar. Abaixou a cabeça e fechou os olhos. Quando voltou a olhar para os espelhos, a veia inchada da mulher havia aumentado de volume e seu perfil começava a se insinuar. Tenho de fugir, pensou. Também pensou: onde estão Jean-Claude e Manuel? Também pensou em Morini. Só viu uma cadeira de rodas vazia e atrás dela um bosque enorme, impenetrável, de um verde quase preto, que demorou a reconhecer como o Hyde Park. Quando abriu os olhos o olhar da mulher do espelho e o dela se cruzaram em algum ponto indeterminado do quarto. Os olhos dela eram iguais aos seus. Os pômulos, os lábios, a testa, o nariz (BOLAÑO, 2010:120-122).

O excerto acima é nodal para as pretensões de nosso argumento, por sua estrutura estilística e pela posição no livro. O recurso de fazer o conteúdo do pesadelo coincidir com o espaço onde Liz Norton está (em um quarto de hotel, onde se está de passagem), associado ao trecho em que, repentinamente, ela começa a ouvir ruídos que imagina ocorrerem do lado de fora do ambiente, faz com que a linha entre a vigília e sonho seja, mais uma vez, esfumaçada<sup>10</sup>.

A imagem é tétrica, claustrofóbica, reforçada pela estratégia do texto em “bloco”, que deixa pouco espaço para o leitor respirar. A narrativa combina o tom impessoal do eu-lírico e pequenos trechos em primeira pessoa, dando

---

<sup>10</sup> Roberto Bolaño faz uso frequente dos sonhos ao longo de todo o livro, o que, por si, já oferece material mais que suficiente para um estudo à parte. No texto, o sonho é recurso estilístico que garante o tom de verossimilhança entre as imaginações dos personagens, a realidade recriada esteticamente e a realidade histórico-social para a qual o romance aponta. Não obstante, o sonho funciona como ferramenta que nos parece similar ao possível sentido sociológico das imagens oníricas, na mesma linha de raciocínio proposta por Roger Bastide: “Não seria conveniente restabelecer redes de intercomunicações entre os dois mundos? Ver como os estados crepusculares, como a metade obscura e sombria do homem prolonga o social, assim como o social se alimenta de nossos sonhos? Em suma, tentar uma sociologia do sonho.” (BASTIDE, 1978:137).

voz ao personagem. O corpo imobilizado e indefeso, o desespero, a veia saltada no pescoço e as contorções faciais fazem desse sonho a imagem onírica daquilo que é totalmente omitido na parte referente aos crimes: as sucessivas torturas e estrangulamentos, referidos nos laudos médicos que versam sobre as causas das mortes, inúmeras decorrentes de ruptura do osso hioide, situado na base da garganta.

No desespero de Liz Norton está o ápice da empatia e de conexão com o triste destino das mulheres de Santa Teresa. Estranha sintonia que figura um abismo existencial e histórico entre homens e mulheres, na América. Uma sutil ponte entre América e Europa, erguida entre personagens de origens e trajetórias de vida muito discrepantes. Liz Norton sente, em sonho, aquilo que ninguém vê ou finge não ver: os crimes flagrados durante o ato. Por um momento, no pesadelo, Norton reconhece-se no outro (nas mulheres locais); reconhece o outro em si. Isso causa um efeito de cisão em sua identidade, passando a ser estranha a si mesma. Um fugaz instante luminoso de encontro e comunicação (na fronteira) entre Europa e América, literatura e vida. Instante logo desfeito pelo terror.

Ao fazer com que Liz Norton tenha um sonho que é a metáfora da violência que recai sobre as mulheres de Santa Teresa, o autor desloca os crimes da posição do livro em que são abordados. Ao fazê-lo, oferece uma representação interessante do anonimato em que eles ocorrem, quase todos sem solução. Ao mesmo tempo, humaniza a condição da vítima, demasiadamente “coisificada” nas mãos dos legistas; na ineficiência da polícia, com suas gírias banalizadoras (corpo associado ao termo “presunto”); e na situação dos corpos, despejados ao léu.

Na distância abissal entre os críticos e seu objeto de estudo (Benno von Archimboldi), entre Europa e América; e na separação entre a primeira e a última parte do romance, está figurada uma grande polêmica ligada à produção literária: a relação entre literatura e vida. No livro *A literatura em perigo*, Tzvetan Todorov discute o grande risco que a literatura corre no mundo contemporâneo. Qual o perigo? O de que escritores e críticos transformem essa forma de arte em algo encerrado em si mesmo, “alheio” aos seres humanos e suas condições de vida. Isso quer dizer um trabalho literário preso a aspectos técnicos, estilísticos, que engolfariam as questões que, segundo Todorov, verdadeiramente importam: o sentido humano e histórico das obras; o lugar do autor na história do pensamento humano; a leitura da obra como meio para melhor conhecer o homem e o mundo, como enriquecimento da existência (TODOROV, 2009:23-33).

Parece não ser outra coisa o caráter fantasmal (ausente) do escritor nas obras dos críticos e também o alheamento destes em relação à vida local de Santa Tereza e aos assassinatos ali perpetrados. Isso sem falar que o constante jogo entre vigília e sonho, delírios e sanidade funciona como denúncia das barbaridades (passadas e presentes) entranhadas em um mundo pensado como moderno e civilizado.

## Uma síntese possível

A força do romance de Roberto Bolaño e o estranhamento decorrente de sua leitura estão ligados ao desafio por ele mesmo proposto, relacionado às condições de vigência da literatura em tempos de globalização. O cerne da obra é a cidade de Santa Teresa (dúplice literário de Ciudad Juárez), situada na fronteira entre México e Estados Unidos. Ao erigir a fronteira como local privilegiado para o qual todos os pontos de fuga de cada uma das partes do livro convergem, Bolaño realizou um experimento estético como possível resposta a uma questão mencionada por Raymond Williams e Edward Said: o problema da travessia (WILLIAMS, 2011:238). Não se trata apenas da fronteira como barreira e separação, mas, principalmente, como conexão, “entre-lugar” (BHABHA, 2005:298), sobretudo quando pensadas em função de transposições constantes, numa infinda sucessão de idas e vindas de mercadorias, ideias e indivíduos. Não se trata de abordar regiões díspares e isoladas, mas sim um novo mundo onde os movimentos contribuem para a produção de uma nova geografia de interstícios, em que as pessoas (e os personagens da obra), de modo geral, sentem-se pouco à vontade.

No variegado espectro de travessias que conformam a tessitura de *2666* (vigília/sonho, passado/presente, Europa/América, biografia/história, vida/morte), o ponto comum em que a urdidura literária ganha firmeza e forma está na multiplicidade de personagens atormentados, desenraizados, incomodados com os movimentos e com a sensação de desorientação, mesmo aqueles que vivem na terra natal, como as mulheres de Santa Teresa. Retomando Said, ficamos diante de um monumento literário escrito como possível resposta para uma nova situação mundial, em que há uma grande quantidade de “pessoas que simplesmente não participam de nenhuma cultura” (WILLIAMS, 2011:238).

E como esses problemas possuem uma “natureza” que requer soluções decorrentes de empreendimentos coletivos (em termos de pesquisa

acadêmica e soluções e / ou experimentações estéticas), há de se pensar no sem-número de ajustamentos necessários para que o romance (como formato estético-literário) seja modulado a ponto de configurar-se como espaço capaz de dar conta dos novos dilemas da vida, transfigurados como dilemas artísticos devolvidos ao público, fechando o circuito de construção dos olhares sobre a práxis humana.

Respostas de tal monta são (e serão) dadas por inúmeros autores, em momentos diversos, todos eles empenhados em constituir representações para os fenômenos históricos, de dentro da história. Afora isso, no caso específico de Bolaño, esse tatear experimental parece plausível porque *2666* é um colossal desdobramento de imagem presente em livro anterior (*Amuleto*). Essa retomada é sinal da insatisfação do autor que, por sua vez, não se reduz à “mera” peculiaridade biográfica, mas está incrustada na dinâmica histórica contemporânea e no desafio de forjar representações e imagens que permitam a inteligibilidade e a ação neste momento da história humana e da história dos estudos culturais, tendo em vista que os literatos são instigados a oferecer criações em um mundo onde as próprias fronteiras do que é a literatura estão em pauta.

Em 1848, Marx e Engels articulavam os processos de ampliação territorial do capital e de criação simbólica, a ponto de sugerirem que, paralelamente ao crescimento da mobilidade, seriam redefinidas as fronteiras literárias, na medida em que das literaturas locais emergiria uma literatura mundial (MARX; ENGELS, 1998:11-12). Mas não entraram nos detalhes sobre essa metamorfose porque não era o momento e porque estava em jogo, na época, muito mais o potencial do mundo global do que sua realidade efetiva. Sendo assim, o romance de Roberto Bolaño é um excelente exemplar das implicações literárias vinculadas a novas condições em que a ideia de história mundial e global não mais é força de expressão ou mera potencialidade.

## Referências

- BASTIDE, Roger  
(1978) “Sociologia do sonho”. In: CAILLOIS, Roger & GRUNEBaum, G.E. van (dir.). *O sonho e as sociedades humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, p. 137-148.
- BHABHA, HomiK.  
(2005) *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BOLAÑO, Roberto  
(2010) *2666*. São Paulo: Cia. das Letras.
- (2009) *Roberto Bolaño: the last interview and other conversations*. Melville House Publishing.
- (2008) *Amuleto*. São Paulo: Cia. das Letras.

- (2004) *Noturno do Chile*. São Paulo: Cia. das Letras.
- CALDEIRA, Teresa  
(2000) *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 343-377.
- CANCLINI, NestorGarcía  
(2010) *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras.
- DELGADO, José Manuel Camacho  
(2008) "La narrativa chilena: criollismo, vocación urbana y desencanto". In: BARRERA, Trinidad (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III Siglo XX. Madrid, p. 463-477.
- GRUZINSKI, Serge  
(2000) *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización em El México español. Siglos XVI - XVIII*. México: FCE.
- HOBBSAWM, Eric  
(2013) *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Cia. das Letras.
- IANNI, Octávio  
(2000) *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- KLEIN, Naomi  
(2012) *No logo: el poder de las marcas*. Barcelona: Paidós.
- LAFAYE, Jacques  
(2002) *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional*. México: FCE.
- LLARENA, Alicia  
(2008) "Surrealismo, Lo realismo maravilloso y Realismo Mágico. Alejo Carpentier y Miguel A. A". In: BARRERA, Trinidad (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III Siglo XX. Madrid, p. 115-135.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich  
(1998) "Manifesto do partido comunista". In: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.) *O manifesto comunista 150 depois*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora Perseu Abramo.
- MARTINS, Elisa  
(2011) "A cidade que odeia as mulheres". Marie Claire. Nº 238, São Paulo, jan., p. 64-69.
- PAZ, Octavio  
(1984) *O labirinto da solidão e post scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SCHWARZ, Roberto  
(2000) *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34.
- SAID, Edward  
(2011) *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia. das Letras.
- SARLO, Beatriz  
(2007) *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG.
- SPIVAK, Gayatri  
(2009) *Outside in the Teaching Machine*. New York. Routledge.
- TERRON, Joca Reiners  
(2010) "Narrativa póstuma é o ápice da carreira de Roberto Bolaño". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 maio. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2905201021.htm>. Acesso em: 09 de agosto de 2011.
- TODOROV, Tzvetan  
(2009) *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro, DIFEL.
- VALDES, Marcela  
(2009) "Introduction: alone among the ghosts". In: BOLAÑO, Roberto. *Roberto Bolaño: the last interview and other conversations*. Melville House Publishing, p. 6-24.
- WILLIAMS, Raymond  
(2011) *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo, Ed. UNESP.

**Recebido em**  
fevereiro de 2013

**Aprovado em**  
julho de 2013