

# Revista Garrafa 24

ISSN 1809-2586

maio-agosto de 2011

A retórica do fragmento em 2666, de Roberto Bolaño

por Raphaella Lira<sup>1</sup>

*Um narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina de gerar interpretações. Mas um dos principais obstáculos à realização desse virtuoso propósito é justamente o fato de que um romance deve ter um título.*

(Umberto Eco, *Pós-escrito a O nome da Rosa*)

Toda obra literária necessita, como afirma Umberto Eco, de um título. Querendo ou não, é nesse mesmo título que o escritor irá oferecer as primeiras possibilidades interpretativas de sua obra ao leitor. Sabendo disso, qual o questionamento que levanta 2666, de Roberto Bolaño? Um título que, à primeira vista, já alude ao imaginário apocalíptico cristão, antecede que tipo de narrativa? Quais são os enigmas que guardarão suas páginas? O escritor argentino Alan Pauls, em um artigo de opinião sobre a obra de Bolaño, afirma que 2666 é um título misterioso. “De que se trata? Uma chave numerológica? Um toque de milenarismo satânico?”, se questiona Pauls, ainda tentando ler no número escolhido para título algo que deixe entrever, não só, as páginas que por ele são compreendidas, mas também uma chave de interpretação que desvele essa escolha tão pouco usual.

Apesar de tudo que foi conjecturado a respeito do título do livro de Roberto Bolaño, esses são apenas alguns dos questionamentos que um leitor poderia ter ao se

---

<sup>1</sup> Raphaella Mendes Silva de Castro Lira é doutoranda em Teoria Literária do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Concluiu o mestrado em 2010, sendo orientada pelo professor Dr. Eduardo Coutinho. Atualmente, é professora substituta de teoria literária na mesma instituição.

deparar com o livro Roberto Bolaño. O que se quer colocar aqui, no entanto, não se restringe apenas às possíveis respostas para as perguntas supracitadas, mas tentará abranger também o que se encontra no epicentro da obra. Assim, o presente trabalho, que possui entre alguns de seus elementos norteadores a questão do título da obra, tentará contemplar, principalmente, como *2666* pode ser incluído em um conjunto específico de obras representativas daquilo que Edward W. Said denomina portadora do estilo tardio.

Antes, obviamente, se faz necessária uma pequena explanação a respeito da questão estilo tardio. De acordo com o *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*, estilo pode ser definido como: 1. Modo de exprimir-se falando ou escrevendo 2. Uso, costume 3. A feição típica de um artista, de uma escola artística, uma época, uma cultura, etc.

À luz dessa definição, podemos começar a refletir sobre qual seria o real significado do conceito estilo, sobretudo quando falamos de literatura. Uma primeira leitura poderia sugerir que, como foi dito anteriormente, o estilo é aquilo que irá individualizar cada artista, um toque pessoal e intransferível. No entanto, se observarmos a terceira definição fornecida pelo *Dicionário Aurélio*, poderemos constatar que aquilo que acreditamos ser estilo, uma característica única e individualizada de um determinado indivíduo, pode, também, ser compartilhada por um grupo ou diversos grupos, durante um período indeterminado. É com base nessa definição que se apoiam os livros didáticos escolares de literatura, para mostrar como uma determinada temática ou maneira de abordar a escrita pode ser comum a diversos escritores de um mesmo período.

Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, irá fornecer uma verdadeira análise diacrônica desse termo, que aqui se pretende explorar. “A língua literária trata-se de um lugar-comum – se caracteriza por seu estilo, em contraste com a língua de todos os dias, que carece de estilo”, afirma Compagnon. Por estilo, mais do que uma maneira de mapear um conjunto de particularidades que serviria para definir um autor, podemos compreender também o fato de que se trata de um conceito intimamente ligado ao cotidiano. “O termo é fundamentalmente ambíguo em seu uso moderno”, continua Antoine Compagnon, seu uso se estende da literatura às artes plásticas, passando por infinitas outras expressões próprias do senso comum, como a moda e a música.

Não é somente à ambiguidade que se restringe esse conceito. Quando abordamos a questão do estilo em relação à retórica, por exemplo, Antoine Compagnon afirma: “O estilo (*lexis*) é uma variação contra um fundo comum, efeito, como lembram as

numerosas metáforas que jogam com o contraste entre corpo e roupa, ou entre a carne e a maquiagem”. Assim, quando caracterizamos o estilo, já tendo em vista o universo retórico, que compartilha com a literatura o território das palavras e das ideias, devemos pensar também em como estamos lidando com uma definição que visa focar nos indícios que irão particularizar, em vez de generalizar. Esse conceito começou a ser utilizado, inicialmente, em relação às artes plásticas, e tinha como objetivo dar atenção a “detalhes microscópicos, a indícios tênues, a traços ínfimos (...) que vão permitir identificar o artista”. Compagnon ainda aprofunda essa ideia e afirma: “(...) a noção de estilo reapareceu nos estudos literários no sentido de detalhe sintomático”. Sabendo o que é característico de um determinado artista, atribuir uma obra a ele sem mesmo saber a natureza da autoria. Poderíamos ainda levar esta definição a outro patamar, afirmando: o estilo é o irredutível. Quando reduzida de toda a linguagem que partilhamos uns com os outros, o que sobra é a individualidade de cada um, é a resposta pessoal de cada escritor à célebre afirmação de Roland Barthes que diz que a literatura é o espaço onde podemos ouvir a língua livre de todo o fascismo e de todo o gregarismo.

Em que âmbito, tendo como base tudo que foi dito anteriormente sobre o estilo, poderíamos definir o estilo tardio? Em sua obra póstuma *Estilo tardio*, Edward Said se debruça sobre uma questão oriunda da obra de Theodor W. Adorno, ao mesmo tempo em que levanta novos questionamentos, ao mesmo tempo em que desenvolve os que já haviam sido apontados anteriormente. O ensaio específico que serve de escopo para Said é sobre a música de Beethoven, no qual Adorno expõe algumas das diretrizes que caracterizariam esse estilo tão particular. Apesar do termo “tardio” sugerir algo que já está próximo do fim, ou apenas distante do seu apogeu, essa ideia não necessariamente penetra na obra de arte em si, mas no artista que a produz. “O ‘estilo tardio’ (...) não é resultado direto do envelhecimento ou da morte, pois o estilo não é uma criatura mortal (...). Contudo, a morte iminente do artista não poderia deixar de penetrar em suas obras, e dos modos mais diversos (...)”<sup>2</sup>, afirma Michael Wood, aluno de Said que assina a introdução desta obra póstuma.

Ao retomar e, de certa forma, também aprimorar uma ideia que já havia sido explorada, Said confere ao estilo tardio novas dimensões. Se observarmos a obra de diversos artistas, não somente escritores, mas músicos e pintores, poderemos verificar como esse estilo adotado ao fim da vida funciona, por vezes, como uma espécie de

---

<sup>2</sup> SAID, Edward. *Estilo tardio* Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.13

síntese daquilo que foi produzido ao longo de toda uma existência. É nesse ponto que irá se encontrar uma das principais questões advindas do estilo tardio, que foi proposta por Adorno e bastante explorada por Said em sua obra: a maneira como determinados artistas, ao se aproximarem do inexorável fim que é a morte, adotam uma postura de ruptura, contradição e intransigência. Será também, nesse ponto, que irão incidir diversos questionamentos levantados sobre a obra de Roberto Bolaño, *2666*. Publicada após o falecimento do autor, havia sido escrita e planejada durante os meses que antecederam seu falecimento, período que se converteu, para o autor, em uma fase de conscientização da própria morte. Doente e enfraquecido, Bolaño aceitou que provavelmente não viveria para testemunhar a publicação de um de seus mais (ou talvez o mais) ambiciosos projetos literários.

Ao analisar os pontos legados pela teoria de Adorno, Said irá levar o estilo tardio a dar mais um passo em direção a uma leitura completa. “E se a idade e a doença não produzirem a serenidade de quem diz “estarmos preparados para o que importa”? ”<sup>3</sup>, se pergunta Said. A sociedade e o senso comum esperam que, ao atingir a maturidade, o indivíduo adquira sabedoria e serenidade, duas das mais importantes características face à inexorabilidade do tempo. A morte chegará, não importa como nos comportemos. Logo, porque aceitar com docilidade aquilo que acontecerá independente da nossa vontade? Edward Said irá afirmar também o seguinte: “É esse segundo tipo de criação tardia que me parece profundamente interessante. Gostaria de explorar a experiência de um estilo tardio que tem a ver com uma tensão despida de harmonia”. Essa ideia de criação despida da conciliação face à morte parece pensada para a obra de Bolaño. Ao longo das cinco partes que integram sua estrutura, o que vemos em *2666* é uma sucessão de violência, crimes sem solução e horrores tamanhos que não é possível cogitar, em momento algum, que se trata de uma obra que denota algo diferente de ruptura e tensão, para empregar termos oriundos do inventário teórico de Edward Said. O universo delineado por Roberto Bolaño é um purgatório sem céu, onde todos parecem padecer sem nenhuma perspectiva à frente. A utopia da felicidade, em *2666* deu lugar, por fim, à desilusão, à violência, ao mal. Sobre *2666*, o também escritor Alan Pauls afirma:

É estranho o poder que têm os livros que decifram o mistério da literatura: como fazer com que a literatura saia de si, de seus eixos, e alcance um além. Por que dizemos que *2666* é o romance póstumo de

---

<sup>3</sup> SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.27

Roberto Bolaño? Só porque apareceu depois da morte do autor? Não creio. Pareceu-me que *2666* era póstumo antes, muito antes de Bolaño morrer. É o que acontece com as grandes obras *post-mortem*. (...) Não são obras de recapitulação, de balanço, nem tampouco *summás*. São obras que inventam mundos e formas que só alguém que já não é deste mundo nem se reconhece nessas formas pode inventar. Obras afetadas, doentes, inconsoláveis, que não se encaixam de modo nenhum no mundo em que aparecem. Obras-zumbi a que sempre falta algo, ou que sempre têm algo a mais, um extra, um suplemento que as impede de se adaptar.

Seria essa potência, essa incapacidade de se adaptar ao seu entorno que fariam de *2666* uma obra única e, simultaneamente, tardia. Outro ponto que serve também para corroborar a inclusão de *2666* como a obra tardia por definição de Roberto Bolaño pode ser encontrado em uma entrevista dada pelo escritor, alguns anos antes de seu falecimento.

Na entrevista dada a tv chilena, ainda na época em que a morte parecia uma ideia distante, ainda que tangível, Roberto Bolaño afirmou que havia uma cidade no México que deveria ser conhecida, pois produzia “excelentes assassinos”. Por mais que a adjetivação usada pelo escritor possa, inicialmente, causar estranhamento, passa a fazer sentido quando sabemos que o escritor está se referindo a Ciudad Juárez, pequena cidade localizada no estado de Sonora, na fronteira entre o México e os EUA. Ainda que não existam mais particularidades geográficas que permitam definir essa cidade, é necessário esclarecer que, desde a época de 1990, Ciudad Juárez vem sendo palco de inúmeros assassinatos de mulheres.

Será na ficcionalização de Ciudad Juárez, denominada em *2666* de Santa Teresa, que irá acontecer a confluência de nós narrativos que tanto nos interessa. Como foi já dito anteriormente, a obra é dividida em cinco partes, e todas elas encontram nessa cidade um ponto definitivo para o desfecho da ação, ainda que por definitivo não compreendamos desenlace ou conclusão. A primeira vez que podemos identificar esse processo na narrativa é na primeira parte, “A parte dos críticos”, quando o grupo de críticos literários europeus que persegue Benno von Archimboldi planeja viajar para o México na tentativa de seguir o rastro deixado pelo escritor:

Não se perguntaram o que Archimboldi estava fazendo no México. Por que alguém com mais de 80 anos viaja a um país que nunca visitou? Interesse repentino? Necessidade de observar, no terreno os cenários de um livro em curso? Era improvável, aduziram, entre

outras razões porque os quatro acreditavam que não haveria mais livros de Archimboldi.<sup>4</sup>

É também nesse ponto que gostaríamos de salientar alguns detalhes a respeito do enredo da obra, que serão cruciais para o tipo de análise que aqui se pretende traçar. A primeira parte do livro, como já foi dito anteriormente, se chama “A parte dos críticos” e possui sua ação centrada em um grupo de acadêmicos europeus que se dedicam integralmente a obra de um escritor misterioso, de quem não é possível reunir mais do que alguns fragmentos de biografia. Obscuro e isolado da sociedade há muitos anos, a figura de Archimboldi delineada por Bolaño partilha certas excentricidades com J. D. Salinger, escritor americano que ficou conhecido por sua ojeriza ao convívio social.<sup>5</sup> Assim, retornando ao fragmento supracitado, agora já tendo em vista também a maneira como a fictícia cidade de Santa Teresa irá se apresentar na trama, podemos tecer mais algumas observações. O núcleo representado pelos críticos europeus irá simbolizar o primeiro de uma série de outros núcleos de personagens subsequentes, que evidenciarão um dos pontos mais fortes da obra, que também está diretamente ligado com o fato de a cidade mexicana ser uma interpretação, ou mesmo uma construção inspirada por uma cidade real: 2666, em todo seu descentramento e em toda sua dispersão, encena a etapa mais visceral do capitalismo pós-industrial. A ironia velada que Bolaño destina a cultura européia letrada, que não hesita em cruzar um oceano atrás de um objeto de estudo, é apenas o primeiro estágio de uma complicada rede de elementos que, por mais desconexos que pareçam, estão todos imbricados em um projeto de obra que, também não à toa, brinca, desde as primeiras páginas, com os quadros de Giuseppe Arcimboldo, pintor italiano do século XVI, célebre por suas figuras antropomorfas.

Em termos mais específicos, 2666 apresenta, em cada uma de suas cinco partes, diferentes fios narrativos que se combinam para formar um grande novelo de temáticas pós-modernas. Retornando, por exemplo, à parte inicial, podemos encontrar referências claras ao cotidiano vazio dos intelectuais europeus:

Os quatro eram solteiros, e isso lhes pareceu um sinal alentador. Os quatro moravam sozinhos, embora às vezes, Liz Norton compartilhasse seu apartamento de Londres com um irmão aventureiro que trabalhava numa ONG e que só uma ou duas vezes por ano voltava à Inglaterra. Os quatro se dedicavam às suas carreiras, embora Pelletier, Espinoza e Morini fossem doutores, e os dois

---

<sup>4</sup> BOLAÑO, Roberto. 2666. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 112

<sup>5</sup> Comparação presente no artigo de Patricia Espinosa H. “Secreto y Simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”.

primeiros,além disso, dirigissem seus respectivos departamentos, enquanto Liz Norton estava começando a preparar seu doutorado e não esperava chegar a chefe de departamento de alemão em sua universidade.<sup>6</sup>

No caso particular dos críticos, o que podemos verificar no fragmento extraído da obra é como os indivíduos se definem não mais por aquilo que são, seus gostos ou preferências, mas em relação à posição que ocupam no meio acadêmico, principalmente no interior de suas respectivas universidades. Em uma passagem de *Modernidade Líquida*, Zygmunt Bauman fala sobre como a distinção entre as liberdades objetiva e subjetiva possui uma grande importância no mundo moderno. “Uma dessas questões é a possibilidade de o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade; que as pessoas podem estar satisfeitas com o que lhes cabe”, afirma o sociólogo, ainda que essa parcela que caiba a cada um esteja muito distante do que poderia ser considerado como satisfatório e que faça com que cada um desses indivíduos esteja apenas experienciando a escravidão. Devemos assim, conclui Bauman, aceitar que “as pessoas podem ser juízes incompetentes de sua própria situação”.

A relação que existe entre o círculo formado pelos quatro críticos e a hipótese levantada por Bauman é muito mais estreita do que podemos imaginar. Aparentemente, quatro indivíduos bem-sucedidos financeira e intelectualmente jamais poderiam servir como exemplo de escolhas inoportunas. No entanto, o que é colocado em perspectiva na obra é a maneira como a utopia do sucesso profissional, erigida de maneira tão feroz pelo capitalismo ao longo dos séculos, não preenche as necessidades mais básicas do ser humano. Norton, Pelletier, Morini e Espinoza são solitários, problemáticos, vivem vidas vazias que convergem para um ponto comum: Benno von Archimboldo, o enigmático escritor alemão, que além de simbolizar a intangível satisfação por eles almejada, funciona também como uma alegoria da vida profissional no mundo (pós)moderno. Vivemos um momento que, mais do que aceitar, chega mesmo incentivar o trabalho a ocupar todos os instantes possíveis.

A segunda parte da obra de Roberto Bolaño se chama “A parte de Amalfitano”, e é narrada do ponto de vista de um professor universitário que vive em Santa Teresa. “Não sei o que vim fazer em Santa Teresa, se disse Amalfitano ao cabo de uma semana vivendo na cidade”<sup>7</sup>, são as linhas que abrem a segunda parte da obra, e que começam a

---

<sup>6</sup> BOLAÑO, Roberto. 2666. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 25

<sup>7</sup> BOLAÑO, Roberto. 2666. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2010 .p. 165

individualizar a figura excêntrica de Amalfitano. Patricia Espinosa afirma, em “Secreto y simulacro en 2666”, que:

Amalfitano oye voces que le dan órdenes y realiza además el juego alguna vez iniciado por Duchamp.(...) El libro que preocupa a Amalfitano es *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, dividido em tres partes del cual señala: “eran tres libros, con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto”(Bolaño 2004:240). Este enunciado bien podría vincularse ao propio 2666, conformado por cinco partes que en realidad son cinco libros, con su propia unidad, funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto. Bolaño pretende una y otra vez plantear el contrapunto entre el racionalismo y otra lógica (la *transrazón*) para denunciar que existe um modo distinto de abordar el real.<sup>8</sup>

Amalfitano ouve vozes que lhe ordenam pendurar um livro de geometria no varal da casa que compartilha com Rosa, sua filha. A falta de convencionalidade, ou a aparente ausência de sentido que guiam os atos do professor universitário colocam em evidência a maneira como essa parte específica da obra possui, em seu centro, um microcosmo do que é realmente 2666: cinco unidades estruturais distintas que parecem desafiar toda a lógica e a racionalidade do mundo dito real. Ao pendurar o livro de Rafael Dieste no varal, Amalfitano não está apenas colocando o conjunto da obra em perspectiva, mas também está mostrando como os limites entre a vida e a arte são frágeis. Marcel Duchamp pode ter pensado no ato como uma intervenção artística no cotidiano, mas o que parece guiar Amalfitano é a subversão da lógica representada pelo livro de geometria, é um ato simbólico que, apesar de remontar o surrealismo e toda seu desejo de libertação das amarras da razão, nos mostra como cada pequeno episódio do livro de Bolaño pode ser lido e interpretado de maneira análoga em relação ao universo que representa 2666.

A terceira parte do livro narra a viagem de um reporter esportivo, Quince Willians/ Oscar Fate, a Santa Teresa. Se pensarmos nessa passagem especificamente, podemos descrevê-la, inicialmente, como a mais tradicional. Um olhar mais atento, porém, já coloca em evidência que o próprio protagonista desse livro, com sua identidade bipartida e sua reação à morte da mãe que ecoa Mersault, em *O estrangeiro*, de Albert Camus, oculta algo. Sejam sentimentos ou segretos de qualquer natureza, não é possível definir que tipo de indivíduo seria ele. O interessante, no entanto, é que Fate será o primeiro a mergulhar na face realmente obscura de Santa Teresa. Enviado para

---

<sup>8</sup> ESPINOSA, Patricia. “Secreto y simulacro em 2666 de Roberto Bolaño”.



cobrir uma luta de boxe, os assassinatos de mulheres ocorridos na cidade chamam sua atenção:

No século XIX, em meados ou fins do século XIX, disse o homem de cabelos brancos, a sociedade costumava coar a morte no filtro das palavras. Se você lesse as matérias da época diria que quase não havia delitos nem que um assassinato era capaz de comover todo um país. Não queríamos ter a morte em casa, em nossos sonhos e fantasias (...). Tudo passava pelo filtro das palavras, convenientemente adequado a nosso medo. O que faz uma criança quando tem medo? Fecha os olhos. O que faz uma criança quando vão estuprá-la e depois matá-la. Fecha os olhos. Também grita, mas fecha os olhos. As palavras serviam para esse fim. E é curioso, porque todos os arquétipos da loucura e da crueldade humana não foram inventado pelos homens desta época, mas por nossos antepassados.<sup>9</sup>

O fragmento supracitado é uma conversa que Fate acaba ouvindo enquanto faz uma refeição em um humilde restaurante mexicano. O que gostaríamos de salientar a respeito da conversa é como, mais uma vez, um episódio da obra vai simbolizar mais do que uma superficial análise da situação da crueldade do mundo moderno, mas também o mergulho nela que será empreendido pelo personagem. A partir desse diálogo, entreouvido entre ruídos de carros e conversas paralelas, Fate vai ficar cada vez mais obcecado pelos assassinatos. No mesmo diálogo, ao fim, encontramos a opinião do professor Kessler sobre o México:

– Bom – disse o homem de cabelos brancos. – Vou compartilhar com você três certezas. A: essa sociedade está fora da sociedade, todos, absolutamente todos são como os antigos cristãos no circo. B: os crimes têm assinaturas diferentes. C: essa cidade pujante, parece progredir de alguma maneira, mas o melhor que poderiam fazer é sair uma noite ao deserto e cruzar a fronteira, todos sem exceção, todos.<sup>10</sup>

Afirmar que se trata de uma sociedade que está fora da sociedade, que todos são como antigos cristãos no circo, equivale a dizer que não há nenhuma perspectiva de salvação para todos que se encontram nessa situação. Chegamos, assim, ao que é de fato o centro para onde convergem todas as histórias paralelas em *2666*: o mal. A passagem da qual Fate é protagonista funciona quase como um introdução para o que será, não só a maior, mas também a mais significativa e perturbadora parte da obra de Bolaño: “A parte dos crimes”. As afirmações de Kessler, investigador criminalista que se encontrava em Santa Teresa, fazem muito mais sentido quando temos em vista o

<sup>9</sup> BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2010 p. 261-262

<sup>10</sup> BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2010 p 263

conteúdo das páginas seguintes. São descritos, ao todo, mais de 100 assassinatos de mulheres, que possuem como inspiração crimes reais ocorridos entre os anos de 1993 e 1997. É, também, nessa parte em particular, que conseguimos delinear com objetividade a maneira específica que Bolaño usará para retratar o mal, que invariavelmente irá nos remeter ao título. *2666* significará, no contexto da obra, um futuro apocalíptico.

Os crimes relatados na quarta parte são, de fato, o que deixa entrever o grande projeto de obra que existe no livro de Roberto Bolaño. Ainda que a violência e o horror já houvessem sido temáticas recorrentes na obra do escritor chileno, nada se compara ao que encontramos nas páginas de *2666*:

Em junho morreu Emilia Mena Mena. Seu corpo foi encontrado no lixão clandestino perto da rua Yucatecos, na direção da olaria Hermanos Corinto. No laudo médico-legal indica-se que foi estuprada, esfaqueada e queimada, sem especificar se a causa de morte foram as facadas ou as queimaduras, e sem especificar tampouco se no momento das queimaduras Emilia Mena Mena já estava morta. No lixão onde foi encontrada ocorriam constantes incêndios, a maior parte voluntários, outros fortuitos, de modo que não se podia descartar que as calcinações de seu corpo se devessem a um fogo dessas características e não à vontade do homicida.<sup>11</sup>

Em outros momentos de sua obra, como já foi dito anteriormente, Bolaño já havia se dedicado a narrar assassinatos e mortes violentas, histórias policiais em livros como *O terceiro reich* e *Noturno do Chile*. O que chama atenção, no entanto, é o fato de que em suas obras anteriores de Bolaño sempre houvesse concedido lugar particular àqueles que foram mortos pela ditadura militar, ou ainda aos que foram mortos pelo regime nazista. Alexis Candia Cáceres afirma que o que move a narrativa em *2666* é uma estética da aniquilação, um desejo que existe de destruir por completo uma alteridade que se despreza ou desconhece. Se nas obras que antecedem *2666* podemos identificar, ou melhor, mapear o tipo de violência e horror a que o escritor dará voz, como podemos interpretar o caso específico dos assassinatos de mulheres nesse livro? Por que poderíamos afirmar que esse livro simboliza uma singularidade na estética da violência que já vinha sendo explorada pelo autor? A partir de descrições despidas de emoção, objetivas, com um tom que beira o relatorial, Roberto Bolaño consegue colocar em evidência os mortos ilegíveis da realidade pós-moderna. Quando falamos das vítimas das ditaduras sul-americanas, ou ainda do genocídio perpetrado pelo partido Nacional Socialista, estamos inevitavelmente falando de vítimas que, por mais que

---

<sup>11</sup>BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2010 p.360

permaneçam presas para sempre no anonimato, abandonadas sem identidades nas valas perdidas da crueldade passada, pertencem ao inventário cultural da humanidade. São mortes que foram sentidas, punidas, muitas vezes e, ocasionalmente, solucionadas. O que quer dizer que as mulheres assassinadas de Santa Teresa (ou poderíamos dizer Ciudad Juárez) são mortes que não pertencem a ninguém. Walter Benjamin, em “Sobre o conceito da história” afirma que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, o que equivale a dizer que não existe processo civilizatório que não deixe para trás um rastro de barbárie. Assim, no lugar fronteiro ocupado pelo México, lugar esse que não é apenas geográfico, mas também sócio-econômico, o que vemos é um deserto onde cidades sucateadas servem como dormitórios para os funcionários das maquiladoras. O que muda na nova ordem mundial são as vítimas, diárias, anônimas, que chegam ao nosso conhecimento pelos fragmentos de notícias que infestam as páginas da internet. A ferocidade do novo momento do capitalismo encontra sua maior analogia na figura contraditoriamente anônima dos crimes sem solução. Inúmeras, cruéis e insolúveis, as mortes descritas na parte dos crimes não possuem um assassino comum. Ao mesmo tempo, todas possuem o mesmo assassino, o sistema, que operou silenciosamente, estendendo seus tentáculos através da fronteira mexicana e somando vítimas a cada página virada. Por isso podemos afirmar que o que se encontra no epicentro de 2006 é o mal absoluto, é a situação do mundo moderno, na qual já não sabemos mais quais são os limites entre civilização e barbárie. Por fim, a última parte da narrativa vem apenas corroborar a questão central que já havia sido explorada ao máximo na parte dos crimes. “A parte de Archimboldi” funciona como uma maneira de desvendar o passado do escritor que, já citado antes no presente trabalho, era o elemento cultuado pelo grupo de críticos europeus na primeira parte do livro. Há, contudo, um detalhe importante a ser salientado na passagem abaixo:

Um dia perguntei quantos judeus gregos nos restavam. Ao fim de meia hora um dos secretários me entregou um papel com um quadro em que se detalhava tudo, os quinhentos judeus chegados no trem do sul, os que morreram durante a viagem, os que morreram durante sua estada no antigo curtume, aqueles de que nós nos encarregamos, aqueles de que se encarregaram os meninos bêbados etcétera. Ainda me sobravam mais de cem judeus e todos estávamos exaustos, meus policiais, meus voluntários e os meninos poloneses.

Que fazer? O trabalho era demais para nós. O homem, disse comigo mesmo contemplando o horizonte metade rosa, metade cloaca da janela do meu escritório, não suporta muito certo afazeres. Eu, pelo menos, não suportava. Tentava, mas não conseguia. E meus policiais tampouco. Quinze, vá lá. Trinta, também. Mas quando você chega aos

cinquenta o estômago se revolve, a cabeça se revira e começam as insônias e pesadelos.<sup>12</sup>

Ao remontar a confusa biografia do escritor alemão Benno von Archimboldi, Roberto Bolaño concede um espaço particular às histórias que irão se entrecruzar no caminho do alemão, quer ele seja apenas uma testemunha ou um ouvinte. O fragmento supracitado é, provavelmente, um dos mais determinantes para compreendermos melhor a questão do mal absoluto que se situa no cerne da narrativa. Trata-se de um personagem que partilha com Archimboldi seus crimes de guerra, e os métodos que havia utilizado para eliminar centenas de judeus. Ao escolher um episódio da Segunda Guerra, Bolaño retorna às vítimas legíveis, àquelas que já fazem parte do nosso imaginário, mas somente para salientar a crueldade humana. O número a que se refere o título encontra abrigo não no livro do Apocalipse, como gostariam os cristãos, mas no caos, na violência e no medo que imperam no mundo pós-industrial.

Roland Barthes em seu artigo “Arcimboldo ou retórico e mágico” afirma que a pintura do italiano possuía um fundo verdadeiramente linguístico. Arcimboldo nunca teria tido a intenção de criar novos signos, mas de combinar e jogar com aqueles já existentes. Ao empregar elementos estereotipados para construir um retrato, Arcimboldo destitui a metáfora de seu caráter *não-litera*l. Qual seria, assim, a relação existente entre as afirmações sobre a obra do pintor italiano e o livro de Roberto Bolaño? O que irá nortear essa relação será a similaridade presente entre o nome do pintor e do romancista de quem Bolaño narra a trajetória na última parte de *2666*. Os quadros que o Arcimboldo pintava possuíam, em seu âmago, a mesma essência que orienta a obra do escritor chileno. Fragmentos, metáforas e elementos diversos se encontram unidos para dar corpo a algo maior. No caso do pintor, as figuras escolhidas podiam ser retratos ou até estações do ano, e todas eram formadas pela união de elementos significativos, que de alguma maneira poderiam expressar individualmente aquilo a que estavam se referindo. Folhas amareladas e frutos característicos formam o outono, da mesma maneira que flores formam a primavera. Essa era a lógica que se encontrava no cerne da pintura de Arcimboldo. O mesmo iremos encontrar no âmago de *2666*. Ao narrar histórias que parecem independentes, Roberto Bolaño está na realidade construindo um mosaico detalhado do mundo (pós) moderno em que vivemos. Se unirmos todas as partes de *2666*, iremos verificar que Bolaño se vale do mesmo método de Arcimboldo para construir sua obra.

---

<sup>12</sup> BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2010 p.728

A análise que se quis traçar aqui teve como objetivo de mostrar apenas alguns dos indícios que fazem de *2666* uma obra tardia, que podemos apontá-lo como completamente diferente dos livros do próprio escritor. Ao eleger como inspiração um Ciudad Juárez, Roberto Bolaño foi capaz de ampliar o que já havia de forte em sua prosa, ao mesmo tempo em que explorou uma potencialidade única, fazendo assim com que *2666* ultrapassasse os limites compreendidos pela literatura, e pudesse ser encarado como uma obra de arte que permanecerá inscrita nos anais da História contemporânea, fazendo com que ecoem para sempre as consequências da barbárie gerada pela própria civilização.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BARTHES, Roland. Arcimboldo ou retórico e mágico. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Gallimard, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol.1*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2010
- CACERES, Alexis Candia. Todos los males el mal la “estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1129>
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ESPINOSA, Patricia H. Secreto y simulacro en *2666*.  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci_arttext)
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ISER, Wolfgang. Atos de fingir. In: *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996
- SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.