



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA**

LUCAS ANTUNES OLIVEIRA

**O LABIRINTO SEM MINOTAURO:**  
**Roberto Bolaño e a Narrativa Policial na Contemporaneidade**

**RECIFE**  
**2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA**

LUCAS ANTUNES OLIVEIRA

**O LABIRINTO SEM MINOTAURO:  
Roberto Bolaño e a Narrativa Policial na Contemporaneidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito para obtenção do título de Doutor em  
Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Ferreira.

**RECIFE  
2016**

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

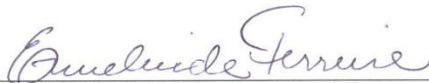
O48l	<p>Oliveira, Lucas Antunes O labirinto sem minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade / Lucas Antunes Oliveira. – Recife: O Autor, 2016. 255 f.</p> <p>Orientadora: Emerlinda Maria Araujo Ferreira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.</p> <p>Inclui referências.</p> <p>1. Literatura. 2. Ficção policial. 3. Escritores - Visão política e social. 4. Escritores chilenos. 5. O contemporâneo. I. Ferreira, Emerlinda Maria Araujo (Orientadora). II. Título.</p> <p>801 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2016-58)</p>
------	---

LUCAS ANTUNES OLIVEIRA


**O LABIRINTO SEM MINOTAURO: Roberto Bolaño e a Narrativa Policial  
na Contemporaneidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor  
em TEORIA DA LITERATURA em 12/2/2016.

**TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**




**Prof.ª Dr.ª Ermelinda Maria Araujo Ferreira**  
Orientadora – LETRAS - UFPE




---

**Prof. Dr. Jose Alberto Miranda Poza**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof.ª Dr.ª Brenda Carlos de Andrade**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof. Dr. André de Sena Wanderley**  
LETRAS - UFPE



---

**Prof.ª Dr.ª Sherry Morgana Justino de Almeida**  
LETRAS - UFRPE

Recife – PE  
2016

*Para Poli  
minha Luz*

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa concedida, que me permitiu levar a cabo esta pesquisa.

A CAPES, por ter disponibilizado o auxílio necessário para que eu pudesse realizar o estágio de doutorado sanduíche no exterior.

À professora Ermelinda, pela atenção e dedicação para comigo ao longo de toda a minha jornada na pós-graduação, tornando tudo isso possível.

Aos funcionários e professores do PPGL, que me auxiliaram em inúmeros momentos e me apresentaram caminhos essenciais para minha formação.

Aos professores André de Sena e José Alberto Poza, por terem participado das minhas pré-bancas e contribuído para o aperfeiçoamento deste trabalho.

À professora Maria de Lurdes Sampaio, da Universidade do Porto, pela ajuda essencial para este estudo, pelo acolhimento e pela amizade.

Aos amigos próximos, pela presença e pelo companheirismo que compartilham comigo há tanto tempo.

Aos amigos de longe, pelo apoio virtual, especialmente o pessoal da Antiga II e do IllumiG.A.V.

À família, pela confiança, pela proteção e pelo amor.

## RESUMO

Esta tese intenta realizar uma leitura da obra do escritor chileno Roberto Bolaño investigando os processos pelos quais ele subverte o modelo formal da narrativa policial para tratar da ruína dos discursos ideológicos da modernidade, da experiência da vivência em um mundo no qual é impossível encontrar um sentido último e totalizante, e das diversas manifestações do Mal e do crime em nossa realidade, dando destaque à figura do intelectual como novo detetive. Para isso, analisaremos os seguintes romances: *A pista de gelo* (2009b); *Monsieur Pain* (1999b); *O terceiro Reich* (2010b); *Os detetives selvagens* (2002); *Estrela distante* (2000a); e *2666* (2004a), com destaque para este último. No primeiro capítulo, trataremos das conjunturas moderna e pós-moderna e do papel que o intelectual ocupa em cada uma delas. O segundo capítulo se volta para o gênero policial nas duas conjunturas citadas. Por fim, no terceiro capítulo, abordaremos a obra de Bolaño com o objetivo de averiguar a posição da ficção policial em sua produção, investigando os usos que o autor faz das duas principais vertentes desse tipo de literatura na contemporaneidade: a narrativa detetivesca metafísica e o neopolicial.

**Palavras-chave:** Ficção policial; Intelectual moderno e pós-moderno; Modernidade e Pós-modernidade; Roberto Bolaño.

## ABSTRACT

This thesis intends to perform a reading of the work of the Chilean writer Roberto Bolaño investigating the processes by which he subverts the formal model of detective narrative to discuss the ruin of the ideological discourses of modernity, the experience of living in a world in which it is impossible to find a last and totalizing meaning, and the various manifestations of Evil and crime in our reality, highlighting the figure of the intellectual as a new detective. For this, I will analyze the following novels: *The Skating Rink* (2009b); *Monsieur Pain* (1999b); *The Third Reich* (2010b); *The Savage Detectives* (2002); *Distant Star* (2000a); and *2666* (2004a), especially the latter. In the first chapter, I will discuss the modern and postmodern junctures, and the role that the intellectual occupies in each of them. The second chapter is dedicated to the detective gender in the two above-mentioned junctures. Finally, in the third chapter, I will examine Bolaño's work in order to ascertain the position of the detective fiction in his production, investigating the uses that the author makes of the two main variants of this literary gender in contemporaneity: the metaphysical detective story and the neopolicial.

**Keywords:** Detective fiction; Modern and Postmodern Intellectual; Modernity and Postmodernity; Roberto Bolaño.



## RESUMEN

Esta tesis se propone a realizar una lectura de la obra del escritor chileno Roberto Bolaño que investigue los procesos por los que él subverte el modelo formal de la narrativa policíaca para hablar de la ruina de los discursos ideológicos de la modernidad, de la experiencia de vivir en un mundo en el que es imposible encontrar un sentido último y totalizante, y de las diversas manifestaciones del Mal y del crimen en nuestra realidad, destacando la figura del intelectual como un nuevo detective. Para eso, vamos a analizar las siguientes novelas: *La pista de hielo* (2009b); *Monsieur Pain* (1999b); *El tercer Reich* (2010b); *Los detectives salvajes* (2002); *Estrella distante* (2000a); e *2666* (2004a), especialmente la última. El primer capítulo se ocupará de las coyunturas moderna y postmoderna y del papel que el intelectual ocupa en cada una de ellas. El segundo capítulo se vuelve hacia el género policíaco en las dos coyunturas mencionadas. Finalmente, el tercer capítulo discutirá la obra de Bolaño con el fin de determinar la posición de la ficción policíaca en su producción, investigando los usos que el autor hace de las dos vertientes principales de este género literario en la contemporaneidad: la narrativa detectivesca metafísica y el neopolicial.

**Palabras clave:** Ficción policial; Intelectual moderno y postmoderno; Modernidad y Postmodernidad; Roberto Bolaño.

*Ele só guardava na cabeça a imagem da catedral negra que se erguia em meio a um deserto de escombros, e a de um dedo decepado que encontrara num monte de entulhos.*

W. D. Sebald, Guerra aérea e literatura.

*– Não multipliques os mistérios – disse. – Estes devem ser simples. Lembra a carta roubada de Poe, lembra o quarto fechado de Zangwill.  
– Ou complexos – replicou Dunraven. – Lembra o universo.*

Jorge Luis Borges, *Abenjacan, o Bokari, morto no seu labirinto.*

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> -----	<b>11</b>
<b>Capítulo 1: Modernidade, pós-modernidade e os intelectuais</b> -----	<b>22</b>
<b>Modernidade: o casamento entre o poder e o saber</b> -----	<b>24</b>
<b>Pós-modernidade: a era da incerteza</b> -----	<b>65</b>
<b>Modernidade e pós-modernidade na América Latina</b> -----	<b>49</b>
<b>Capítulo 2: A narrativa policial na modernidade e na pós-modernidade</b> -----	<b>92</b>
<b>O neopolicial latino-americano</b> -----	<b>125</b>
<b>Capítulo 3: Roberto Bolaño e o romance policial</b> -----	<b>140</b>
<b>O gênero policial na obra de Roberto Bolaño</b> -----	<b>149</b>
<b>Sobre assassinos e escritores</b> -----	<b>154</b>
<b>“Quem é o escritor alemão Benno von Archimboldi?”</b> -----	<b>158</b>
<b>“Quem é o assassino de mulheres de Santa Teresa?”</b> -----	<b>190</b>
<b>O que é 2666?</b> -----	<b>228</b>
<b>Considerações finais</b> -----	<b>241</b>

## Introdução

Em sua última entrevista, concedida à jornalista Mónica Maristain, o escritor chileno Roberto Bolaño afirma que, mais do que escritor, ele gostaria de ter sido detetive de homicídios: “Um polícia de homicídios. Alguém que pode voltar sozinho, de noite, à cena do crime e não se assustar com fantasmas” (MARISTAIN, 2011, p.119). Observado com atenção, esse pequeno trecho de entrevista revela algumas das principais chaves da ficção bolaniana: a questão da violência, representada na “cena do crime”; a recuperação da memória dos desastres, presente na imagem dos fantasmas; e a temática detetivesca, encarnada na figura do policial.

A literatura policial sempre lidou com a violência, desde seus primórdios. A primeira história policial moderna, o conto “Os Assassinos na Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe (2003), narra a investigação que procura esclarecer os assassinatos brutais de duas mulheres na Paris do século XIX. A ficção detetivesca que viria depois de Poe segue o mesmo modelo, estruturando-se como a narrativa da busca pela elucidação de um crime, quase sempre um assassinato. Dessa forma, a literatura policial não apenas tematiza a violência: ela lhe atribui sentido. Quando o detetive desvenda o mistério e anuncia o criminoso, ele também revela seus motivos, mostrando que aquele cadáver estendido no meio do salão não está ali por acaso, que há alguma razão por trás de tudo: o corpo faz sentido.

Ao solucionar o enigma, o detetive da narrativa policial retira o assassinato do reino do caos do qual naturalmente faz parte e o realoca no terreno da ordem estabelecida. E ele só é capaz de fazê-lo ao recuperar o passado, ao investigar o que passou e reconstruir o crime. Para que o assassinato e a violência possam fazer sentido, é preciso que a memória desses acontecimentos seja recuperada, é preciso olhar para trás e encarar os “fantasmas”.

É muito provável que Bolaño tenha percebido essa relação entre violência, memória e o gênero policial, e que tal consciência o tenha levado a privilegiar esse tipo de narrativa ao construir sua obra – o próprio escritor admitiu certa vez que sempre procurou elaborar uma intriga detetivesca em suas produções (PAZ SOLDÁN, 2013, p.22). De fato, vários de seus romances, dos menos conhecidos até os mais prestigiados, podem ser encarados como obras pertencentes ao gênero policial: *Monsieur Pain* (1999b), *A pista de gelo* (2009b), *Estrela distante* (2000a), *Os detetives selvagens* (2002), *2666* (2004a) e *O terceiro Reich* (2010b) são todos livros que possuem uma intriga detetivesca. Além disso, na grande maioria deles, existe também um trabalho de rememoração de grandes episódios de violência, como os regimes

totalitários (em especial o nazismo), as ditaduras latino-americanas e o feminicídio, evidenciando presença da relação acima citada na obra do escritor chileno.

Contudo, não podemos dizer que as narrativas policiais de Bolaño sigam o mesmo modelo criado por Poe, nem que se propõem a discutir as mesmas questões das mesmas formas. A narrativa policial clássica, isto é, aquela cujas bases foram fundadas por Poe, e que foi desenvolvida e popularizada por autores como Conan Doyle e Agatha Christie no final do século XIX e início do século XX, sempre serviu de apoio para (e como forma de propagar) os pressupostos ideológicos da modernidade: nela é celebrado o triunfo do Racionalismo e da Verdade sobre o mistério, bem como da Justiça sobre o infrator; este não é visto mais como aquele que ataca apenas um indivíduo, mas sim aquele que age contra toda a sociedade – contra a Ordem –, e, por isso, deve sofrer as consequências da Lei. Como sugere Borges, Poe, ao criar o gênero policial, “não queria que [este] fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico, se vocês quiserem, mas um gênero fantástico da inteligência” (BORGES, 2011, p.58). Daí nasce uma tradição fundamental da narrativa detetivesca: “um mistério desvendado por obra da inteligência, por uma operação intelectual” (BORGES, 2011, p.57). Ora, desvendar o mistério do mundo por meio das operações intelectuais é uma maneira bastante sucinta de descrever o racionalismo moderno.

No entanto, a situação da narrativa policial como apoio para o discurso da modernidade começa a se modificar com o surgimento do romance policial da chamada “Série Negra”, também chamado simplesmente de “romance negro”. Nascido nos Estados Unidos durante a década de 1920, o romance negro sofrerá o impacto tanto de certo realismo social que se havia perpetuado na literatura norte-americana (exemplificado pela obra de um Hemingway ou a de um Faulkner, por exemplo), quanto da crise que atingiu o Ocidente na primeira metade do século XX (cujos elementos incluem a Primeira Guerra Mundial e o “crack” de 1929) e que gerou uma dúvida quanto à fé cega na razão e na ciência que a sociedade ocidental havia até então professado. Assim, o racionalismo decifrador do detetive tipicamente burguês dá lugar à investigação brutal do detetive particular, que mergulha no submundo do crime e das instituições degeneradas em sua busca pelo assassino. Contudo, mesmo nas narrativas da série negra a relação do romance policial com o discurso da modernidade não é radicalmente rompida ou mesmo subvertida: o detetive, embora agora seja uma figura moralmente questionável, ainda representa o sujeito incorruptível, jamais se rendendo às pressões do submundo no qual se envolve e levando às últimas consequências o seu desejo de trazer alguma Justiça ao mundo.

No entanto, na América Latina a narrativa policial se desenvolverá de maneira bastante peculiar. Embora ela tenha aparecido no subcontinente primeiro na sua versão clássica, ainda no final do século XIX (NOGUEROL JIMÉNEZ, 2006), a primeira expressão verdadeiramente relevante desse tipo de narrativa se deu com a obra de Jorge Luis Borges e Bioy Casares *Seis problemas para dom Isidro Parodi* (2008), publicada em 1942, na qual, como o próprio nome de seu protagonista indica, apresenta uma notória metaficcionalização paródica que reflete sobre o próprio gênero que cultiva. Um pouco mais tarde Borges retomaria essa perspectiva em seu conto “A morte e a bússola”, no qual o autor de *Ficções* (2008) inverte as posições entre o detetive e o assassino, dando a este último a função de elaborar/desvendar o mistério de modo a atrair o primeiro para sua própria morte, evidenciando o caráter de constructo da narrativa policial e, por extensão, de toda narrativa ficcional.

Se, a princípio, Borges e Casares criavam na Argentina – e no resto do subcontinente sul-americano – um cenário propício para a produção e a recepção da narrativa policial (VARGAS VERGARA, 2005), de maneira geral, em seus moldes clássicos (embora, como vimos, dando maior ênfase à metaficcionalidade), nos anos de 1970 o romance policial “negro” começa a ser produzido com maior frequência. Contudo, esse tipo de relato policial, ao adaptar-se à realidade latino-americana, toma novas formas, surgindo assim o chamado *neopolicial*<sup>1</sup>. Este possui muitas características em comum com o romance da série negra: a ênfase no processo de investigação, a violência, a luta do detetive contra um mundo degradado. Contudo, no neopolicial, o maior inimigo do detetive não é o submundo do crime, mas sim o próprio Estado, controlado e corrompido pelas diversas ditaduras que assolaram a América Latina; e se no primeiro ainda existe uma esperança de cura para a degradação por meio de uma unificação moral do país, no neopolicial tal esperança, graças ao próprio cenário social, é impossível.

Ao lado do neopolicial, o cenário literário contemporâneo da América Latina irá cultivar uma outra variante do gênero policial: aquela conhecida como narrativa *detetivesca metafísica*, ou “*metaphysical detective story*”. Tal variante pode ser entendida como um tipo de ficção detetivesca que procura subverter os elementos principais da narrativa policial tradicional com o objetivo de tematizar outras questões que vão além da solução do enigma proposto pelo enredo. A narrativa detetivesca metafísica estaria, portanto, ligada à ficção pós-

<sup>1</sup> Segundo Oscar Montoya o termo “neopolicial” foi criado pelo escritor mexicano de romances policiais Paco Ignacio Taíbo II “para se referir às modificações que o gênero sofre na América Latina. Explica que o neopolicial ‘se caracteriza pela obsessão pelas cidades; uma incidência recorrente da temática dos problemas do Estado como gerador do crime, da corrupção, da arbitrariedade política’” (MONTAYA, 2008, p.19).

moderna em sua utilização e consequente subversão das formas narrativas consagradas com o objetivo de questionar certos discursos e visões de mundo institucionalizadas; além disso, esse tipo de narrativa policial se distinguiria por potencializar os jogos intertextuais e metatextuais – assim como faz a metaficção historiográfica pós-modernista (c.f. HUTCHEON, 1991). Assim, embora a narrativa detetivesca metafísica não seja exclusividade de América Latina – tendo sido cultivada por autores como Vladimir Nabokov em *Fogo Pálido* (1990), Umberto Eco em *O nome da rosa* (1983), Ítalo Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno* (1990), Thomas Pynchon em *Vício Inerente* (2010), e José Cardoso Pires com *O Delfim* (1999) – sem dúvida o terreno preparado por Borges e Casares foi essencial para o florescimento dessa variante do gênero policial no subcontinente.

É nessa “tradição” do gênero policial latino-americano que se insere a obra detetivesca de Roberto Bolaño. Autor chileno residente por parte de sua vida no México, mas que só alcançou reconhecimento como ficcionista enquanto vivia na Espanha, sua assunção como latino-americano<sup>2</sup> pode indicar a relação que seus romances policiais possuem com as duas variantes do gênero que mais se desenvolveram da América Latina: o neopolicial e a narrativa detetivesca metafísica. Se a primeira variante seria menos frequente em seus romances, destacando-se principalmente no texto póstumo e apocalíptico *2666*, a segunda é notável em quase todas suas ficções policiais. Romances como *O terceiro Reich*, *Monsieur Pain*, *Os detetives selvagens*, e o próprio *2666* se desenvolvem de maneira bastante similar: constroem-se como narrativas detetivescas, instaurando alguma espécie de mistério a ser resolvido, num jogo de idas e vindas no qual são levantadas e descartadas pistas, mas que, ao final, jamais têm seu enigma solucionado. Ao invés disso, deixa-se aberto um espaço que é preenchido por outras discussões, principalmente sobre literatura e sua relação com o poder, a violência e a vida de maneira geral.

Nesse sentido, podemos dizer que a narrativa policial de Bolaño ergue-se como um labirinto a ser percorrido e desvendado, mas que, ao chegar a seu centro, já não há mais nenhum minotauro para derrotar. Na ausência de um fim último, a própria experiência do labirinto torna-se altamente significativa; porém, é impossível alcançar qualquer significado final, que possa explicar a experiência do labirinto em sua totalidade. Ou seja, Bolaño usa da forma do romance policial subvertida para falar da ruína dos discursos da modernidade e tratar de uma nova condição, que poderíamos chamar de pós-moderna: uma vivência humana afastada de uma ideia de Verdade, mas, pelo contrário, mergulhada em diversas verdades,

---

<sup>2</sup> Perguntado se se considerava chileno, mexicano ou espanhol, Bolaño, em entrevista, responde: “Sou latino-americano” (MARISTAIN, p.99).

muitas vezes contraditórias e em constante modificação, sendo, portanto, uma vivência na qual se torna impossível encontrar um sentido totalizante para a realidade.

Nesse universo destituído de uma verdade última, uma figura adquire grande relevância na obra do autor chileno: a do intelectual. São comuns nas narrativas de Bolaño personagens artistas, jornalistas, críticos literários, ficcionistas e, sobretudo, poetas. Muitos delas acabam se envolvendo com a trama investigativa dos textos, convertendo-se inclusive nos próprios detetives, como ocorre, por exemplo, com os poetas Arturo Belano (alter ego de Bolaño) e Ulises Lima em *Os detetives selvagens*, ou os quatro críticos literários que protagonizam a primeira parte de *2666*. Dessa forma, a figura do intelectual torna-se emblemática para o universo ficcional de Bolaño: outrora aquele que era responsável por desvendar a Verdade do mundo, o intelectual imerso num mundo sem sentido converte-se no detetive incapaz de solucionar o mistério com o qual se depara.

Para além disso, a obra de Bolaño, como vimos, também possui um comprometimento com a tematização da violência. As grandes manifestações da violência no mundo, em especial aquelas ocorridas no século XX, são objeto frequente nos seus livros. Sua relação com a narrativa policial o leva a se utilizar desse gênero literário para abordar essas grandes expressões do crime, convertendo sua obra numa espécie de investigação da barbárie e das imagens do Mal no mundo contemporâneo.

Com base no que viemos afirmando até agora, podemos apresentar o tema de nosso trabalho: fazer uma leitura da obra de Roberto Bolaño investigando os processos pelos quais o escritor chileno subverte o modelo formal da narrativa policial para tratar da ruína dos discursos ideológicos da modernidade, da experiência da vivência num mundo no qual é impossível encontrar um sentido último e totalizante, e das diversas manifestações do Mal e do crime em nossa realidade. Como foi mostrado acima, o gênero detetivesco ocupa uma posição de destaque em sua obra; intentaremos, com nosso trabalho, determinar os contornos e as funções dessa posição. Além disso, daremos destaque em nossa investigação à figura do intelectual como o novo detetive da narrativa policial, tanto pela relevância que ela assume na trama e nas discussões promovidas pela ficção de Bolaño, quanto pela sua recorrência na obra do escritor chileno, evidenciando assim um paradigma que merece ser analisado com maior profundidade.

O *corpus* desta tese será formado pelos seguintes romances: *A pista de gelo* (2009b); *Monsieur Pain* (1999b); *O terceiro Reich* (2010b); *Os detetives selvagens* (2002); *Estrela distante* (2000a) e *2666* (2004a). Escolhemos esses textos por permitirem tanto a discussão



sobre a narrativa policial, quanto acerca da figura do intelectual. Contudo, como procuramos situar o local da narrativa detetivesca no projeto estético de Bolaño, o restante da obra do autor chileno também será considerado em nosso trabalho.

Conforme destaca Oscar Montoya,

Roberto Bolaño se converteu em um clássico. (...) Mais que o resultado de uma moda – ainda que sem dúvida há algo disso –, essa crescente atenção sublinha a importância de uma obra construída em um período de tempo relativamente breve: seus trabalhos mais sólidos se desenvolvem entre 1996 e 2003. Sete anos de uma intensidade literária surpreendente, em que surgem ao menos três romances essenciais para a literatura latino-americana contemporânea: *Estrela distante* (1996), *Os detetives selvagens* (1998) e a extensa *2666* (publicada postumamente em 2004) (MONTROYA, 2008, p.181).

Montoya também chama a atenção para a substantiva quantidade de estudos críticos realizados acerca da obra de Bolaño que têm sido produzidos desde sua morte prematura em 2003. Contudo, a recepção do autor no Brasil ainda tem sido razoavelmente tímida, pelo menos no que diz respeito à recepção da crítica especializada: nenhuma das edições críticas ou coletâneas de ensaios produzidas no exterior foi ainda traduzida ou publicada em nosso país; a maioria dos estudos brasileiros realizados acerca de sua obra se trata de artigos esporádicos, publicados em revistas ou anais de eventos, e não reunidos em nenhuma coletânea específica; e o único estudo de fôlego que havíamos encontrado, até o momento em que submetemos nosso projeto de tese como requisito para participar da seleção do doutorado (dia 11 de outubro de 2011), era a tese de doutorado de Rafael Gutiérrez Giraldo (2010). Desde então foram defendidas algumas teses e dissertações no Brasil que têm como objeto de análise o trabalho de Roberto Bolaño<sup>3</sup>, tratando-se, sem dúvida, de contribuições importantes para a fortuna crítica do autor em nosso país. É preciso destacar, entretanto, que nenhum desses trabalhos coincide com a proposta que apresentamos neste trabalho.

Por outro lado, se já existem alguns estudos de fôlego e relevantes que se voltam sobre a questão da narrativa policial na obra de Bolaño, a grande maioria deles, pelo que pudemos

---

<sup>3</sup> Dentre as quais se encontra a tese de doutorado de Schneider Carpeggiani (2012), produzida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE e orientada pela professora doutora Lucila Nogueira. Em seu trabalho o autor destaca o grande sucesso editorial que a obra do escritor chileno alcançou, fenômeno que ele chama de “Bolaño-mania” (CARPEGGIANI, 2012, p.41), e que atingiu até mesmo o Brasil. Contudo, apesar de mencionar as inúmeras resenhas destinadas ao trabalho de Bolaño que surgiram na imprensa, Carpeggiani não aborda a recepção especializada dessa obra, o que leva a entender que a “Bolaño-mania” se trata de um fenômeno muito mais relacionado à esfera do mercado editorial do que da produção acadêmica. Não por acaso a bibliografia crítica acerca da produção bolaniana utilizada por Carpeggiani é praticamente toda composta por trabalhos de autores estrangeiros.

verificar em nossa revisão bibliográfica, concentra-se em um único texto do autor, como por exemplo o ensaio de Vargas Vergara (2005), que se detém sobre *Os detetives selvagens*. Outros, como a tese de doutorado de Montoya, analisam um único romance de Bolaño em comparação com outros exemplos de narrativa policial latino-americana. Aqui no Brasil temos o trabalho de Sant’Ana (2012), que articula um livro do autor chileno (*Os detetives selvagens*) com textos de Machado de Assis e Borges. Assim, o ineditismo de uma pesquisa mais aprofundada que se volte sobre o conjunto da obra de Bolaño analisando suas relações com a narrativa policial cresce ainda mais se tal trabalho se propor a dar destaque à figura do intelectual como um novo detetive, uma vez que, embora tenham sido trabalhados pontualmente nas pesquisas realizadas anteriormente (inclusive aqui no Brasil), tais temas ainda não foram articulados em uma perspectiva global.

É nesse duplo espaço que nosso trabalho pretende se inserir: ao mesmo tempo contribuir para a fortuna crítica da obra de Bolaño ao propor uma linha de investigação ainda não abordada, bem como fomentar os estudos críticos acadêmicos acerca do autor chileno no Brasil, procurando assim auxiliar na avaliação de uma obra literária que vai gradativamente se estabelecendo como verdadeiramente relevante na opinião da crítica especializada de fora e também, cada vez mais, de dentro de nosso país.

Além disso, embora não seja nossa intenção oferecer pontos de vista verdadeiramente inéditos a respeito de questões menos centrais em nosso trabalho, como por exemplo os conceitos de modernidade, pós-modernidade e literatura pós-modernista, acreditamos ser possível apresentar contribuições relativamente originais a respeito da narrativa policial na contemporaneidade (mais especificamente do romance, uma vez que nosso *corpus* se concentra em obras pertencentes a esse gênero) e sua articulação com a figura do intelectual. É, portanto, oportuno mencionar aqui a importância do estágio que realizamos em Portugal, sob a orientação da professora Maria de Lurdes Sampaio, da Universidade do Porto, especialista no gênero policial, para as reflexões teóricas desenvolvidas neste estudo acerca da ficção detetivesca.

Esta tese é dividida em três capítulos. O primeiro deles busca refletir sobre alguns aspectos da modernidade e da pós-modernidade, evidenciando os elementos que permitiram a passagem de uma conjuntura à outra, além de pensarmos um pouco a respeito da real existência dessa passagem e, portanto, da pertinência do uso desses termos. Procuraremos tratar não somente das características sociais, econômicas e históricas da modernidade e da

pós-modernidade, mas, sobretudo, pensar suas manifestações estéticas e abordar as representações construídas a respeito dessas conjunturas por seus próprios atores sociais; em outras palavras, buscaremos averiguar como a modernidade e a pós-modernidade, por assim dizer, pensavam (e pensam) a elas mesmas. Tal reflexão prévia será importante para entender como a narrativa policial se articula com tais representações, uma vez que o gênero já nasce intimamente relacionado com os discursos propagados pela modernidade. As certezas e as incertezas oferecidas pela modernidade e pela pós-modernidade serão elementos importantes das representações sobre as conjunturas que influenciarão a forma da narrativa detetivesca moderna e pós-moderna. Para alcançar nosso objetivo, nos debruçaremos sobre o papel dos intelectuais na construção dessas representações, tendo em vista duas considerações importantes. A primeira delas diz respeito à centralidade da ação dos intelectuais para a elaboração dos caminhos que a ação modernizadora deveria seguir, assumindo a figura de “legisladores” (segundo a metáfora desenvolvida por BAUMAN, 2010) da modernidade. Se no contexto pós-moderno os intelectuais já não possuem mais a função de legisladores, ainda mantém um papel importante, atuando como “intérpretes” (ainda segundo a metáfora de BAUMAN, 2010) entre as diversas tradições de mentalidades que interagem na (e constituem a) pós-modernidade. Dessa forma, os intelectuais se afirmam como o grupo social que mais profundamente abordaram e abordam as conjunturas moderna e pós-moderna, influenciando diretamente na elaboração de suas representações. A segunda das considerações diz respeito à posição ocupada pela figura do intelectual na obra de Roberto Bolaño: como o detetive, ou a personagem principal da narrativa policial. Investigar a figura do intelectual, assim, torna-se um ponto nevrálgico para a análise da estrutura da obra do autor chileno. Ao tratarmos da relação entre o intelectual e os contextos moderno e pós-moderno, poderemos também averiguar as representações acerca da própria figura do intelectual; afinal, como indica Bauman (2010), a categoria dos “intelectuais” foi criada pelos próprios com o objetivo de reunir num mesmo grupo pessoas capazes de oferecer considerações sobre a verdade, os valores morais e os juízos estéticos, procedimento este que, em certo sentido, permanece: “Em qualquer lugar e em qualquer tempo, ‘os intelectuais’ são constituídos por um efeito combinado de mobilização e autorrecrutamento” (BAUMAN, 2010, p.16). Em nosso percurso, procuraremos também averiguar o desenvolvimento da modernidade e da pós-modernidade, bem como sua relação com os intelectuais, no contexto específico da América Latina. Justificamos tal atitude pelo nosso objetivo de dar destaque à evolução (no sentido de

transformação) do gênero detetivesco no subcontinente, uma vez que é na tradição literária (e cultural) latino-americana que Roberto Bolaño se insere.

No segundo capítulo abordaremos o desenvolvimento da narrativa policial, desde o nascimento de sua configuração moderna, com Edgar Allan Poe, até suas manifestações mais recentes, pós-modernas, e exemplificadas pela obra de Roberto Bolaño e outros ficcionistas. Buscaremos articular o que foi pensado no capítulo anterior, ou seja, acerca das conjunturas moderna e pós-moderna, com as modificações sofridas pelo gênero detetivesco, realizando um estudo que procura compreender a relação entre as estruturas sociais e literárias. Veremos, assim, a narrativa policial de enigma, marcada pelos discursos clássicos da modernidade, ser seguida pela narrativa da “Série Negra” (também conhecida como *hard-boiled*, em inglês, ou *noir*, em francês, e criada pelo autor norte-americano Dashiell Hammett na década de 1920), que se distancia dos pressupostos da narrativa detetivesca tradicional e apresenta certa descrença na validade absoluta dos discursos propagados pela modernidade. Trataremos também do surgimento da narrativa detetivesca metafísica, ou seja, daquele tipo de ficção policial que parodia os procedimentos da ficção detetivesca tradicional com o intuito de abordar questões que transcendem a mera resolução do enigma proposto pelo enredo. Nossa atenção se voltará ainda para o nascimento, na década de 1970, do neopolicial, vertente do gênero que se origina da tentativa dos autores de adaptar o romance negro à realidade latino-americana. Tanto o neopolicial quanto a narrativa detetivesca metafísica se tratam de manifestações do gênero policial que possuem uma relação íntima com a América Latina: o primeiro, como se viu, é fruto do subcontinente; já o segundo é perceptível logo nas primeiras manifestações importantes do gênero na América Latina, com já mencionado livro de Borges e Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Como já foi dito, a obra de Roberto Bolaño envolve aspectos tanto da narrativa detetivesca metafísica (sobretudo direcionados no intuito de criar uma discussão acerca da própria literatura, ou seja, uma discussão metaficcional), quanto do neopolicial, o que indica novamente sua filiação com a tradição literária latino-americana. Assim, procuraremos dar uma atenção especial para o desenvolvimento do gênero policial no subcontinente, a fim de iluminar melhor as características da própria obra do autor chileno, sem, evidentemente, deixar de lado algumas manifestações importantes da narrativa policial escritas por autores de outras partes do mundo. É importante destacar que a congregação, no trabalho de Bolaño, de elementos da narrativa detetivesca metafísica e do neopolicial conduz a uma literatura pós-modernista, nos termos propostos por Linda Hutcheon (1991); ou seja, os textos de Bolaño podem ser

considerados metaficções historiográficas (um tipo de narrativa que é ao mesmo tempo intensamente autorreflexiva e voltada para o mundo histórico, social e político).

No último capítulo de nossa tese abordaremos a obra detetivesca de Roberto Bolaño, levando em consideração o que foi discutido nos capítulos anteriores, com o objetivo de oferecer não somente uma leitura original da obra do autor chileno, como também refletir acerca das estruturas do romance policial contemporâneo. Embora todos os romances escolhidos como *corpus* sejam importantes para a nossa análise, concederemos maior destaque para o póstumo *2666*, porque articula com maior equilíbrio as duas tendências da ficção policial mais próximas à pós-modernidade: o neopolicial e a narrativa detetivesca metafísica. Acreditamos que, por meio dessa estratégia metodológica, será mais fácil demonstrar os elementos centrais do romance policial contemporâneo. Por outro lado, analisar, além de *2666*, os demais romances policiais de Bolaño nos possibilitará pensar a importância do gênero para o conjunto da obra do autor, oferecendo pistas para que possamos compreender melhor seu próprio projeto literário. Bolaño não foi um autor de apenas literatura detetivesca; entretanto, a maior parte de seus romances envereda por este gênero. O que procuraremos evidenciar neste capítulo é que a escolha pelo gênero policial efetuada pelo autor chileno envolve uma escolha estética para apresentar os temas (ou motivos) que serão abordados em seus livros, em especial alguns de seus temas favoritos: o fracasso dos projetos de sua geração (que envolve o fracasso dos projetos modernizantes e revolucionários latino-americanos, e, por extensão, dos projetos da própria modernidade), a violência, e a própria literatura. Portanto, entender melhor essa escolha pelo romance policial feita por Bolaño envolve entender as mudanças da modernidade (e o malogro de seus projetos), o papel do intelectual (e sua relação com a literatura – importante destacar que o intelectual, nos textos do autor chileno, é quase sempre um escritor) e o funcionamento do próprio gênero (que, como convém lembrar, sempre envolve, ao menos em suas manifestações mais tradicionais, algum crime, alguma forma de violência), bem como compreender a articulação desses elementos no interior do trabalho do autor chileno. Só assim será possível criar as condições para construir a leitura original da obra bolaniana que pretendemos oferecer com esta tese.

Antes de seguirmos com nosso trabalho, gostaríamos de fazer uma última observação, referente às citações e referências de obras estrangeiras. Para facilitar a leitura, os títulos dos livros citados estão em português, com o título (preferencialmente) das edições brasileiras. Sempre que uma obra for mencionada com o título em outro idioma será porque não tivemos

notícia de que há uma edição do texto em vernáculo. Pelo mesmo motivo, procuramos traduzir as citações de obras cujo idioma original não é o português. As citações das obras de Bolaño são um caso especial: utilizamos as traduções brasileiras, sempre que possível, e a referência aponta para a edição feita em nosso país. Obviamente, em nossa pesquisa, lidamos com os originais em espanhol (que também estão presentes nas referências bibliográficas); a citação em português serve somente para auxiliar o leitor. Dito isso, passemos ao primeiro capítulo desta tese.

## Capítulo 1: Modernidade, pós-modernidade e os intelectuais

Se nos propusermos a elencar uma única característica que defina a dinâmica da modernidade em sua “essência”, esta será, sem dúvida, a ruptura. Uma das conclusões que nos leva a tal afirmação foi formulada por Frederic Jameson: “‘Modernidade’ significa sempre estabelecer e postular uma data e um começo” (2005, p.43). Isso porque, se a modernidade é ruptura, significa que ela deve abandonar a continuidade com algo anterior, instaurando um começo (ou recomeço) que pode ter sua data definida, mesmo que esta não seja precisa. Cabe então perguntar-se qual seria a data do nascimento da própria modernidade, aquele começo original que iniciaria a cadeia eterna de rupturas que deveriam se estender até a perfeição – ou até o infinito.

Jameson, novamente, elenca algumas propostas que pretendem narrar o nascimento da modernidade, cada uma relacionada a sua própria tradição de pensamento. Por exemplo, para a tradição alemã em geral, a Reforma protestante receberia certa prioridade; já uma possível tradição “científica” nos remeteria até Galileu; uma visão retrospectiva do século XX e descolonizadora entenderia o descobrimento e a conseqüente conquista das Américas como reveladores de um importante elemento novo de modernidade; e para os filósofos “a total ruptura de Descartes com o passado constitui não somente a inauguração da modernidade mas já uma teoria autoconsciente ou reflexiva da mesma” (JAMENSON, 2005, p.43). Nota-se que grande parte das propostas articula-se com trabalhos de pensadores importantes (Lutero, Galileu, Descartes), o que não é por acaso: embora esteja intimamente relacionada a uma determinada organização política, social e econômica, a modernidade parece ser, antes de tudo, uma visão de mundo. E, como tal, essa visão não só se reflete no trabalho desses pensadores, como, em grande medida, foi desenvolvida por eles.

A ideia de que a modernidade é antes de tudo uma visão de mundo é com certeza discutível, e, em certo sentido, impossível de ser efetivamente provada. É possível descrever a modernidade como primeiramente uma certa ordem socioeconômica e, em seguida, uma visão de mundo, derivada daquela ordem. Essa é, sem dúvida, uma perspectiva que agradaria um marxismo mais tradicional; aliás, como aponta Jameson, “para Marx a modernidade é [...] o *próprio capitalismo*” (2005, p.97, grifo nosso). Provavelmente a relação entre ordem socioeconômica e visão de mundo na modernidade é tão intrincada que não se pode dizer qual dos dois elementos é anterior ao outro – se é que há de fato um elemento primeiro. Nesse sentido, dizer que a modernidade é antes de tudo uma visão de mundo significa, para nós,

assumir um ponto de vista conscientemente parcial sobre o problema, mas que se revela, provavelmente, necessário devido ao propósito mesmo de nosso trabalho. Isso não significa, evidentemente, que iremos ignorar o outro lado, ou seja, a dimensão mais “material” da modernidade; significa apenas que a ideia da modernidade como visão de mundo será prioritária para nós nesta pesquisa.

Encarar a modernidade prioritariamente como uma visão de mundo ser-nos-á útil por nos permitir adotar uma perspectiva semelhante à eleita por Zygmunt Bauman em seu livro *Legisladores e intérpretes*: para o sociólogo polonês, a combinação de certos fatores “criou o tipo de experiência enunciada na visão de mundo particular e nas estratégias intelectuais a ela associadas que receberiam o nome de ‘modernidade’” (BAUMAN, 2010, p.17). Assim, tal perspectiva permite pensar a íntima relação entre a modernidade (bem como a pós-modernidade) e o papel do intelectual. Nas palavras do autor:

No sentido em que são empregados neste livro, os conceitos de modernidade e de pós-modernidade representam dois contextos nitidamente distintos, nos quais se desempenha o “papel de intelectual”; e duas estratégias que se desenvolvem em resposta a eles. (BAUMAN, 2010, p.17).

Nossa intenção, neste capítulo, será observar o desenvolvimento da modernidade e da pós-modernidade articulando-o com a função do intelectual nessas conjunturas, assim como faz Bauman em seu estudo. Adotaremos tal perspectiva (ou “narrativa”, entendendo esta como uma forma de organizar e dar sentido a um determinado período de tempo – no nosso caso, do “nascimento” da modernidade até os nossos dias) devido a alguns motivos: a) não é nosso propósito fornecer um ponto de vista inédito acerca da problemática modernidade/pós-modernidade (o que seria exceder os limites deste trabalho), ao mesmo tempo em que não queremos nos perder numa interminável revisão teórica acerca do tema. Em vez disso, acreditamos ser mais proveitoso escolher uma “narrativa” sobre a questão que se articule melhor aos objetivos de nossa tese; b) como este trabalho intenta estudar o romance policial contemporâneo (ou seja, pós-moderno) dando destaque à figura do intelectual como detetive e procurando entender como, nessa representação, se discute a função do intelectual em seu mundo, a escolha pela “narrativa” citada nos parece bastante relevante; e c) a opção por essa “narrativa” nos dará a oportunidade de entender as representações da modernidade e pós-modernidade realizadas por seus próprios atores sociais; ou, em outras palavras, como tais conjunturas pensavam (e pensam) a elas mesmas. Tal reflexão será importante para entender como a narrativa policial se articula com tais representações, uma vez que o gênero já nasce



intimamente relacionado com os discursos propagados pela modernidade<sup>4</sup>. As certezas e as incertezas oferecidas, respectivamente, pela modernidade e pela pós-modernidade serão elementos importantes das representações sobre as conjunturas que influenciarão a forma da narrativa detetivesca moderna e pós-moderna, o que justifica mais uma vez a adoção da “narrativa” mencionada como fio condutor desta etapa do nosso trabalho.

Como já alertamos, nossa escolha por considerar a modernidade sobretudo como visão de mundo não significa ignorar a dimensão social, política e econômica da conjuntura; assim, no trajeto desenvolvido neste capítulo, essas questões não serão deixadas de lado, mas, ao contrário, receberão a atenção necessária para que possamos elaborar com maior eficiência a “narrativa” da modernidade, da pós-modernidade e de seus intelectuais. Bem sabemos que nenhuma ideia ou visão de mundo pode ser realmente compreendida sem uma aproximação do mundo no qual elas surgiram – o mesmo valendo para a literatura. Essa é uma lição que norteará todo o nosso trabalho.

### **Modernidade: o casamento entre o poder e o saber**

Em uma de suas obras, Bauman argumenta que “a modernidade é, talvez mais do que qualquer coisa, *a história do tempo*: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história” (2001, p.128-129). Isso significa dizer que o atributo fundamental da modernidade é uma consciência histórica do tempo, ou, em outras palavras, uma *historicidade*. Essa consciência, contudo, só pode nascer quando se é capaz de desprender-se efetivamente do passado, instaurando o presente (como aquilo ao qual o passado se opõe) e a noção de diferença entre as duas temporalidades – ou seja, a consciência histórica do tempo se dá por meio da ruptura, precisamente a característica central da dinâmica da modernidade. Jameson (2005, p.37) nos mostra que a autoafirmação do presente, criadora do passado, é uma das marcas da modernidade e do moderno. E uma das formas de acompanhar essa autoafirmação do presente é justamente por meio das transformações dos usos que esses termos sofreram; como revela Compagnon, “Toda a história da palavra [moderno] e de sua evolução semântica será, como Jauss sugere, a da redução do lapso de tempo que separa o presente do passado, ou seja, a da aceleração da história” (2010, p.17). Poderíamos acrescentar: a aceleração dos processos de ruptura e o conseqüente nascimento da historicidade.

---

<sup>4</sup> É importante lembrar que a obra literária, como nos mostra Luiz Costa Lima (2003 e 1981), é sempre uma representação (bem como uma produção) das representações sociais da sociedade na qual ela nasce.

Segundo Jacques Le Goff (1990), quando o termo moderno (em baixo latim *modernus*) apareceu, com a queda do Império Romano no século V depois de Cristo, ele possuía apenas o sentido de “recente”, sentido este que permaneceu durante toda a Idade Média. Moderno, então, se diferenciaria do “antigo”, que podia tanto se referir simplesmente àquilo “que pertence ao passado” como, com mais precisão, à época que mais tarde passou a se chamar Antiguidade, ou seja, o mundo greco-romano anterior ao Cristianismo. Compagnon, contudo, nos alerta que quando o termo “moderno” surgiu, “nem se cogitava do tempo. A separação entre o antigo e o moderno não implica o tempo; ela é total, absoluta, entre a Antiguidade grega e romana e o *hic et nunc* medieval, aqui e agora: é o conflito do ideal e do atual” (COMPAGNON, 2010, p.17). Assim, embora exista uma ruptura entre dois períodos de tempo, ela ainda não é histórica, uma vez que as duas temporalidades são vistas como dois mundos distintos, sendo necessário que se passem ainda alguns séculos para que a separação entre os antigos e os modernos se estreite ao ponto de ambos pertencerem ao mesmo “mundo”.

É a partir do século XII que esse estreitamento começa a se tornar possível. Le Goff (1990) revela que os pensadores nessa época tomam consciência do “modernismo” de seu tempo, surgindo uma verdadeira disputa entre os antigos e os modernos, com autores deplorando esse modernismo quando comparado às regras dos antigos, e outros que se congratulam por sua condição de “moderno”. Surge então o termo “modernidade” (em latim, *modernitas*; nas “línguas vulgares”, o termo só viria a aparecer no século XIX), com Gautier Map; esta seria “o resultado de um progresso secular: ‘Chamo a nossa época a esta modernidade, isto é, este lapso de cem anos cuja última parte ainda existe, cuja memória recente e manifesta recolhe tudo o que é notável... os cem anos que decorreram, eis a nossa modernidade’” (LE GOFF, 1990, p.175). Ou seja, para Map, o intervalo que separa os modernos dos antigos é de cem anos. No século seguinte a separação diminui ainda mais: para Tomás de Aquino e Alberto Magno, os “antigos” são os mestres de duas ou três gerações anteriores, professores da Universidade de Paris entre 1220 e 1230, enquanto consideram a si próprios (Aquino e Magno) “modernos”.

A partir de então começam a surgir diversos movimentos culturais e intelectuais que assumem abertamente sua condição “moderna” e a opõem, explícita ou implicitamente, às ideias anteriores, “antigas”. Le Goff (1990) enumera vários desses movimentos, como por exemplo: a *ars nova*, no campo da música; a *via moderna*, oposta à *via antiqua* e relacionada com o nominalismo, nos campos da teologia e da filosofia; a obra de Giotto, em quem o

século XVI viu o primeiro artista “moderno”; e, no plano religioso, a *devotio moderna*, que rompe com a escolástica, considerada uma linha religiosa imbuída de “superstições” da Idade Média. Assim, a afirmação do presente por meio da ruptura com o passado vai se tornando cada vez mais recorrente nos meios intelectuais do Ocidente.

Com o Renascimento essa oposição entre o moderno e o antigo sofre uma freada, uma vez que a Antiguidade passa a ser tomada como exemplo para ser seguido pelos modernos. Mais do que isso: o “moderno” só possui relevância quando imita o “antigo”. Essa ligação, contudo, é insuficiente para anular a historicidade por meio da ruptura. Pelo contrário: ela acaba por reforçá-la, uma vez que a tentativa de relacionar dois períodos semelhantes (a “antiguidade” e a “modernidade”, ou seja, o tempo greco-romano e tempo atual) cria um período intermediário, “adequadamente denominado Idade Média, como o não-marcado outro de um presente sentido como a reinvenção daquela antiga ou primeira modernidade dos romanos” (JAMESON, 2005, p.39). É, portanto, essa ruptura com aquilo identificado como a Idade Média que cria não só este período como também, e com mais importância, o próprio presente, a própria Idade Moderna, relacionada com a Idade Antiga, mas independente, inédita e particular.

Assim, podemos ver que ainda que não tenham surgido as condições materiais efetivas para a instauração da sociedade moderna, a visão de mundo moderna vai sendo elaborada pouco a pouco nos debates intelectuais, desde a Idade Média. Essa visão começa a tomar forma justamente a partir das reflexões feitas por pensadores a respeito da relação entre seu próprio tempo e o tempo que o antecederia; dois tempos separados, e, em certo sentido, *opostos*. Temporalidade e ruptura estão, portanto, no cerne dessas discussões que envolvem os embates entre os *antiqui* e os *moderni*, e não por acaso são aqueles dois conceitos fundamentais na visão de mundo moderna. Mas esse embate, que se estende durante o Renascimento e vai além dele, ainda abarcará mais um elemento nevrálgico da modernidade: a ideia de progresso.

De acordo com Le Goff (1990), durante o século XVI surgem diversas vozes que se colocam contra a ideia de que os homens da Idade Antiga seriam superiores aos da Idade Moderna. Retoma-se então uma fórmula cunhada no século XII por Bernard de Chartres: "*nos sumus sicut nanus positus super humeros gigantis*", (ou seja, “somos como anões sobre ombros de gigantes”) juntamente com a imagem, encontrada nos vitrais da catedral de Chartres, que representa pequenos evangelistas sobre os ombros de grandes profetas. A associação entre fórmula e imagem virou um emblema da relação entre os antigos e os

modernos: os profetas, pertencentes ao *antigo* testamento (e associados à Antiguidade, como mostra LE GOFF, 1990, p.170), são gigantes em comparação aos evangelistas, relativos ao novo testamento (que, por oposição, acabaram sendo associados aos modernos<sup>5</sup>). Ao juntar imagem e fórmula destaca-se a ideia de que os modernos, embora inferiores aos antigos, conseguem enxergar mais longe, uma vez que se encontram sobre os ombros destes.

Gradativamente a suposta inferioridade dos modernos vai sendo substituída por uma equivalência e, depois, por uma superioridade em relação aos antigos. Essa mudança só é possível graças à associação entre o conceito de moderno e o de “progresso”; como assinala Le Goff, “Mal este termo [progresso] se liberta do latim e passa às línguas românicas, tardiamente, no século XVI, transforma-se num substantivo que arrasta, mais ou menos na sua esteira, o 'moderno'” (LE GOFF, 1990, p.173). Mas, como lembra Compagnon (2010), a ideia de progresso só pode existir dentro de uma concepção de tempo positiva, diferente da concepção antiga (cíclica) e da medieval (tipológica), e mesmo da renascentista (negativa). Contudo, é bem possível que ela tenha suas bases no Renascimento, uma vez que é neste período que se dá a afirmação radical do presente, já mencionada anteriormente: de acordo com Jameson, tal afirmação “requer uma relação com o futuro tão plena quanto ela também envolve uma tomada de posição para com o passado” (JAMESON, 2005, p.38). Ou seja: se a afirmação radical do presente cria também o passado (e, aqui, a Idade Média), ela também cria, ou necessita criar, o futuro; este, então, passa a fazer parte da mesma historicidade que abarca o passado e o presente, desvencilhando-se da ideia de futuro medieval, pautada pela expectativa do Juízo Final, e, portanto, de um Tempo fora dos tempos. Assim, a utopia inerente à concepção de tempo medieval permanece naquela que nascia depois do Renascimento, mas com diferenças cruciais:

Uma concepção positiva do tempo, isto é, a de um desenvolvimento linear, cumulativo e causal, supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado. Mas ela o abre para um futuro infinito. Essa concepção se estendeu à história, em particular à história da arte, como uma lei de aperfeiçoamento, descoberta a partir do século XVI, nas ciências e nas técnicas (COMPAGNON, 2010, p.19).

A ideia de um progresso da humanidade se instala a partir do pensamento de filósofos como Pascal, Descartes e Espinoza, que se consideram superiores aos antigos por serem

---

<sup>5</sup> Segundo Compagnon, essa relação, contudo, se deve a uma confusão: “Em sua origem, a imagem e a fórmula não têm provavelmente nada em comum: a definição dos evangelistas como anões, opostos aos profetas, não é coerente com a concepção cristã da relação entre os dois Testamentos. Foi, pois, a recepção que misturou os dois simbolismos num único lugar comum, mas isso é igualmente significativo. E se eles foram compreendidos como sinônimos, foi a ambiguidade que lhes é comum que permitiu isso” (COMPAGNON, 2010, p.18).

capazes de entender o mundo de maneira muito mais aperfeiçoada. Os antigos passam a serem vistos como a infância da humanidade e os modernos como a idade adulta (COMPAGNON, 2010, p.20). E com o Iluminismo a ideia de progresso será plenamente adotada, sem restrições (LE GOFF, 1990, p.178).

Podemos ver, assim, que o século XVI aparece como uma espécie de centro que abarca os três conceitos da modernidade citados acima: a temporalidade, a ruptura e o progresso. Seria então possível determinar o século XVI como a “data de nascimento” da modernidade? Parece ser o que faz o historiador francês Henri Hauser em 1930 ao afirmar que

Seja qual for o lado por que o olhemos, o século XVI aparece-nos como uma prefiguração do nosso tempo. Concepção do mundo e da ciência, moral individual e social, sentimento das liberdades interiores da alma, política interna e internacional, aparecimento do capitalismo e formação do proletariado, poderíamos acrescentar o aparecimento de economia nacional; em todos estes domínios, o Renascimento trouxe novidades singularmente fecundas, mesmo quando eram perigosas... (HAUSER apud LE GOFF, 1990, p.195).

Hauser traça uma relação de profunda semelhança entre o século XVI e o início do século XX para mostrar que já lá havia uma modernidade, inclusive em suas características materiais. Contudo, é preciso se perguntar se existe modernidade quando os supostos modernos não possuem consciência de sê-lo. Acreditamos que essa consciência efetiva da modernidade só pode existir quando ocorre uma “tomada de consciência das rupturas com o passado e da vontade coletiva de as assumir” (LE GOFF, 1990, p.196), e tal tomada só pode ocorrer quando se aceita que há uma ruptura qualitativa entre os modernos e os antigos; ou seja, quando se conclui que aqueles são superiores a estes, possibilitando a própria difusão da ideia de progresso, ainda muito tímida no século XVI devido a sua concepção do tempo. Assim, embora seja inegável que o século XVI já apresente alguma coisa de “moderno”, como bem demonstra Hauser, talvez seja o caso de aceitar, junto com os filósofos, que a inauguração da modernidade é realizada por Descartes, uma vez que “o próprio *cogito* representa a reflexividade como uma das características principais da modernidade” (JAMESON, 2005, p.43). Em todo caso, o importante é destacar que a “*afirmação da modernidade sempre se dá num meio restrito, formado por intelectuais*” (LE GOFF, 1990, p.197). Ou seja, a modernidade, como visão de mundo, é uma criação de uma “elite”, de um grupo pequeno que constitui uma *intelligentsia*.

Descartes poderia então marcar o nascimento “teórico” da modernidade (um nascimento “simbólico”, por assim dizer, uma vez que se mostraria no mínimo ingenuidade acreditar que o *Discurso do método* seria responsável por criar toda a visão de mundo

moderna). Porém, seria preciso ainda algum tempo para que a modernidade viesse a se instalar de vez no Ocidente, pois a visão de mundo moderna depende daquilo que Bauman chama de “síndrome poder/conhecimento”, produto conjunto de dois novos desenvolvimentos que surgiram no início dos tempos modernos:

A aparição de um novo tipo de poder estatal, com recursos e a vontade necessários para modelar e administrar o sistema social segundo um estilo preconcebido de ordem; e a instituição de um discurso de relativa autonomia e autoadministração capaz de gerar esse modelo, completado pelas práticas exigidas (BAUMAN, 2010, P.17).

Este desenvolvimento só viria a ocorrer plenamente com os Estados absolutistas – em especial, com o absolutismo francês. Segundo Bauman (2010), o monarca absoluto foi o primeiro exemplar do “Estado moderno” weberiano, uma vez que reuniu em si o poder coercitivo necessário para sujeitar a totalidade da população do reino às regras estabelecidas pela própria monarquia, mecanismo este que foi o principal responsável por transformar os antigos súditos feudais em cidadãos do Estado moderno. Com o poder todo concentrado no monarca, o Estado absolutista agora podia administrar e legislar sobre um enorme território, abarcando as distantes propriedades rurais que antes, devido ao antigo sistema feudal, seguiam leis e costumes próprios. Essas diferenças locais foram sobrepujadas pelo domínio absolutista, que necessitava impor padrões universais de ordem para controlar tão vasto domínio. Contudo, tal tarefa não se revelara simples: se um modelo deveria ser escolhido para reger o reino, como determinar qual, dos diversos modelos possíveis, seria o melhor a ser utilizado? Afinal, tal empresa era radicalmente inédita, e não havia nenhum padrão a ser seguido para realizá-la. Isso porque os antigos padrões eram explicitamente negados, porquanto eram tidos como superstições e preconceitos, formas de sustentar um modo egoísta de vida que ia contra os interesses públicos representados pela nova ordem. Tais padrões estavam associados à nobreza fundiária, responsável pela manutenção da antiga ordem feudal, particular e fragmentada, e portanto em tudo oposta à nova ordem universalista; dessa forma, essa classe social era a menos provável de produzir os novos modelos que regeriam o Estado absolutista. Assim, para que fossem criados tais modelos, “Outras habilidades tornavam-se portanto necessárias, assim como uma nova elite qualificada; uma elite desvinculada dos mecanismos de privilégio do passado, logo, capaz de elevar-se acima dos interesses retrógrados de propriedades e localidades” (BAUMAN, 2010, p.50).

Para Bauman (2010), com a hierarquização do poder causada pela ascensão do absolutismo, a hereditariedade e a linhagem perdem muito de sua influência, e o simples fato

de fazer parte da nobreza já não significa uma legitimação de sua competência política e administrativa. A ideia de excelência deixa de estar intimamente ligada ao sangue e passa a se articular com a *educação*: é a instrução que leva à competência. Conseqüentemente, os homens mais instruídos se apresentam como aqueles com maiores capacidades de oferecer o novo modelo de gestão buscado pelo Estado absolutista. Era preciso, contudo, que sua própria excelência fosse legitimada por critérios que diferissem dos antigos, relacionados à linhagem; essa legitimação foi conquistada por meio da criação de uma opinião pública.

A opinião pública permitiu que os “homens de letras” que a criaram adquirissem uma nova autoridade perante os detentores do poder, baseada não mais na excelência do sangue, mas sim na ideia de *consenso*. O que era consensual nos debates promovidos pelos homens de letras era aceito como verdadeiro, já que representava a conclusão dos raciocínios estabelecidos pelos homens mais instruídos da sociedade. A autoridade era conferida aos homens de letras justamente porque o conjunto desses consensos era apresentado como “opinião pública”, ou seja, como uma proposição validada por todo o tecido social (ou pelo menos pela parte mais importante desse tecido). Isso era reforçado pelo fato de que, a princípio, os homens de letras estavam afastados do poder, o que lhes garantia uma liberdade de pensamento que facilitava a aproximação de seus juízos da verdade, uma vez que não estavam presos a quaisquer interesses particulares. Assim, o consenso se apresentava como um fundamento revolucionário para oferecer certezas, distante tanto do critério de excelência da linhagem, quanto da estrutura hierarquizada da Igreja, que fornecia a seus pensadores uma fundação inabalável da verdade: o saber divino. Com a crise da hegemonia intelectual da Igreja que, após a Reforma, já não era capaz de se apresentar como a encarnação da Verdade, a ideia de consenso assume a necessária posição de base sólida para se chegar às certezas.

Segundo Bauman (2010), esse novo ambiente social para produção e disseminação de ideias era totalmente diferente dos antigos ambientes sociais que existiram na Europa pré-moderna, sendo responsável por conferir aos *philosophes* um papel fundamental na formação e na história dos intelectuais modernos. De fato, as regras básicas estabelecidas pelos homens de letras para guiar suas discussões ainda são válidas para grande parte de nossa atual busca secular pela verdade: uma estrutura horizontal que releva as diferenças sociais de seus debatedores em favor de seus argumentos, que são guiados pela razão e que encontram no consenso uma forma de se validarem. Assim, podemos dizer que certa concepção geral que temos do que é um intelectual e dos fundamentos que devem guiar sua atividade tem suas

origens nas “*sociétés de pensée*” dos homens de letras e, portanto, nos princípios da modernidade.

Dessa forma, ao conquistarem a legitimação de sua excelência por meio da opinião pública, os homens de letras se apresentaram como os candidatos inequívocos para a realização do projeto do Estado absolutista de criar novos modelos de governabilidade. O afastamento em relação ao poder sofrido pelos *philosophes*, que antes funcionara como uma forma de autenticar o valor de suas opiniões, não duraria muito tempo: o próprio Estado absolutista fora o responsável por quebrar esse afastamento, uma vez que necessitava de especialistas e conselheiros para ajudá-lo a lidar com a enorme tarefa administrativa com a qual se deparava.

Assim, os homens de letras surgem inicialmente como “intelectuais tradicionais”, nos termos definidos por Antonio Gramsci (1982), ou seja, como aqueles que se ligam a uma continuidade histórica do pensamento que não é interrompida nem mesmo pelas mais radicais transformações sociais e políticas. Obviamente essa continuidade histórica não significa repetição das mesmas ideias, mas sim uma espécie de “tradição” na qual os pensadores, mesmo que divergindo em seus juízos, estavam inseridos. Por conseguinte, embora os homens de letras se afastassem das ideias dos pensadores eclesiásticos ao sustentarem um critério diferente para se alcançar a verdade, ambas as categorias podiam ser inseridas na mesma continuidade histórica do pensamento ocidental, estando articuladas justamente por sua tentativa de estabelecer um fundamento para construir certezas. É precisamente por essa consciência de pertencimento a uma tradição que os intelectuais tradicionais costumam se colocar fora do poder: “Dado que estas várias categorias de intelectuais tradicionais sentem com ‘espírito de grupo’ sua ininterrupta continuidade histórica e sua ‘qualificação’, eles consideram a si mesmos como sendo autônomos e independentes do grupo social dominante” (GRAMSCI, 1982, p.6). Os *philosophes*, de fato, estavam afastados do poder, até que o Estado absolutista passa a recrutá-los para auxiliar em seu projeto de universalização legislativa de seus domínios. A partir daí eles começam a se aproximar do segundo tipo de intelectuais abordado por Gramsci, os “orgânicos”. Ao contrário dos intelectuais tradicionais, os orgânicos estão intimamente ligados a um determinado grupo social, nascendo dele de forma “orgânica” e, ao mesmo tempo, lhe dando homogeneidade e consciência da própria função; como exemplo, Gramsci menciona o empresário capitalista que “cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc.” (GRAMSCI, 1982, p.3-4). Embora as duas categorias de



intelectuais pareçam bastante distintas, não se pode dizer que haja uma oposição radical entre elas. O próprio Gramsci, que cita os eclesiásticos como os mais típicos intelectuais tradicionais, também afirma que eles podem ser considerados a categoria intelectual ligada *organicamente* à aristocracia fundiária; além disso, o pensador italiano lembra que uma das características mais marcantes do grupo social que luta pelo domínio é a tentativa de assimilação dos intelectuais tradicionais.

Os homens de letras são portanto assimilados pelo poder do Estado absolutista, articulando-se cada vez mais organicamente a este. Isso porque, ao exercer o poder de legislar em nome do Estado, os *philosophes* percebem a possibilidade de criar novos conhecimentos por meio desse exercício, uma vez que se torna viável averiguar na prática a veracidade daqueles juízos que eram julgados apenas com base no consenso – que era, de toda forma, um critério essencialmente idealista – e, conseqüentemente, desenvolver formas ainda mais eficazes de governar. Como destaca Foucault,

A partir dos séculos XVII e XVIII, houve verdadeiramente um desbloqueio tecnológico da produtividade do poder. As monarquias da Época Clássica não só desenvolveram grandes aparelhos de Estado – Exército, polícia, administração local –, mas instauraram o que se poderia chamar uma nova “economia” do poder, isto é, procedimentos que permitissem fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e “individualizada” em todo o corpo social (FOUCAULT, 2013, p.45b).

Saber e poder se unem então para se alimentarem reciprocamente de uma forma até então inédita no Ocidente, permitindo o amplo desenvolvimento das duas esferas, que passam a ser indissociáveis – unidas organicamente, poderíamos dizer. Esta é a “síndrome poder/conhecimento” mencionada por Bauman, que marcaria o verdadeiro início da modernidade.

Michel Foucault é sem dúvida um dos mais importantes pensadores a analisar a relação entre o saber e o poder na modernidade. Em sua obra clássica, *Vigiar e punir* (2013b), o teórico francês aborda as transformações ocorridas nas instituições responsáveis por lidar com a criminalidade, partindo dos antigos suplícios medievais até chegar às prisões modernas. Essa transformação, segundo Foucault, revela uma mudança não só na forma de se punir, mas no próprio objetivo que visa essa punição:

O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos construtivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos. Se a justiça ainda tiver que manipular e tocar o corpo dos justicáveis, tal se fará à distância, propriamente, segundo regras rígidas e visando a

um objetivo bem mais “elevado”. Por efeito dessa nova retenção, um exército inteiro de técnicos veio substituir o carrasco, anatomista imediato do sofrimento: os guardas, os médicos, os capelães, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores; por sua simples presença ao lado do condenado, eles cantam à justiça o louvor de que ela precisa: eles lhe garantem que o corpo e a dor não são os objetos últimos de sua ação punitiva (FOUCAULT, 2013b, p.16).

O tipo de punição representado pelas prisões modernas não visa mais atingir o corpo em si (como acontecia nos suplícios), mas se utiliza do corpo como via para atingir um outro objetivo, muito mais profundo e complexo: fazer com que os sujeitos se tornem ao mesmo tempo obedientes e eficientes, preparando-os para atuarem num aparelho de produção que se tornava cada vez mais extenso e complexo. Os corpos que sofriam a punição nas prisões modernas não saíam de lá mutilados e destroçados como anteriormente; deveriam sim sair como corpos dóceis, disciplinados o suficiente para ingressarem no aparelho de produção, ou pelo menos educados o bastante para evitar a repetição dos crimes que cometeram.

Os intelectuais têm um papel importantíssimo nessa mudança da instituição penal. Começam atuando ainda como intelectuais tradicionais, por meio da crítica à punição por suplícios: “O protesto contra os suplícios é encontrado em toda parte na segunda metade de século XVIII: entre os filósofos e teóricos do direito; entre juristas, magistrados, parlamentares; nos *cahiers de doléances* e entre os legisladores das assembleias” (FOUCAULT, 2013b, p.71). Argumenta-se que é preciso que a justiça puna ao invés de se vingar; de fato, a brutalidade dos suplícios se estruturava muito mais como numa espécie de direito de vingança do monarca contra aquele que havia desrespeitado suas leis do que como uma forma de punição justa para quem cometera um crime. Esse impulso vingativo contido nos suplícios não só impedia uma verdadeira punição para o culpado, como também gerava a violência que desrespeitava sua “humanidade”. É portanto sob um viés “humanista” que as críticas ao sistema penal são primeiramente formuladas por seus reformadores, que são justamente glorificados por imporem uma suavidade ao aparato judiciário. Dessa forma, os reformadores estavam bastante alinhados com alguns ideais iluministas, tais como a valorização da humanidade e o combate ao que era tido como barbárie.

Para Foucault, contudo, o motivo humanista para a condenação dos suplícios e do sistema penal que ele servia era apenas uma primeira camada de uma motivação muito mais complexa: criticar não apenas um excesso de castigo, mas um verdadeiro abuso do poder de punir. Para os reformadores a instituição penal era demasiadamente arbitrária, não funcional, marcada por interesses particulares e regida por privilégios questionáveis; enfim, incapaz de

oferecer uma justiça eficaz. Deste modo, o verdadeiro objetivo dos reformadores não era proteger a humanidade dos punidos, mas sim fundar uma nova “economia” do castigo:

A reforma do direito criminal deve ser lida como uma estratégia para o remanejamento do poder de punir, de acordo com modalidades que o tornam mais regular, mais eficaz, mais constante e mais bem detalhado em seus efeitos; enfim, que aumentem os efeitos diminuindo o custo econômico (ou seja, dissociando-o do sistema da propriedade, das compras e vendas, da venalidade tanto dos ofícios quanto das próprias decisões) e seu custo político (dissociando-o do arbitrário do poder monárquico) (FOUCAULT, 2013b, p.78).

A nova economia do castigo necessita também de uma nova tecnologia; precisa desenvolver novos meios para se tornar verdadeiramente eficiente. Necessita definir bem os tipos de crimes e as punições correspondentes, para que as ofensas não voltem a se repetir. Mas precisa também de uma forma de domar os corpos rebeldes, subjugar-los a fim de evitar a reincidência criminal, e que seja, preferencialmente, uniformizante, para facilitar sua aplicabilidade no enorme território administrativo do Estado. A prisão surgiu então como meio ideal para alcançar tais objetivos.

Nesse novo contexto, os carrascos se tornaram profissionais ultrapassados para lidar com os corpos: era exigida agora uma nova equipe de intelectuais orgânicos (porque intimamente ligados ao poder do Estado) que conseguissem realizar a missão de docilizar os corpos com maior eficiência. Tal eficiência só pode ser alcançada se o prisioneiro for observado e medido, estudado racionalmente, para que se possa saber como ele responde aos métodos aplicados, e assim escolher qual a melhor forma de se lidar com o sujeito. Além de um local de punição, a prisão se torna um tipo de laboratório no qual se testam as técnicas mais eficazes para domar os presidiários. Mas ela vai além disso: ela fornece dados para que se possam estudar os diversos tipos de vícios, de fraquezas, de comportamento criminal; ela permite, enfim, que se construa um verdadeiro conhecimento acerca do ser humano, transforma-o num objeto que pode não só ser estudado e compreendido, mas, mais importante, manipulado. Assim,

Organiza-se todo um saber individualizante que toma como campo de referencia não tanto o crime cometido (pelo menos em estado isolado), mas a virtualidade de perigos contida num indivíduo e que se manifesta no comportamento observado cotidianamente. *A prisão funciona aí como um aparelho de saber* (FOUCAULT, 2013b, p.122, grifo nosso).

Saber e poder se revelam portanto indissociáveis no sistema carcerário moderno; e os intelectuais passam a desempenhar um papel crucial na manutenção dessa instituição.

Entretanto, a articulação entre saber e poder na modernidade, com a conseqüente atuação dos intelectuais nessa relação, não se restringe apenas às prisões, mas abrange todas aquelas instituições que se valem do poder disciplinar para controlar os indivíduos: hospitais, asilos para pobres, escolas, manicômios, orfanatos, o exército etc. Como argumenta Bauman (2010), essas entidades proliferaram durante o princípio da modernidade porque se tornaram uma solução bastante efetiva para o problema das “classes perigosas”: aquelas massas populacionais que, com a falência do sistema feudal, acabaram ficando sem um papel social definido, representando uma ameaça para os ideais de ordem e controle sustentados pelo Estado absolutista. As instituições disciplinares tinham a dupla vantagem de manter sobre vigilância aqueles sujeitos considerados perigosos para o sistema ao mesmo tempo em que os preparavam para a posterior integração a esse mesmo sistema.

Tanto Foucault como Bauman concordam quanto à importância do papel da vigilância para tais instituições, pois é graças a ela que se torna possível elaborar uma medição “objetiva” dos observados. Como mostra Bauman (2010), isso ocorre porque as novas entidades eram baseadas numa assimetria de controle, que dividia a atividade de vigilância em dois grupos nítida e permanentemente separados: os vigiantes e os vigiados. Essa vigilância unidirecional permitiu obliterar as diferenças qualitativas entre os observados por uma uniformidade quantificável, o que facilitou a objetificação científica dos sujeitos humanos em categorias passíveis de processamento estatístico, no qual as referências à individualidade podem ser ignoradas.

Não por acaso Foucault aponta que certa mudança do *olhar* que ocorre no final século XVIII possibilita encarar o ser humano como um objeto científico:

O olhar não é mais redutor, mas fundador do indivíduo em sua qualidade irredutível. E assim torna-se possível organizar em torno dele uma linguagem racional. O *objeto* do discurso também pode ser um *sujeito*, sem que as figuras da objetividade sejam por isso alteradas. Foi esta reorganização *formal e em profundidade*, mais do que o abandono das teorias e dos velhos sistemas, que criou a possibilidade de uma *experiência clínica*: ela levantou a velha proibição aristotélica; poder-se-á, finalmente, pronunciar sobre o indivíduo um discurso de estrutura científica (FOUCAULT, 1977, p.XIII).

A clínica nasce, como mostra o pensador francês em *O nascimento da clínica* (1977), justamente quando o hospital passa por um processo de transformação que o organiza como uma instituição baseada na *disciplina* e na *vigilância*. É por meio dessas duas que o indivíduo pode ser isolado, observado, conhecido e curado. O hospital (e a clínica, como dimensão especial deste) emerge assim como um local não só de cura, “mas também de registro,

acúmulo e formação de *saber*” (FOUCAULT, 2013a, p.188, grifo nosso) – da mesma maneira que a prisão, enquanto instituição disciplinar, se configurava como um local de construção de conhecimento acerca do ser humano.

Para Foucault (2013b), as relações de poder e saber são mais visíveis num mecanismo disciplinar inventado durante a era clássica: o exame. Por meio do exame, o poder disciplinar impõe a objetificação àqueles que estão sob seu jugo e cria um registro de suas individualidades, permitindo uma documentação ao mesmo tempo quantitativa e qualitativa dos sujeitos. Essa documentação gerada pelo exame faz de cada sujeito um “caso” a ser narrado, multiplicando as descrições individuais e os relatos biográficos daqueles que são submetidos à disciplina. Cria-se assim um novo tipo de individualização para os sujeitos modernos, baseada não no *status*, no nascimento e no privilégio, como era a individualização pré-moderna; mas gerada por meio da disciplina, como parte de um processo de objetificação e sujeição ao poder e ao saber<sup>6</sup>. Ou seja, passa-se de uma individualidade do homem memorável para uma do homem *calculável*<sup>7</sup>; e é então que, para Foucault, as ciências do homem se tornam possíveis. Como argumenta Foucault,

Essas ciências com que nossa “humanidade” se encanta há mais de um século têm sua matriz técnica na minúcia tateante e maldosa das disciplinas e de suas investigações. Estas são talvez para a psicologia, a pedagogia, a psiquiatria, a criminologia, e para tantos outros estranhos conhecimentos, o que foi o terrível poder de inquérito para o saber calmo dos animais, das plantas ou da terra. Outro poder, outro saber (FOUCAULT, 2013b, p.212).

---

<sup>6</sup> A centralidade do processo de individualização na modernidade é muitas vezes destacada, o que revela a importância da ação do poder disciplinar nessa conjuntura – embora, obviamente, a individualização moderna possa ser explicada de outras formas, não só como consequência do poder disciplinar. José Maurício Domingues elenca algumas delas, que nos parecem bastante relevantes também: “Quais as explicações para esse novo tipo de padrão civilizacional [i.e., o individualismo moderno]? Para versões materialistas, seria o desenvolvimento das forças produtivas que engendraria a destruição de comunidades originariamente inclusivas e coesas (Marx, 1857-1858); para abordagens funcionalistas, o desenvolvimento da divisão do trabalho social (Durkheim, 1893) ou a diferenciação em geral – levando, por exemplo, ao “pluralismo de papéis” (Parsons, 1971) – ofereceriam a variável explicativa fundamental; para outros autores, certos processos e matrizes culturais estariam na base dessa concepção do indivíduo como agente moral soberano (Taylor, 1989)” (DOMINGUES, 2002, p.56). É evidente que tais explicações por si só não desmentem aquela elaborada por Foucault; mas todas elas reforçam a centralidade atribuída ao individualismo na modernidade.

<sup>7</sup> Essa passagem da individualidade do homem importante, de nobre linhagem ou memoráveis feitos, para a do homem comum, biografado por ser um “caso” e em sua singularidade particular, é sentida também na passagem do épico para o romanesco. Como mostra Lukács em *A teoria do romance* (2000), o herói épico era inextricavelmente ligado a sua comunidade, e o destino de um representava o destino de outro; o herói épico, dessa forma, era um *exemplo* da comunidade, e por isso era destacado por sua nobreza e suas grandes realizações. Já o herói romanesco, fruto da modernidade, está, ao contrário, em oposição à comunidade; ele é um “herói problemático”, isolado da sociedade e em busca de um sentido para a existência que só pode encontrar em si mesmo. A jornada do herói romanesco é, portanto, *privada*; e não por acaso “a forma exterior do romance é essencialmente biográfica” (LUKÁCS, 2000, p.77).

Mais uma vez a síndrome poder/conhecimento se evidencia no seio das instituições disciplinares modernas.

Foucault elege o Panóptico, criado por Jeremy Bentham, como o modelo ideal das instituições de vigilância e disciplina modernas. Essa figura arquitetural foi especificamente criada para permitir que aqueles que sofrem o efeito do poder acreditem que estão sendo vigiados ininterruptamente, e, assim, sigam à disciplina que lhes é imposta por vontade própria, sem o uso da violência ou outros tipos de pressão externa. O poder se torna muito mais eficiente e econômico, uma vez que apenas a vigilância ininterrupta (que, na realidade, só precisava criar a ilusão de ser contínua) era garantia para a obediência à disciplina. Além disso, para Foucault, “o Panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos” (FOUCAULT, 2013b, p.193); isso porque

a continuidade total de vigilância unidirecional criava condições de controle de uma qualidade nova. Não só o comportamento dos objetos podia ser ajustado segundo um plano escolhido sob certas ocasiões críticas selecionadas; todo o seu molde de vida podia ser organizado, posto num molde desejado, regularizado (BAUMAN, 2010, 72-73).

É interessante observar a ideia que o criador do Panóptico tinha a respeito das possibilidades de sua criação: para ele, o panoptismo seria capaz de

Reformar a moral, preservar a saúde, revigorar a indústria, difundir a instrução, aliviar os encargos públicos, estabelecer a economia como que sobre um rochedo, desfazer, em vez de cortar, o nó górdio das leis sobre os pobres, tudo isso como uma simples ideia arquitetural (BENTHAM apud FOUCAULT, 2013b, p.196).

O Panóptico permitiria mudar a própria sociedade como um todo, uma vez que ele tinha o poder de moldar o indivíduo conforme o desejado. Sua vocação, portanto, é se difundir entre a totalidade do corpo social, tornar-se uma função generalizada. E, em certo sentido, é exatamente isso o que acontece: como mostra Foucault, é durante a era clássica que ocorre a formação da *sociedade disciplinar*, o que seria atestado pela proliferação de instituições disciplinares que ocorre na época. Dessa forma, estendia-se a toda a sociedade a dupla função da disciplina: reduzir a força política do disciplinado ao mesmo tempo em que maximiza sua força útil à produção. Essa dupla função era extremamente útil ao poder da era clássica, uma vez que nesse período a população não só começava a crescer bastante, como

também a se concentrar em pontos específicos (as cidades), e por isso necessitava de algum tipo de controle que minasse seu potencial insurrecional (ou seja, algo que diminuísse sua força política); ao mesmo tempo, havia um aumento do capital e um crescimento do aparelho de produção, que exigia uma força de trabalho cada vez mais útil e otimizada. Esse aparelho de produção, contudo, não deve ser encarado apenas como a produção capitalista, mas sim de maneira muito mais ampla: as escolas produzem conhecimento e educação, os hospitais produzem cura, o exército produz destruição etc. De toda forma, a produção, na modernidade, se articula profundamente com a disciplina e com o saber especializado que ela necessita e gera.

A formação de uma sociedade disciplinar, que criou as condições para legislar sobre os campos mais íntimos do ser humano, atestou aos intelectuais modernos o que eles já imaginavam e sonhavam: que era possível elaborar uma sociedade, moldá-la a partir de padrões estabelecidos por eles mesmos, e constituir uma perfeição social terrena, alcançada por meio da Razão – ao contrário da ideia de perfeição social religiosa, que só poderia acontecer num mundo espiritual, se fosse seguido o caminho da Fé. Ou seja, aos intelectuais não cabia agora apenas o papel de imaginar uma sociedade ideal: eles possuíam os mecanismos para por essa ideia em prática.

Mas o sonho de construção de uma sociedade ideal por meio da Razão não surge apenas na era clássica; ele aparece logo quando a modernidade começa a dar seus primeiros passos. Cabe aqui fazer uma breve digressão de nossa argumentação principal e tratar um pouco sobre um gênero literário que está intimamente relacionado com a visão de mundo moderna: a utopia. E é justamente no princípio do Renascimento, quando, como mostra Hauser, já se torna possível encontrar algumas das características centrais do mundo moderno, que o gênero literário “utopia” é criado, pelo pensador inglês Thomas More.

A *Utopia* (2011), publicado em 1516, estabelece as diretrizes básicas da narrativa utópica. A obra de More inaugura não só um gênero literário, mas também uma forma de imaginar o mundo; a palavra “utopia”, inventada pelo escritor inglês para se referir não só à sua obra, mas à sociedade perfeita que nela é representada, é hoje muito mais conhecida por indicar qualquer tipo de realidade ou sonho ideal e não realizado. Embora esse significado atual da palavra utopia seja menos preciso do que aquele que se refere a uma sociedade ideal, ele ainda mantém um de seus elementos centrais: a ideia de algo inexistente, irrealizado, que não é encontrado (ainda) na realidade concreta. Tal sentido está presente no próprio termo cunhado por More: em grego *tópos* significa lugar, enquanto que a partícula *u* é geralmente

empregada com significado negativo; assim, utopia quer dizer “não lugar” ou “lugar nenhum”. A utopia, por ser um lugar que não existe, entra em contraste com o existente, que é tido como imperfeito, revelando assim sua própria perfeição; como afirma Marilena Chauí, na utopia, “o absolutamente outro é perfeito” (CHAUÍ, 2008, p.7).

No livro de More é apresentada a sociedade da ilha de Utopia, localizada no Novo Mundo, um reino marcado pela felicidade, prosperidade, justiça, igualdade e governado pela razão. A descrição é feita pelo navegante português Rafeal Hitlodeu, que alcança a ilha de Utopia por acaso, e lá passa cinco anos de sua vida. A localidade de Utopia, bem como a nacionalidade de Hitlodeu, são sintomáticos: a descoberta das Américas não só influenciou More na composição de sua obra, como também inspirou a imaginação de inúmeras pessoas no Velho Mundo, que sonhavam com um local novo onde se poderia construir a comunidade perfeita. Não se pode negar o impacto do descobrimento das Américas sobre a mentalidade europeia; e, como já foi mencionado, podemos mesmo encarar essa descoberta como uma forma de demarcar o nascimento da modernidade<sup>8</sup>. De toda forma, o motivo do viajante perdido que se depara com uma sociedade perfeita, de alguma forma isolada do mundo (geralmente por ser uma ilha), se tornou um modelo para as demais utopias que se seguiram à de More. Dessa maneira, “as utopias tendem a ser viagens imaginárias a ilhas desconhecidas, nas quais os humanos exercitam plenamente suas capacidades benfazejas” (CHAUÍ, 2008, p.9). Entende-se, portanto, a influência imaginativa que a descoberta das Américas (consideradas pelo conquistador europeu como um espaço “virgem”, que poderia ser explorado e manipulado pelo homem como ele bem entendesse) legou à utopia enquanto gênero.

A tentativa de pensar uma sociedade perfeita e racionalmente planejada não nasceu, é claro, com More; e talvez o exemplo mais antigo (e um dos mais conhecidos) desse tipo de projeto seja a *República*, de Platão. O termo “utopia”, de fato, passou a se referir a obras escritas antes do texto de More, a exemplo do diálogo de Platão; mas, como nos mostra Marilena Chauí, o sentido preciso do vocábulo provém do Renascimento. A filósofa destaca

---

<sup>8</sup> Hannah Arendt (2013), por exemplo, cita três grandes eventos do limiar da era moderna que determinaram seu caráter: a Reforma, a invenção do telescópio e a descoberta das Américas. Este último evento levaria à exploração de toda a Terra, e a uma nova consciência do espaço do mundo. Já Antony Giddens (1991) determina que uma das consequências da modernidade é o “esvaziamento do espaço”: se em condições pré-modernas o espaço é determinado por condições temporais e sociais bastante “presentes”; na modernidade, os espaços passam a ser moldados por influências muito distantes dele: “O que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a ‘forma visível’ do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza” (GIDDENS, 1991, p.22). Para Giddens, a descoberta das Américas e o mapeamento progressivo do globo, que levou à criação de mapas universais, estão estreitamente relacionados ao esvaziamento do espaço na modernidade.



um dos aspectos do pensamento renascentista que estão presentes em *A Utopia*, e que julgamos fundamental: o humanismo. Para a autora,

distanciando-se do teocentrismo medieval, a Renascença dá ao homem o lugar central. Desenvolve a ideia de que o homem é dotado de capacidade e força não só para conhecer a realidade, mas sobretudo para transformá-la (...). O humanismo exalta a razão humana, a lógica e a experiência no plano do conhecimento, e a vontade no plano da ação, isto é, o poder para dominar, controlar e governar os apetites e as paixões. O homem é, pois, capaz de guiar-se a si mesmo, desde que, por meio da razão e da vontade, estabeleça normas de conduta e códigos para todos os aspectos da vida prática (CHAUÍ, 2008, p.9).

O humanismo renascentista presente na utopia sustenta o juízo vital para o gênero de que o homem é plenamente capaz de construir um modo de vida guiado pela razão, passível de superar os vícios e as paixões bárbaras que imperam nos homens alheios à civilização, e que leve a humanidade a grau de felicidade e satisfação inexistente no mundo real. A utopia postula que o ser humano é capaz de “criar” a si mesmo, bastando que para isso ele siga uma determinada ordem elaborada pelas melhores mentes de seu tempo. Nesse sentido, a utopia está perfeitamente irmanada com o pensamento dos intelectuais modernos que começaram a alcançar o poder após a ascensão dos Estados absolutistas.

Outra característica moderna que encontramos na utopia é a ideia de “ruptura”. As utopias elaboram novos mundos que se afastam radicalmente dos mundos nos quais elas foram compostas, justamente por ser afirmar como lugar perfeito: “a utopia, ao afirmar a perfeição do que é outro, *propõe uma ruptura com a totalidade da sociedade existente* (outra organização, outras instituições, outras relações, outro cotidiano)” (CHAUÍ, 2008, p.7, grifo nosso). Em certo sentido, então, a utopia é antitradicional, pois qualifica como imperfeitas as instituições atuais de seu universo, propondo algum tipo de mudança como solução para seus problemas. De modo semelhante, a modernidade é muitas vezes colocada em oposição ao tradicional, justamente devido a sua dinâmica de ruptura; como mostra Adriano Duarte Rodrigues,

Considerar a oposição entre tradição e modernidade é já uma herança moderna, uma vez que é em relação ao processo de ruptura inaugurado pela modernidade que os ideais em relação aos quais ela se demarca são definidos como tradicionais, tal como é em relação aos ideais da tradição que os projetos de ruptura em relação a esses ideais são definidos como modernos (RODRIGUES, 1997, p.1).

Embora a relação entre tradição e modernidade não possa ser descrita como pura oposição (como se verá mais tarde), a ruptura operada pelo moderno não deixa de ser também

um tipo de “ataque” às instituições tradicionais, de maneira semelhante ao que ocorre na utopia. Ambas rompem com a sociedade existente com o propósito de instaurar uma nova ordem – que se apresenta como mais oportuna, é preciso destacar.

“Ordem”, aliás, é aqui uma palavra central, tanto para a utopia, quanto para a visão de mundo moderna. Isso se deve à ambição que ambas compartilham em construir uma sociedade arquitetada por meio da razão; ou seja, um mundo no qual todas as coisas estejam em seus devidos lugares e possam ser perfeitamente controladas. A sociedade disciplinar que surge no século XVIII é consequência desse desejo; e é interessante ver como a utopia se assemelha a essa organização social. A cidade ideal, por exemplo é “geométrica e arquitetonicamente planejada” (CHAUÍ, 2008, p.10); nela, todas as pessoas e instituições ocupam locais cuidadosamente selecionados para garantirem mais eficiência (poderíamos também dizer, ecoando Foucault: para serem mais produtivos). Na utopia, o sonho de expandir o modelo Panóptico a toda sociedade se concretiza quase que literalmente; seu centro de poder se assemelha bastante à invenção de Jeremy Bentham: “A cidade ideal exerce uma vigilância permanente sobre todos os seus membros: o Conselho Dirigente costuma ocupar um palácio de vidro ou de cristal, de onde cada habitante possa ser visto, ficando sempre exposto ao olhar de todos” (CHAUÍ, 2008, p.9-10).

Um último ponto compartilhado entre a utopia e a visão de mundo moderna que gostaríamos de destacar é o ideal do progresso – em especial, do progresso da ciência. Esse traço não está presente na obra de More, mas aparece pela primeira vez quase um século depois, na obra de Francis Bacon intitulada *Nova Atlântida* (1984), publicada em 1624. O texto de Bacon segue o mesmo modelo da narrativa de More: um naufrago acha por acidente uma ilha que abriga uma sociedade perfeita, sendo logo em seguida descrita pelo narrador. Perto do fim da narrativa aparece a inovação de Bacon ao gênero utopia, quando é apresentada a “Casa de Salomão”, uma instituição formada por sábios cujo fim é “o conhecimento das causas e dos segredos dos movimentos das coisas e da ampliação dos limites do império humano para a realização de todas as coisas que forem possíveis” (BACON, 1984, p.262). Na *Nova Atlântida*, a ciência e a busca pelo conhecimento ocupam um papel central na sociedade – algo que Bacon, um dos iniciadores do empirismo, acreditava que deveria acontecer em seu próprio mundo. Assim, com a “*Nova Atlântida*, o racionalismo e o experimentalismo científicos passam a integrar o discurso utópico, articulando intrinsecamente a cidade ideal e a ciência —, isto é, o progresso do saber é o elemento decisivo e determina as obras utópicas posteriores” (CHAUÍ, 2008, p.11).

A partir da obra de Bacon, o discurso utópico passa a assinalar a importância do conhecimento para a construção de uma sociedade ideal; para que a ordem possa ser criada e mantida, é preciso que se conheça e se produza os mecanismos mais úteis a tal propósito. Bacon, portanto, já aponta para a relação entre o saber e o poder na modernidade, que viria a se desenvolver com maior amplitude no século seguinte. Talvez seja por isso que no século XVIII tenham se multiplicado as produções de literatura utópica: como mostra Patrizia Piozzi, “a bibliografia especializada no assunto registra cerca de 80 relatos de viagens imaginárias, publicados na França entre 1676 e 1789, chegando a mais de 2 mil textos, se forem consideradas as múltiplas e diferentes projeções utópicas presentes na literatura da época” (PIOZZI, 2006, p.73-74). A autora, baseando-se num ensaio do filósofo polonês Bronislaw Braczko, argumenta que a vontade de redimir os males de seu tempo e erguer uma forma de vida coletiva impecável constitui um verdadeiro marco no “espírito do tempo” do século XVIII. A proliferação das utopias no século XVIII revela, portanto, o pensamento dos intelectuais modernos da era clássica, que estavam empenhados em formular projetos para organizar racionalmente a totalidade social.

Abordar o discurso utópico foi útil para recuperar alguns dos pontos principais da visão de mundo moderna, que são encontrados no gênero. Além disso, mostra, a partir da própria elaboração e expansão do discurso, o esforço dos intelectuais modernos na fabricação de novos modelos para gerir a sociedade – bem como sua crença na possibilidade de moldar o ser humano conforme sua vontade. O fortalecimento da união entre o poder e o saber no século XVIII sem dúvida encorajou essa crença, bem como o discurso utópico, e garantiu um lugar de destaque ao intelectual nas fileiras do poder moderno. Portanto, pelo que foi exposto até agora, podemos dizer que a principal função do intelectual na modernidade é apontar os caminhos a serem seguidos pelo poder (ou pela humanidade de maneira geral, se pensarmos em termos mais abstratos) a fim de garantir o melhor andamento da marcha inalterável do progresso rumo à perfeição humana. Assim, uma forma de descrever o intelectual moderno é por meio da metáfora do *legislador*, como foi utilizada por Bauman:

A estratégia moderna de trabalho intelectual é aquela mais bem-caracterizada pela metáfora do papel do “legislador”. Consiste em fazer afirmações autorizadas e autoritárias que arbitrem controvérsias de opiniões e escolham aquelas que, uma vez selecionadas, se tornem corretas e associativas. A autoridade para arbitrar é, nesse caso, legitimada por conhecimento (objetivo) superior, ao qual intelectuais têm mais acesso que a parte não intelectual da sociedade.

(...) O emprego dessas regras de proceder torna as profissões intelectuais (cientistas, filósofos morais, estetas) proprietárias coletivas de um saber de relevância direta e crucial para a manutenção e aperfeiçoamento da ordem social (BAUMAN, 2010, p.19-20).

Realizar a manutenção e o aperfeiçoamento da ordem social é a missão dos legisladores. E, para isso, é necessário que eles estejam sempre indicando novas formas de lidar com a ordem. O progresso moderno impõe a ruptura com a estrutura estabelecida; por isso a modernidade foi colocada tantas vezes em oposição à tradição. Isso não significa, contudo, que a modernidade seja puramente demolição, muito pelo contrário: sua ambição máxima é construir uma estrutura que seja sólida o suficiente para precisar mais ser demolida (por isso as utopias são sociedades que permanecem inalteradas em sua estrutura básica, já que atingiram a perfeição).

Marx e Engels, no *Manifesto comunista* (1998), afirmam que a burguesia não pode sobreviver se não revolucionar constantemente a produção e, com ela, todas as relações sociais. A era burguesa (ou seja, a modernidade) destruiria constantemente todas as relações fixas e cristalizadas a fim de colocar novas em jogo. Daí a famosa afirmação de que, na modernidade, “tudo o que é sólido derrete-se no ar” (MARX; ENGELS, 1998, p.14). Bauman aproveita essa imagem cunhada por Marx e Engels para abordar a dinâmica da modernidade: para o sociólogo polonês, a modernidade derreteria seus sólidos (ou seja, as instituições tradicionais) para que sua fixidez não pudesse impedir o fluxo contínuo do tempo, juntamente com o avanço da civilização. Contudo,

tudo isso seria feito não para acabar de uma vez por todas com os sólidos e construir um admirável mundo novo livre deles para sempre, mas para limpar a área para *novos e aperfeiçoados sólidos*; para substituir o conjunto herdado de sólidos deficientes e defeituosos por outro conjunto, aperfeiçoado e preferivelmente perfeito, e por isso não mais alterável (BAUMAN, 2001, p.9).

Segundo Bauman, quando os tempos modernos começam a surgir, os sólidos pré-modernos se encontravam num estado de derretimento bastante avançado; a modernidade então se responsabiliza por derretê-los de vez para erguer novos sólidos verdadeiramente duráveis, que pudessem tornar o mundo previsível e, conseqüentemente, administrável. Isso significava livrar as instituições de todos os seus elementos “irrelevantes”, aquelas dimensões que dificultavam a medição racional dos efeitos. Isso abriu caminho para que a economia assumisse um papel dominante nas estruturas sociais: “O derretimento dos sólidos levou à progressiva libertação da economia de seus tradicionais embaraços políticos, éticos e culturais. Sedimentou uma nova ordem, definida principalmente em termos econômicos” (BAUMAN, 2001, p.10). A nova ordem econômica era muito mais sólida que a anterior porque sua manutenção e reprodução era independente de quaisquer outras dimensões que

não pertencessem estritamente à mesma ordem. Isso garantia certa rigidez à modernidade “sólida”:

Por mais livres e voláteis que sejam os “subsistemas” dessa ordem, isoladamente ou em conjunto, o modo como são entretecidos é “rígido, fatal e desprovido de qualquer liberdade de escolha”. A ordem das coisas como um todo não está aberta a opções; está longe de ser claro quais poderiam ser essas opções, e ainda menos claro como uma opção ostensivamente viável poderia ser real no caso pouco provável de a vida social ser capaz de concebê-la e gestá-la (BAUMAN, 2001, p.11).

A situação exposta acima por Bauman está, em certo sentido, em sintonia com a conhecida separação marxista entre infraestrutura e superestrutura: a infraestrutura (a base econômica) altera a superestrutura (as condições sociais), mas o inverso não acontece. A rigidez dessa oposição, obviamente, pode ser contestada, e de fato tem sido; um exemplo clássico é a obra de Max Weber, *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (2004), que mostra como um elemento da superestrutura (a ética protestante) foi vital no desenvolvimento da dimensão infraestrutural (o capitalismo). Entretanto, não podemos negar que, com a ascensão do capitalismo no Ocidente, juntamente com a vitória da burguesia na luta pelo domínio político, a ordem econômica assumiu uma centralidade na estrutura social que não é ombreada por nenhuma outra dimensão dessa estrutura. Assim, podemos assumir que a economia serviu como uma base sólida que, se não determinavam diretamente as mudanças constantes do mundo moderno, ao menos serviam como um “norte” para tais mudanças. Afinal, uma estrutura predominantemente econômica auxiliava a medição “objetiva” e “racional” das instituições, o que garantia uma ordem muito mais facilmente administrável.

A modernidade, portanto, é uma mudança constante em busca de uma ordem cada vez mais eficiente. O “núcleo duro” da modernidade (isto é, sua dimensão econômica) asseguraria não só um fundamento racional para medir a qualidade da mudança como também os rumos que ela deveria tomar, impedindo que o potencial demolidor moderno se transformasse em puro caos. É por isso que a ruptura pôde se tornar a dinâmica própria da modernidade sem que esta precisasse abandonar a ideia de um avanço linear rumo ao progresso. A modernidade, assim, pode ser entendida, a exemplo de Octavio Paz, como uma “tradição da ruptura”: “A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade” (PAZ, 2013, p.15). O mundo moderno, portanto, não pode ser visto como negação pura do mundo tradicional, mas sim como aquele que está sempre colocando em prática novas tradições. A modernidade não se difere da

tradição devido ao fator transformação; como mostra Anthony Giddens, “a tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes” (GIDDENS, 1991, p.38); ou seja, a tradição também se transforma. A diferença é que a tradição prescinde da ruptura para sua transformação, o que não ocorre com a modernidade: “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade” (PAZ, 2013, p.17).

A crítica do passado imediato, citada por Paz, se relaciona com um dos atributos fundamentais da modernidade, segundo Giddens: sua reflexividade. Para o sociólogo britânico, a reflexividade não é exclusiva da modernidade, estando presente nas sociedades que a antecedem (como uma forma de reinterpretação e esclarecimento da tradição); porém, na sociedade moderna, a reflexividade assume um papel diferente, passando a integrar a própria base de reprodução do sistema e indissociando ação e pensamento. A tradição pura perde a capacidade de reger os modos de vida das pessoas, e se ainda guarda alguma influência é apenas depois de passar pelo crivo da análise racional. Portanto, na modernidade,

Não se sanciona uma prática por ela ser tradicional; a tradição pode ser justificada, mas apenas à luz do conhecimento, o qual, por sua vez, não é autenticado pela tradição. Combinado com a inércia do hábito, isto significa que, mesmo na mais modernizada das sociedades, a tradição continua a desempenhar um papel (GIDDENS, 1991, p.39).

Dessa forma, a relação entre tradição e modernidade não pode ser descrita em termos de simples oposição, mas deve ser considerada como uma articulação complexa e mesmo contraditória, uma vez que, como pensa Octavio Paz, a modernidade rompe com a tradição apenas para fundar uma nova.

Devemos chamar a atenção para a natureza intelectual da reflexividade moderna; como Giddens (1991) aponta, na modernidade, a vida social é constantemente analisada e reformada à luz da informação recolhida a respeito de todas as práticas sociais que integram tal vida. Ou seja: é produzido um conhecimento (um saber) acerca das práticas sociais modernas que determina o destino dessas mesmas práticas. A reflexividade moderna é radical: atinge não só, virtualmente, todos os aspectos da vida humana, como inclui a reflexão sobre a própria reflexão. Dessa forma, o conhecimento assume um papel importantíssimo na dinâmica da modernidade, uma vez que ele se encontra no centro da reflexividade que determina os

caminhos que ela deve seguir; como afirma Giddens, “a modernidade é constituída por e através de conhecimento reflexivamente aplicado” (GIDDENS, 1991, p.40).

Ao abordar a relação entre reflexividade e conhecimento, Giddens (1991) destaca a relevância da ciência para a dinâmica da modernidade, em especial das ciências sociais. Estas estariam mais intimamente articuladas com a modernidade de maneira geral porque a revisão das práticas sociais à luz do conhecimento existente sobre essas mesmas práticas está no seio de todas as instituições modernas. Ou seja: as ciências sociais, na medida em que oferecem uma perspectiva racional acerca do mundo dos homens e de suas instituições, se torna o instrumento mais eficiente para decidir as melhores formas de organizar tal mundo.

O sociólogo britânico cita o exemplo da economia para demonstrar sua afirmação. Segundo o autor, alguns conceitos essenciais da ciência econômica, tais como “capital”, “investimento” e “mercado”, surgiram no final do século XVIII e início do século XIX com a finalidade de descrever e analisar certas mudanças causadas pela emergência das instituições modernas. Contudo, tais conceitos, juntamente com o conhecimento a eles relacionado, não ficaram afastados do mundo que eles procuravam descrever; pelo contrário, passaram a influenciar esse próprio mundo, tornando-se parte inseparável da vida econômica moderna. As decisões acerca da vida econômica passaram a ser tomadas com base nesse conhecimento, ao passo que as mudanças ocasionadas pelas decisões alimentam o próprio conhecimento<sup>9</sup>. É preciso, assim, destacar novamente a importância dos intelectuais nesse processo, uma vez que eles não só são os responsáveis pela produção do conhecimento, como também, nessa fase “sólida” da modernidade, por realizar as afirmações autoritárias que determinam a nova etapa do percurso das instituições humanas.

Entretanto, o conhecimento reflexivo que conduz as mudanças modernas não atua na vida humana apenas “de cima para baixo”; ou seja, não se restringe às decisões tomadas pelas instâncias mais elevadas do poder, que dirigem as instituições formadas pelas práticas sociais, mas afetam essas próprias práticas em seu nível mais “individual”. Isso porque o conhecimento não se limita a sua versão mais especializada, mas se difunde por todo o corpo social de variadas formas, das mais complexas às mais simples e práticas; de modo que, embora alguém possa não entender formalmente, por exemplo, a relação entre oferta e demanda no mercado, ela pode entendê-la de maneira implícita ao procurar determinar o valor de certo produto que ela compra ou vende. Vê-se assim, a relevância do conhecimento

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, as reflexões tecidas por Giddens acerca da reflexividade moderna se aproximam bastante da articulação entre o saber e o poder na modernidade demonstrada por Foucault, que foi abordada anteriormente.

reflexivo em todos os aspectos da vida moderna, e, conseqüentemente, a importância do papel do intelectual nesse mundo.

Como já foi dito anteriormente, o objetivo principal das mudanças constantes da modernidade, quem têm na reflexividade sua principal ferramenta de atuação, é a busca por uma ordem mais eficiente. A ordem, como sugere Bauman (2001) deve ser entendida como regularidade, repetição, previsibilidade; a situação de ordem só é possível quando se tem certeza de que determinados eventos possuem uma alta probabilidade de acontecer em relação às suas variáveis, e que outros tipos de evento possuem uma perspectiva muito baixa ou mesmo nula de ocorrerem. Na ordem, tudo é rigidamente controlado e cada elemento possui um propósito determinado. A ordem, portanto, exige que haja alguém no controle, alguém que aponte o papel dos elementos do sistema e garanta que eles permaneçam funcionando segundo sua função, de modo a manter o conjunto inteiro operando perfeitamente. É por isso que Bauman elege a *fábrica fordista* como um dos ícones da modernidade (2001, p.33): nela as atividades humanas eram restringidas a movimentos rotineiros, predeterminados e precisos, que deveriam ser seguidos mecanicamente e sem questionamentos, ou seja, sem envolver as faculdades mentais e impossibilitando qualquer iniciativa individual – que, uma vez que contém um alto grau de imprevisibilidade, poderia atrapalhar a ordem imposta. Assim como o modelo panóptico poderia, ao menos virtualmente, ser aplicado em todo o corpo social, o fordismo também apresentava a mesma potencialidade; e é por isso que Bauman afirma que ele tenha sido “sem dúvida a maior realização até hoje da engenharia social orientada para a ordem” (BAUMAN, 2001, p.68). Embora o fordismo só tenha surgido no século XX, ele representa a realização (mesmo que num nível restrito) de um ideal compartilhado pelos pensadores da modernidade desde seu princípio: o da organização racional e exata do comportamento humano, onde todas as ações das pessoas podem ser medidas, calculadas e determinadas de modo a atingir um fim específico e previamente decidido por aqueles que estão no controle. O fordismo é concretização industrial do sonho dos legisladores.

Para Bauman, os intelectuais modernos consideravam que o fim último ao qual serviam as ideias racionais e sua distribuição era a realização e o fortalecimento de uma “sociedade ordeira” (2010, p.110). As pessoas deveriam ser educadas para entender seu papel na engrenagem social e assegurar que irão desempenhá-lo adequadamente. A emancipação humana que o projeto iluminista dos *philosophes* pregava – que prometia livrar o homem das antigas superstições e limitações proporcionadas pela vida fora da Razão – não era tão radical assim, tendo como limite o propósito muito mais importante da manutenção da ordem. Afinal,



“ordem significava diversificação de papéis sociais, distribuição desigual de riquezas e outros benefícios que a sociedade pudesse oferecer; representava a perpetuação da hierarquia e das divisões de classe” (BAUMAN, 2010, p.111). Assim, a educação (mecanismo privilegiado na luta contra a “irracionalidade” pré-moderna) moderna não era autônoma em seus propósitos, mas estava sujeita ao gerenciamento da ordem geral; os cidadãos não deveriam receber todos a mesma qualidade de educação, mas sim aquele tipo apropriado à sua própria classe. O Barão de Holbach, figura proeminente do Iluminismo francês, chega a afirmar que

Políticas esclarecidas asseguram que todo cidadão será feliz na posição social em que o nascimento o colocou. Há uma ventura para todas as classes; onde o Estado é constituído de forma adequada, emerge uma cadeia de felicidade que se estende do monarca ao lavrador. O homem feliz raras vezes pensa em deixar sua esfera; ele gosta da profissão de seus ancestrais, à qual a educação o acostumou desde a infância. O povo fica satisfeito à medida que não sofre; limitado às suas necessidades simples, naturais, sua visão raramente vai além disso (HOLBACH apud BAUMAN, 2010, p.111).

A modernidade é obcecada pela ordem, pela pureza. Por isso ela trava um combate constante contra o que é *estranho*; contra aquilo que foge à organização por estar “fora” do sistema, por apresentar-se como um elemento diverso que desestabiliza a ordem por não ser passível de atribuição de um papel específico, e, portanto, de ser controlado. O combate contra o estranho é, portanto, um combate contra o *anormal*. A importância da luta contra o anormal é reforçada quando se compreende que a Norma é justamente um produto do poder disciplinar:

Aparece, por meio das disciplinas, o poder da Norma. (...) O Normal de estabelece como um princípio de coerção no ensino, com a instauração de uma educação estandardizada e a criação das escolas normais; estabelece-se no esforço para organizar um corpo médico e um quadro hospitalar da nação capazes de fazer funcionar normas gerais de saúde; estabelece-se na regularização dos processos e dos produtos industriais. Tal como a vigilância e junto com ela, a regulamentação é um dos grandes instrumentos de poder no fim da Era Clássica (FOUCAULT, 2013b, p.177).

O anormal está, assim, fora dos mecanismos de disciplina e controle; ele é, conseqüentemente, uma ameaça ao sistema social moderno. Para garantir a normalidade, a homogeneidade, o Estado moderno precisou declarar guerra ao estranho. As duas estratégias principais utilizadas nessa guerra, segundo Bauman (1998) foram a *antropofágica* e a *antropoêmica*. A primeira delas consiste em assimilar o diferente, tornando-o semelhante: ela foi responsável por abafar as diferenças linguísticas e culturais existentes no território do Estado, por proibir as tradições e antigas lealdades, e por promover e reforçar uma única

medida para a conformidade. Já a segunda procurava “vomitar” o diferente, restringindo os direitos dos estranhos em relação aos demais cidadãos, confinando-os aos guetos do território, expulsando-os de seus limites e impedindo que eles pudessem se comunicar com o “lado de dentro”. Essas duas estratégias, embora diferentes, não eram excludentes e nem exclusivas, e poderiam ser utilizadas juntas para garantir a homogeneidade do Estado moderno.

É evidente que o considerado “estranho” ou “anormal” não é apenas aquele e aquilo que “vem de fora” das fronteiras do Estado, mas inclui também os elementos que possuem uma origem interna mas destoam dos modelos estabelecidos pelos criadores e mantenedores da ordem. Bauman (2010), por exemplo, mostra como, na era moderna, a cultura popular foi combatida pelas instâncias mais altas do poder em prol do fortalecimento da cultura de elite. Esta, que passava a assumir o *status* de cultura oficial, funcionava como uma forma de homogeneização, pois não estava limitada às tradições locais que ligavam a cultura popular a determinadas regiões. A cultura de elite poderia, portanto, exercer sua influência por todo o território do Estado; e, ao se opor à cultura popular, se comportava como um verdadeiro instrumento de modernização, na medida em que ajudava na destruição das tradições locais. Estas, por serem autorreguladas (uma vez que obedeciam apenas às suas próprias regras), representavam um empecilho à ordem universal que os processos de modernização pretendiam instaurar, e por isso mesmo precisam ser destruídas. A estratégia mais eficiente para realizar tal propósito foi a da inferiorização das culturas populares, uma vez que ela permitia também reforçar o controle sobre as classes mais baixas da sociedade. Assim, a dicotomia entre cultura popular e cultura de elite (ou entre cultura “baixa” e cultura “alta”) revelava uma hierarquização que tinha como propósito fixar as classes que essas culturas representavam em seus respectivos lugares na estrutura social. Os portadores da cultura popular – tradicional, irracional, bárbara – não eram capazes de decidir por si sós seu próprio destino; por isso necessitavam da assistência das camadas superiores e de sua cultura – racional, civilizada, superior. Criou-se então uma nova demanda por administradores, professores, cientistas sociais e outros “especialistas” – ou seja, intelectuais – que tivessem a capacidade necessária para indicar o caminho a ser seguido pelas classes populares. Dessa forma, “a finalidade estratégica da luta [contra a cultura popular pré-moderna], jamais explicitada, era reduzir ‘o povo’ ao status de recipiente passivo da ação” (BAUMAN, 2010, p.94).

Vê-se, portanto, que a obsessão moderna pela homogeneidade, pela pureza, pela ordem, revela na verdade uma intensa busca pelo *controle*. Todas as coisas que fizessem parte

do mundo governado pelo Estado moderno deveriam ocupar seus lugares específicos e exercer as funções que lhes foram designadas; todas as coisas deveriam ser perfeitamente controladas para que o sistema por inteiro funcionasse com perfeição. Somente dessa maneira seria possível fincar as bases necessárias para se erguer a segurança e a certeza que a modernidade tanto almejava – os “sólidos de solidez *duradoura*” de que fala Bauman (2001, p.10).

A preocupação em estabelecer um novo critério de certeza (e, conseqüentemente, uma nova segurança) que pudesse substituir a antiga certeza baseada na Fé, sustentada pela hegemonia da Igreja, já estava presente na base da filosofia moderna com o pensamento de Descartes. No *Discurso do método* (2011), o filósofo francês apresenta sua intenção de desenvolver uma forma de encontrar verdades efetivas, por meio da razão; e, para isso, começa por “tirar a confiança” de tudo o que aprendera até então, com o propósito de reavaliar os conhecimentos anteriores a fim de determinar sua veracidade. Ou seja, Descartes inicia seu percurso rumo à certeza por meio de uma ação de *ruptura* com a tradição, o que já indica o caráter moderno de seu pensamento. Essa ruptura o leva ao exercício imaginativo de considerar que tudo era falso; mas, se assim o era, seria preciso que ao menos o que ele pensava fosse alguma coisa. A conclusão que Descartes tira desse exercício é famosa: “penso, logo existo”, uma verdade inquestionável que ele alça à posição de fundamento de sua filosofia. Isso significa que a base do pensamento cartesiano está no ato de duvidar; um ato radical (pois sua dúvida se estende a tudo), mas que, justamente por seu caráter questionador do que é estabelecido, pode conduzir à certeza. Como coloca Jameson:

A indubitabilidade da certeza cartesiana – *fundamentum absolutum inconcussum veritatis* – só pode acontecer pela sistemática dispersão de uma dúvida que, por isso, deve-se produzir e organizar com antecedência. É somente por meio dessa certeza recém-obtida que uma nova concepção de verdade como correção pode emergir historicamente; ou, em outras palavras, que algo como a “modernidade” pode fazer sua aparição (JAMESON, 2005, p.61).

A concepção de verdade como correção está associada à modernidade porque, como já havíamos visto com Giddens (1991), esta última é constituída por meio do conhecimento reflexivamente aplicado; ou seja, a dúvida cartesiana opera um questionamento daquilo que é tido como certo para que se possa, após a análise racional, chegar a uma verdade efetiva sobre o problema em questão. A “verdade” é passível de ser corrigida por meio desse processo sempre que se revelar insuficiente, uma vez que a dúvida cartesiana é radical, atingindo quaisquer objetos que apresentem a necessidade de serem (re)avaliados; este é justamente o

princípio de reflexividade do conhecimento apontado por Giddens. É importante destacar que a concepção de verdade como correção é um importante suporte para o ideal do progresso tão querido à mentalidade moderna, uma vez que sinaliza o juízo de que o conhecimento humano, por meio da racionalidade, vai avançando cada vez mais em direção às certezas definitivas.

O pensamento é, para Descartes, o próprio cerne da existência humana: para ele, o ser humano se trata de “uma substância cuja essência ou natureza consistem apenas em pensar, e que, para ser, não tem necessidade de nenhum lugar nem depende de coisa material alguma” (DESCARTES, 2011, p.70). Isso significa que, para o filósofo, o conhecimento só pode ter origem no pensamento, e não naquilo que chega “de fora” ao ser humano; é por isso que Descartes rejeita a opinião dos outros filósofos que, segundo ele, “têm por máxima, nas escolas, que não há nada no entendimento que não tenha estado primeiramente nos sentidos” (DESCARTES, 2011, p.74). Os sentidos, argumenta o filósofo, costumam nos enganar, produzindo informação falsa; a verdade, portanto, só pode ser alcançada por meio do pensamento, e o conhecimento se torna, assim, uma criação completamente humana.

A filosofia cartesiana pode ser entendida como uma reação a um dos grandes eventos que marcaram o caráter da modernidade: a invenção do telescópio. Para Hannah Arendt (2013), a invenção de Galileu deixou claro que os sentidos humanos são insuficientes para revelar a realidade: ficava agora “comprovado” que, contra todas as evidências sensoriais, era a Terra que girava em torno do Sol, e não o contrário. Para a filósofa alemã, o Ser e a Aparência estavam a partir de então definitivamente separados, abalando as convicções antigas e criando uma dúvida generalizada – dúvida esta que seria justamente a característica proeminente da filosofia cartesiana. Assim, ao mesmo tempo em que a invenção do telescópio abria novas possibilidades de aprofundamento nos segredos do universo (e não apenas do mundo), também criava uma sensação de incerteza quanto à capacidade humana de desvendar esses segredos;

é como se a descoberta de Galileu comprovasse com um fato demonstrável que tanto o pior temor quanto a mais presunçosa esperança da especulação humana – o antigo temor de que os nossos sentidos, nossos órgãos para a recepção da realidade, podem nos trair, e o desejo arquimediano de um ponto fora da Terra a partir do qual o homem pudesse erguer o mundo – só pudessem se mostrar verdadeiros ao mesmo tempo (ARENDR, 2013, p.326).

O pensamento de Descartes foi uma tentativa de superar essa contradição que a invenção do telescópio trazia. Como forma de evitar a falibilidade dos sentidos ao mesmo tempo em que mantinha as vantagens da perspectiva arquimediana (ou seja, que se situa “fora

da Terra”, além dos limites que uma perspectiva terrena impõe), Descartes transfere esta última para o interior do próprio homem. Ao fazer do pensamento a única forma de se adquirir conhecimento verdadeiro, o filósofo francês transforma a realidade interna do ser humano na única realidade que ele de fato pode conhecer. A introspecção é, assim, a maneira pela qual se chega à certeza; isso porque, embora o homem não possa conhecer a natureza em si mesma, ele pode conhecer a si mesmo, e por isso construir verdades. O modelo matemático adquire então extrema importância não só para a filosofia cartesiana mas para a ciência moderna como um todo: é por meio dele que se torna possível “substituir o que é dado através dos sentidos por um sistema de equações matemáticas nas quais todas as relações reais são dissolvidas em relações lógicas entre símbolos criados pelo homem” (ARENDRT, 2013, p.355). Dessa forma, o modelo matemático permite que a ciência “crie” os fenômenos e objetos que deseja estudar; ou seja, que os transforme em relações objetivamente mensuráveis e inteligíveis ao homem. O que garantiria a veracidade dessas construções é o fato de que, ao se entregar ao puro jogo mental do raciocínio introspectivo, isolando-se de toda a realidade exterior, todos os seres humanos, que possuem uma estrutura mental essencialmente idêntica, chegariam ao mesmo resultado.

Se por um lado a introspecção cartesiana mina as possibilidades de se construir um conhecimento sobre a natureza em si, por outro dá plena capacidade ao homem de conhecer com absoluta certeza tudo aquilo que diz respeito a si próprio: afinal, o ser humano só apreende o que ele mesmo produz. Para Arendt (2013), uma das consequências da filosofia cartesiana foi o abandono da tentativa de compreender a natureza e aquilo que não fora criado pelo homem juntamente com o voltar-se para o estudo das coisas que deviam sua existência exclusivamente à ação humana. É por isso, por exemplo, que o estudioso italiano Giambattista Vico desviou sua atenção das ciências naturais para dedicar-se à história, a única esfera na qual o homem poderia construir um conhecimento seguro, já que lidava apenas com aquilo feito por ele mesmo. Assim, segundo Arendt, a moderna descoberta da história e da consciência histórica se deveu principalmente ao juízo de que a razão humana só parecia realmente adequada quando abordava os objetos produzidos pelo homem.

Os impulsos que levaram à descoberta da história também foram responsáveis, de acordo com Arendt (2013), pelas tentativas, iniciadas no século XVII de formular novas filosofias políticas. Uma vez que o ser humano era capaz de estabelecer certezas sobre si mesmo e suas criações, ele também poderia determinar as formas mais seguras de se governar. Conhecer o funcionamento do homem era portanto um passo importantíssimo para

criar a arte de administrar os homens. Não parece ser por acaso que Arendt (2013, p.375) afirme que o maior representante da filosofia política moderna tenha sido Thomas Hobbes, um ícone do pensamento absolutista. Como vimos antes, é justamente com o absolutismo que emerge a moderna síndrome poder/conhecimento, e, junto com ela, métodos racionais, propostos por intelectuais, para controlar os homens de forma cada vez mais eficiente.

A filosofia moderna, embora desconfie da viabilidade de se engendrar conhecimentos verdadeiros acerca da natureza em si, deixa bem claro que o projeto de assegurar certezas acerca do mundo humano é perfeitamente realizável – desde que essas certezas sejam constituídas reflexivamente. Somente dessa forma a ordem e a segurança perseguidas pela sociedade moderna poderiam ser definitivamente alcançadas.

O grande problema nessa dinâmica de busca pela ordem é que ela mesma acaba causando novas desordens. Isso ocorre precisamente porque a reflexividade moderna atinge potencialmente todos os âmbitos do mundo humano; nada escapa de seu questionamento. As ordens instituídas são assim constantemente desmanteladas para darem lugar a uma nova ordem que promete ser mais adequada que a anterior, movimento esse que se repete cada vez mais rápido conforme a reflexividade vai ampliando seu alcance e sua influência nas decisões humanas. Assim, “com modelos de pureza que mudam demasiadamente depressa para que as habilidades da purificação se deem conta disso, já nada parece seguro: a incerteza e a desconfiança governam a época” (BAUMAN, 1998, p.20). Embora Bauman, nesse trecho citado, esteja se referindo a uma etapa avançada da modernidade, mais próxima do nosso próprio tempo, na qual os câmbios dos modelos de ordem atingiram uma velocidade bastante grande, a insegurança proporcionada pelas mudanças constantes aparece como uma consequência inevitável da reflexividade radical, que não poupa nenhuma instituição de seus ataques. A insegurança face às transformações frequentes, portanto, começa a ser sentida ainda na fase “sólida” da modernidade, mesmo que ela demore ainda algum tempo para que essa “sensação” ganhe intensidade suficiente para se tornar notável nas manifestações culturais do Ocidente; é precisamente num momento em que a modernidade já se encontra consolidada que isso passa a acontecer. A já citada afirmação de Marx e Engels de que “tudo o que é sólido derrete-se no ar” deixa entrever o espectro da desconfiança que rondava a mentalidade moderna a partir do século XIX. Ao mesmo tempo em que a modernidade prometia um avanço cada vez maior a uma segurança duradoura, destruíva quaisquer oportunidades de fincar bases realmente resistentes para estruturar a vida humana, contradição que se tornava cada vez mais sensível. Atento a tal contradição, Marshall Berman define a

experiência moderna da seguinte maneira: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2007, p.24). Para o pensador norte-americano, as contradições modernas começam a ficar mais evidentes para aqueles que as sofrem a partir do que ele chama de segunda fase da modernidade (2007, p.25), iniciada após a onda revolucionária de 1790: esses cidadãos modernos partilham o sentimento de viver uma era repleta de revoluções que abrangem todos os níveis da vida pessoal, social e política, ao mesmo tempo que ainda estão muito próximos temporalmente de um mundo que não chega a ser moderno por inteiro, fazendo com que esse mundo ainda esteja presente em sua memória.

O século XIX assiste então a um crescimento dos sentimentos de insegurança e incerteza propiciado pelas mudanças constantes da dinâmica moderna, crescimento este que se expande conforme essas mudanças vão se tornando cada vez mais velozes e profundas. As grandes cidades, que começam a receber um fluxo cada vez maior de pessoas oriundas do interior, devido principalmente à ampliação da produção causada pela revolução industrial, se tornam centros urbanos caóticos, nos quais pessoas de diferentes tipos (provenientes de locais variados, pertencentes a diversas camadas sociais) estão frequentemente se chocando umas com as outras.

Um importante autor oitocentista que se dedica a explorar o caos da vida urbana moderna é o poeta francês Charles Baudelaire, ao qual Berman dedica um capítulo inteiro de seu livro sobre a modernidade (2007). Analisando alguns textos icônicos do poeta francês, Berman revela que Baudelaire não só estava ciente das contradições do mundo moderno (mundo este que, seguindo a ótica baudelairiana, deve ser entendido como mundo urbano), como procurou assimilá-las em sua produção artística, “a fim de encontrar e criar a si mesmo em meio à angústia e à beleza do caos” (BERMAN, 2007, p.202). De fato, a modernidade ocupa um lugar central no universo baudelairiano, tanto que várias vezes lhe foi atribuída a própria criação do termo “modernidade” – embora, segundo Compagnon (2010), ele tenha surgido primeiramente com Balzac, em 1823. De toda forma, o termo é vital para o poeta francês, aparecendo em vários textos importantes, como por exemplo o ensaio “O Pintor da Vida Moderna” (1996), no qual ele analisa a obra do pintor Constantin Guys. Para Baudelaire, a importância de um artista como Guys é o fato dele conseguir extrair a beleza daquilo que é atual, moderno:

Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. (...) A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável (BAUDELAIRE, 1996, p.23-24).

A modernidade, para Baudelaire, é o efêmero, o transitório, o presente radical. Este, porém, nunca é absoluto, pois comporta sempre sua metade oposta, o eterno, o imutável. Há, portanto, uma tensão contraditória na modernidade baudelairiana, que o poeta procura dominar por meio da arte: esta, para Baudelaire, será ideal na medida em que consiga revelar o eterno por meio da representação (ou da tematização) do efêmero. A modernidade para Baudelaire, portanto, não tem tanta relação com o passado (como pensa a famosa dicotomia modernidade vs. tradição) ou com o futuro (relação expressa no ideal moderno do progresso), mas com o atemporal; há, portanto, como mostra Compagnon, uma ambivalência na modernidade baudelairiana que é “resistência à modernidade, ou, pelo menos, à modernização” (COMPAGNON, 2010, p.27). Essa resistência de Baudelaire à modernização pode ser percebida também no seu repúdio ao ideal do progresso, tão grande a ponto de considerá-lo como uma verdadeira tragédia. Em seu texto sobre a Exposição Universal de 1855, o poeta francês diz:

Deixo de lado a questão de saber se, pelo contínuo refinamento da humanidade, proporcionalmente aos prazeres que se lhe oferecem, o progresso indefinido não vem a ser a mais cruel e engenhosa tortura; se, procedendo como o faz pela sua autonegação, o progresso não viria a ser uma forma de suicídio permanentemente renovada e se, enclausurado no círculo de fogo da lógica divina, o progresso não seria como o escorpião que se fere com sua própria cauda – progresso, esse eterno desiderato que é seu próprio desespero (BAUDELAIRE apud BERMAN, 2007, p.171).

Embora desejoso de viver as contradições modernas, Baudelaire aponta o perigo implícito no ideal de progresso indefinido – que implica uma renovação constante das bases construídas para o desenvolvimento da vida humana – para a construção de qualquer tentativa de segurança. O progresso indefinido seria uma “cruel e engenhosa tortura” porque prometeria, ao mesmo tempo e indissociadamente, um mundo melhor para se viver e a destruição certa desse mundo para a construção de outro: uma “forma de suicídio permanentemente renovada”. Mas é justamente esse ideal de progresso que faz com que o mundo moderno seja tão contraditório, tão efêmero; e não parece haver, portanto, redenção para a angústia de se viver nesse mundo para Baudelaire, a não ser pela obra de arte, que é capaz de lidar com a ambivalência moderna.



Não podemos dizer, contudo, que a reação de Baudelaire às contradições modernas (seu desejo de vivenciá-las) tenha sido a atitude padrão dos intelectuais oitocentistas que se dão contra a ameaça de ascensão do caos que ronda o mundo civilizado; pelo contrário, ocorre um aumento da busca pela ordem na tentativa de neutralizar tal ameaça, o que pode ser percebido em diversos anseios e manifestações intelectuais. Um exemplo bastante ilustrativo é o da mudança quanto à “concretude” das utopias. Como esclarece Chauí, enquanto que entre os séculos XVI e XVIII a utopia era simplesmente “um jogo intelectual no qual o possível é imaginário”, no século XIX ela abandona essa antiga configuração para se tornar um “projeto político, no qual o possível está inscrito na história” (CHAUÍ, 2008, p.11). A utopia deixa de ser um mero gênero literário e se passa a ser concebida como uma prática organizada, como uma teoria que explica o encadeamento causal das instituições humanas, que, seguindo sempre em direção ao progresso, com o auxílio da ciência e da técnica, possuem como único e inevitável destino a perfeição. A transformação da utopia de jogo imaginário para prática concreta responde ao anseio pelo fim da angústia causada pelas contradições modernas; pois, como nos lembra Bauman,

As utopias modernas diferiam em muito de suas pormenorizadas prescrições, mas todas elas concordavam em que o “mundo perfeito” seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo, um mundo em que a sabedoria hoje aprendida permaneceria sábia amanhã e depois de amanhã, e em que as habilidades adquiridas pela vida conservariam sua utilidade para sempre (BAUMAN, 1998, p.21).

Outro exemplo bastante significativo, e que se relaciona, em certo sentido, com as utopias, é a elaboração do socialismo científico, ou comunismo, por Marx e Engels. Se, no século XIX, as utopias ganham concretude por meio da articulação com a ciência e a técnica, o socialismo proposto por Marx e Engels também deixaria seu lado “utópico” (ou seja, como manifestação imaginária dos oprimidos) para se tornar “científico”, e, portanto, passível de ser efetivamente implantado no mundo. É por isso que, em *A ideologia alemã* (2009), a dupla de pensadores socialistas faz uma crítica severa ao idealismo dominante na filosofia alemã da época, fundamentada num hegelianismo que acreditava que as verdadeiras e cruciais revoluções humanas se davam no nível do pensamento puro. Propondo que as únicas revoluções humanas só podem acontecer no nível material, da realidade concreta (e econômica), Marx e Engels conclamam que os intelectuais (isto é, os filósofos) devem deixar a pura esfera do pensamento e passar a agir diretamente sobre a realidade. O objetivo último da ação dos filósofos, para os pensadores alemães, é o fim do capitalismo e a estabelecimento da sociedade comunista, o que significa, em última análise, uma forma de anular as forças

contraditórias e destruidoras da modernidade. Lembremos que, no Manifesto, Marx e Engels afirmam que a sociedade burguesa não pode existir sem fomentar incessantes revoluções, o que causaria distúrbios contínuos das condições sociais, incertezas e agitações ininterruptas. A única forma de abolir esse cenário terrível seria tirar a burguesia do poder, tarefa que só pode ser realizada pelo proletariado, classe que se opõe ao poder burguês. Marx e Engels acreditam que a vitória do proletariado é inevitável, e que a ela só pode se seguir a extinção de todas as classes sociais:

Se o proletariado se eleva necessariamente à condição de classe dominante em sua luta contra a burguesia, tira de cena as antigas relações de produção, então com isto ele tira também de cena a condição para a existência da oposição entre as classes e para a própria existência destas classes. E acaba por abolir seu papel de classe dominante (MARX; ENGELS, 1998, p.44).

Com a abolição das antigas relações de produção, o mundo não precisa mais passar por constantes revoluções, afastando assim o perigo da antiga incerteza da era capitalista. Estão construídas as bases para a edificação de uma sociedade na qual a ordem possa existir. Mas o ideal comunista vai muito além. Uma vez que as classes são extintas, desaparece também a luta de classes que é o motor da própria História. A sociedade comunista é aquela em que as contradições inerentes ao movimento histórico são eliminadas da existência humana; ela realiza o sonho utopista de um mundo que permanece “para sempre idêntico a si mesmo”, nas palavras de Bauman citadas acima. É, enfim, um mundo perfeito, no qual “o desenvolvimento livre de cada um é a condição para o desenvolvimento livre de todos” (MARX; ENGELS, 1998, p.44).

O terceiro e último exemplo que gostaríamos de utilizar aqui é o do positivismo de Auguste Comte. A filosofia de Comte também tem como objetivo combater a crise que pairava sobre o mundo moderno; como coloca o próprio autor, no *Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo*, a função do positivismo não é nada menos do que “presidir hoje toda a regeneração da Europa Ocidental” (COMTE, 1978, p.96). Dessa forma, Comte compartilhava com Marx e Engels o desejo de uma participação mais efetiva do intelectual sobre a sociedade; contudo, ao contrário dos socialistas, o filósofo francês acreditava que era preciso antes modificar a totalidade do pensamento, adequando-o ao estado “positivo”, a fim de formar a base necessária para uma intervenção verdadeira na realidade humana. O espírito positivo seria aquele no qual é possível formular as leis gerais que governam todos os acontecimentos reais, sejam eles naturais ou humanos. Essas leis forneceriam uma base objetiva para que se pudesse construir uma síntese subjetiva que unificaria toda a

humanidade, estabelecendo uma ordem comum. A sociologia, entendida por Comte de maneira bastante ampla (abarcando vários domínios que abordam o ser humano, como a história e a psicologia, além da sociologia em si), possui um papel fundamental nesse desenvolvimento, uma vez que ela forneceria as bases científicas de organização da sociedade. Dessa forma, o espírito positivista não abarcaria apenas a dimensão especulativa da existência humana, mas também a ativa, na medida em que ele guia a coordenação social, e a afetiva, porquanto ele fornece as bases para uma construção moral. Uma vez que essas três dimensões estivessem submetidas ao espírito positivista, ocorreria a síntese subjetiva que seria o objetivo último da filosofia comteana, tornando possível o desenvolvimento humano ideal, que seguisse sem desvios as leis imutáveis que regem o mundo:

Tal é, pois, o fundamento exterior da grande síntese, tanto afetiva e ativa como puramente especulativa, constantemente relativa a essa ordem imutável. Sua apreciação real constitui o principal objeto de nossas contemplações; sua preponderância necessária regula o florescimento geral de nossos sentimentos; seu aperfeiçoamento gradual determina a finalidade contínua de nossas ações (COMTE, 1978, p.109).

Ao contrário dos projetos utopistas e do pensamento marxista, Comte não propunha um estágio humano no qual a história fosse abolida ao se atingir a perfeição; seu estado ideal era um estado de desenvolvimento contínuo e perfeito, guiado pela Razão e pelo conhecimento das Leis do mundo. Sua cura para as incertezas modernas não era o fim da modernidade, mas sim uma modernidade aperfeiçoada, que anulasse todos os seus aspectos negativos e favorecesse os positivos; Comte queria eliminar a incerteza por meio da certeza absoluta: para ele, o estado positivo é “fundado numa *exata apreciação* da realidade exterior” (COMTE, 1978, p.112, grifo nosso). Por isso os ideais centrais do positivismo são os mesmos da modernidade de maneira geral: ordem e progresso. A ordem garante as certezas necessárias para garantir um progresso legítimo. A angústia causada pelas mudanças ininterruptas seria anulada pela certeza que tais mudanças garantiriam um futuro melhor; e essa certeza seria reforçada pela dimensão afetiva (ou seja, moral) do espírito positivo, que visaria sempre o bem comum. Comte acreditava tanto no caráter essencialmente benigno de sua filosofia que a propôs como alicerce de uma nova fé, a religião da humanidade. Embora a religião da humanidade não tivesse sido adotada pela maioria dos seguidores do filósofo francês, sua elaboração não deixa de demonstrar como Comte estava engajado na tentativa de suprimir as aflições causadas pelas contradições inerentes à dinâmica da modernidade.

É importante destacar que, nos três exemplos de tentativas de conter o crescimento dos sentimentos de insegurança e incerteza no século XIX citados acima, o papel do intelectual é central na elaboração e mesmo na implantação das propostas realizadas. As utopias deixam de ser simples exercício imaginário para se tornarem práticas organizadas com base nas descobertas trazidas pelo avanço da ciência e da técnica, ou seja, pelo trabalho dos cientistas; o pedido de Marx e Engels para que os filósofos comunistas atuem diretamente para a transformação do mundo se baseia também no fato de que são capazes de entender melhor a realidade, uma vez que suas descobertas são “expressões generalizadas das condições de uma luta de classes que existe de fato, de um movimento histórico que se passa diante de nossos olhos” (MARX; ENGELS, 1998, p.30); já Comte acredita não só que o papel do filósofo é promover o conhecimento humano ao estágio positivo, a fim de ampliá-lo a todas as esferas da existência humana, como, uma vez atingido tal estágio, o poder espiritual deveria passar para as mãos dos sábios e dos cientistas. Os exemplos elencados, que nos parecem bastante representativos, nos mostram, portanto, que os intelectuais continuavam assumindo o papel de legisladores no século XIX, ou pelos menos que eles enxergavam a si próprios como detentores dessa função. Tal constatação será de grande importância para entendermos a construção do gênero policial, como se verá mais tarde.

Contudo, uma vez que o Estado moderno se encontra plenamente estabelecido, e que as tecnologias panópticas de vigilância e controle são implementadas no corpo social como um todo, a importância dos legisladores para a manutenção do poder começa a decair. Evidentemente que os intelectuais “técnicos”, por assim dizer, ainda eram necessários para manter a máquina burocrática do poder funcionando, bem como para continuar construindo o saber necessário que tal máquina ao mesmo tempo produzia e necessitava; porém, o intelectual como legislador, como aquele que indica os caminhos a serem seguidos de um ponto de vista da “verdade” ou da “razão” se fazia cada vez menos necessário à medida que a máquina do poder se torna cada vez mais autossuficiente. Se alguma decisão agora precisa ser tomada, ela deve ser realizada pelos políticos, a nova categoria que emerge como “administradora” legítima das forças do poder. Evidentemente, entre os legisladores e os políticos se estabelece uma disputa para determinar quem é o verdadeiro detentor da função de conduzir a humanidade; mas essa disputa, devido à própria conjuntura, acaba se tornando inócua, fazendo dos políticos seus vencedores práticos:

[Enquanto não estava estabelecida a plena confiança nas técnicas de poder modernas] o problema obscuro e abstrato das “fontes de legitimação”, do tipo de

expertise exigido para a prática de governar e dos critérios com que medir as qualificações dos governantes, permaneceu no próprio centro do conflito de poder. O problema nunca seria resolvido, nem na teoria nem na prática. Ele perdeu significação à medida que o Estado moderno ganhou confiança na eficácia das técnicas de controle, vigilância, categorização e individualização, e em outros métodos de administração burocrática moderna. Tendo perdido toda sua significação para o assunto prático da política, o problema se tornou, incontestavelmente, propriedade privada dos filósofos (BAUMAN, 2010, p.149-150).

Assim, conforme a máquina estatal se fortalece, vai se delineando uma separação mais clara entre os intelectuais que possuem maior e menor utilidade para o poder: os primeiros são aqueles que possuem os conhecimentos específicos para manter a eficiência da máquina; os segundos são aqueles que pretendem assumir a direção da máquina, ou ao menos guiar a decisão de seus diretores. Em termos conceituais, podemos entender esses dois grupos de intelectuais por meio da proposta de Norberto Bobbio, que os categoriza como *expertos* e *ideólogos*. Segundo o pensador italiano, os *expertos* são aqueles que estão armados dos conhecimentos técnicos “indispensáveis para resolver problemas para cuja solução não basta a intuição do político puro, mas se fazem necessários conhecimentos específicos que só podem ser fornecidos por pessoas competentes nos diversos campos do saber” (BOBBIO, 1997, p.73). São, assim, os intelectuais que se revelam mais úteis para a classe política na manutenção da máquina estatal. Já os *ideólogos* ofereceriam as “ideias gerais sobre os objetivos a perseguir (que podem ser os objetivos últimos mas que geralmente são os objetivos intermediários), (...) e que poderiam ser chamados de ‘valores’, ‘ideais’ ou mesmo ‘concepções de mundo’” (BOBBIO, 1997, p.73). Para Bobbio, toda ação política depende dos tipos de saber fornecidos pelos dois grupos de intelectuais, mas a sociedade moderna possui uma maior necessidade de conhecimentos técnicos, principalmente depois que o Estado passa a intervir em todas as esferas da vida humana, especialmente nas relações econômicas e nas sociais. Apesar disso, o filósofo italiano acredita que, em nossa sociedade, os intelectuais constituem uma categoria separada da classe política: seus papéis, portanto, não se confundem.

Devemos destacar que por “ideólogo” Bobbio não se refere ao significado pejorativo que a palavra costumeiramente possui, baseada numa concepção marxista de ideologia, que se refere a alguém que constrói “falsas consciências”, ou “distorce” a realidade. Um ideólogo, para o pensador italiano, é aquele que lida com ideias, com princípios-base que servem de guias para as decisões tomadas, e que não precisam se voltar para as questões específicas do *como* aplicar tais decisões. O ideólogo bobbiano é, em certo sentido, descendente dos ideólogos do Iluminismo, que exerciam a ideologia, ou seja, a ciência das ideias. Como

mostra Bauman, uma vez que a sociedade só pode ser comandada com base nas ideias, a ideologia “seria a ciência da sociedade; ou a *ciência* da sociedade só podia ser a ideologia” (2010, p.142). De acordo com o sociólogo polonês, seriam justamente os ideólogos aqueles que disputaram com os políticos pelo controle das decisões acerca dos rumos da sociedade, o que revela uma aproximação entre sua concepção de ideólogo e a de Bobbio: ambos os pensadores concebem esse tipo de intelectual como aquele que fornecem os “princípios-guia”, para utilizar a expressão cunhada pelo filósofo italiano.

O final da luta entre os ideólogos e os políticos, e que anuncia a queda dos legisladores, é simbolizado por Bauman no pensamento de Karl Mannheim, autor da obra *Ideologia e Utopia*. Se os políticos, a exemplo de Napoleão, acusavam os ideólogos de incapacidade de guiar a sociedade porque lidavam apenas com opiniões abstratas que em nada correspondiam com a realidade, Mannheim procura reverter esse juízo afirmando que os incapazes eram na verdade os próprios políticos, presos a preconceitos, superstições e ignorância justamente por estarem intimamente ligados aos interesses políticos, que, por serem vários, produziam múltiplas visões de mundo, sempre parciais uma vez que não formavam nenhuma síntese. Para Mannheim, tal síntese só poderia ser realizada por uma categoria que estivesse “desancorada da sociedade, desvinculada de interesses e funções específicas: essa categoria, não classe, é a dos intelectuais” (BOBBIO, 1997, p.32-33). “Intelectuais” deve ser entendido aqui como “ideólogos”; pois, como mostra Bauman (2010), o conceito de ideologia mannheimiano mantém a antiga proposição de que são as ideias a causa das ações humanas, e que, portanto, aquele que domina as ideias domina a humanidade. Dessa forma, o pensamento de Mannheim pode ser interpretado

como uma busca de ressuscitar o velho idioma dos intelectuais legisladores numa época em que as condições sociais que haviam tornado esse idioma possível quase tinham desaparecido. A autoconfiança de Mannheim fez as pretensões dos *ideologistas*, de aconselhar os altos e poderosos, parecerem humildes e covardes; mas os altos e poderosos da época de Mannheim não o ouviram (BAUMAN, 2010, p.153-154).

Mannheim publica *Ideologia e Utopia* no início do século XX, mais precisamente em 1929. Trata-se, portanto, de uma obra pós-Primeira Guerra Mundial, e contemporânea do crack da Bolsa de Nova Iorque, acontecimentos que abalaram profundamente a fé moderna na Razão e no progresso irrefreável da humanidade. Em tal contexto é natural imaginar que os altos e poderosos não dispensassem muita atenção a um autor que argumentava que o controle da sociedade poderia ser alcançado por meio do domínio racional das ideias. Seria muito mais

sensato acreditar que, diante dessas catástrofes, o que o poder necessitava era de ainda mais poder; que tivesse força e controle do mundo o suficiente para evitar que os desastres se repetissem – ou que, se eventos semelhantes ocorressem, não fosse por falta de domínio, mas sim por obedecerem a um plano determinado. Dessa forma, se o pensamento de Mannheim traduz o fim da luta entre políticos e ideólogos, a derrota final destes pode ser simbolizada pela ascensão dos regimes autoritários na Europa do início do século XX, em especial o nazismo e o estalinismo. Nesses regimes não é o poder estatal que deve seguir o que as ideias indicam, mas as ideias que devem se curvar à força do poder do Estado. Como Bobbio afirma, uma sociedade não livre como a dos regimes autoritários possui como um dos indicadores mais característicos o primado da política sobre a cultura, “a redução total das esferas em que se desenrolam as batalhas ideais à vontade de domínio de quem detém o poder” (BOBBIO, 1997, p.84). Em conjunturas assim, especialmente onde o autoritarismo atinge o nível totalitário, o pensamento serve apenas para justificar o poder absoluto do Estado: como evidenciado por Hannah Arendt (1989), o nazismo e o estalinismo se utilizaram da teoria racial e do marxismo respectivamente para provar que as decisões tomadas pelos partidos nazista e comunista estavam sempre corretas, uma vez que eles detinham o conhecimento do funcionamento das leis da História e que, portanto, não admitiam nenhum tipo de questionamento ou dúvida. Ou seja, nos regimes totalitários, o pensamento estava totalmente submetido à política, desprovido de qualquer autonomia, apresentando como única função a de justificar decisões tomadas previamente pelo poder.

Mas se os legisladores, que representavam o modelo típico do intelectual na modernidade, perdem sua função dentro dos regimes totalitários, isso não significa dizer que tais regimes não eram modernos. Muito pelo contrário: é possível encarar o totalitarismo como uma tentativa de levar a cabo, de maneira desmesurada e radical, os principais ideais da modernidade, como a busca pela ordem, o estabelecimento de certezas, a condução da humanidade em direção ao progresso e o controle total das forças sociais. Como alerta Bauman (2001), a modernidade “sólida” estava impregnada de potencial totalitário; é justificável, portanto, considerar os regimes nazista e estalinista como realizações desse potencial. Assim, as utopias modernas que preconizavam sociedades perfeitas puderam apenas se concretizar na contraversão sinistra das distopias totalitárias. A ascensão dos regimes totalitários simbolizava o desmoronamento dos planos utópicos modernos, algo que já estava mesclado com os temores crescentes que assombravam a modernidade em seus últimos tempos. Tais temores, que se consolidavam no imaginário dos cidadãos modernos,

foram sem dúvida a base para a elaboração de algumas famosas distopias literárias do início do século passado, tais como *Admirável Mundo Novo* (1974), de Aldous Huxley, e *1984* (1977), de George Orwell. Embora as duas obras sejam bastante diferentes em vários aspectos cruciais, ambas apresentam mundos em que tudo é extremamente controlado, sociedades claramente divididas entre os administradores todo-poderosos e os administrados absolutamente destituídos de poder. A tematização da ordem excessiva e opressiva é fruto dos temores da tendência totalitária da modernidade, que ambos os escritores sentiam manifestar-se cada vez mais. Orwell, por exemplo, num ensaio intitulado “Por que Escrevo” (*Why I Write*), publicado em 1946, e, portanto, dois anos antes da publicação *1984* (que retrata um mundo completamente dominado pelo totalitarismo), confessa que tudo o que escreveu “desde 1936 tenha sido escrito, direta ou indiretamente, *contra* o totalitarismo” (ORWELL, 1953, p.1). Já Huxley, no prefácio que escreve para seu romance duas décadas após sua primeira publicação, ainda acredita que o totalitarismo dominará a maior parte do mundo; e apresenta um modelo de sociedade totalitária que se assemelha bastante ao universo de *Admirável Mundo Novo*, no qual toda a população é programada para estar satisfeita com sua posição social: “Um estado totalitário realmente eficaz seria aquele em que o executivo todo-poderoso constituído de chefes políticos e de um exército de administradores, controlasse uma população de escravos que não precisassem ser forçados, porque teriam amor à servidão” (HUXLEY, 1974, p.20).

Como versões invertidas das utopias modernas, as distopias de Orwell e Huxley também reservam um papel importante para o desenvolvimento técnico e científico nessas novas sociedades; mas aqui, ao invés de servirem ao progresso e à emancipação humanos, a técnica e a ciência são utilizadas na dominação dos controlados pelo poder. Em *Admirável Mundo Novo*, os avanços da engenharia genética, da química e da psicologia são direcionados para a criação de seres humanos perfeitamente adaptados às funções que lhes foram previamente determinadas; a felicidade é colocada como o fim último da existência, mas esta só pode ser alcançada dentro dos limites impostos pela programação biológica e social planejada pelos engenheiros do poder, e qualquer tentativa de romper esses limites (ou seja, de alcançar uma liberdade real) é encarada como aberrativa, como uma falha do sistema. Por seu turno, *1984* apresenta um mundo no qual a tecnologia panóptica atingiu seu ápice: o Estado, encarnado na figura do Grande Irmão, agora é capaz de observar seus cidadãos em todos os locais e nas esferas mais íntimas da existência, seja por meio dos aparelhos de teletela (que tanto transmitem a programação oficial do governo quanto filmam o que ocorre



na sua frente) instalados em todas as residências, seja por meio dos cartazes espalhados por todo o lugar que retratam o rosto do líder máximo com os dizeres ambíguos “BIG BROTHER IS WATCHING YOU” – que podem significar tanto “O Grande Irmão cuida de você” quanto “O Grande Irmão vigia você”. Na distopia orwelliana, as técnicas de controle alcançam os recantos mais profundos do ser humano, como sua representação (por meio da manipulação da história), sua linguagem (por meio da reformulação da língua), e até mesmo seu pensamento (por meio da instauração do “duplipensar”, a única forma de cognição capaz de dar conta das contradições gritantes do regime). Dessa forma, Huxley e Orwell tematizam a síndrome poder/conhecimento moderna, retratando a dimensão sinistra dessa relação quando o potencial totalitário da modernidade é desenvolvido, bem como mostrando que a função do intelectual no contexto do totalitarismo só pode ser a de capataz do poder autoritário.

Os regimes nazista e estalinista não são apenas uma realização do potencial totalitário moderno; eles são, em certo sentido, o ápice dos ideais modernos, sua realização mais extrema<sup>10</sup>. Essa perspectiva é abordada por Ricardo Piglia em seu romance *Respiração artificial*, quando traça, pela voz de Tardewski, o filósofo polonês exilado na Argentina, uma relação de continuidade entre o *Discurso do método* e *Minha luta* de Hitler, afirmando que este último se trata da “razão burguesa elevada a seu nível mais extremo e coerente” (PIGLIA, 2008, p.181). Para Tardewski, nada mais natural, portanto, que Heidegger, o maior filósofo europeu de sua época, tivesse visto na figura do Führer a concretização da razão alemã. Esse juízo do personagem de Piglia é desenvolvido melhor por ele numa conversa que tem com um dos narradores do romance, o jovem Renzi:

Se a razão europeia se realiza nesse livro [*Minha luta*] (dizia-me eu ao lê-lo), como achar estranho que o máximo filósofo vivo, ou seja, aquele a quem se considerava a maior inteligência filosófica do ocidente, o tivesse compreendido de saída? Então o cabo austríaco e o filósofo de Friburgo (com o Ser habitando na casa ao lado, como dizia Astrada) não são outra coisa senão os descendentes diretos e legítimos daquele filósofo francês que foi para a Holanda e que se sentou diante do fogo da lareira para fundar as certezas da razão moderna. Um filósofo sentado diante da lareira, disse Tardewski, não é essa a situação básica? (Sócrates, em compensação, como o senhor sabe, disse-me entre parênteses, passeava pelas ruas e praças.) Não está condensada nisso a tragédia do mundo moderno? É totalmente lógico, disse, que quando o filósofo se levanta de sua poltrona, depois de ter se convencido de que é o proprietário exclusivo da verdade além de toda dúvida, o que faz é pegar uma daquelas achas inflamadas e dedicar-se a incendiar com o fogo de sua razão o mundo inteiro. Aconteceu quatrocentos anos depois, mas era lógico, era uma consequência inevitável (PIGLIA, 2008, p.182).

<sup>10</sup> Contudo, devemos considerar o totalitarismo como apenas uma das possíveis culminações dos ideais modernos; o fordismo, por exemplo, também pode ser considerado um desses ápices, com seu absoluto controle das funções de cada elemento que está envolvido no processo de produção. O totalitarismo representa a face mais radical do projeto moderno.

Se a razão ocidental culmina em Hitler, ou seja, se a modernidade atinge seu ápice com o totalitarismo, então tudo o que vem depois disso é decadência. De fato, a Segunda Guerra Mundial foi o mais duro golpe que os já feridos ideais modernos sofreram: depois dela tornou-se quase impossível defender o progresso infinito e irreversível do gênero humano, a ordenação de todas as esferas da existência como única forma de garantir o bem estar das pessoas e o juízo de que a pura Razão será o bastante para garantir a emancipação da humanidade de seus preconceitos, sua ignorância e seus instintos mais bestiais. Desastres como os de Auschwitz e de Hiroshima pareciam a prova irrefutável que todos esses sonhos não passavam de sonhos; depois dos campos de concentração e da bomba nuclear a incerteza parecia a única coisa certa no Ocidente. A modernidade dava sinais de haver chegado finalmente a seu fim; de seus escombros ergueu-se então aquela conjuntura que receberia mais tarde o nome de pós-modernidade.

### **Pós-modernidade: a era da incerteza**

Embora esteja mais próxima temporalmente de nós, determinar o “nascimento” da pós-modernidade é tão difícil quanto realizar o mesmo procedimento com relação à modernidade; afinal, as mudanças de mentalidade não ocorrem do dia para a noite, mas vão se desenvolvendo pouco a pouco no interior dos processos sociais e intelectuais. O clima de insegurança que se sentia desde os tempos modernos, principalmente a partir do século XIX, causada pelas mudanças frequentes que aumentavam seu ritmo conforme a modernidade se desenvolvia mais e mais, pode ser considerada um dos germens da incerteza pós-moderna; não parece ser por acaso, portanto, que o filósofo italiano Gianni Vattimo situe o nascimento da pós-modernidade filosófica nos oitocentos, com a morte de Deus proclamada por Nietzsche (VATTIMO, 2007, p.173). Entretanto, tal posição só pode ser encarada como apenas uma das diversas narrativas sobre a origem da pós-modernidade, da mesma forma que aquela que a versão que coloca o *cogito* cartesiano como o nascimento da modernidade é só mais uma das diversas versões sobre tal “evento” – e as aspas aqui, na palavra evento, querem sublinhar a natureza convencional, não concreta, de ambos os nascimentos, tanto da modernidade, quanto da pós-modernidade: por mais influentes que possam ter sido os pensamentos de Descartes e Nietzsche, respectivamente, para as mentalidades moderna e pós-moderna, seria muita ingenuidade (como, aliás, já fora dito antes) acreditar que aqueles foram

os responsáveis diretos pela criação destas. Como nos alerta Hannah Arendt, “não são ideias, mas eventos que mudam o mundo” (2013, p.340). Assim, o *cogito* cartesiano e a morte de Deus nietzschiana não inauguram a modernidade e pós-modernidade; eles apenas foram escolhidas, *a posteriori*, para demarcarem, devido à sua representabilidade, o surgimento dessas mentalidades. Ambos são, repetimos, convenções; embora a convecção do *cogito* possua mais força, por já fazer parte de uma tradição filosófica, do que a da morte de Deus, que ainda não atingiu o mesmo *status*.

Se a tarefa de determinar a data do nascimento da pós-modernidade se revela extremamente difícil (para não dizer simplesmente impossível, a não ser recorrendo a convenções mais ou menos aceitas), podemos pelo menos procurar detectar as primeiras utilizações de termos referentes a tal conjuntura, o que nos permite visualizar suas insinuações iniciais no imaginário intelectual e crítico que fomentaram suas futuras conceituações e investigações mais aprofundadas. Segundo Compagnon, o epíteto “pós-moderno” foi introduzido pelo historiador Arnold Toynbee no início dos anos de 1950, “quase como um sinônimo de decadente, anárquico e irracional, para designar a última fase dos Tempos Modernos e da história do Ocidente, e o declínio europeu que começou no último quarto do século XIX e que se confirmou nas duas guerras mundiais” (COMPAGNON, 2010, p.108). Ou seja, logo em seus primórdios, o “pós-moderno” já se referia ao clima de decadência da civilização ocidental e dos ideais modernos que ela encarnava, pressentido desde o final dos oitocentos e explicitamente exposto após a experiência do totalitarismo e das guerras mundiais – podemos dizer inclusive que ele surge em resposta a essa explicitação da decadência. A relação do termo com a ideia de decadência continua nas suas aparições ao longo da década de 60, quando, ainda de acordo com Compagnon, ele é associado, pejorativamente, ao irracionalismo, à sociedade de consumo e ao fim das ideologias. Todas essas associações serão importantes para as futuras conceitualizações da pós-modernidade, como veremos adiante. Nos anos 70 o termo adquire um sentido otimista principalmente por meio do pensamento de Ihab Hassan, que relaciona “o movimento da literatura com um fenômeno social, uma mutação maior no humanismo ocidental, [denominado por ele] de mudança, de *épistémè*” (COMPAGNON, 2010, p.108). A conotação negativa que remete à decadência é, portanto, deixada de lado por Hassan, que prefere utilizar o termo “pós-moderno” de forma descritiva, para abordar uma mudança na mentalidade ocidental.

É também nos anos de 1970 que o pós-moderno é aplicado especificamente como forma de descrever uma manifestação estética: surge então o termo “pós-modernismo” para

designar um novo tipo de arquitetura que ia de encontro aos pressupostos da arquitetura modernista. Esta pregava que as construções deveriam seguir um modelo racionalista, utilizando formas puras determinadas pela função da obra, e negando as influências do passado; como mostra Linda Hutcheon (1991, p.50), baseando-se num trabalho de Andreas Huyssen, a arquitetura modernista direcionava seu olhar para o futuro, assumindo a missão de reconstruir a Europa após a Primeira Guerra ao mesmo tempo em que transformava o ato de reconstruir o método essencial de renovação social. Essa promessa, contudo, foi logo desmontada pelo próprio movimento modernista: “Depois de 1945, a arquitetura moderna não teve mais projeto para a sociedade e se pôs a serviço do poder (...). Guardou do moderno apenas o nome e tornou-se sinônimo de alienação e de desumanização nos espigões e nas cidades-dormitório” (COMPAGNON, 2013, p.111). O trabalho dos arquitetos pós-modernistas foi justamente uma reação a esse fracasso da arquitetura modernista; nesse sentido é emblemática a obra, publicada em 1974, do arquiteto norte-americano Peter Blake, cujo título, *Form Follows Fiasco* (“Do fiasco decorre a forma”) parodia a máxima modernista “Form follows function” (“Da função decorre a forma”), e que possui o bastante explícito subtítulo “Porque a arquitetura moderna não deu certo” (“Why Modern Architecture Hasn't Worked”). Contra o funcionalismo racionalista, a pureza formal e o anistoricismo modernistas, a arquitetura pós-modernista propunha a recuperação da dimensão social e cultural das obras arquitetônicas juntamente com o resgate irônico e paródico (ou seja, distanciado) das formas do passado. Esse resgate do passado incluiria inclusive as contribuições do próprio modernismo. Dessa maneira, embora o pós-modernismo represente uma reação aos “erros” do modernismo, ele não significa uma ruptura completa com o movimento que o precedeu; assim, o arquiteto pós-moderno

sabe que não pode rejeitar por completo o modernismo, sobretudo seus avanços materiais e tecnológicos, mas quer integrar a esses aspectos positivos do passado imediato os aspectos igualmente positivos da história das formas, mais remota e reprimida (HUTCHEON, 1991, p.50).

Linda Hutcheon retira do modelo construído pelos arquitetos a base para a criação de sua poética do pós-modernismo, detectando a contraparte literária das obras arquitetônicas nas narrativas que ela chama de “metaficções historiográficas”. A crítica canadense não é, contudo, a única a partir da arquitetura para desenvolver uma teoria mais geral do pós-modernismo. Compagnon (2010) e Bauman (2010) mostram que, a partir da arquitetura, o conceito de pós-modernismo se expandiu para as demais artes, e, em seguida, atingiu novas

esferas do conhecimento, como a sociologia, a filosofia etc. Desenha-se, a partir de então, a possibilidade de formular o conceito de pós-modernidade, uma vez que crescem as reflexões mais abrangentes acerca do destino do modernismo e, conseqüentemente, da modernidade, transformando assim a mentalidade da época. Como declara Bauman,

o conceito de pós-modernidade refere-se a uma qualidade diferente do clima intelectual, a uma postura distintamente metacultural, a uma autoconsciência diversa da sua era. Um dos elementos básicos, senão o elemento básico, dessa autoconsciência é a compreensão de que a modernidade acabou, de que ela é um capítulo fechado da história, que pode agora ser contemplado em sua inteireza, com conhecimento retrospectivo de suas realizações práticas, bem como de suas esperanças teóricas (BAUMAN, 2010, p.166).

Embora o próprio Bauman viesse a rever, em obras posteriores, o juízo de que a modernidade se trata de um “capítulo fechado da história”, tal pensamento estava sem dúvida de acordo com o clima intelectual gerado pela expansão da ideia de pós-modernismo a partir das obras da arquitetura: o fracasso modernista marcava o surgimento de um outro tipo de manifestação, que, embora não significasse uma ruptura radical com o modernismo, sem dúvida se trata de uma coisa diversa, inconfundível. A descrença no projeto orientado para o futuro, o desprezo pelo ideal da forma pura e uniforme em favor uma multiplicidade de formas históricas e a negação do racionalismo pragmático e funcionalista sustentados pela arquitetura pós-modernista só poderiam significar “sintomas” de uma conjuntura muito mais ampla e tão diferente daquela que promovera a arquitetura modernista quanto as duas manifestações estéticas eram diferentes uma da outra. Em outras palavras, se a arquitetura modernista havia acabado, dando lugar à pós-modernista, então a modernidade também havia chegado ao fim, e em seu lugar só poderia haver uma pós-modernidade.

Mas, se havíamos chegado a uma mentalidade pós-moderna, quais seriam suas características elementares? Uma das primeiras tentativas de responder esta pergunta foi realizada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, em seu clássico estudo, *A condição pós-moderna*<sup>11</sup> (1986), publicado em 1979. Tal estudo se revela especialmente interessante para nós porque, além de ter causado um grande impacto nas discussões a respeito da pós-modernidade, se dedica especificamente a discutir a *condição do saber* na nova conjuntura, o que não só aponta para uma concepção de modernidade/pós-modernidade como visão de

---

<sup>11</sup> Utilizamos aqui a primeira edição do livro de Lyotard (*La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir*) feita pela editora José Olympo (tradução de Ricardo Correia Barbosa), que recebeu o título de *O Pós-Moderno*. Mais tarde a editora relançaria o texto com um título mais aproximado do original, *A condição pós-moderna*. Quando citarmos o estudo de Lyotard em nosso trabalho, utilizaremos esta última versão do título, por ser mais conhecida.

mundo, como também para uma possível reflexão acerca do papel do intelectual nesse contexto.

Para Lyotard, a condição pós-moderna, que começou pelo menos a partir do final dos anos 50 do século XX, se caracteriza pela incredulidade em relação aos metarrelatos. De acordo com o filósofo francês, o saber científico (a principal forma de saber da modernidade) não possui, por estar apenas indiretamente vinculado à sociedade, a capacidade de se autolegitimar. Por isso, durante a era moderna, a ciência se legitimou por meio dos metarrelatos, que são grandes narrativas que pretendem dar conta de explicar a totalidade da história humana, da experiência e do conhecimento, a exemplo da “dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza” (LYOTARD, 1986, p.xv). Entretanto, ao chegarmos à pós-modernidade, essas grandes narrativas se revelam incapazes de continuar legitimando o saber, em parte porque este passa a prescindir delas, em parte porque o desenvolvimento histórico acabou por gerar questionamentos que minaram os próprios fundamentos dos metarrelatos.

Lyotard aponta para o avanço da técnica, que permitiu ao longo da era moderna um enorme avanço do saber científico, como um dos principais motivos para a mudança desse saber. De acordo com o filósofo, as técnicas obedeceriam ao princípio da otimização das performances; ou seja, sua principal função não é oferecer avanços no terreno do verdadeiro, do justo, do belo etc., mas sim do *eficiente*. Como as técnicas aperfeiçoam as limitações dos sentidos humanos, elas são capazes de oferecer provas mais concretas para as descobertas científicas. A ciência se torna cada vez mais dependente da técnica, passando a ser influenciada pelo critério da eficiência que domina a segunda; como afirma Lyotard,

o desempenho, aumentando a capacidade de administrar a prova, aumenta a de ter razão: o critério técnico introduzido brutalmente no saber científico não deixa de ter influência sobre o critério de verdade. O mesmo poderia ser dito da relação entre a justiça e o desempenho: as chances de que uma ordem seja considerada como justa aumentariam com as chances dela ser executada, e estas com o desempenho do prescritor (LYOTARD, 1986, p.83-84).

O objetivo da ciência não é mais afirmar a verdade, ou indicar o justo, mas sim aumentar a eficiência; aqueles se encontram, no mundo pós-moderno, subordinados a esta. Assim, livre de uma função que não envolva seu próprio aperfeiçoamento, a ciência pode finalmente dispensar o auxílio dos metarrelatos: o critério da eficiência é autolegitimador, uma vez que ele não necessita de um vínculo social que não seja restrito ao próprio círculo de especialistas que conduzem as pesquisas científicas.

Por outro lado, a própria autoridade dos metarrelatos começa a ruir conforme se aproxima o fim da modernidade, quando eles sofrem um processo de deslegitimação. Lyotard aborda explicitamente a decadência das duas grandes narrativas que ele julga serem as mais importantes: a da emancipação do sujeito e a do espírito especulativo. A primeira, mais próxima dos ideais iluministas, sustenta o juízo de que o avanço do saber científico conduzirá o progresso da humanidade; já a segunda, relacionada ao idealismo alemão, supõe um metassujeito, o Espírito, que é o “autor” de todo o saber científico e cujo movimento determina a história. Para o filósofo francês, a deslegitimação do relato de emancipação se dá quando fica evidente que, por mais que a ciência tenha a capacidade de revelar “verdades” sobre o mundo, ela não pode, por si só, formular prescrições acerca de como agir diretamente sobre esse mundo para torná-lo “melhor”; se trata de duas competências distintas uma da outra. Quanto ao relato especulativo, sua deslegitimação resulta da “autoaplicação da exigência científica da verdade a esta própria exigência” (LYOTARD, 1986, p.71); ou seja, quando se passa a questionar o próprio fundamento que sustenta toda a possibilidade de erguer um saber.

Uma vez deslegitimados, os metarrelatos se dissolvem “em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*” (LYOTARD, 1986, p.xvi); ou seja, as grandes narrativas totalizantes são substituídas pela multiplicidade dos “jogos de linguagem” (conceito retirado de Wittgenstein), que são constantemente articulados entre si, sempre com o objetivo de alcançar uma maior eficiência. Assim, o saber pós-moderno se caracteriza por uma pluralidade muito maior, quando comparado ao seu antecessor moderno; contudo, ao contrário deste, ele é incapaz de apontar os caminhos que a sociedade deve tomar, uma vez que não está preocupado em julgar o verdadeiro ou o justo.

Quais são as consequências da ruína dos metarrelatos? Em primeiro lugar, estabelece-se a impossibilidade de formulação de uma Verdade, de uma visão totalizante que pretenda dar conta de toda a experiência humana; para Lyotard (1986), uma vez que os jogos de linguagem são radicalmente heterogêneos, não se pode unificá-los em um único metadiscurso. Além do abalo da noção de verdade, o descrédito dos metarrelatos também afeta outra noção igualmente caríssima ao imaginário moderno: a de ordem. Se a ordem, como vimos, necessita de um ambiente rigidamente controlado, e, conseqüentemente, de um poder centralizador que determine como tal ambiente deve operar, então num mundo dominado pela pluralidade de jogos de linguagens independentes de um metadiscurso unificador, a ordem, pelo menos na

sua noção moderna, é impossível. Assistimos, então, como afirma Wilmar do Valle Barbosa, uma “rediscussão da noção de ‘desordem’” e que “por isso mesmo é que as delimitações clássicas dos campos científicos entram em crise, se desordenam” (BARBOSA, 1986, p.xi); ou seja, é justamente essa pluralidade dos jogos de linguagem que fomenta a desordem no campo do saber científico, com antigas disciplinas desaparecendo e novas surgindo a partir da fusão de outras. Mas além de “desordenada” a ciência pós-moderna também se torna “incerta”; como mostra Lyotard o aumento da precisão científica não diminui a incerteza, mas, ao contrário, a amplia: os famosos exemplos da mecânica quântica e da física atômica confirmam essa afirmação. Assim, a incerteza e o desconhecido penetram no campo do saber científico na pós-modernidade:

Interessando-se pelos indecíveis, nos limites da precisão do controle, pelos quanta, pelos conflitos de informação não completa, pelos “fracta”, pelas catástrofes, pelos paradoxos paradigmáticos, a ciência pós-moderna torna a teoria de sua própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável, paradoxal. (...) Produz, não o conhecido, mas o desconhecido (LYOTARD, 1986, p.107-108).

Mas a desordem não atinge apenas a esfera do saber, estendendo-se a todo o corpo social; pois, de acordo com Lyotard, as próprias relações sociais são jogos de linguagem, e, portanto, não podem ter sua heterogeneidade controlada por nenhum poder centralizador, ou seja, estão livres que qualquer modelo de ordem moderna. Nesse novo contexto, “os antigos polos de atração formados pelos Estados-nações, os partidos, os profissionais, as instituições e as tradições históricas perdem seu atrativo” (LYOTARD, 1986, p.27-28); isso significa que os indivíduos, que se deslocam entre a pluralidade dos jogos de linguagem, não possuem mais nenhum padrão forte para pautar sua vida. Cada um deve decidir por si só como conduzir sua existência, tarefa que, sem nenhum modelo prévio para servir de base, se torna extremamente difícil e angustiante.

Essa desintegração social mencionada por Lyotard também é abordada por Bauman (2001); porém, em vez de atribuí-la à ascensão dos jogos de linguagem após a ruína dos metarrelatos, o sociólogo polonês acredita que ela ocorre devido ao avanço da própria dinâmica da modernidade. Vimos anteriormente que, para Bauman, a modernidade precisou derreter os sólidos pré-modernos para assentar novos sólidos, que possuíssem um caráter verdadeiramente duradouro; contudo, tal derretimento nunca parou de ocorrer, e o próprio avanço das instituições modernas necessitava que elas fossem constantemente derretidas para que pudessem ser renovadas, e, assim, aperfeiçoadas. Conforme a modernidade avançava, seu poder de derretimento se tornava cada vez mais amplo e veloz, a ponto de que os moldes



começavam a ser quebrados sem que nada fosse colocado no local, deixando os indivíduos num vazio de referências a serem seguidas. Essa situação se intensifica quando a ação do derretimento passa a atingir os níveis mais íntimos das relações humanas; ou seja, quando “os poderes que liquefazem passaram do ‘sistema’ para a ‘sociedade’, da ‘política’ para as ‘políticas de vida’ – ou desceram do nível ‘macro’ para o nível ‘micro’ do convívio social” (BAUMAN, 2001, p.14).

Surge então uma versão altamente individualizada da modernidade, onde cada um, na ausência de códigos ou regras a serem seguidos, precisa criar seu próprio padrão de vida, assumindo para si a responsabilidade total, tanto dos sucessos, quanto dos fracassos que tal padrão propicia. As tarefas e deveres modernizantes, que antes eram vistos como propriedade coletiva de toda a espécie humana (como a ideia de aperfeiçoamento, por exemplo), são desregulamentadas e privatizadas, isto é, passam a ser de inteira competência do indivíduo; “Não existe essa coisa de sociedade”, diria Margaret Thatcher<sup>12</sup>, numa formulação precisa e exemplar dessa nova situação.

Mas a desintegração dos laços sociais não se deve apenas ao poder corrosivo da modernidade; ela também é estimulada pelas novas formas do poder, que veem tais laços como um obstáculo ao seu desempenho. Bauman mostra que o poder atual se torna verdadeiramente extraterritorial; ele agora não está mais preso a um local fixo, que necessita ser estável e altamente controlado para garantir sua eficiência, como ocorria com o poder panóptico. Este possuía o desagradável empecilho de manter os subordinadores e os subordinados presos ao mesmo lugar; ele exigia o que o sociólogo polonês chama de “engajamento mútuo”. Contudo, na modernidade atual, o poder se vê livre desse inconveniente; ele pode governar à distância, ou, mesmo que seja necessário se estabelecer num local fixo, deve ser capaz de abandoná-lo rapidamente se for mais vantajoso. Tal poder não precisa ser sólido, estável, pesado; pelo contrário, para garantir maior eficiência, deve ser fluido, descontínuo, leve. O poder atual seria, portanto, *pós-panóptico*. Para garantir essa condição, esse poder necessita que as relações sociais duráveis sejam constantemente destruídas, preparando o terreno para o domínio do efêmero e do transitório que facilitariam suas cruciais estratégias de fuga e de nomadismo. Dessa forma,

---

<sup>12</sup> Essa famosa frase de Thatcher (“There is no such thing as society”), que é mencionada por Bauman (2001) para exemplificar a profunda privatização das responsabilidades na modernidade atual, se encontra numa entrevista que a ex-premiê britânica concedeu ao jornalista Douglas Keay. O texto completo pode ser acessado na seguinte página: < <http://www.margarethatcher.org/document/106689>>.

para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas; qualquer rede densa de laços sociais, e em particular uma que esteja territorialmente enraizada, é um obstáculo a ser eliminado. Os poderes globais se inclinam a dismantelar tais redes em proveito de sua contínua e crescente fluidez, principal fonte de sua força e garantia de sua invencibilidade. E são esse derrocar, a fragilidade, o quebradiço, o mediato dos laços e redes humanos que permitem que esses poderes operem (BAUMAN, 2001, p.22).

Vê-se, portanto, que a desintegração da rede social é atestada tanto por Lyotard, quanto por Bauman ao abordarem a condição do mundo contemporâneo, condição esta que difere bastante daquela que encontrávamos na modernidade, marcada pela centralização e pela ordem. Porém, os dois autores não pensam a contemporaneidade da mesma maneira. Enquanto Lyotard a trata em termos de uma pós-modernidade, ou seja, de uma conjuntura na qual a modernidade chegou ao seu fim (juntamente com a ruína dos metarrelatos que a sustentava), Bauman afirma que a modernidade ainda não acabou: ela está apenas diferente. Se o primeiro estágio da modernidade poderia ser definido como “sólido”, estaríamos encarando agora uma segunda etapa, classificada pelo pensador como “líquida”: uma modernidade inconstante, na qual os poderes necessitam de fluidez para agirem, e que portanto está sempre se transformando, sem a intenção de atingir qualquer estado de solidez possível; mas que nem por isso é menos moderna que a etapa anterior:

A sociedade que entra no século XXI não é menos "moderna" que a que entrou no século XX; o máximo que se pode dizer é que ela é moderna de um modo diferente. O que a faz tão moderna como era mais ou menos há um século é o que distingue a modernidade de todas as outras formas históricas do convívio humano: a compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta *modernização*; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (ou de criatividade destrutiva, se for o caso: de "limpar o lugar" em nome de um “novo e aperfeiçoado” projeto; de “dismantelar”, “cortar”, “defasar”, “reunir” ou “reduzir” tudo isso em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no futuro – em nome da produtividade ou da competitividade) (BAUMAN, 2001, p.36).

De modo semelhante a Bauman, Giddens (1991) também não crê num fim da modernidade, mas numa transformação: para o autor, estaríamos alcançando um estágio da modernidade no qual suas consequências se apresentam mais radicalizadas e universais do que antes, o que causaria um novo universo de experiência. Um exemplo dado por Giddens é o da radicalização da reflexividade moderna: embora estejamos vivendo num mundo constituído quase que inteiramente por conhecimento reflexivamente aplicado, não possuímos nenhuma garantia que qualquer elemento desse conhecimento não será no futuro revisado. Ou seja: a reflexividade da modernidade acaba por subverter a própria razão, “pelo menos onde a razão é entendida como o ganho de conhecimento certo” (GIDDENS, 1991, p.40), o que

significa dizer que a busca moderna pelas certezas absolutas acabou revelando a impossibilidade dessas mesmas certezas. Assim, vemos que a consequência da reflexividade extrema se assemelha bastante à ação que causou a deslegitimação do relato especulativo abordado por Lyotard (1986), isto é, o questionamento do fundamento último que sustentava o saber. Esse questionamento também foi tratado por Nietzsche em um pequeno capítulo do *Crepúsculo dos ídolos* (2013), no qual o filósofo narra a “História de um erro”: o “mundo verdadeiro”. Em seis curtos fragmentos, Nietzsche começa com a ideia platônica de que o “mundo verdadeiro” (aquele que está além do mundo “aparente”, ou seja, o fundamento metafísico) pode ser alcançado apenas pelo filósofo, passando pelo juízo kantiano de que ele é inalcançável, até chegar à conclusão de que, afinal, tal mundo não existe. Com sua pequena narrativa, Nietzsche procura demonstrar que foi a própria busca racional por uma verdade que está situada além do “aparente”, além do contingente, que terminou por destruir a possibilidade dessa verdade. De toda forma, tanto para Giddens, quanto para Lyotard e Nietzsche, o resultado desse movimento racional é o mesmo: a incerteza causada pela impossibilidade de se estabelecer uma Verdade, bem como uma transformação da própria modernidade (transformação que, ao contrário do que pensa Giddens, para Lyotard e Nietzsche resulta num inevitável fim dessa mesma modernidade).

Se a modernidade estaria, portanto, apenas potencializada, como pensam Bauman e Giddens, seria equivocado falar em pós-modernidade? Isto é, devemos abandonar o uso do termo “pós-modernidade”, tendo em vista que se trata de uma incorreção? A nosso ver, a única resposta intelectualmente honesta para tal pergunta é: depende da perspectiva utilizada para encarar as recentes transformações da modernidade. Do ponto de vista adotado por Bauman (2001) ou Giddens (1991), que se foca na continuidade de certas características elementares presentes em ambas as manifestações da modernidade, a contemporânea e a anterior, falar numa “pós-modernidade”, em algo que está situado após a modernidade, é um contrassenso: afinal, a modernidade jamais chegou ao seu fim para que possa haver algo depois dela. Já de acordo com a perspectiva de Lyotard (1986), de Nietzsche (2013) ou de um Vattimo (2007), por exemplo, que aponta para o desmoronamento dos fundamentos que sustentavam a possibilidade da mentalidade moderna, o termo “pós-modernidade” parece bastante válido. A verdade é que o termo “pós-modernidade”, juntamente com “pós-moderno” e “pós-modernismo”, já está consolidado no vocabulário teórico e crítico, sendo bastante difícil pensar numa possível erradicação sua desse espaço (o que não significa que ele não possa ser questionado, como aliás se procurou fazer aqui). É justamente devido a tal

consolidação do termo, que inclusive possui uma influência muito maior que outros termos semelhantes (a exemplo da própria “modernidade líquida” baumaniana), que escolhemos utilizá-lo aqui neste trabalho para nos referirmos à conjuntura na qual nos encontramos. Gostaríamos, contudo, de falar um pouco sobre o que o termo significa para nós.

Em primeiro lugar, o “pós” de pós-modernidade, pós-moderno e pós-modernismo não significa para nós uma simples demarcação temporal. De fato, a pós-modernidade é uma conjuntura que vem depois da modernidade, mas a partícula “pós” não significa apenas isso; ela vai além e, como pensa Linda Hutcheon, “assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência” (HUTCHEON, 1991, p.36). Dessa forma, o “pós” aqui revela uma relação contraditória entre a modernidade e a pós-modernidade, uma vez que esta última ainda apresenta características vitais daquela (como atestam Bauman e Giddens) ao mesmo tempo em que se revela diversa em outras questões também centrais (como mostra Lyotard). Portanto, da mesma maneira que o “pós” não designa uma simples sucessão temporal, também não indica uma rejeição ou uma superação da modernidade. Para descrever a condição filosófica da pós-modernidade, Vattimo (2007) também recusa a ideia de uma superação da modernidade, uma vez que a superação seria justamente um dos princípios modernos, e, portanto, utilizá-la como princípio seria permanecer ainda numa mentalidade essencialmente moderna. O conceito-chave adotado pelo filósofo italiano para pensar a pós-modernidade seria o de *Verwindung*, como elaborado por Heidegger, que significa “um ultrapassamento que tem em si as características da aceitação e do aprofundamento” (VATTIMO, 2007, p.179). Ou seja, a pós-modernidade não rompe completamente com a modernidade e seus princípios, mas procura ultrapassá-la por meio de uma apropriação crítica desses mesmos princípios. Percebe-se então que a concepção de pós-modernidade vattiniana está bastante próxima daquela proposta por Hutcheon: uma perspectiva não de pura continuidade ou rompimento com a modernidade, mas de uma relação contraditória entre as duas conjunturas. Esta é a perspectiva que adotaremos em nosso trabalho.

De toda forma, seja falando em termos de uma modernidade líquida, seja em termos de uma pós-modernidade, os autores acima parecem concordar com um mesmo ponto: a incerteza é a marca registrada de nossa era atual. O próprio potencial destruidor da modernidade, que servia como ferramenta pela busca de um modelo de existência perfeito, demoliu todas as chances que tínhamos de atingir qualquer modelo duradouro. As ciências, que deveriam nos fornecer certezas absolutas sobre o universo, cada vez mais produzem

imprecisões e paradoxos. Os vínculos sociais, que a era moderna procurou fortalecer por meio da centralização do poder e da visão de mundo, foram destruídos pelo poder de derretimento da modernidade, e justamente em prol de uma melhoria da eficiência do poder. Estamos imersos num mundo no qual os modelos a serem seguidos já não existem mais, onde tudo muda tão depressa (e precisa mudar depressa para continuar existindo) que já não é possível encontrar nenhuma base sólida sobre a qual possamos construir nossa identidade. É por isso que, como afirma Stuart Hall (2005), as identidades na pós-modernidade são deslocadas e fragmentadas: não existe nenhum centro sólido que possa estruturar a identidade dos indivíduos num “eu” unificado, como pretendia o ideal moderno. Se a própria sociedade é formada por uma multiplicidade de jogos de linguagem, a identidade do indivíduo deve ser “fluida” para ser capaz de se movimentar com eficácia por entre esse emaranhado de enunciados.

Bauman (1998) mostra que a pós-modernidade cria um novo tipo de mal-estar nos indivíduos, diferente do que era causado pela modernidade. Com seu desejo frenético pela ordem, a modernidade podia oferecer às pessoas uma sensação de segurança em troca de sua liberdade; elas deveriam se submeter aos mandos do poder para que suas vidas pudessem permanecer estáveis. Se ganhavam de um lado, perdiam de outro: esse era o mal-estar causado pela modernidade. Para Bauman, o mal-estar pós-moderno consiste justamente no oposto do moderno: em troca de sua segurança, as pessoas agora podiam ser livres. Assim,

Os homens e mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade. Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais (BAUMAN, 1998, p.10).

O que assistimos, portanto, na pós-modernidade, é a queda dos discursos ideológicos modernos, que sustentavam os ideais de Ordem, de Verdade, de Progresso, de Certeza. A Ordem foi trocada pela desordem, pela heterogeneidade; a Verdade foi substituída pela eficiência como objetivo da busca pelo conhecimento; o Progresso soa como um sonho pueril depois de Auschwitz e Hiroshima, e parece restrito exclusivamente ao campo da técnica (que, como vimos, foi um dos responsáveis por dismantelar a busca pela verdade na ciência). O resultado disso tudo só pode ser a derrocada da Certeza moderna e o avanço da incerteza pós-moderna. Se, como coloca Bauman (2010), a modernidade pode ser caracterizada pela busca

da formulação de um enunciado que fundamente a superioridade objetiva da lógica, da racionalidade, da moralidade, da estética, da civilização e do Ocidente,

O período pós-moderno se distingue por abandonar a própria busca, tendo se convencido de sua futilidade. Em vez disso, ele tenta se conciliar com uma vida sob condições de incerteza permanente e incurável; uma existência em presença de uma quantidade ilimitada de formas competidoras de vida, incapaz de provar que seus termos se baseiam em algo mais sólido e vinculante que suas próprias convenções historicamente conformadas (BAUMAN, 2010, p.167).

Nessa conjuntura, qual será o papel do intelectual? Ele ainda é capaz de manter seu posto de legislador? Para Bauman (2010), isso é impossível. De acordo com o sociólogo, aquilo que geralmente é descrito como “fracasso da modernidade” reflete justamente a autoconsciência dos intelectuais legisladores de que eles não podem mais desempenhar seu papel na sociedade atual:

O mundo contemporâneo é impróprio para os intelectuais como legisladores; o que aparece à nossa consciência como uma crise de civilização ou o fracasso de um projeto histórico é a crise genuína de um papel particular e a experiência correspondente de redundância coletiva da categoria que se especializou em desempenhar esse papel (BAUMAN, 2010, p.170).

Bauman afirma que um dos aspectos dessa crise é o da ausência de lugares a partir dos quais os legisladores possam fazer afirmações que possuam o tipo de legitimidade que seu papel exige. Com o enfraquecimento da hegemonia política, cultural e econômica europeia (e ocidental), como o legislador pode pretender exercer sua função de maneira “universal”, como fazia antes? Como ele pode falar em nome da Razão, num mundo envolto em diversos jogos de linguagens, cada um representando um tipo diverso de racionalidade? Se o poder se encontra em estado fluido, desterritorializado e descentralizado, qual necessidade ele tem de alguém que lhe indique uma única direção “correta” a ser seguida, ainda mais uma que supostamente beneficiaria a humanidade como um todo, num estágio em que o “melhoramento” da humanidade depende apenas do esforço individual dos indivíduos que a compõem? Essa última função dos legisladores, a de indicar caminhos a serem seguidos, parece ter encontrado sua “bala de prata” no juízo “neoliberal”, de que as próprias forças do mercado são capazes de indicar as melhores soluções para os problemas, não só econômicos, mas também sociais. Isso significa dizer que os especialistas (os *expertos* bobbianos) ainda possuem uma função vital nessa conjuntura, pois o conhecimento técnico para manter o poder operando eficazmente ainda é requerido; mas significa dizer também que os legisladores já

não possuem nem um local para falar, nem um público que os escute. O papel de legislador só pode ser desempenhado num contexto de ordem, unidade e certeza, isto é, só pode ser exercido na modernidade. No mundo pós-moderno, o intelectual legislador não possui mais função.

Para Bauman (2010), a queda do legislador abre o caminho para a ascensão de um novo tipo de intelectual, que pode ser representado por meio da metáfora do *intérprete*. De acordo com o autor, vivemos num momento de intenso e irreversível pluralismo, no qual qualquer tentativa de consenso sobre visões de mundo e valores em escala global é, para dizer o mínimo, improvável; nesse contexto, tentar estabelecer um diálogo verdadeiramente proveitoso entre as diversas tradições que existem e que entram constantemente em contato entre si se torna um dos maiores desafios intelectuais de nosso tempo. É aí que entram os intérpretes; sua função seria, em termos gerais a de

Falar com as pessoas em vez de brigar com elas; entendê-las em vez de repudiá-las ou aniquilá-las como mutantes; incrementar sua própria tradição bebendo com liberdade na experiência de outros grupos, em vez de excluí-los do comércio de ideias. (...) A arte da conversação civilizada é algo de que o mundo pluralista necessita com premência. Ele só pode negligenciar essa arte às suas expensas. Conversar ou sucumbir (BAUMAN, 2010, p.197).

A ideia de intelectual como intérprete também pode ser extraída da teoria da pós-modernidade esboçada por Lyotard (1986). Aliás, se a sociedade e o saber pós-modernos são pensados em termos de jogos de linguagem, associar o indivíduo que possui a função de mediar os diversos enunciados produzidos por tais com a figura de um “intérprete” parece ser uma atitude quase que imediata. Deve-se destacar que, para Lyotard, além dos jogos de linguagem se caracterizarem pela heterogeneidade, eles também possuem suas regras determinadas por critérios definidos em um consenso *local*, e não universal. Para se chegar a tal consenso, é necessária a elaboração de múltiplas “metaargumentações” que versem sobre “metaprescritivos” e sejam limitadas no espaço-tempo (LYOTARD, 1986, p.119). Suplementando Lyotard, poderíamos então dizer que a função do intelectual intérprete seria a de fazer dialogar os jogos de linguagem distintos entre si por meio da elaboração de metaargumentações que instaurem as convenções necessárias para que o próprio diálogo possa acontecer efetivamente. Em outras palavras, para que se estabeleça uma “conversação civilizada”, pensada como um jogo de linguagem, é necessário que se estabeleçam as regras que determinem o funcionamento dessa conversação. Esse é justamente o papel do intérprete, que, no entanto, não se restringe simplesmente a essa função; tal como um mediador de um

debate, ele não deve apenas fomentar o diálogo em si, mas também procurar extrair as possíveis conclusões que tal diálogo proporcionou. Ou seja, o papel do intérprete jamais é o daquele que se mantém afastado dos problemas e apenas procura auxiliar na busca pela solução que os outros podem encontrar; *como intelectual, o intérprete também realiza afirmações sobre a realidade*, mas sempre pautado pela consciência da multiplicidade de visões de mundo que coexistem e interagem em nossos dias.

Mas o intérprete não realiza seu trabalho com o intuito de chegar a uma possível unificação de todas as tradições ou jogos de linguagem; ele não procura criar uma nova visão totalizante moderna. O intérprete sabe que, atualmente, tal visão tornou-se impossível. Ele abdicou do sonho do legislador de ser capaz de indicar o melhor caminho para que a humanidade em seu conjunto possa trilhar, como um único sujeito da História. O que o intelectual pós-moderno procura fazer sobre o problema da Totalidade, se ainda é possível manter um ideal humanista em nossos tempos, é garantir que a multiplicidade de visões de mundo possa continuar existindo sem caírem no antigo erro de se autointitularem a única Verdade que, por isso mesmo, possuem o direito inalienável de destruir todas as outras tradições que lhes são opostas. Talvez seja essa a única forma de continuarmos existindo em nossa pluralidade, sem que a incerteza angustiante que esta causa acabe por nos destruir.

### **Modernidade e pós-modernidade na América Latina**

Antes de encerrarmos este capítulo, gostaríamos de abordar alguns aspectos das particularidades que a modernidade e a pós-modernidade assumem na América Latina, bem como o papel do intelectual nessas conjunturas. Tal contextualização será importante para iluminar não apenas certos detalhes da ficção policial no subcontinente, como também da própria obra de Roberto Bolaño, como teremos a oportunidade de observar adiante.

Como sugere Jorge Larraín “o tema da modernidade da América Latina está cheio de paradoxos históricos” (1997, p.1): embora a descoberta da América tenha sido, como vimos, um evento central na história dos primórdios da modernidade, fomentando o desenvolvimento dessa conjuntura na Europa, o subcontinente latino-americano foi propositalmente deixado de lado desse desenvolvimento pelo poder colonial. As Américas foram diretamente responsáveis pela construção de uma nova identidade para o povo europeu que, diante da realidade inédita com a qual se depararam no novo mundo, juntamente com os povos que nele habitavam, puderam se autoafirmar como civilizados, racionais, racialmente superiores,



imersos na marcha inalterável do progresso humano, em oposição ao continente e aos povos recém-descobertos, qualificados como bárbaros, atrasados, inferiores, irracionais. Essa construção da nova identidade, contudo, não gerou uma tentativa de superação dessas dificuldades encontradas no novo mundo da mesma forma que o fez com os problemas semelhantes que haviam na própria Europa (lembramos que, para os intelectuais modernos, a sociedade pré-moderna também era considerada irracional, atrasada, bárbara etc., sendo sua tarefa justamente sanar tais imperfeições). Assim, a América Latina permaneceu à margem dos processos modernizantes, embora se oferecesse como um espaço, teoricamente, perfeito para as recentes ambições e projetos europeus: um local “limpo”, tenro, não contaminado pelos antigos vícios que infestavam a sociedade do velho mundo, onde poderia ser construída uma nova ordem totalmente pautada pelos valores racionais e antropocêntricos – pensamento este que inspirou, como exposto acima, as primeiras fantasias utópicas.

Mais dois fatos elencados por Larraín revelam as contradições históricas da modernidade latino-americana. O primeiro deles foi a adesão entusiasmada aos ideais da modernidade ilustrada por parte dos países da América Latina logo após a sua independência, ao mesmo tempo em que mantinham instituições políticas, sociais e econômicas pautadas pelo tradicionalismo oligárquico, e, portanto, essencialmente excludentes<sup>13</sup>. O segundo surge no século XX, quando a modernidade política e econômica começa a ser implementada de fato no subcontinente e passam a surgir dúvidas culturais acerca da possibilidade de uma modernização adequada ocorrer aqui ou se os padrões europeus e norte-americanos deveriam continuar sendo seguidos. Essas contradições levam o autor a concluir que “desse modo, poderia dizer-se que nascemos na época moderna sem que nos deixassem ser modernos; quando pudemos sê-lo, só o fomos no discurso programático e quando começamos a sê-lo na realidade, surgiu-nos a dúvida se isso atentava contra nossa identidade” (LARRAÍN, 1997, p.2).

Carlos Gadea (2007) também destaca o juízo sustentado por alguns pensadores de que, na América Latina, identidade e modernidade estariam em oposição. Tal pensamento, contudo, não surge apenas no século XX, despontando já nas ideias de certos intelectuais do século XIX. À época, um dos principais argumentos que sustentavam a tese de oposição entre a identidade latino-americana e modernidade era a crença na inferioridade das raças negra e indígena, e, conseqüentemente, no papel nocivo que a mestiçagem desempenha no processo

---

<sup>13</sup> Um exemplo dessa contradição é abordada no famoso ensaio de Roberto Schwartz, “As ideias fora do lugar” (1977), no qual o estudioso comenta a contradição existente entre a adoção dos pressupostos liberais pela elite brasileira oitocentista e a manutenção do regime escravocrata por essa mesma elite.

civilizatório. Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional* (2007), mostra uma série de pensadores oitocentistas, mas também do início do século XX, que atribuem à mestiçagem a origem dos males da América Latina, tais como Domingo Faustino Sarmiento, Leopoldo Lugones, Alcides Arguedas e Francisco García Calderón. Somam-se à questão da mestiçagem nossas raízes ibéricas e nossa formação profundamente religiosa para contribuir com a opinião de que identidade latino-americana e modernidade se opõem. Tal juízo se estende por todo o século XX, ganhando força em momentos de crise da modernidade, como indica Larraín. Entretanto, tanto este quanto Gadea mostram que essa contradição é apenas ilusória; na realidade, se passa exatamente o contrário: no subcontinente latino-americano, “Identidade e modernidade se encontram em uma notória continuidade, fusionadas e epistemologicamente assimiláveis. O mesmo processo de identificação é um processo de construção da modernidade na América Latina” (GADEA, 2007, p.42).

A razão para isso é simples: como explica Larraín, a modernidade na América Latina só é iniciada após o processo de independência das antigas colônias; é a partir de então que, livres do jugo autoritário da metrópole, os novos países *precisam construir suas identidades como nações independentes*. Era preciso agora definir-se enquanto Estado-nação, encontrar seus traços essenciais a fim de delinear seus passos enquanto civilização recém-formada. O modelo civilizatório, como não poderia deixar de ser, é o da modernidade europeia, especialmente aquele baseado nos ideais iluministas, que haviam fomentado as recentes revoluções francesa e norte-americana. A aparente contradição entre a modernidade e a identidade latino-americana surge apenas quando os intelectuais intentam realizar um transplante direto do modelo de modernidade oitocentista europeu para a realidade da América Latina, desconsiderando as diferenças profundas que marcaram os dois contextos dentro do próprio processo de modernização (enquanto a Europa já passava por algumas centenas de anos de desenvolvimento modernizante, a América Latina permanecia de fora desse processo). Tal perspectiva enviesada só poderia gerar o aspecto de um paradoxo. Contudo, a contradição entre identidade e modernidade permanece aparente, uma vez que não havia nenhuma identidade nem modernidade *prévias* que entravam em choque: ambas estavam sendo construídas concomitantemente. A criação das novas civilizações latino-americanas dependia *ao mesmo tempo* da determinação de quem elas eram e para onde deveriam ir.

Estava aberto então um espaço importantíssimo a ser ocupado pelo intelectual latino-americano, uma vez que os próximos passos do processo de modernização do subcontinente

dependiam da caracterização da sua identidade. Uma vez libertos dos ditames da metrópole, os novos países criam uma oportunidade para o intelectual local até então inédita: auxiliar diretamente na construção efetiva da nação. É por isso que, como afirma Luiz Costa Lima, “a América Latina só começou a afirmar-se intelectualmente ao passarem as lutas pela independência” (LIMA, 2007, p.326); só após deixar a condição de colônia que o subcontinente latino-americano pôde oferecer um verdadeiro papel de destaque para seus intelectuais. Contudo, essa missão exigida do intelectual, a que ele mesmo irá se submeter, passa a exercer um primado sobre suas demais funções; como aponta Costa Lima, “o que Antonio Candido assinalara quanto ao Brasil, é válido para toda a América Latina: o escritor aqui alcançou reconhecimento social por sua contribuição ‘patriótico-sentimental’ a causas políticas e sociais” (LIMA, 2007, p.326-327).

Nesse sentido, o Romantismo serviu perfeitamente para os ideais dos novos intelectuais latino-americanos: ele permitia unir a tarefa intelectual artística com a tarefa de estabelecer a identidade nacional dos recém-países. Além disso, por sua afinidade com a burguesia, o Romantismo aproximava ainda mais os intelectuais das classes dominantes oligárquicas que tomaram o poder após as independências. Essa aproximação foi imprescindível para o intelectual, uma vez que ele não conseguiria exercer seu papel sem o apoio das oligarquias: como mostra Costa Lima (2007), uma vez que não havia uma classe média significativa (ou mesmo uma burguesia urbana, capaz de se opor às oligarquias) que se colocasse entre o poder oligárquico e as classes mais baixas, os intelectuais latino-americanos não visualizavam nenhuma outra opção de classe à qual pudessem aderir. Um dos resultados dessa situação, que fez com que a atuação do intelectual latino-americano se diferenciasse consideravelmente daquela exercida por suas contrapartes europeias e norte-americanas, foi a ausência de uma opinião pública democrática na qual eles pudessem desempenhar sua função.

Costa Lima demonstra que a ausência da opinião pública gerava centralização política e, portanto, impossibilitava uma verdadeira democracia na América Latina. Embora as forças políticas detivessem uma grande concentração de poder, elas não possuíam força, e eram logo destruídas por uma nova força que surgia. A única forma de controlar essa violência política era a intervenção ativa do exército. Ou seja, as forças armadas apoderavam-se do espaço vazio que deveria ser ocupado pela opinião pública. O militarismo acaba, portanto, por se transformar numa importante força na modernidade latino-americana nascente; como afirma Costa Lima, “o exército não só vinha substituir a opinião pública como, e simultaneamente, desenvolveu uma política destinada a impossibilitar aquela opinião; não só cobriu seu vazio,

mas se encarregou de prolongá-lo” (LIMA, 2007, p.316-317). Essa atitude do exército é um dos fatores que explicam uma das peculiaridades da modernidade latino-americana apontadas por Larraín (1997): o autoritarismo.

Outro fator importante para o desenvolvimento do autoritarismo na modernidade da América Latina foi a concentração do poder no Estado. De acordo com Gadea, aquilo que ele chama de “nova sensibilidade civilizada” (2007, p.47) pensou num sistema de controle social e de vigilância para implementar o projeto modernizador no qual uma série de instituições especializadas funcionalmente (educativas, políticas, de higiene e saúde, econômicas e jurídicas), teriam um papel fundamental. Nesse contexto, o Estado ergue-se como

Uma instituição [que] estabeleceu hierarquias em todas [essas instituições citadas anteriormente], as absorveu e as assimilou como próprias de sua dinâmica e influência, adquirindo, pelo próprio gesto, uma diversificação e pluralidade em suas funções. [Dessa forma,] as funções políticas, jurídico-morais, entre outras, adquirem um lugar de hierarquia institucional concentradas na figura do Estado (GADEA, 2007, p.48).

A função do Estado, como instituição agregadora das demais instituições, é levar a cabo a ordem moderna, contrapondo-a a ordem anterior (que, na dicotomia clássica já apresentada, é entendida como “tradicional”), identificada com a injustiça, o subdesenvolvimento, a pobreza, a heterogeneidade, enfim, com o caos. Com base nessas considerações, Gadea estabelece a trilogia conceitual que define a modernidade latino-americana: “*modernização*, que se origina através dessas *instituições*, e que aspirariam uma *universalização* dos preceitos políticos, morais e socioculturais” (GADEA, 2007, p.47, grifos do autor).

Essa conjuntura faz com que o intelectual da América Latina se assemelhe ao intelectual europeu no que diz respeito a sua relação com o poder. Como vimos, o intelectual latino-americano garantia sua posição ao se identificar com as oligarquias, a classe dominante. Defendendo os interesses das oligarquias, o intelectual poderia falar em nome de “todos” e atuar como *legislador*, apontando o caminho que a modernidade latino-americana deveria seguir. Como revela Bella Josef (2006), dois dos mais importantes poetas do Modernismo hispano-americano, Rubén Darío e Leopoldo Lugones, acreditavam no papel de legislador do intelectual: o primeiro argumentava que “o poeta deve exercer a missão de profeta e orientador espiritual, como se fora a própria voz do povo” (p.104); enquanto o segundo pensava que “o poeta tem missão profética que o obriga a atuar” (p.112). Também Costa Lima (2007) salienta essa posição do intelectual latino-americano; segundo o crítico,

aquele via a si mesmo como “o guia iluminador” (p.329), o “pedagogo e médico dos povos” (p.332). Colocar-se ao lado do oligarcas implicava, de maneira geral, atacar as classes baixas, formadas por índios, negros e mestiços; daí os já mencionados ataques à mestiçagem, considerando-a o embrião de todos os problemas da América Latina. Esse juízo, amparado pelo positivismo e pelo evolucionismo, correntes do pensamento que foram entusiasticamente adotadas no subcontinente, era útil não apenas para as oligarquias, mas também para o próprio Estado, uma vez que ambos se viam livres da responsabilidade pelos problemas que imperavam por aqui. O positivismo, aliás, obteve enorme êxito nas terras latino-americanas não apenas por sua lógica argumentativa, mas também, junto com o evolucionismo, por servir perfeitamente como justificativa tanto para os oligarcas dominantes quanto para os intelectuais que os defendiam:

sua [do Positivismo] crença na razão, seu entusiasmo pela ciência, sua hostilidade contra a metafísica e a religião, implicavam, respectivamente, a crença no indivíduo empreendedor, o entusiasmo pelo pragmático (a técnica confundida com a ciência), a justificação de a filosofia ser confundida com a retórica ornamental e o favorecimento de uma moral secularizada. O evolucionismo transformista, e não só o positivismo, justificam o domínio dos oligarcas e dos empresários burgueses, ao mesmo tempo que asseguravam a legitimidade do intelectual que atuasse dentro daqueles parâmetros (LIMA, 2007, p.333).

Além de sua ligação com as oligarquias, os intelectuais se relacionavam com o poder também por servirem ao Estado, uma vez que, como foi explicado, este funcionava como poder centralizador de uma série de instituições que atuavam como forças implementadoras da modernidade. Essas instituições (escolas, hospitais, prisões) necessitavam também de seus próprios intelectuais que a mantivessem em pleno funcionamento. Da mesma forma que havia acontecido na Europa, as instituições disciplinadoras latino-americanas também se utilizaram do serviço intelectual para melhorar sua eficiência; assim, a articulação entre saber e poder também ocorreu na modernidade da América Latina.

Outros traços específicos da modernidade latino-americana, elencados por Larraín (1997), colaboraram para estreitar a relação entre os intelectuais e o poder (sobretudo o poder Estatal) em nosso subcontinente. O primeiro deles é o clientelismo político e cultural: o recrutamento de novos membros do Estado, das universidades e dos meios de comunicação depende menos das capacidades individuais de cada um do que dos contatos e redes de amizades que os candidatos possuem dentro das forças que controlam o Estado. Ou seja, para assumir posições importantes e de destaque, os intelectuais precisam tecer alianças prévias com as estruturas do poder, de modo a garantir seu lugar nessa própria estrutura. A isso soma-

se um outro traço da modernidade latino-americana (e que se relaciona com a já abordada ausência de opinião pública): a falta de autonomia da sociedade civil. Pelo fato de não haver classes burguesas fortes e autônomas, a sociedade civil (a esfera privada dos indivíduos, classes e organizações regidos pela lei civil) na América Latina é bastante débil, necessitando do apoio estatal para o desenvolvimento da economia e da cultura. O exemplo dado por Larraín para as consequências desse aspecto da modernidade latino-americana no âmbito da cultura é revelador no que diz respeito à condição do intelectual nesse contexto:

É significativo comprovar, por exemplo, como universidades, institutos e ainda meios de comunicação podem perder parte importante (ou os melhores) de seus membros cada vez que há uma mudança de governo e se precisa recrutar funcionários públicos que substituam os que faltam. Ao mesmo tempo, não é raro ver como os funcionários de um governo de destaque, utilizando seu poder, preparam de antemão seus lugares de trabalho em determinadas universidades e institutos, que às vezes são “colonizados” por determinadas tendências políticas ou grupos de poder que recrutam somente membros ou simpatizantes do próprio setor. Tampouco é raro encontrar um grande número de instituições de investigação e consultoria que dependem quase exclusivamente dos serviços que prestam por contrato com diversos organismos do Estado. Muitos centros culturais são diretamente criados por governos locais e manejados pelas maiorias políticas que os controlam. Desse modo, a política exerce uma influência desmedida sobre a sociedade civil e as instituições culturais (LARRAÍN, 1997, p.17).

Embora os traços expostos por Larraín sejam característicos da modernidade latino-americana de maneira geral, não podemos assumir que eles se apresentem da mesma maneira em todos os períodos históricos. Se por um lado, devido à própria natureza de nossa modernidade, o intelectual é constantemente absorvido pelo poder, por outro lado as transformações sociais vão modificar tanto a forma como o intelectual poderá atuar como o tipo de intelectual que o poder irá absorver. Desenvolveremos esse raciocínio a seguir.

Como mostra Larraín (1997), a primeira metade do século XX trará uma segunda fase da modernidade na América Latina, marcada pela criação das classes médias que serão absorvidas por regimes populistas, a decadência do poder oligárquico, o início do processo de industrialização, e a preocupação com a chamada “questão social”. Esta última, aproveitando o momento de crise da modernidade europeia e norte-americana e de mudança da nossa própria modernidade, aproveita para promover o surgimento de um sentimento anti-imperialista, uma valorização da mestiçagem, e as consciências indigenista e social acerca dos problemas, respectivamente, da discriminação dos índios e da situação da classe trabalhadora.

Essas transformações propiciam ao intelectual uma nova posição; a decadência das oligarquias, o surgimento de uma burguesia industrial e de uma classe média, embora não crie um espaço público ou desenvolva a sociedade civil a um nível comparado ao europeu ou

norte-americano, concedem pelo menos ao intelectual uma maior liberdade de filiação do que ocorria no século anterior. Estabelece-se assim um clima intelectual favorável ao questionamento das antigas instituições:

No quadro configurador de nossa modernidade, a consciência ideológica da oligarquia rural alia-se à revolução burguesa, num questionamento das instituições tradicionais. No Brasil, isto vem acompanhado de surto industrial, quando o eixo passa do campo para a cidade. (...) O processo de aceleração econômica representou um salto na modernização do país. Fazendo com que São Paulo, Buenos Aires e a Cidade do México se transformassem em polos de desenvolvimento (JOZEF, 2006, p.129).

O questionamento das antigas instituições e o desejo de modernização serão a tônica da literatura produzida na América Latina durante esse período. O vanguardismo era demolidor por atribuir ao critério do “novo” o máximo de valor; ao mesmo tempo, como assistimos no caso do modernismo brasileiro, havia uma grande preocupação em definir nossa identidade, criando uma arte e uma cultura que fosse ao mesmo tempo “moderna” e “tradicional” (ou “moderna” porque “tradicional”). O romance social brasileiro também foi profundamente questionador de nossas instituições tradicionais, associadas ao atraso, ao subdesenvolvimento, à injustiça, e cobrava uma modernização principalmente social, que fosse capaz de sanar nossos problemas de desigualdade gritante. Mas a relação entre produção literária, modernização e superação social viria a atingir seu ápice com o *boom* latino-americano.

Como mostra Idelber Avelar (2003), os escritores ligados ao *boom* revelaram um verdadeiro projeto que concebia a modernização da América Latina por meio da modernização de sua cultura. A modernização cultural advogada pelos intelectuais do *boom* significava para eles uma universalização da América Latina, o que equivalia, em certo sentido, a uma modernização plena, semelhante àquela alcançada pelos países desenvolvidos. Isso porque, segundo Avelar, estes intelectuais realizam uma “operação retórica através da qual o diagnóstico de uma dissimetria entre o social e o literário engendra uma operação substitutiva mediante a qual o segundo supostamente compensaria o primeiro” (AVELAR, 2003, p.41).

Avelar associa essa postura adotada pelos intelectuais ligados ao *boom* com uma mudança da posição dos escritores latino-americanos. Segundo o crítico, o sucesso do *boom* permitiu que o escritor, pela primeira vez na América Latina, se tornasse efetivamente autônomo; isso o levou a um afastamento dos cargos públicos, que até então, de maneira geral, haviam garantido seu sustento. Dessa forma, o escritor viu-se obrigado a separar

definitivamente o campo estético e o social do seu trabalho; a autonomia artística fazia com que a literatura passasse a ser seu único trabalho efetivo, e não mais do que trabalho. Mais do que sujeita a uma “missão nacional”, a escrita agora passa a ser muito mais determinada pelas leis do mercado. Porém, como lembra Avelar, a literatura na América Latina nunca possuiu um status secular ou autônomo como ocorria na Europa, e sempre fora vista pelos letrados como uma espécie de religião suplementar, como um guia para as massas analfabetas e ignorantes (lembramos de que Darío e Lugones acreditavam numa tarefa profética da poesia). O crítico então revela o desconcertante paradoxo decorrente dessa situação: ao mesmo tempo em que a literatura se torna independente como instituição, ela perde sua razão de ser no subcontinente latino-americano.

Assim, o ideal intelectual de que a modernização da literatura do *boom* funcionaria como uma compensação para o atraso da modernidade socioeconômica na América Latina se apresenta como a tentativa de contornar a perda da antiga função ocupada pela escrita no subcontinente por meio de uma “*substituição da política pela estética*” (AVELAR, 2003, p.43, grifo do autor). Essa substituição funcionou também como forma de se continuar refletindo acerca da identidade da América Latina, missão que nunca deixou de fazer parte da tarefa do intelectual do subcontinente. A valorização da mestiçagem e sua eleição como caráter definidor da identidade latino-americana está intimamente associada ao *boom*, principalmente na sua manifestação realista-maravilhosa, como bem nos mostra Irlemar Chiampi (2008). Assim, o discurso intelectual do *boom* pode superar o aparente paradoxo entre a modernidade e a identidade: nele as duas esferas se realizavam perfeitamente.

Contudo, os eventos posteriores vieram para destruir de vez as esperanças do *boom*; como aponta Avelar, em momentos e ritmos diferentes as elites latino-americanas decidiram abandonar os projetos de desenvolvimento nacional autossuficiente e se unir de vez ao capital internacional como sócias menores. Deflagram-se então as ditaduras militares que se espalhariam por todo o subcontinente, arruinando as esperanças de sua emancipação sustentada pelas alas intelectuais progressivas – que incluía boa parte dos escritores do *boom*. É por isso que Avelar elege, baseando-se em John Beverley, o 11 de Setembro de 1973, data da queda do governo da Unidade Popular de Salvador Allende, como representação alegórica para o fim do *boom*. De acordo com o autor,

A queda de Salvador Allende emblematiza, alegoricamente, a morte do boom porque a vocação histórica do boom, isto é, a tensa reconciliação entre modernização e identidade, passou a ser irrealizável. Depois dos militares já não há modernização que não implique a integração ao mercado global capitalista. O boom



terminou com o bombardeio à Moneda porque em retrospectiva o 11 de setembro de 1973 tornou irreversível a vinda de um período histórico no qual *as ditaduras esvaziaram a modernização de todo conteúdo progressista, libertador* (AVELAR, 2003, p.48, grifo do autor).

O autoritarismo e a concentração de poder no Estado característicos da modernidade latino-americana se manifestam mais uma vez, agora nos regimes militares. Sendo partes dessa forma específica de modernidade que ocorre em nosso subcontinente, as ditaduras não poderiam deixar de promover o processo de modernização. Contudo, como sustenta Larraín, esse processo se dá sobretudo em termos econômicos e industriais, enquanto que em termos políticos e sociais há um enorme retrocesso, na medida em que as ditaduras “são antidemocráticas, violam os direitos humanos, impedem a participação social e sistematicamente buscam destruir as organizações sociais representativas dos setores mais despossuídos” (LARRAÍN, 1997, p.11). Por sua vez, Avelar, apoiado em Guillermo O’Donnell, argumenta que os regimes militares poderiam ser classificados como “burocrático-autoritários”, e que “o desenvolvimento e a modernização na América Latina, longe de implicar necessariamente formas de governo liberal-democratas, implicaram a emergência de formas tecnocráticas de ditadura militar” (AVELAR, 2003, p.69).

O caráter tecnocrata das ditaduras mudará a relação do intelectual com o poder. Como mostra Avelar (2003), os regimes militares funcionaram como forma de transição de um estado nacional moderno para uma economia de mercado pós-estatal. Nesse sentido, a função das ditaduras era fornecer ao mercado os profissionais que ele necessitava para funcionar adequadamente. A formação de intelectuais autônomos, que pudessem propor alternativas contra hegemônicas ao poder dos militares era obviamente indesejável para estes, e foi combatida das formas que são mais do que conhecidas. Mas, além disso, os governos ditatoriais não possuíam interesse em formar intelectuais no sentido clássico, ou seja, como legisladores, porque seu objetivo era promover uma situação que permitisse que *o próprio mercado tomasse as decisões de quais rumos os países deveriam seguir*. Mais do que legisladores, o que as ditaduras precisavam era de *expertos*, no sentido bobbio já abordado anteriormente, ou seja, precisavam daquele tipo de intelectual que possuía o conhecimento técnico necessário para lidar com determinados campos específicos do saber.

Essa necessidade foi suprida por meio da transformação do próprio modelo das universidades: para Avelar (2003), estas abandonaram sua antiga forma moderna, produtora de intelectuais e ideólogos, para assumirem uma configuração pós-moderna, reduzida à formação de técnicos. Para o crítico, a universidade deixa de ser moderna porque, ao ser

dominada pelas forças do mercado, perde a possibilidade de atuar em um local não mercantil e não reificado, de onde se podia formular críticas para a própria racionalidade moderna. Em outras palavras, a universidade moderna funcionava como um espaço “de fora” que permitia julgar e tecer considerações de um ponto de vista privilegiado sobre a modernidade, sobre o modelo de racionalidade que se pretendia *universal*. Contudo,

Num momento em que a mercantilização chega a um estágio verdadeiramente universal, o próprio fundamento dessa universalidade se torna impensável, pela ausência de um exterior de onde seu projeto pode ser vislumbrado. Despossuída de seu princípio constitutivo, a universidade presenciaria sua completa saturação pelo mercado, sua metamorfose em escola técnica (...) (AVELAR, 2003, p.96).

As ditaduras levaram a universidade a ser controlada pelas forças do mercado global, aquelas mesmas forças que, de acordo com Bauman (2001), fomentaram o derretimento das antigas estruturas da modernidade sólida. Já sabemos que esse novo poder é fluído e que, para que se possa movimentar de maneira mais eficiente, necessita de um mundo mutável, descontínuo, múltiplo, parcial. Assim, o antigo ideal de *universalidade* que sustentava as universidades modernas, se torna não só inútil como prejudicial para o novo poder. Para este, o tipo de intelectual ideal que a universidade deve formar é o especialista, aquele cujos conhecimentos e atuação permanecem restritos ao seu campo de estudo, e que nele opera de maneira eficiente de acordo com objetivos bastante concretos e específicos. A adoção do modelo neoliberal pelos países latino-americanos após o período das ditaduras militares confirma a vitória das forças do mercado global no subcontinente, assegurando a transformação operada nas universidades e a importância dada ao intelectual experto.

A integração da América Latina às forças do mercado global significa sua entrada na conjuntura pós-moderna. Não por acaso, é justamente nos anos de 1980, como mostra Gadea (2007), que as reflexões teóricas e empíricas mais concretas acerca da pós-modernidade no subcontinente latino-americano. A nova conjuntura se faz sentir na sensibilidade crítica. De acordo com Gadea, essas discussões enxergam a pós-modernidade de maneiras diversas. Algumas delas, como as promovidas por Martín Hopenhayn e Aníbal Quijano, pensavam na heterogeneidade e na fragmentabilidade pós-modernas como algo nocivo para a modernização econômica e política da América Latina, como um atentado à identidade do subcontinente, e como uma forma de fomentar o autoritarismo. Para Gadea, esses juízos se devem a uma visão idealizada da realidade latino-americana que alguns intelectuais ainda mantinham, entendida como uma “sociedade orgânica perdida” (2007, p.110). Por outro lado, uma parcela diversa de intelectuais sustentou uma visão positiva da pós-modernidade e sua heterogeneidade,

argumentando que ela conduzia a uma nova politização das identidades que gerava uma forma inédita de crítica social, representada sobretudo nos movimentos sociais. De toda forma, vemos como a heterogeneidade assume um papel central nas considerações acerca da pós-modernidade aqui na América Latina, o que é endossado pelo próprio Gadea ao destacar a questão da multiplicidade de temporalidades (e conjunturas) de nossa pós-modernidade:

Espécie de *maneirismo social*, o pós-moderno é uma grande citação do que foi, o que poderia ter sido, o que igual foi, o que é. Por isso, a América Latina vivencia sua pós-modernidade nessa grande citação, na qual suas identificações socioculturais e históricas estão presentes, uma a uma, por trás de cada instituição, expressão cultural, espaço geográfico, mescla de modernidade organizadora e pré-modernidade subterrânea. Pós-modernidade como analogia à convivência do moderno com o que se pretendeu anular e excluir, que agora reaparece como parte de sua própria dinâmica, ainda que a corroendo (GADEA, 2007, p.124-125, grifo do autor).

A nova configuração da realidade latino-americana faz desta um ambiente inóspito para o antigo intelectual moderno, o legislador. Por um lado, ele perde sua antiga posição junto ao poder, agora muito mais interessado no que os expertos podem lhe oferecer. As novas forças já não necessitam de ninguém que lhes trace caminhos que guiarão a humanidade a um lugar melhor; não só não há nenhum interesse em conduzir a “humanidade” a um “lugar melhor”, como não se crê na existência efetiva dessas duas categorias; e mesmo que elas existissem, e pudessem se encontrar, deveriam ser em pouco tempo demolidas e reconfiguradas para que o poder continuasse a existir em seu modelo atual. Por outro lado, a multiplicidade e heterogeneidade de identidades e temporalidades na pós-modernidade latino-americana impede que o intelectual atue na mesma posição ocupada pelo legislador moderno: falando em nome de uma universalidade, de uma única perspectiva que unisse a todos os habitantes da América Latina – e mesmo do mundo.

Em contrapartida, a heterogeneidade de nossa pós-modernidade parece gerar a condição ideal para a atuação do intelectual como intérprete. O convívio de identidades e temporalidades diversas numa mesma conjuntura necessita de um intelectual que reconheça o caráter parcial e a contingente desses elementos a fim de fazê-los dialogar de maneira verdadeiramente produtiva, evitando as frequentes consequências violentas e autoritárias que marcaram o choque de diferenças em nosso subcontinente. Isso provavelmente significa abandonar o antigo sonho de uma América Latina una e homogênea; porém, poderemos obter em troca desse sacrifício uma América Latina mais democrática, onde as diferenças poderão conviver sem o desejo de se destruírem umas às outras.

Tentamos elaborar, neste primeiro capítulo, uma “narrativa” que desse conta de mostrar a passagem da modernidade para a pós-modernidade evidenciando o papel dos intelectuais nessas duas conjunturas, tanto numa perspectiva mais geral quanto numa voltada mais especificamente para a América Latina. Acreditamos que tal percurso tenha sido necessário para que possamos entender melhor tanto o gênero policial em si quanto o uso que Roberto Bolaño faz dele. Tais tópicos serão abordados nos próximos capítulos, que darão continuidade à tese.

## Capítulo 2: A narrativa policial na modernidade e na pós-modernidade

Uma das versões mais aceitas e difundidas da narrativa do nascimento da ficção policial moderna é aquela que atribui a Edgar Allan Poe a paternidade do gênero. Essa é a perspectiva adotada, por exemplo, pelo crítico Michael Holquist (2002), que chega a afirmar a época e o local precisos nos quais se deu o nascimento do gênero detetivesco: na *Graham's Magazine*, no mês de abril de 1841, na Filadélfia, Pensilvânia, EUA. De fato, em “Assassinatos na Rua Morgue” (2003), o primeiro conto policial publicado por Poe, no qual se dá a estreia do detetive amador Chevalier Auguste Dupin, já podemos encontrar alguns dos elementos mais notórios pelos quais a narrativa policial ficaria mais tarde famosa: um mistério aparentemente insolucionável que rompe com a ordem do cotidiano e instaura o desconhecido; a polícia oficial incapaz de desvendar o mistério; a figura do excêntrico detetive amador que resolve o enigma por meio do método dedutivo racional; a história narrada por um companheiro do detetive, menos sagaz do que este; o motivo do quarto fechado; o reestabelecimento da ordem ao final da narrativa; além de outras convenções (cf. HOLQUIST, 2002, p.162-163). Há, contudo, alguns teóricos que discordam dessa posição, alegando que, apesar de tudo isso, Poe não foi capaz de dar uma forma concreta ao gênero, cabendo esse papel a Arthur Conan Doyle<sup>14</sup>. Contudo, se não é possível determinar com exatidão o ano em que surgiu o romance policial, ao menos se pode dizer com certeza a época e a mentalidade ao qual ele pertencia: o século XIX e a mentalidade burguesa e moderna. Como bem assinala Vargas Vergara:

A Modernidade, sustentada tanto no projeto ilustrado que acredita no modelo científico para o avanço tecnológico, assim como no discurso de emancipação do ser humano latente nas repúblicas emergentes; encontra, no gênero de escrita policial, uma fiança capaz de sustentar as noções de Verdade, Lei e Justiça. Os discursos que surgem a partir da formação da burguesia dos séculos XVIII e XIX na Europa, vão de mãos dadas com a evolução e sofisticação dos novos métodos de controle social e identificação. Nasce, naquele período de profunda moralização, a figura do policial que defende os interesses do Estado burguês e que obtém nos relatos policiais um terreno de legitimação e legalização social (VARGAS VERGARA, 2005, p.1).

O surgimento do gênero detetivesco está intimamente relacionado com as mudanças sociais e ideológicas que a derradeira ascensão da burguesia ao poder e o implemento da

---

<sup>14</sup> José Colmeiro (1994) é um dos críticos que sustentam tal posição. Para ele, embora tenha havido alguns escritores que conseguiram aproveitar a fórmula desenvolvida por Poe antes de Conan Doyle, a exemplo do francês Emile Gaboriau, o britânico Wilkie Collins e a norte-americana Anne Katherine Green, nenhum deles foi capaz de criar um conceito de gênero no público, como o faria Conan Doyle a partir de 1887 (COLMEIRO, 1994, p.96-97).

industrialização nos países desenvolvidos (sobretudo no centro europeu) trouxeram ao século XIX. Como sugere José F. Colmeiro (1994), o interesse que a temática criminal desperta em grandes escritores do século XIX, como Dostoievski, Stendhal, Balzac e Dickens, é reflexo da preocupação que tal tema possui entre a população da época, que está consciente do aumento do índice de criminalidade na sociedade. Essa criminalidade decorre, segundo o autor, das mudanças operadas pela explosão industrial oitocentista, que transformou uma sociedade basicamente agrária e semifeudal em uma sociedade urbana, industrializada e capitalista, cuja estrutura apresentava sérias consequências nocivas:

As novas relações sociais, fundamentadas na exploração massiva da classe trabalhadora pela burguesia, obrigada a trabalhar por encomenda em condições inumanas, insuficientemente remunerada, mal alimentada e condenada a viver na miséria e no amontoamento urbano, fomentaram o incremento do delito urbano e a consciência pública do mesmo, e, conseqüentemente, a insegurança dos cidadãos (COLMEIRO, 1994, p.88).

De maneira semelhante, o teórico marxista Ernest Mandel (1993), em sua história social do romance policial, associa o nascimento do gênero com o aumento da criminalidade e da conseqüente insegurança que atingiram a população europeia no século XIX. Assim como Colmeiro, Mandel cita o interesse de autores importantes pelo crime, citando como exemplo emblemático De Quincey e seu livro *On Murder Considered as one of the Fine Arts*, publicado em 1827 e que “insistia no deleite proporcionado pelos assassinios e pelas especulações sobre o *whodunit* entre os ‘amadores e os diletantes’, abrindo assim o caminho a Edgar Allan Poe, Gaboriau e Conan Doyle” (MANDEL, 1993, p.24). Além disso, Mandel revela que a literatura criminal, que já existia como tradição na Europa muito antes do século XIX, sofre alterações nesse período, justamente devido às mudanças sociais e econômicas citadas acima. Para o autor, a antiga literatura criminal, ou literatura dos “bons bandidos”, remonta pelo menos aos movimentos sociais de contestação ao regime feudal, que ganharam força com o declínio do feudalismo e o surgimento do capitalismo no século XVI, e tem como protagonistas os criminosos que vão de encontro ao poder autoritário da aristocracia reinante. Um exemplo desse tipo de literatura dos “bons bandidos” seria o gênero picaresco surgido na Espanha, um local em que justamente o processo de declínio do feudalismo foi muito mais profundo e prolongado do que em outras regiões europeias, deixando a sociedade num impasse durante séculos. Assim, embora a figura (literária e real) do “bom bandido” representasse uma revolta popular e não burguesa contra o feudalismo, a burguesia, que nesse momento ainda ocupa o papel revolucionário na estrutura social, podia se identificar com tal

figura por partilhar com ela a sensação de injustiça experimentada diante do poder tirânico e arbitrário da aristocracia.

No entanto, essa situação irá mudar quando a classe burguesa finalmente chega ao poder, passando a ocupar a posição outrora mantida pela aristocracia e enxergando nas classes sociais mais baixas seu próprio papel revolucionário anterior: “Com a necessidade cada vez mais premente sentida pela burguesia de defender a ordem social estabelecida, em vez de a atacar, o bandido nobre transforma-se em criminoso ignóbil” (MANDEL, 1993, p.29). A literatura criminal, enquanto literatura “popular”, e que se disseminou com o advento do folhetim, precisou se modificar para atender os recentes anseios de seus leitores e manter-se significativa nesta nova conjuntura. Para Mandel, o papel do gênero detetivesco seria apaziguar certas angústias causadas pela própria sociedade capitalista:

O lugar cada vez maior ocupado pelos romances policiais na literatura popular corresponde assim à necessidade objetiva sentida pela classe burguesa de reconciliar a consciência que os indivíduos possuem acerca do ‘destino biológico’ da humanidade, da violência das paixões, do caráter inelutável do crime, com a defesa e a apologia da ordem social vigente. A revolta contra a propriedade privada individualiza-se. A sua motivação deixa de ser social e, por conseguinte, o rebelde torna-se um ladrão e um assassino. A criminalização dos atentados à propriedade privada fornece a possibilidade de os transformar em suportes ideológicos dessa mesma propriedade (MANDEL, 1993, p.27).

A relação entre o gênero policial e a manutenção da ordem burguesa se torna evidente no comentário de Mandel acima, e vai ao encontro de um trecho do romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, que não por acaso bebe da fonte do gênero: “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (PIRES, 1999, p.111). Ou seja, a narrativa detetivesca procura abrandar um mal-estar sentido pelo cidadão burguês oitocentista e que, em seu sentido mais profundo, é justamente o mal-estar fundamental da modernidade, de acordo com Bauman (1998): aquele causado pela abnegação que o sujeito faz da própria liberdade em troca de uma maior segurança para si e para os outros – ou seja, em troca de uma segurança social, em troca da Ordem. Aqui, uma vez mais, romance policial e modernidade revelam sua intimidade.

Se o criminoso teve de perder seu posto de protagonista na literatura criminal, então quem poderia assumir este lugar? A resposta mais óbvia seria o seu oposto, ou seja, o mantenedor da ordem: o policial; não é bem isso que acontece, contudo. De fato, é só após o surgimento da figura do investigador de polícia, que aparece justamente para dar conta do crescimento da criminalidade nos grandes centros urbanos capitalistas, que o detetive do

romance policial pode nascer como personagem; como nos lembra Michael Holquist, tratando do aparente paradoxo de que não havia histórias policiais antes do século XIX embora o crime sempre tivesse sido tematizado na literatura,

não se pode ter ficção detetivesca antes de haver detetives. É um fato curioso que a instituição da moderna força policial metropolitana como nós a conhecemos não exista antes do século XIX. Foi nas primeiras décadas desse século que se assistiu a quase simultânea criação da Sureté em Paris e dos percussores da Scotland Yard, os Bow Street Runners, em Londres (HOLQUIST, 2002, p.160).

Colmeiro compartilha da mesma opinião, ao afirmar que é somente após a criação das forças policiais acima mencionadas, juntamente com a função de inspetor ou detetive,

que se começa a escrever narrativas propriamente policial, narrativas da investigação policial, protagonizadas por detetives [...], que conjuram o medo e a insegurança da vida moderna por meio do jogo dedutivo, racionalizando o irracional (o crime, o assassinato) e garantindo ao mesmo tempo a restauração da ordem temporalmente alterada pela ação criminal (COLMERIO, 1994, p.89).

Entretanto, não é o policial oficial que aparece como herói das primeiras narrativas detetivescas. Isso porque o policial real, aos olhos da burguesia (e dos autores dos romances policiais), não era capaz de dar conta da função imaginada para o detetive ficcional (ou seja, “exorcizar o medo e a insegurança da vida moderna”, “racionalizar o irracional”, “garantir a restauração da ordem”). Como nos lembra Holquist (2002), os primeiros inspetores, membros das forças policiais citadas, não inspiravam confiança nem por seus métodos nem pelo seu caráter; de fato, um dos fundadores da Sureté foi o ex-ladrão e aventureiro Eugène François Vidocq, famoso pelos seus atos infames e pela publicação, em 1828, de suas *Mémoires*, repletas de falsidades, e cujo sucesso em desvendar os crimes ocorridos dependia mais do seu conhecimento prático do submundo do que de suas faculdades dedutivas ou racionais; um herói pouco provável para um gênero que deveria oferecer a vitória da Justiça e da Ordem.

Porém, se Vidocq podia ser considerado um exemplo “simbólico” das forças policiais no início do século XIX, a verdade é que a maioria dos policiais era, segundo Mandel (1993), homens esforçados e laboriosos, membros das camadas inferiores da classe média ou das camadas superiores da classe operária, que, de maneira geral, conseguiam resolver os crimes, a não ser em casos excepcionalmente complicados. De toda forma, a burguesia não tinha nenhum motivo para atribuir a estes homens de origem social relativamente baixa quaisquer capacidades intelectuais superiores. Assim, “o verdadeiro herói do romance policial devia ser, não um chui esforçado, mas sim um fino olho-vivo proveniente de uma classe social superior.



E é de fato o que são Dupin e Sherlock Holmes, o doutor Thorndike e Arsène Lupin” (MANDEL, 1993, p.35). É por isso que os primeiros detetives das histórias policiais são sempre homens de fora do sistema de polícia oficial; aqueles que fazem parte desse sistema, por sua vez, são sempre representados no gênero como profissionais incompetentes e intelectualmente inferiores ao herói – uma forma de deixar bastante clara a diferença entre as personagens e as classes sociais às quais elas fazem parte. É preciso um homem superior para representar a nova Ordem burguesa, moderna e capitalista; e é justamente essa a função do detetive das narrativas policiais, o que se reflete em seu próprio método de investigação: empirista, analítico, capaz de decompor a realidade em pequenas partes (as pistas) a partir das quais se torna possível desvendar o mistério. Para Mandel (1993), essa forma de pensamento está profundamente atrelada ao mercado capitalista: já que, neste, as relações entre proprietário e mercadoria, incluindo aí a força de trabalho, são mediadas sempre pela troca, tornando-se alienadas, as próprias relações humanas se reificam, tendendo a se tornarem quantificáveis, mensuráveis e empiricamente previsíveis. Todos os elementos da realidade destrinchada (seja ela física ou social) podem ser estudados em sua autonomia, e o espírito analítico sobrepõe-se ao sintético. O romance policial, para o teórico marxista, seria justamente a apoteose do espírito analítico; por isso sua forma estaria estreitamente ligada tanto à estrutura das máquinas como da inteligência analítica sofisticada, “pois possui a estrutura de um puzzle. É um mecanismo que se pode montar, desmontar e tornar a montar como o de um relógio, ele próprio símbolo clássico da máquina moderna” (MANDEL, 1993, p.39).

Se o detetive representa a Ordem, então seu inimigo só poderá ser o Caos (ou o Mistério), contra o qual ele deverá lutar com toda a força de sua razão. A eterna luta idealizada entre o Bem e o Mal é atualizada na luta do detetive contra o assassino desconhecido, e já pode ser percebida no primeiro modelo do detetive dos romances policiais, o Chevalier Auguste Dupin, de Poe. Embora recorra a certo biografismo para explicar o nascimento de Dupin, Holquist não deixa de mostrar como essa criação está relacionada com o espírito da época em que Poe estava imerso, e que teve definitivamente um grande peso no ato criativo do autor norte-americano:

O mundo era para Poe um lugar de caos, um vale não apenas de lágrimas, mas também de horrores indescritíveis; algumas vezes ele capturava a estranheza desse mundo na metáfora da mansão em ruínas, assombrada em meio a sua paisagem bizarra; outras vezes nos negros canais labirínticos da Veneza renascentista, ou no grande turbilhão do Redemoinho [Maelstrom]. Mas é nas grandes profundezas de sua experiência com o caos do mundo, que ele foi capaz de colocar em palavras, que

nós devemos procurar a chave do universo ordenado e ultrarracional da narrativa policial (HOLQUIST, 2002, p.162).

Na posição de artista romântico mergulhado num mundo de grandes transformações causadas pela modernização cada vez mais rápida que, como vimos, gerava uma terrível angústia na população da época, Poe teria tentado domar o assustador Mistério da realidade por meio da extrema racionalização do detetive; ele teria agido, portanto, como alguns dos intelectuais oitocentistas abordados no capítulo anterior, que tentaram produzir formas de neutralizar a ameaça do caos gerada pelo processo de modernização, a exemplo dos utopistas, de Marx e Engels, e de Comte. Essa mistura entre romantismo e positivismo apresentada por Poe, perceptível na própria luta idealista entre Bem-Razão-Ordem X Mal-Mistério-Caos, se tornaria uma marca do gênero policial que se desenvolveria mais tarde:

A narração policial se debate em seus princípios entre o idealismo do romantismo tardio que representava a realidade como um mistério insondável e inexplicável e o positivismo nascente que acreditava no cientificismo, na experiência empírica e na possibilidade de remontar do efeito à causa original, características do realismo e do naturalismo (COLMEIRO, 1994, p.89).

Já em “Os Assassinatos na Rua Morgue” (2003), o protótipo do romance policial moderno, é tematizado o embate entre o mundo da ordem burguesa, moderna e racional, e o mundo da desordem, ou o mundo do Outro, revelando, segundo Christopher Rollason, certa “ideologia da criminalidade”. Rollason lembra que a suspeita dos assassinatos recai o tempo todo sobre elementos alienígenas e não familiares: as testemunhas, referindo-se aos gritos ouvidos que poderiam indicar o assassino, sempre imaginam que deve pertencer a algum tipo de *estrangeiro*; Dupin, em determinado momento, sugere que poderia ter sido a voz de um *africano* ou de um *asiático*; o narrador também propõe que poderia ter sido um *louco* a gritar; por fim, acaba sendo revelado que o autor dos crimes havia sido um orangotango, ou seja, algo absolutamente alienígena em relação à espécie humana. Dessa forma, conclui Rollason:

A ideologia da criminalidade que “Os Assassinatos na Rua Morgue” produz é, na prática, a noção de que o crime é sempre cometido pelo Outro – que não há *nenhuma continuidade* entre o cidadão “normal” e “respeitável” e o criminoso “mau” e “subumano” -, aqui representado simbolicamente pelo macaco. O uso de um agente animal no conto aciona uma fenda ideológica entre o detetive e o criminoso, tidos como pertencentes quase que literalmente a espécies diferentes. O crime é assim retirado da história e do discurso, encarado como produto de um “mal” inumano inexplicável e autorreferencial (ROLLASON, 2002, p.66, grifo do autor).

O crime, então, se torna uma representação do Caos que ameaça a Ordem do mundo burguês e moderno, ameaça esta que precisa ser constantemente expurgada completamente; daí sua associação ao Outro, ao alienígena, embora na realidade ele seja um elemento constituinte das próprias contradições que caracterizam a modernidade<sup>15</sup>. A tentativa de domar o Outro realizada pelo detetive leva William Spanos (1987) a fazer uma comparação entre a perspectiva ocidental, racional e positivista, e o romance policial. Para o crítico, tendo como base o pensamento heideggeriano, a mentalidade positivista (a manifestação moderna da perspectiva ocidental) se expressa na tentativa de domesticar o reino assustador do Nada, de fixar e estabilizar o fluxo contínuo e absurdo da existência humana (do *Dasein*) “posicionando-o” numa *metá-tá-physiká* (num local depois ou além das coisas-como-elas-são), ou seja, numa *metafísica*. Esse fluxo da vida, que é essencialmente temporal, passa por um processo de “espacialização” realizado por meio da visão do cientista positivista, que agora pode encará-lo como um bloco monolítico capaz de ser analisado pela perspectiva de seu fundamento absoluto (porque metafísico); e assim, esse cientista-detetive, armado da Razão Ocidental, é capaz de desvendar o Mistério que o próprio Universo representa – da mesma forma que Poe imaginou que seu Dupin poderia fazer. Como resume Spanos:

(...) a forma da narrativa policial [...] tem sua origem na certeza reconfortante de que um “olho” acurado e abrangente, seja ele privado ou de qualquer outro tipo, pode solucionar o crime de maneira definitiva por meio da inferência de relações causais entre pistas que apontam para a solução (essas pistas são “fios condutores”, sugerindo o primado da sequência narrativa rígida e linear), assim como a “forma” do cientista positivista/psicanalista/cientista social (e leitor) bem-organizado pode solucionar o problema imediato da divergência por meio da inferência de relações entre “fatos” descontínuos que apontam ou conduzem diretamente para uma explicação do “mistério”, do “crime” da contingência ou da existência diferencial (SPANOS, 1987, p. 18).

Assim, podemos ver como a narrativa policial está, desde seus primórdios, intimamente relacionada com a mentalidade moderna, positivista e metafísica ocidental. Mesmo que não consideremos “Os Assassinos na Rua Morgue” como o primeiro exemplar do gênero detetivesco, essa ligação acima mencionada não se restringe à novela de Poe, mas está presente em toda a produção “clássica” do gênero (também conhecida por *whodunit*<sup>16</sup>), passando por Conan Doyle (que desenvolveu o potencial presente no trabalho do autor norte-

<sup>15</sup> Rollason (2002) chama a atenção para o fato de que o texto de Poe procura esconder o fato de que o elemento alienígena responsável pelos crimes – o orangotango – só pode estar presente na história devido a uma consequência da própria revolução moderna e capitalista: o Imperialismo.

<sup>16</sup> O termo “*whodunit*”, que é uma contração de “Who [has] done it?” (“quem fez isso?”), se refere a esse tipo de ficção detetivesca nos moldes de Poe, Conan Doyle e Agatha Christie, ou seja, que se concentra no processo de investigação racional do detetive em busca de solucionar o mistério e descobrir a identidade do criminoso.

americano) até as obras da chamada “Era de Ouro” do romance policial, ou seja, aquelas escritas entre as décadas de 20 e 30 do século XX, e que tem em Agatha Christie sua maior representante. Mandel reforça a associação das histórias de Sherlock Holmes com a mentalidade cientificista de sua época e afirma que o romance policial da Era de Ouro é um “representante típico da racionalidade burguesa na literatura, mais ainda do que os seus precursores do século XIX” (MANDEL, 1993, p.47). Como exemplo mais vivo da racionalidade burguesa na literatura, o romance policial da Era de Ouro acabará assumindo a função de satisfazer um sentimento de nostalgia que afetava a burguesia no período entre as duas guerras mundiais. Segundo Mandel, para grande parte da população europeia, a Primeira Guerra Mundial significava uma viragem ligada à ideia de Paraíso Perdido: “o fim da estabilidade, da liberdade de gozar a vida a um ritmo tranquilo e a um preço aceitável, da crença num futuro garantido e num progresso ilimitado” (MANDEL, 1993, p.52). O romance policial aparece então como aquele gênero capaz de resgatar a antiga ordem racional e burguesa, sem as máculas que a grande guerra havia lhe causado<sup>17</sup>. Esse seria um dos motivos, para Mandel, que levaria a uma extrema inverossimilhança desses romances, quando comparados ao verdadeiro sistema de investigação criminal da época<sup>18</sup>: não havia nenhuma necessidade de realismo nesses romances; eles somente precisavam ser puzzles bem feitos que, uma vez resolvidos, garantiriam o sentimento de ordem pelo qual ansiavam seus leitores.

Curiosamente, mais ou menos na mesma época, mas em um local distinto, a narrativa detetivesca sofreria sua primeira grande transformação, que poderia ser resumida justamente pela tentativa de inserção de realismo no gênero. O local em que ocorre essa mudança são os Estados Unidos da América e seu primeiro grande representante é Dashiell Hammett que, junto com outros autores, inaugura aquele que viria a ser conhecido como romance policial “negro”, ou *hard-boiled*, em referência à dureza de seu detetive protagonista. Segundo Raymond Chandler, outro grande nome do gênero negro norte-americano que viria depois de Hammett, a grande contribuição deste para os romances policiais foi representar o crime de

---

<sup>17</sup> Talvez não seja por acaso, portanto, que o primeiro romance policial de Agatha Christie, *O misterioso caso de Styles* (2010), se passe justamente durante a Primeira Guerra: embora o crime narrado na obra venha a perturbar a vida da pequena e pacata cidade inglesa de Styles, o detetive Hercule Poirot é capaz de solucionar o caso, conseguindo não só condenar os criminosos, como também resolver os pequenos problemas afetivo-familiares das demais personagens. Ou seja, mesmo que em uma escala reduzida, a paz, a segurança e os valores morais podem ser recuperados em meio ao caos do mundo.

<sup>18</sup> “Esses livros eram concebidos, não como descrições realistas do crime, mas sim como puzzles destinados a testar a perspicácia dos leitores para seguirem pistas ocultas. Pode dizer-se com segurança que nem um em cem revelava qualquer conhecimento de primeira mão dos elementos com os quais lidava – organização da polícia, processos de instrução, impressões digitais, armas de fogo, veneno, provas válidas em tribunal –, e que nem um em mil possuía qualquer verossimilhança” (MANDEL, 1993, p.51).

maneira realista; em seu famoso ensaio “A arte simples do assassinio” (*The Simple Art of Murder*, publicado em 1944), o escritor afirma que

Hammett tirou o assassínio do vaso veneziano e lançou-o para o beco das traseiras; não tem de ficar aí para sempre, mas foi uma boa ideia começar por afastar-se tanto quanto possível das regras de Emily Post sobre como uma debutante de boa linhagem deve roer uma asa de frango.

Hammett começou a escrever (e fê-lo quase até o fim) para pessoas que tinham uma atitude agressiva e direta perante a vida. Estas pessoas não tinham medo do lado mau das coisas; era aí que viviam. A violência não as aterrava; era mesmo ali em baixo, na sua rua. Hammett devolveu o assassinio às pessoas que o cometem – por motivos, e não apenas para produzir um cadáver; com meios de que dispusessem e não com pistolas de duelo trabalhadas à mão, *curare*, peixes tropicais. Pôs no papel essas pessoas tal como são, e fê-las falar e pensar na linguagem que habitualmente usavam para os seus fins (CHANDLER, 2012, p.71).

Segundo Chandler, o passo dado por Hammett foi importante porque a narrativa policial em seus moldes clássicos, que não era levada a sério por certos críticos nessa época, havia se tornado uma fórmula árida. A repetição inquebrantável de sua estrutura elementar já não fazia mais sentido, e tornava as personagens da obra meras marionetes dessa mesma estrutura. Para o autor, o romance policial clássico não era considerado literatura “de verdade” justamente porque não tratava de pessoas “de verdade”. Daí a importância da perspectiva realista adotada por Hammett na feitura de suas narrativas detetivescas. Assim, os crimes se tornam mais verossímeis, tanto no que diz respeito aos métodos pelos quais são cometidos, como nos motivos que lhes servem de causa; a linguagem adotada pelos criminosos também se modifica, assemelhando-se mais àquela utilizada pelos delinquentes da vida real (ou seja, as camadas mais marginais da sociedade). O próprio detetive acaba por se transformar, deixando de ser o amador diletante das classes superiores para se tornar o profissional assalariado cuja renda é geralmente modesta; se o detetive do romance policial clássico era quase apenas cérebro, uma máquina de pensar<sup>19</sup>, o do gênero negro se “humaniza”, assumindo caracteres contraditórios e falíveis. Trataremos disso um pouco adiante; por enquanto, basta assinalar a dimensão mais realista do detetive, junto com o restante da obra.

Chandler (2012) assume que essa abordagem realista feita por Hammett não é em si mesma original; segundo o escritor, não há nada específico na obra de Hammett que não pudesse ser encontrada nos romances e contos anteriores de Hemingway, por exemplo, e

<sup>19</sup> “Pegue Sherlock Holmes como exemplo. Ele praticamente não existe quando não está em um acaso. O violino e as drogas apenas o mantêm num estado de animação suspensa até que surge a inevitável batida na porta, anunciando um novo problema. Ele não resolve crimes, resolve quebra-cabeças. [...] Holmes é menos um detetive do que um matemático; ele é sua função. [...] A dimensão da natureza de puro intelecto de Holmes pode ser inclusive medida por meio de sua iconografia oficial; nas últimas ilustrações ele é puro nariz e sobrelha saliente” (HOLQUIST, 2002, p.164).

assinala que esse “rebaixamento” da linguagem e do material ficcional pode ser rastreado até Walt Whitman. Como mostram Martín Escribá e Sánchez Zapatero (2007), de fato, vários outros autores da mesma época adotaram certo “realismo social” na literatura norte-americana; além do já mencionado Ernest Hemingway, podemos acrescentar William Faulkner, John Dos Passos, Sinclair Lewis e Carson McCullers. A contribuição de Hammett, para Chandler (1950), foi aplicá-lo ao romance policial. Mas isso não significa que a atitude de Hammett tenha uma origem simplesmente “literária”; outros fatores, de ordem histórica, econômica e social também se relacionam com a mudança sofrida pelo gênero policial. No centro dessa conjuntura está a famosa “Lei Seca” norte-americana, que proibiu a fabricação, a importação, o transporte e o consumo de bebidas alcoólicas em todos os Estados Unidos; tanto que Dennis Porter (2003) assinala não ser totalmente uma coincidência que a revista *Black Mask*<sup>20</sup>, na qual tanto Hammett como Chandler iniciaram sua carreira, ter sido fundada em 1920, um ano depois que a famigerada lei foi ratificada, iniciando assim a Era da Proibição, que duraria até 1933 (PORTER, 2003). Embora tenha sido criada para diminuir os efeitos nocivos que o alto consumo de álcool causava à sociedade norte-americana, a proibição acabou por gerar, a revelia de seus idealizadores, consequências altamente nocivas para o país. Porter explica resumidamente os efeitos desastrosos da Lei Seca:

Provavelmente a peça de legislação mais desorientada do século XX norte-americano, seu efeito foi transformar centenas de milhares de simples estadunidenses trabalhadores e de classe média em criminosos, bem como criar uma sociedade na qual os sindicatos do crime floresceram no esforço para atender um apetite que não podia ser contido. Com a Proibição, o cenário foi montado para uma onda de crimes sem precedentes, associada, no imaginário popular, com velocidade e poder de fogo, carros velozes e metralhadoras (PORTER, 2003, p.96).

A situação só iria piorar com a chegada da Grande Depressão que se seguiria ao “crack” da bolsa em 1929: como revela Mandel (1993, p.53), “Quando chegou a Depressão, assistiu-se ao aparecimento de uma nova vaga de crimes de todo o tipo, cujo exemplo mais representativo era constituído pelos assaltos a bancos à mão armada e pelos assassinios neles envolvidos”. O estudioso afirma que essa expansão quantitativa do crime foi acompanhada de uma transformação qualitativa, e o crime organizado passou a se tornar predominante, trazendo uma nova onda de corrupção das estruturas do poder, fosse ele privado (empresariado) ou oficial (políticos e a própria polícia).

---

<sup>20</sup> O termo “gênero negro” ou “romance negro” teria sido cunhado em referência ao nome dessa revista, já que grandes expoentes do gênero tiveram seus trabalhos publicados em suas páginas.

O caos proporcionado pelas condições econômicas e sociais levou a uma mudança no pensamento da população norte-americana, que foi auxiliada por outros agravantes, como, por exemplo, a brutalidade da Primeira Guerra (sentida também pelos europeus, como já foi dito) e, “ao nível das ideias, [...] uma importância crescente da filosofia de Nietzsche, do vitalismo de Bergson, da psicanálise e os primórdios do Existencialismo, que engendram um clima cultural que se opõe ao otimismo racionalista oriundo do Positivismo” (REIMÃO, 1983, p.53-54). A antiga fé cega na razão e na ciência que a sociedade ocidental moderna vinha até então professado sofria sérios abalos, que se faziam sentir também no romance policial – o que era natural, uma vez que o gênero, como vimos, sempre serviu, desde seus primórdios, como propagador dos discursos ideológicos da modernidade e da sociedade burguesa.

Tentemos apreender um pouco melhor as características do romance *hard-boiled* a partir da figura que lhe empresta o nome, o detetive. Para isso, tomemos como exemplo aquele que é considerado por Porter (2003) a encarnação mais desenvolvida e memorável do detetive privado na obra de Hammett, Sam Spade. Sandra Lúcia Reimão faz uma descrição sucinta de Spade, comparando-o com os detetives das narrativas detetivescas clássicas:

Em vez de bem educado, fino, elegante, sutil, como a maioria dos famosos detetives do romance enigma, Sam Spade é rude, vulgar, áspero ao expressar-se e deselegante. É bom notar que essa oposição não é gratuita nem casual; o próprio sobrenome do detetive já a indicia, pois "spade", em inglês, quer dizer, entre outras coisas, "chamar as coisas pelos seus nomes, falar francamente ou asperamente". Além disso, Sam Spade não é um diletante, ele trabalha para sobreviver, ele é um empregado assalariado da Agência Continental. Numa paródia à tão propagada abstinência sexual dos grandes detetives do romance enigma, e ao mesmo tempo satirizando os valores sociais que regem os relacionamentos afetivos-sexuais em nossas sociedades burguesas, Sam Spade vive envolvido com mulheres, e suas relações não seguem os padrões aceitos e reforçados na nossa sociedade (em "O Falcão Maltês" ele é amante da esposa de seu sócio); seus relacionamentos são rudes, duros e sem nenhum romantismo (REIMÃO, 1983, p.54-55).

Percebe-se a tentativa de “humanizar” o detetive por meio da atenção dada ao seu caráter, tornando-o moralmente ambíguo e contraditório. Em algumas passagens de *O Falcão Maltês* (1990), romance no qual Spade surge, o leitor é levado a questionar as motivações do detetive, que em certos momentos parece apenas interessado em conseguir dinheiro, chegando mesmo a dar a entender que irá se aliar aos criminosos. Lembremos que Chandler afirma que a literatura policial deveria passar a tratar de “pessoas de verdade” e, nesse sentido, a ambiguidade de Spade pode ser encarada como a tentativa de tornar o herói das narrativas

detetivescas uma “pessoa de verdade”. Esse é um passo importante na proposta dos autores do gênero negro de tentar trazer realismo à narrativa policial, uma vez que a então recente situação de criminalidade pela qual passava a sociedade norte-americana exigia um outro tipo de detetive. Como aponta Mandel, num comentário que não deixa de ser cômico ao evidenciar o absurdo da situação idealizada, “É impossível imaginar Hercule Poirot, e ainda menos lord Peter Wimsey ou o padre Brown, batendo-se contra a Mafia” (1993, p.56).

O detetive amador refinado, rígido, encarnação da racionalidade burguesa e moderna, dá lugar ao investigador privado, ríspido, amoral, e, o que é mais importante, que abandona os antigos métodos lógico-dedutivos e o raciocínio analítico utilizados por seus predecessores, e que, em última instância, os tornava capazes de resolver os mistérios sentados em suas poltronas, sem sair do local. Em vez disso, os crimes serão resolvidos por meio de uma investigação laboriosa e obstinada realizada pelo detetive, que se desloca de um lado para o outro em busca de pistas, suspeitos e testemunhas, mergulhando muitas vezes no submundo do crime e exercendo a violência quando necessário. Assim, a falta de fé na racionalidade moderna e burguesa anteriormente mencionada fica evidenciada no próprio método investigativo do detetive *hard-boiled*, deixando clara a ruptura que o gênero negro realiza em relação à narrativa policial anterior.

No entanto, embora o *hard-boiled* represente, sem sombra de dúvidas, um ataque aos discursos ideológicos da modernidade e da sociedade burguesa, e seu realismo acabe por inserir no gênero policial uma crítica social que inexistia no seu predecessor, não podemos afirmar que ele abandone de vez esses mesmos discursos e esses mesmos ideais da sociedade moderna que ele agride. Como afirma Mandel, a respeito do gênero negro: “Mas, enquanto a transformação do cenário e da atmosfera é bem real, subsiste uma indubitável continuidade em relação aos detetives privados do tipo tradicional [...]: *a perseguição romântica da verdade e da justiça como fins mantêm-se*” (1993, p.58, grifo nosso). Ou seja, ainda permanece certa idealização da figura do detetive como aquele capaz de trazer certa Ordem ao mundo, idealização esta que fica patente num trecho do ensaio de Chandler em que ele descreve a figura do herói *hard-boiled*:

(...) tem de haver um homem que vá por essas ruas do crime que não seja um criminoso, um homem sem medo e ainda com aura. O detetive tem de ser esse homem, ele é o herói, ele é tudo. Tem de ser um homem inteiro e um homem vulgar e contudo um homem fora do vulgar. [...] Tem de ser o melhor homem no seu mundo e um homem suficientemente bom para qualquer mundo. Não me interessa muito a sua vida privada; ele nem é um eunuco nem um sábio; penso que poderia seduzir uma duquesa e tenho a certeza de que não corromperia uma virgem; se é um homem de honra numa situação é-o em todas.



[...] Não aceitará desonestamente o dinheiro de ninguém nem a insolência de nenhum outro homem sem a devida e desapaixonada resposta. É um homem solitário e o seu orgulho é que o tratem como um homem orgulhoso; quem fizer o contrário lamentará tê-lo conhecido. [...]

*A história é a aventura deste homem em busca duma verdade oculta* e não seria uma aventura se não acontecesse a um homem pronto para a aventura (CHANDLER, 2012, p73-74, grifo nosso).

O que se retira da descrição acima é que o detetive do romance policial negro é (apesar de seus “defeitos”) sobretudo um homem *honrado*. De maneira nenhuma ele se confunde com os vilões com os quais se confronta em suas aventuras, e é justamente por confrontá-los que ele é capaz de trazer justiça a um mundo corrompido. Mas, mais do que isso, a aventura do detetive é a busca por uma *verdade oculta*. Apesar de toda a desconfiança na racionalidade moderna que o gênero negro prega, e que é evidenciada, como já foi dito, no próprio método de investigação do detetive, ainda persiste a perspectiva positivista do mundo como um Mistério a ser desvendado. Assim, mais uma vez (embora, evidentemente, de maneira diversa, marcada por uma mistura de cinismo com romantismo), a figura do detetive se afirma como a do sujeito individual que, portador da verdade e da justiça, é capaz de criar e gerir a Ordem, e cujo exemplo deve ser seguido.

Tendo em vista o que foi dito até aqui, podemos concluir que, no fim das contas, o romance policial clássico da Era de Ouro e o romance policial negro norte-americano não eram tão diferentes assim, ao menos em sua “essência”: ambos foram tentativas literárias de oferecer alguma ordenação de um mundo que parecia cada mais vez caótico e absurdo por meio da exploração da temática do crime. Lembremos que, se desde o final do século XIX o clima de incerteza e de desordem crescia devido às próprias consequências da modernização expansiva e era auxiliado pela propagação de certas linhas de pensamento questionadoras do positivismo, tais como a filosofia nietzschiana, a psicanálise e mesmo o marxismo, no início do século XX tal sentimento foi reforçado pelos acontecimentos desastrosos dos primeiros anos desse período, como a Primeira Guerra Mundial e a Grande Depressão.

Vivendo nessa atmosfera de incerteza, na qual a catástrofe poderia irromper mesmo nas sociedades mais desenvolvidas do mundo por meio de uma violência impressionante, não parece ser por acaso que uma massa de leitores tenha se voltado para a literatura criminal, seja ela em sua vertente clássica ou “negra”. Já havíamos atentado para o fato de Mandel (1993) assinalar o caráter “escapista” da literatura popular, em especial do romance policial clássico; e aqui não podemos deixar de recordar que a *Black Mask* era uma revista *pulp*, um tipo de publicação feita em papel barato e destinada às massas. Embora essa ideia de literatura escapista possa ser questionada – como faz o próprio Chandler, ao afirmar que “*toda* leitura

por prazer é escapista, seja ela grega, matemática, astronomia, Benedetto Croce ou *The Diary of the Forgotten Man*” (CHANDLER, 1950, p.7, grifo do autor) –, não resta dúvida de que a literatura policial de então procurava oferecer ao leitor alguma sensação de segurança que se contrapunha ao mundo caótico no qual ele se via envolto. Essa busca por uma ordem no campo da ficção seria um dos motivos que teria levado vários intelectuais da época tanto a lerem quanto a escreverem (sobre os) romances policiais:

O que é difícil num romance de Mann, por exemplo, não é somente seu estilo e suas complexidades arquitetônicas, mas – e, talvez, acima de tudo – sua inquietante mensagem: todas as certezas do século XIX – positivismo, cientificismo, historicismo – parecem ter ruído. Questões perigosas são levantadas, o mundo é um local ameaçador e desconhecido, frequentemente hostil para com a razão. Não é natural assumir, portanto, que durante esse período, quando o racionalismo está experimentando alguns dos seus mais sérios ataques, que os intelectuais, que experimentaram primeiro esses ataques e de maneira mais acentuada, iriam se voltar para o conforto e a segurança da narrativa policial, o principal gênero que eles, durante o mesmo período, estavam de fato consumindo? (HOLQUIST, 2002, p.168).

A referência à obra de Thomas Mann aponta para outra hipótese (mas que dialoga com a apresentada acima) a respeito do *affair* entre os intelectuais e o romance policial: de que esse seria uma forma de fuga, não tanto da realidade em si, mas da própria literatura:

Nós nos revoltamos contra uma subjetividade excessiva, em favor de uma objetividade bem vinda; contra extensas dissecações de emoções, em favor de um apelo direto ao intelecto; contra a ênfase reiterada nos homens e mulheres como vítimas das circunstâncias ou de suas glândulas, em favor da sugestão de que homens e mulheres podem conscientemente organizar e planejar; contra o “fluxo de consciência” que ameaça nos engolir numa monotonia profunda, em favor da análise de propósitos, controlada e direcionada por uma mente pensante; contra o informe, em favor da forma; contra o juvenil, em favor da maturidade; e, acima de tudo, contra um pessimismo fácil e inteligente que interpreta os seres humanos e o universo em termos de uma falta de sentido amoral, em favor de um universo governado pela lei de causa e efeito. Tudo isso encontramos na narrativa policial. (NICOLSON apud MARCUS, 2003, p.249).

O pressuposto que sustenta ambos os argumentos é que, enquanto a literatura modernista, ou a “alta literatura”, da época representava um ataque aos ideais racionalistas modernos que os intelectuais ainda, de uma forma ou de outra, procuravam manter, a literatura policial, ou “popular”, se mantinha como um bastião desses mesmos ideais; é por isso que Holquist pode afirmar, se referindo a esses intelectuais, que “As mesmas pessoas que passavam seus dias com Joyce estavam lendo Agatha Christie de noite – e se o padrão de conforto que nós dissemos ser peculiar à narrativa policial é aceito, não devemos mais nos questionar sobre o porquê de tal atitude” (HOLQUIST, 2002, p.168).

Contudo, o que esse raciocínio deixa escapar é que, num nível mais profundo, tanto a literatura policial (seja ela clássica ou *hard-boiled*) como a modernista se caracterizam como uma tentativa essencialmente moderna e metafísica de domar o caos da realidade. Como revela Spanos, a literatura modernista é ela também uma forma de “especializar” a realidade, retirando desta sua dimensão temporal e, portanto, contingente, de modo a poder organizá-la numa totalidade racionalmente compreensível. Para o crítico, a forma privilegiada para realizar essa operação seria o “método mítico” descrito por T. S. Eliot ao tratar do *Ulysses* de Joyce:

Ao utilizar o mito (da *Odisseia*), ao *manipular* um paralelo contínuo entre a contemporaneidade e a antiguidade, o Sr. Joyce, [em *Ulisses*] persegue um método que outros devem perseguir depois dele... Esse é efetivamente uma forma de *controlar, de ordenar, de dar forma e significado* ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea... Em vez de narrativa, nós devemos agora utilizar o método mítico. Esse é, eu realmente acredito, um passo em direção ao ato de fazer o mundo moderno possível para a arte (ELIOT apud SPANOS, 1987, p.2014, grifos do autor).

Para Spanos, por meio do método tratado acima o modernismo procurava recuperar um tempo mítico circular (*in illo tempore*) afastando a realidade representada do tempo secular e cronométrico; dessa forma, ele podia elevar o leitor acima das discontinuidades da vida temporal e posicioná-lo num nível de realidade mais elevada e permanente (metafísica). Uma outra forma para atingir esse mesmo objetivo, que se articula com o método mítico, era a ênfase modernista dada à vida interior dos personagens do texto. A trama das obras passa a se dar no mundo mental dos personagens, revelando novamente uma estratégia para se escapar do tempo cronológico, que aqui se caracteriza na exploração de um tempo interior, “bergsoniano” e aistórico, e que termina por revelar certos padrões da experiência humana. Holquist deixa claro como essas duas estratégias dialogam entre si na obra modernista:

Assim, essas obras são marcadas por uma ênfase em padrões de experiência recorrentes, aquelas ocasiões humanas paradigmáticas que parecem ocorrer fora do tempo: o trauma de ser lançado ao mundo no nascimento, as tristezas da viagem, as alegrias do amor, e o mistério da morte. Essas são matérias de toda forma de arte, mas no período modernista havia uma tentativa consciente de atingir um sentido arquetípico intemporal desses eventos, e o método mais frequente para atingir esse objetivo era dramatizar sutilmente – e algumas vezes não tão sutilmente – paralelos entre ocorrências arquetípicas e a experiência moderna, da mesma forma que Freud procurava um padrão na história de Édipo que deveria abrir certos segredos do comportamento do século XX (HOLQUIST, 2002, p.166).

Assim, apesar da intenção da literatura modernista de atacar a racionalidade ocidental e seu ponto de vista metafísico, ela acaba por reforçá-los justamente na sua tentativa de lidar com o “irracional” (o inconsciente, o subjetivo, o mítico), pois esta se revela mais uma vez uma forma de domesticar o absurdo da existência (incluindo aí o citado “irracional”, convertido ele próprio em método da composição ficcional), por meio de sua objetificação e transferência para um nível superior, imune aos perigos da contingência. É por isso que Spanos recusa a ideia de que o modernismo seja uma revolução literária contra a tradição anterior da literatura ocidental, argumentando que ela representa, na realidade, um “preenchimento” suplementar dessa tradição (já que, podemos supor, ela teria atingido seu ápice com a lógica explicitamente objetivista do realismo/naturalismo) e, assim, o “fim da Literatura” como esta costumava ser (1987, p.211), ou seja, organizada com base no fundamento metafísico.

Spanos acredita que o modernismo seja o fim da Literatura ocidental porque o que lhe segue, a literatura pós-modernista, se caracterizaria justamente como “uma tentativa, embora variada, incerta e provisória, de “superar” a literatura “metafísica” da tradição exausta [...] em favor de uma recuperação da temporalidade que eu chamo, seguindo Kierkegaard, de *o atual*” (1987, p.215, grifo do autor). Ao recuperar a temporalidade escamoteada pela tradição ocidental, a literatura pós-modernista procura revelar a condição de viver no presente, num mundo onde a realidade nunca é dada, mas, ao contrário, precisa ser constantemente construída. Dessa forma, se a literatura ocidental até o modernismo, enquanto representante da perspectiva metafísica e racional, procurava purgar o terror e a angústia provocada pelo caos da vida, a literatura pós-modernista intenta, por sua vez, *gerar* esses terror e angústia, que seriam justamente os sentimentos naturais e inevitáveis do ser humano verdadeiramente imerso na temporalidade da vida.

Segundo Spanos (1987), o impulso “pós-modernista” na literatura ocidental (ou seja, aquela que se recusa a promover “soluções” para o “crime” da existência, a oferecer imagens “fechadas” a respeito do mundo) não pode ser restrito a um período específico e recente dessa literatura, existindo, ao contrário, desde seu início; alguns exemplos de obras que seguem esse impulso, para o autor, seriam *Orestes*, de Eurípides, passando pelo *Dom Quixote*, de Cervantes, *Tristram Shandy*, de Sterne, *Notas do subsolo*, de Dostoiévski, *O processo*, de Kafka e até mesmo ocorreria “dentro” do modernismo, com a peça de T. S. Eliot, *Sweeney Agonistes*. No entanto, para o estudioso norte-americano, a sensação que fica é que esse impulso é seguido apenas relutantemente pelos autores, que ainda se encontram dentro da

tradição da literatura ocidental. Somente quando ficou claro que o universo ordenado é a forma que a mentalidade ocidental encontrou para fugir da angustia da existência é que se tornou possível a consciência de que a literatura orientada para um “fim” (*télos*), para um “fechamento”, era a forma artística de representar essa mentalidade.

De posse dessa consciência, a literatura pôde finalmente abrir-se para o absurdo, para o caos e para a desordem natural do universo. Isso parece acontecer, mais ou menos, no período seguinte à Segunda Guerra Mundial: é nessa época em que começam a surgir obras de autores que exploram o absurdo pós-moderno, tais como Beckett, Ionesco, Genet, Pinter, Frisch, Dürrenmatt, Sarraute, Murdoch, Pynchon, Barth, Coover, entre outros (SPANOS, 1987). Não será por acaso que nesse mesmo período o romance policial sofrerá uma nova mudança, dessa vez verdadeiramente profunda. Como aponta Stefano Tani (2002), alguns autores, tais como Borges, Nabokov e Robbe-Grillet, e mais outros, que não são primariamente escritores de narrativas policiais, passam a se utilizar do gênero, modificando-o com a intenção de obter novos efeitos que não aqueles tradicionalmente atribuídos a este (e que já discutimos anteriormente). Obras como “A morte e a bússola”, de Borges (2008), *Les gommages*, de Robbe-Grillet (2001), e *A verdadeira vida de Sebastian Knight*, de Nabokov (2010), propositalmente frustram a expectativa do leitor típico das histórias detetivescas, na medida em que elas desconstroem as regras tradicionais do gênero embora, a princípio, deem a entender que vão segui-las. Assim:

Borges, Robbe-Grillet, e Nabokov não são de forma alguma escritores de narrativas policiais como Hammet ou Chandler; eles utilizam intermitentemente as convenções desse tipo de literatura com a intenção precisa de expressar a desordem e o vazio existencial que eles consideram ser centrais em nosso tempo, por meio de um gênero designado para resumir o contrário (TANI, 2002, p.193).

Vê-se, portanto, que, no que diz respeito à abertura ao caos e a desordem da existência, essas novas manifestações da narrativa policial dialogam perfeitamente com a literatura pós-modernista, tal como ela é pensada por Spanos. Atento a essa íntima articulação, Holquist chega a afirmar que:

O que o mito era para a ficção experimental antes da Segunda Guerra Mundial, a ficção policial é para a prosa de vanguarda após essa data. As possibilidades para a ação simbólica e psicologia profunda que Homero oferece para James Joyce são substituídas, posteriormente, pelos eventos ambíguos que o mundo psicologicamente raso e, portanto, misterioso, que Holmes e Poirot colocam à disposição de Robbe-Grillet e de Borges.

Isso significa que o pós-modernismo explora a ficção policial por meio da expansão e da modificação de certas possibilidades suas, da mesma forma que o modernismo

modificou as possibilidades do mito. Há uma diferença na forma como Homero e Joyce chegam a Ulisses, e também uma diferença na forma como Agatha Christie e Borges chegam à ficção policial (HOLQUIST, 2002, p.169).

Ao subverter as convenções da variante moderna, frustrando assim as expectativas do seu leitor, a narrativa policial pós-moderna consegue minar o efeito central daquela: a sensação de segurança que o final do texto oferecia. Ao invés de segurança, de familiaridade, a história detetivesca pós-moderna oferece insegurança, estranhamento; em outras palavras, ela cria aquela *angústia* que significa viver na temporalidade, tematizando assim o vazio do mundo. Se, como pensa Spanos (1987, p.48), a mais imediata “tarefa” que o escritor contemporâneo precisa cumprir é minar as expectativas da mente positivista detetivesca por meio da evocação da angústia, em vez de intentar gerar a purgação da piedade e do terror, então Tani tem razão em afirmar o protagonismo do gênero policial da ficção pós-moderna:

O romance policial, um gênero “baixo” e tranquilizador que teoricamente deve satisfazer as expectativas do leitor, se torna, em sua forma invertida, o meio ideal para o pós-modernismo: o romance antidetetivesco é aquele que frustra as expectativas do leitor, transforma um gênero de massa numa sofisticada expressão da sensibilidade vanguardista, substituindo o detetive, como personagem central e ordeiro, pela admissão descentrada e caótica do mistério, da falta de solução (TANI, 2002, p.198).

“Romance antidetetivesco” (*anti-detective novel*) é o termo utilizado por Tani para descrever essa nova manifestação do gênero policial. Para o crítico, a suspensão da solução seria o elemento central do novo gênero. Apoiando-se no ensaio “O fato literário”, do formalista russo Yuri Tynianov, Tani argumenta que tal característica do romance antidetetivesco seria uma reação a uma “degeneração” do romance *hard-boiled*, a automatização de um princípio estrutural, neste caso a solução; é, portanto, contra a ênfase na solução praticada pelo *hard-boiled* tardio (e poderíamos também acrescentar o próprio romance policial clássico, uma vez que toda sua feitura é voltada para a resolução do mistério no fim da narrativa pelo detetive) que o romance antidetetivesco irá propositalmente minar sua solução. Para Tani, isso explicaria também o porquê de autores tão diversos e distantes, espacial e culturalmente falando, tais como Borges, Nabokov e Carlo Emilio Gadda, terem se utilizado da fórmula do romance policial de maneira subvertida nos anos de 1940: “Esses escritores, ao que parece, sentiram a inadequação da já então desgastada ênfase na solução presente no romance policial, bem como a necessidade de uma mudança que refletisse as mais amplas alterações que ocorriam no clima cultural do século XX” (TANI, 2002, p.196-197). A falta de solução, assim, estaria mais de acordo com a nova mentalidade pós-moderna que

tomaria conta do clima artístico e cultural em meados do século XX, e que se caracterizaria, de maneira muito geral, por uma ideia de incerteza causada pela descrença nas promessas feitas pela mentalidade moderna.

Sendo a solução do mistério o ponto crucial da narrativa policial tradicional, a suspensão desse elemento causará a subversão do gênero, e é por isso que os autores do romance antidetetivesco concentram sua atenção nessa questão. Para isso, contudo, é preciso que os demais elementos do romance policial (o detetive e o processo de “detecção”) permaneçam os mesmos; somente assim a obra poderá criar o suspense característico de toda narrativa policial, e que não poderá ser anulado ao final justamente porque a solução é suspense (TANI, 2002, p.200). É aqui que, nos parece, o conceito de Tani deixa transparecer seu maior problema: a ênfase exagerada na suspensão da solução como forma de caracterizar o romance antidetetivesco.

Não há dúvidas de que a suspensão da solução seja um elemento importantíssimo na nova manifestação da narrativa policial que surge no período pós-Segunda Guerra, mas não nos parece correto que ele deva assumir uma centralidade tão grande a ponto de tornar os demais elementos do gênero simples “funções” suas, retirando deles toda a relevância própria para a economia do texto. Como exemplo para contrapor aos pressupostos de Tani, podemos utilizar uma obra de um escritor por ele mesmo citado como autor de narrativas antidetetivescas: Jorge Luis Borges. O texto em questão, escrito em conjunto com Bioy Casares, é o livro de contos policiais *Seis problemas para Dom Isidro Parodi* (2008), publicado em 1942 – um pouco antes do fim da Segunda Guerra, portanto, mas no mesmo ano do conto citado por Tani, “A morte e a bússola”. O primeiro elemento que chama atenção nesse livro de Borges e Casares, e que destoa das convenções do romance policial clássico, é seu protagonista: ele não faz parte das camadas mais altas da sociedade, mas ao contrário, é um simples barbeiro, e além do mais, *está preso*. Ou seja, em certo sentido, o próprio detetive é um criminoso, e, portanto, está aquém do padrão moral exigido para os heróis da narrativa policial clássica. Por outro lado, ele é capaz de atingir o método perfeito da racionalidade analítica idealizada na figura do detetive clássico, e resolver os mistérios sem ao menos sair do lugar, uma vez que, ironicamente, ele se encontra encarcerado. Essa mistura contraditória de caracteres da figura do herói dos contos de Borges e Casares revela a intenção dos autores ao escrever essas histórias, intenção esta que se evidencia no próprio nome do herói: Parodi.

A paródia do gênero policial na obra dos autores argentinos não se resume, contudo, à figura do detetive, mas se estende à narrativa de maneira geral. Em cada “problema”, Parodi

recebe em sua cela uma pessoa que lhe pede que resolva um mistério no qual se encontra envolvido, mais ou menos diretamente. O detetive-prisioneiro então pede ao seu convidado que lhe narre o que aconteceu e, a partir dessa narração, ele é capaz de desvendar o mistério. A solução, no caso, se encontra presente, impossibilitando a obra de Borges e Casares de ser uma narrativa antidetetivesca, nos termos de Tani. Contudo, a impressão que se tem ao ler os problemas é que a solução do enigma é de interesse secundário; pois o que realmente chama a atenção do leitor é a sátira feita à sociedade bonaerense, que se deixa transparecer nos modos ridicularmente afetados dos convidados de Padori, nas excentricidades das situações narradas e nos comentários irônicos feitos pelo herói diante do que escuta. Dessa forma, ao contrário do que ocorria no romance policial clássico, em que a dimensão social era opacizada, transformando o crime num simples desafio cerebral, aqui ela ganha destaque, chegando a ofuscar o próprio mistério a ser desvendado. Além disso, o tom cômico da narrativa e o pequeno espaço concedido à “investigação” do detetive (geralmente umas poucas páginas no final de cada conto, em que Parodi elucida os pontos obscuros e descortina o mistério), acaba por minar o suspense típico das histórias policiais, do qual a solução final dependeria para criar seu efeito característico – o de “purgação”.

Assim, mais do que se focar na desconstrução da solução final, os contos de *Seis problemas para Dom Isidro Padori* parecem dar privilégio à paródia dos outros dois elementos principais da narrativa policial: o detetive e o processo de investigação. Esse processo de parodização do gênero detetivesco acaba por destacar a dimensão metaficcional da obra. Se é verdade que o gênero policial possui uma notável tradição metaficcional que se rastreia até seus primórdios, com Conan Doyle (REIMÃO, 1983), no livro de Borges e Casares essa dimensão metaficcional é propositalmente acentuada, indicando que seus autores se utilizam das convenções do gênero para obter efeitos diversos dos tradicionais (o que aqui, especificamente, parece ser a já citada sátira da sociedade bonaerense), exatamente como Tani acredita fazer o romance antidetetivesco.

É interessante notar que o próprio Tani admite a possibilidade de uma obra como *Seis problemas para Dom Isidro Parodi* ser considerada antidetetivesca quando, por ocasião de apontar as três técnicas para lidar com a solução, que, por conseguinte, caracterizariam os três tipos diversos do novo gênero, trata da metaficção. Contudo, por estar demasiado preso à ênfase na suspensão da solução, o crítico apenas considera que tais romances seriam antidetetivescos de uma maneira muito geral (TANI, 2002, p.201). Percebe-se, portanto, que o conceito de Tani apresenta certas insuficiências para descrever essa nova manifestação da



narrativa detetivesca, embora, de fato, as contribuições do seu ensaio sejam bastante pertinentes para a compreensão dessa forma do gênero.

Talvez um conceito mais interessante para pensar nessa manifestação do gênero policial seja aquele utilizado por outros críticos, incluindo o já aqui bastante citado Michael Hosquit: o de narrativa detetivesca metafísica (*metaphysical detective story*). Segundo Marcus, o termo tem origem num ensaio de Howard Haycraft sobre a obra de Chesterton, no qual este sugere que “a principal contribuição de Chesterton para o gênero policial foi ter aperfeiçoado a narrativa detetivesca *metafísica*” (HAYCREAFT apud MARCUS, 2003, p.254, grifo do autor). Marcus chama a atenção para o fato de que Haycraft está aqui se referindo à dimensão filosófica dos textos de Chesterton, mas afirma que o termo “narrativa detetivesca metafísica” acabou sendo aproveitado para descrever as manifestações pós-modernas do gênero. O que persiste do pensamento original de Haycraft é a ideia de que esse tipo de narrativa policial apontaria para algo além das propostas tradicionais do gênero de investigação e resolução de um mistério (aqui, no caso, a dimensão filosófica). Por exemplo, Merivale e Sweeney definem a narrativa detetivesca metafísica como

um texto que parodia ou subverte as convenções da história policial tradicional – tais como o fechamento narrativo e o papel do detetive como leitor substituto – com a intenção, ou ao menos com o efeito, de fazer questões a respeito dos mistérios da existência e do conhecimento que transcendem as meras maquinações da trama de mistério (MERIVALE; SWEENEY, 1999, p.2).

Da mesma forma que o romance antidetetivesco, a narrativa detetivesca metafísica procura obter efeitos diversos do gênero policial tradicional, bem como tratar de questões que vão além do mistério do enredo e seu esclarecimento; entretanto, diferentemente do primeiro, a segunda não se define apenas pela falta de solução, mas pela subversão das estruturas convencionais da narrativa policial *de maneira geral*. Portanto, embora sejam semelhantes, os dois conceitos se diferenciam porque o de narrativa detetivesca metafísica é muito mais amplo, permitindo abranger um maior número de obras, bem como evidenciar uma maior quantidade de estratégias de composição e elementos estruturais.

É importante destacar que a suspensão da solução também é uma característica importante da narrativa detetivesca metafísica; como lembra Hosquist (2002), essa manifestação do gênero policial se caracteriza por oferecer incerteza ao invés da segurança do policial clássico, e, sem dúvida, frustrar as expectativas do leitor por meio da recusa de oferecer uma solução “satisfatória” é uma estratégia bastante eficiente para obter tal resultado. Contudo, a narrativa detetivesca metafísica poderá obter esse efeito por meio da subversão

dos demais elementos da narrativa policial clássica, como a figura do detetive e sua forma de investigação. Voltemos mais uma vez ao exemplo de *Seis problemas para dom Isidro Parodi*: como vimos, embora haja uma solução clara dos mistérios apresentados, a paródia dos demais elementos do gênero causa uma incerteza no leitor porquanto este é obrigado a levar em consideração as subversões apresentadas e confrontá-las com as convenções originais do gênero; desse confronto deve resultar alguma forma de crítica à manifestação tradicional da narrativa policial e, conseqüentemente, um questionamento de seus efeitos habituais, como a *restauração da segurança*. Dessa forma, vemos que o efeito crucial da narrativa detetivesca metafísica não depende exclusivamente da suspensão da solução, mas é produzido por meio do conjunto das subversões (e não-subversões) dos elementos estruturais e convencionais do gênero policial, e que, portanto, depende do conhecimento do leitor dessas estruturas e convenções, para este que possa reconhecer as mudanças realizadas e ter suas expectativas frustradas.

Embora discordemos do juízo de Tani de que um único elemento subvertido seja a característica crucial da nova vertente da narrativa policial, gostaríamos de propor aqui a opinião de que a subversão de um dos componentes centrais do gênero é mais importante do que a dos demais: referimo-nos à transformação do processo investigativo. Para embasar nosso ponto de vista, recorreremos à produção detetivesca do escritor português Fernando Pessoa.

No ensaio intitulado “Detective story”, escrito ao longo de sua vida em inglês e em português, Pessoa (2012) procura identificar as principais características do gênero policial e apresentar a melhor forma de escrever narrativas desse tipo. Para o autor português, o cerne da ficção detetivesca não está no mistério que é apresentado na história, mas sim na investigação desse mistério, conduzida de forma racional. Assim, de acordo com Pessoa, “a história policial é intelectual, na sua essência” (2012, p.220), juízo bastante próximo daquele formulado por Borges que, como vimos, acreditava que a intenção de Poe ao formular as bases da narrativa detetivesca era a de criar um gênero intelectual. Se a investigação é o centro da ficção policial, então é ela que deve ser conduzida de maneira interessante para cativar o leitor, e não o mistério apresentado; além disso, ela deve permitir, pelo menos em tese, que o leitor possa, por si só, resolver o enigma da trama: “*A historia policial ideal é aquela em que os fatos são colocados à disposição do leitor e o detetive resolve o problema sem mais nada para além desses fatos, isto é, sem sair da cadeira*” (PESSOA, 2012, p.218, grifo do autor). Uma boa história policial é aquela construída de forma que o raciocínio

elaborado pelo detetive seja mais refinado do que o do leitor, sem que seja utilizado nenhum subterfúgio por parte do autor: detetive e leitor devem possuir os mesmos dados e as mesmas possibilidades de raciocinar. Conseqüentemente, para Pessoa, o prazer causado pela narrativa detetivesca deve ser puramente intelectual, e a própria obra deve se manter nesse nível, recusando a promoção de qualquer outro tipo de sentimento ou paixão.

Contudo, como bem coloca Maria de Lourdes Sampaio, “qualquer tentativa encontrar a ilustração das teorias de Pessoa nos seus próprios escritos (...) está fadada ao fracasso” (2008, p.5). De fato, embora tenha o autor português tenha elaborado diretrizes para a escrita do que ele consideraria uma história policial perfeita, não é possível detectar em suas próprias narrativas a tentativa de seguir estritamente essas normas que ele mesmo elaborou. Em vez disso, em sua ficção detetivesca, Pessoa parece querer partir da ficção policial clássica, que ele conhecia tão bem (o que fica atestado por meio da leitura de seu ensaio), para elaborar algo bastante distinto.

Para fazer isso, Pessoa concentra sua atenção justamente no elemento que ele julga mais importante na ficção policial: seu caráter intelectual. Assim, o autor português faz de seus detetives (o ex-sargento William Byng e o dr. Abílio Quaresma) não seres humanos, mas sim “máquinas de raciocinar”, personagens cuja principal função é oferecer um raciocínio tão complexo e elaborado que prenda a atenção do leitor por sua incrível força intelectual. Aparentemente, essa ênfase no raciocínio apenas confirma a ligação dos textos pessoanos com a tradição do *whodunit*, mas não é isso o que ocorre; isso porque, enquanto nesta, a investigação realizada pelo detetive tem como objetivo principal o puro esclarecimento do mistério original, naqueles o raciocínio acaba por se desenvolver de tal maneira que parece obedecer apenas a uma lógica e um objetivo internos. Exemplar nesse aspecto é a novela intitulada “O Caso Vargas” (2008), o mais completo dos textos policiais de Pessoa. Após apresentar-se diante do Juiz de Instrução responsável pelo caso e anunciar que possui a solução para o mistério, Quaresma inicia uma longuíssima exposição teórica que se inicia pelo próprio método de investigação e de raciocinar, passando pelas mais variadas questões, tais como as diversas personalidades do gênio, do criminoso, do louco, os tipos de neurose, de trabalho e da inteligência, e que remetem às antigas obsessões de juventude do próprio Pessoa: as relações entre o gênio e a loucura, o gênio e os criminosos e o gênio e o artista (SAMPAIO, 2008, p.13). Comparada com outras exposições existentes nas narrativas do *whodunit*, o leitor não pode deixar de notar alguma coisa de muito estranha na novela de Pessoa:

Na ficção policial clássica sempre houve espaço para pensamentos especulativos e digressivos, teorias sobre os métodos do detetive, sobre os motivos do criminoso e sobre muitos outros tópicos, mas fora poucas exceções (e Poe é certamente uma delas), sempre havia uma subordinação implícita ou explícita dessas teorias a uma teoria principal e centralizada dos eventos. Em *O caso Vargas* há algo de monstruoso e pedante na longa exposição didática de Quaresma, e no processo incomum de atrasar a identificação do culpado. Nessa novela, Quaresma é arrebatado pelo vórtice de suas teorias, perdido no labirinto de tipologias aparentemente intermináveis, perdido na vertigem de argumentos e linguagem (SAMPAIO, 2008, p.13).

Assim, o tipo de raciocínio desenvolvido por Quaresma em “O Caso Vargas” (e que ocorre, em maior ou menor grau, em todas as narrativas policiais de Pessoa), devido à sua enorme abrangência e ao seu nível de abstração, levanta questões que acabam criando muito mais problemas do que efetivamente trazendo soluções para o mistério. Estabelece-se assim uma problematização que parece infinita, uma vez que cada ponto levantado por Quaresma se desdobra em outros pontos, e se ele efetivamente chega a um fim parece ser muito mais por pressão da própria estrutura do gênero (é preciso que o mistério seja solucionado e o criminoso identificado) do que pelo rumo que a reflexão elaborada pelo detetive vai tomando. O que parece interessar a Pessoa ao trabalhar a investigação em suas novelas é muito mais a possibilidade de explorar certas questões que podem ser levantadas durante seu desenvolvimento do que efetivamente chegar à solução que o enigma pede. Como pertinentemente argumenta Ettore Finazzi-Agrò: “parece-me óbvio que [...] muito mais que a explicação do mistério, o que devia fascinar Pessoa era o próprio mistério; muito mais que o desfecho, a construção do *Alibi*; muito mais que a solução do enigma, enfim, o *Enigma* em si mesmo” (FINAZZI-AGRÒ, 1988, p.343, grifos do autor).

Dessa maneira, Pessoa acaba subvertendo o processo investigativo das narrativas policiais, utilizando-o como forma para abordar questões muito mais amplas do que a solução do mistério; acaba, portanto, aproximando suas novelas da vertente metafísica da ficção policial. É impressionante verificar a precocidade das narrativas policiais pessoais: ao tentar produzir uma ficção detetivesca original em Portugal, o autor português consegue produzir em plena Era de Ouro do romance policial, e enquanto o *hard-boiled* apenas dava seus primeiros passos, um tipo de texto detetivesco que só viria a ser plenamente desenvolvido algumas décadas mais tarde, após a Segunda Guerra Mundial, quando a conjuntura pós-moderna começa a realmente crescer e ganhar força no Ocidente<sup>21</sup>. E tal proeza é atingida justamente

---

<sup>21</sup> De maneira semelhante, Borges, sozinho e junto com Casares, também antecipa a narrativa detetivesca metafísica na Argentina, ao procurar criar uma ficção policial original. Embora devamos levar em consideração

por meio da subversão do processo investigativo, cuja centralidade para a narrativa policial clássica Pessoa bem percebera.

De toda forma, seja concentrando sua ação subversiva no processo investigativo, seja focando nos demais elementos estruturais do gênero, tais como o detetive ou a solução, a narrativa detetivesca metafísica rompe com a estabilidade e com a certeza oferecida pela narrativa do *whodunit*. Assim, enquanto o romance policial clássico se relacionava com a mentalidade moderna procurando oferecer uma sensação de segurança e de ordem capaz de domar as forças caóticas do mundo por meio da força da razão, a narrativa detetivesca metafísica se relaciona com a mentalidade pós-moderna, oferecendo a sensação de incerteza e de insegurança da existência em um mundo no qual foi revelado o malogro da razão em oferecer uma visão totalizante da realidade, percebeu-se o lado negro e perverso da ordem no totalitarismo e seus campos de concentração, e assistiu-se, finalmente, a ruína dos projetos da modernidade que imaginavam que a humanidade iria atingir um dia a perfeição, já que era impossível impedir a força da ação do progresso. Como foi visto no capítulo anterior, a falta de segurança se tornou a angústia fundamental na pós-modernidade, opondo-se à antiga angústia moderna: lembremos, com Bauman (1998), que os homens e mulheres modernos haviam sacrificado sua liberdade individual em troca de uma maior segurança (e cujo mal-estar resultante dessa troca o romance policial clássico procurava purgar); agora, os homens e mulheres pós-modernos sacrificaram sua segurança em favor de uma maior liberdade individual, que os daria a possibilidade de buscar a felicidade de maneira privada, sem precisar se importar com o restante da sociedade. Porém o novo mal-estar pós-moderno é fruto justamente da insegurança causada por essa privatização radical da vida, uma vez que se torna impossível encontrar valores sólidos compartilhados pela comunidade no qual se possa fincar os pés e iniciar a jornada de construção da felicidade individual. A consequência disso é a criação de uma incerteza que se afasta da realidade da antiga mentalidade moderna:

A imagem do mundo diariamente gerada pelas preocupações da vida atual é destituída da genuína ou suposta solidez e continuidade que costumavam ser a marca

---

que tanto Pessoa quanto Borges estão muito além da “simples” questão de formular uma literatura nacional, e que ambos estabeleceram uma profunda articulação com a tradição universal da literatura, não nos parece um equívoco formular o juízo de que o local de origem dos dois autores tenha tido um papel importante na precocidade de suas produções policiais. De fato, tanto Borges quanto Pessoa escreveram a partir de locais periféricos (cultural, econômica e geograficamente), onde a modernidade não havia sido plenamente implementada, diferentemente dos países fundadores da narrativa policial. Assim, é possível que, justamente por viverem em locais onde elementos pré-modernos se mesclavam aos modernos, Pessoa e Borges tenham tido a oportunidade de vislumbrar com maior clareza uma possível perspectiva pós-moderna, o que os levou a romper com a visão tipicamente moderna que sustentava o policial clássico e a criar uma produção verdadeiramente original desse tipo de texto.

registrada das “estruturas” modernas. O sentimento dominante, agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver. O que também é novo em torno da interpretação pós-moderna da incerteza (em si mesma, não exatamente uma recém-chegada num mundo do passado moderno) é que ela já não é vista como um mero inconveniente temporário, que com o esforço devido possa ser ou abrandado ou inteiramente transposto. O mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irredutível (BAUMAN, 1998, p.32).

Portanto, enquanto narrativa policial clássica estava comprometida com a representação da mentalidade de ordem e certeza que imperava na modernidade, a narrativa detetivesca metafísica procura representar a atmosfera de incerteza e desordem que envolve a pós-modernidade<sup>22</sup>. Por conseguinte, os efeitos de ambas as manifestações acabam sendo opostos: enquanto o primeiro procura purgar o mal-estar característico de sua conjuntura, o segundo acaba por fomentar a angústia de se viver no mundo pós-moderno. Ambos, contudo, estão de acordo com as representações sociais típicas das mentalidades que representam.

Gostaríamos de apontar aqui uma subversão do gênero policial que acreditamos ser frequente na narrativa detetivesca metafísica e que nos parece ser de grande relevância para perceber as relações entre esse tipo de texto e o mundo pós-moderno que ele aborda: a mudança na figura do detetive. Como vimos antes, quando o romance policial clássico sofre as modificações que o transformaram no *hard-boiled*, o detetive (e seu método investigativo) foi um dos elementos que mais recebeu alterações: deixou de ser o desinteressado bem-nascido e avatar da razão para se tornar o assalariado rude e obstinado. Agora, na versão metafísica do gênero, frequentemente o detetive não se encaixa em nenhuma das duas imagens anteriores; antes, ele se apresenta como um *intellectual*.

A transformação do detetive clássico num intelectual já aparece no trabalho dos primeiros autores que praticaram a narrativa detetivesca metafísica, como por exemplo

---

<sup>22</sup> Cabe aqui uma consideração acerca do termo “narrativa detetivesca metafísica”: não seria um contrassenso atribuir tal nomenclatura a um tipo de obra que, por ser pós-moderna, se caracterizaria justamente por abandonar a perspectiva metafísica, conforme nos mostra Spanos (1987). Nesse sentido, fica bastante claro que o termo “narrativa detetivesca metafísica” não é o mais apropriado para designar o tipo de texto a que ele se refere; e que, talvez, o termo “antidetetivesco” fosse mais pertinente. Contudo, vimos que o termo “antidetetivesco” já é utilizado para designar outro conceito; além disso, a nomenclatura de “narrativa detetivesca metafísica” já possui um importante alcance e reconhecimento nos estudos sobre o gênero policial, sendo aceita como aquela que se refere ao conceito que utilizamos aqui neste trabalho. É importante lembrar que o termo é aproveitado do discurso de Haycraft, que o utiliza para se referir a algo diverso do que ele atualmente designa. Portanto, a palavra “metafísica” do termo não trata da perspectiva metafísica ocidental, deixada de lado pela literatura pós-modernista; mas está muito mais próxima da ideia de que esse tipo de texto aponta para algo além do que aquilo que se geralmente se encontra na narrativa detetivesca “tradicional”. É nesse sentido que utilizamos esse termo; e, se não procuramos modificá-lo, o fazemos devido a sua aceitação e uso frequentes na literatura crítica sobre o gênero detetivesco, que, aliás, já possui sua tradição de termos imperfeitos, a começar pelo famoso “literatura policial”.

Borges (“O jardim de veredas que se bifurcam”) e Nabokov (*A verdadeira vida de Sebastian Knight*), repetindo-se em várias obras importantes desse tipo de texto policial, como *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1983), *O delfim*, de José Cardoso Pires (1999), *A trilogia de Nova Iorque*, de Paul Auster (2012), *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia (2008), e continua a aparecer em textos recentes, como *Em busca de Klingsor*, de Jorge Volpi (2001), *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2012) ou *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire (2013). Mas, para nós, é particularmente importante notar a reincidência da figura do intelectual como detetive na obra do escritor chileno Roberto Bolaño. De fato, na maioria de suas produções que flertam com o gênero policial esta figura está presente, de maneira direta ou indireta, com evidente destaque para a dupla de poetas Arturo Belano e Ulises Lima de *Os detetives selvagens* (2002).

Para entendermos melhor essa mudança na representação do detetive na narrativa policial, seria interessante refletirmos um pouco acerca do papel do intelectual nos mundos moderno e pós-moderno que possibilitaram, respectivamente, as formas clássica e metafísica da ficção detetivesca. Como foi exposto no capítulo anterior, segundo Bauman (2010), o intelectual moderno assume o papel de *legislador*, função que irá mudar ao chegarmos à conjuntura pós-moderna. A descrença no caráter superior da razão frente às demais formas de pensamento, bem como a consciência da existência de uma grande variedade de razões, todas perfeitamente válidas em suas próprias conjunturas, irá minar a antiga força do discurso intelectual legislador, que, como representante da Razão universal, apontava necessariamente para os melhores caminhos a serem seguidos. Além disso, o poder abandona sua rigidez anterior construída nos tempos da modernidade, tornando-se muito mais fluida e passando a prescindir de pontos de vista sólidos e duradouros, sobre os quais firmar sua fixidez; agora, o poder necessita de saberes muito mais especializados, capazes de dar conta de administrar os mais diversos ambientes pelos quais se desloca, abandonando as verdades antigas assim que se encontra num novo local que necessita de verdades novas. O intelectual se vê assim substituído pelo especialista, aquele que é incapaz de analisar a totalidade, mas em compensação é muito mais eficiente no que diz respeito aos saberes específicos indispensáveis ao poder fluido e em constante e vertiginosa mutação.

Como já foi observado, para Bauman (2010), o intelectual na pós-modernidade assume o papel de *intérprete*, mediando as diversas culturas, as diversas racionalidades, entre si. Consciente de que não há mais uma verdade única e universal, o intelectual pós-moderno procura articular as verdades distintas que entram em contato (e/ou em choque)

constantemente umas com as outras na nossa realidade globalizada. Entretanto, seu objetivo não é extrair dessa relação uma síntese dialética capaz de restaurar a universalidade perdida, mas sim, de posse da consciência de que essa perda é irreversível, encontrar as melhores formas de diálogo e compreensão mútuos entre aquelas verdades, de modo a continuar traçando possíveis caminhos a serem percorridos, ainda que relativos e provisórios.

Assim, resumidamente: o intelectual moderno é aquele responsável por revelar a Verdade; o intelectual pós-moderno é aquele tenta lidar com as diversas verdades. E agora podemos entender um pouco melhor essa transformação da figura do detetive na narrativa policial pós-moderna: ela reflete justamente a mudança nos papéis assumidos pelo intelectual descritos acima. Isso porque o detetive da narrativa policial moderna, embora não assumisse tal função social enquanto personagem, *sempre foi uma representação do intelectual como legislador*. Desvendar a Verdade oculta do mundo, destrinçar a realidade em elementos menores para que ela possa ser melhor compreendida, domar o Outro e garantir a Ordem são funções que o detetive e o intelectual modernos compartilham, e que somente eles, cada um em seu respectivo contexto, podem desempenhar. Dessa forma, *o detetive da ficção policial clássica deve ser entendido como uma representação literária da própria representação social assumida pelos intelectuais na modernidade*. Ambos, detetives e intelectuais modernos, são legisladores, porque oferecem o caminho correto e infalível para a melhor manutenção da sociedade moderna e burguesa. Essa associação não passa despercebida a Ricardo Piglia, ao afirmar que “o detetive é o derradeiro intelectual (...). [O detetive] Vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu, e vai denunciá-la” (PIGLIA, 2004, p.58)<sup>23</sup>. Com a emergência da conjuntura e da narrativa policial pós-modernas, o papel do detetive-intelectual deverá se modificar. Embora muitas vezes ele esteja em busca da Verdade, sua busca sempre será, de certa forma, fadada ao fracasso, visto que tal verdade universal não existe mais. Tudo o que ele pode fazer agora é procurar lidar com as inúmeras verdades que o cercam, tentando encontrar a partir daí a solução para o mistério com o qual que se envolve. Mas a busca pela Verdade, que ele muitas vezes se recusa a

---

<sup>23</sup> Veja essa interessante comparação entre o detetive e o filósofo, realizada por Fernando Savater, que faz eco às nossas ideias (bem como às de Piglia): “O filósofo e o detective procuram a solução de um enigma, apoiada na resposta a umas perguntas elementares: porquê? quem? como? No caso do filósofo, o *mysterium magnum* abarca o universo; mais modesto na aparência mas semelhante no essencial, o detective indaga a identidade do agente do ato. Acaso conhecer inequivocamente a causa de uma só coisa não implica descobrir a causa de todas? Trata-se de saber quem é responsável, quem se oculta atrás das aparências, simultaneamente velado e revelado por elas. Há que dar conta da totalidade do ocorrido, seja no cosmos ou na morada do crime” (SAVATER apud SAMPAIO, 2009, p.103, grifo do autor).



abandonar, o conduzirá apenas ao vazio, à falta de solução, à conclusão de que o mistério é, no fim das contas, insondável e irreduzível.

Podemos pensar que a transformação do detetive em uma personagem que desempenha a função social do intelectual na narrativa detetivesca metafísica seja uma questão de verossimilhança e coerência: com a subversão do próprio mistério realizada pela versão pós-moderna do gênero policial, o detetive nem sempre procura solucionar um assassinato, ou mesmo qualquer outro tipo de crime; o “mistério” pode ser prioritariamente de natureza intelectual, como é o caso de *Fogo Pálido*, de Nabokov (1990); e Holquist, referindo-se ao mesmo autor, afirma que Humbert Humbert, o protagonista de *Lolita*, é um “detetive cósmico”, envolvido numa busca identitária, uma vez que procura resolver o crime da própria existência (2002, p.175). Já Glen S. Close chama a atenção para certos escritores que, ao intentarem produzir literatura policial na América Latina, escolhem jornalistas em vez de detetives particulares como protagonistas, pois isso estaria muito mais de acordo com a realidade de seus países (CLOSE, 2006, p.151). Embora Close esteja se referindo aqui ao romance negro latino-americano, nada impede que essa consideração seja estendida também para a narrativa detetivesca metafísica, ainda mais quando as duas formas do gênero policial se misturam numa mesma obra, como é o caso do romance de Alberto Fuguet *Tinta Roja*, citado pelo próprio Close no seu comentário, ou de *2666*, de Roberto Bolaño. Mas, além da questão da verossimilhança, essa transformação da imagem do detetive em intelectual pode também ser encarada como uma estratégia típica da literatura pós-moderna, que é a de explicitar os seus procedimentos ficcionais, ou seja, de ser metaficcional. Transformar o detetive amador e desinteressado em alguém que exerce a função de intelectual na sociedade é uma forma de revelar claramente aquilo que na narrativa policial clássica aparecia apenas de maneira “metafórica”, ou seja, que o detetive sempre foi uma forma de representar a figura do intelectual moderno.

É importante destacar esta que é uma das características principais da narrativa detetivesca metafísica: sua dimensão metaficcional. Oscar Montoya aponta que

Esta literatura se caracteriza por intensificar os jogos metatextuais e intertextuais: em alguns casos, os processos de investigação do crime são assemelhados ao exercício da leitura ou da crítica; e, em outros, a um divagar em cidades-labirintos ou mundos despojados de sentido. Na *metaphysical detective novel* a ideia de fechamento ou resolução do enigma se desvanece e, de maneira geral, os investigadores terminam perguntando-se não pela justiça, pela verdade ou pela ordem, mas sim por sua própria identidade como personagens fictícios, ou pelo sentido mesmo da literatura (MONTROYA, 2008, p.17-18).

Como vimos, a tematização do vazio do mundo é um dos atributos importantes que a narrativa detetivesca metafísica compartilha com a literatura pós-modernista; outro deles é a intensificação da metaficcionalidade da obra. Essa metaficcionalidade, contudo, é diferente daquela praticada pela estética do modernismo, que, ao se voltar para o mundo interior do personagem para relacioná-lo com arquétipos míticos, volta-se para si própria (por utilizar a própria “ficção” – o mito – como matéria e estruturação ficcional) e coloca o mundo exterior da realidade social em segundo plano. Já a literatura pós-modernista, segundo Linda Hutcheon (1991), embora também seja profundamente autorreflexiva, possui uma preocupação intensa com o mundo histórico, social e político; daí a nomenclatura criada pela estudiosa para designar esse tipo de obra: *metaficção historiográfica*.

A narrativa detetivesca metafísica se encaixa na designação criada por Hutcheon de metaficção historiográfica porque além de procurar alargar sua dimensão autorreflexiva, também está preocupada em tematizar criticamente a realidade na qual surge (ao contrário da versão clássica do gênero policial que apresentava metaficcionalidade mas abandonava propositalmente o contexto no qual o crime ocorria em prol do desenvolvimento de jogos mentais). De maneira geral, tal realidade é sempre tematizada porquanto a narrativa detetivesca metafísica se recusa a domesticar o caráter caótico da existência, e, ao abordar o vazio da ausência de certezas da contemporaneidade, acaba tratando de um aspecto importantíssimo da vida na pós-modernidade. Contudo, a tematização da realidade vai além dessa questão mais geral. Podemos citar, novamente, como exemplo, *Seis problemas para dom Isidro Parodi*, no qual a metaficcionalidade paródica vem acompanhada de uma crítica humorística do universo social experimentado por seus autores.

Outro exemplo interessante é o também aqui já mencionado *Os detetives selvagens* (2002) de Bolaño. A tematização da realidade é patente não só na perspectiva realista adotada por Bolaño, mas principalmente nas questões abordadas pelo romance, que, de maneira geral, trata do fracasso dos projetos de uma geração de jovens latino-americanos, principalmente diante das várias políticas repressivas que atingiram a região. Como coloca o próprio Bolaño, no discurso que realizou ao receber o prêmio Rômulo Gallegos:

Em grande medida tudo o que escrevi é uma carta de amor ou despedida para a minha própria geração, aqueles que nascemos na década de cinquenta e aqueles que escolhemos em um momento dado o exercício da milícia, neste caso seria mais acertado dizer da militância, e entregamos o pouco que tínhamos, o muito que tínhamos, que era nossa juventude, a uma causa que criamos a mais generosa das causas do mundo e que de certa forma o era, mas que na realidade não o era. [...] Toda a América Latina está semeada com os ossos desses jovens esquecidos (BOLAÑO, 2013, p.40).

As imagens desse fracasso estão presentes em todo o livro, como, por exemplo: a malfadada viagem de Belano ao Chile para fazer parte do projeto de governo socialista de Salvador Allende, e que acaba por levá-lo a se deparar com o golpe de Pinochet pouco tempo depois; o autoexílio dos dois protagonistas, à semelhança de milhares de outros latino-americanos que tiveram de abandonar seus países devido à repressão política; a invasão do exército à Universidade Autônoma do México, que obriga a poetisa Auxilio Lacouture a se trancar no banheiro feminino para sobreviver, e que alegoriza a ruína dos projetos de autonomia latino-americana pela atuação dos estados ditatoriais; e até mesmo o encontro final com Cesárea Tinajero, sua morte patética pelas mãos do proxenetismo e da polícia corrupta, contraditoriamente solucionando e suspendendo o mistério do livro, uma vez que, após alcançado o objetivo dos dois poetas-detetives, ele logo é anulado pela ação da violência.

Mas se o episódio final parece criar uma frustração na expectativa do leitor, essa se revela muito pequena quando comparada a verdadeira frustração causada pela obra: a impossibilidade de obter uma visão nítida acerca dos protagonistas de *Os detetives selvagens*. Isso acontece porque só temos acesso a Belano e Lima por meio do olhar dos outros, sejam eles os diversos personagens de dão os depoimentos recolhidos na parte central do romance, ou o poeta Garcia Madero, autor do diário que compõe as outras duas partes. Ao tentar desenhar um perfil dos dois poetas por meio das narrativas de personagens que muitas vezes preferem contar histórias sobre si mesmas em vez de oferecer dados a respeito dos protagonistas, o leitor se converte num detetive que investiga Belano e Lima, mas que jamais consegue encontrar uma solução para o mistério dos detetives selvagens. Dessa forma, Bolaño não só consegue tematizar o mundo pós-moderno, no qual a imensa pluralidade de verdades impede que se chegue a uma Verdade universal e totalizante, como também o próprio gênero que utiliza para compor sua obra, o romance policial pós-moderno, com suas subversões das convenções do gênero clássico e o papel do leitor na construção do sentido do texto literário. Assim, *Os detetives selvagens* se revela efetivamente um romance metaficcional historiográfico, no qual esses dois aspectos se encontram intimamente relacionados.

Para finalizar esse breve comentário a respeito do premiado romance de Bolaño, gostaríamos de voltar nossa atenção novamente para a figura do detetive representada por Belano e Lima. É perceptível como a imagem dos dois está de acordo com a mudança do detetive da narrativa policial moderna para a pós-moderna: nenhum deles é um detetive, nem amador e nem profissional, mas sim intelectuais (poetas); sua busca não é pela verdade ou

pela ordem, mas, em última análise, pela própria literatura, já que o que parece importar para eles é menos encontrar Cesárea como pessoa, mas sim como *obra*, como fundadora do real- visceralismo e, portanto, como influência não só para seus trabalhos como poetas, mas para suas próprias vidas, já que elas são, em grande parte, dedicadas à literatura. Assim, Belano e Lima, encontrando-se num mundo em que as antigas certezas ruíam e a tentativa de criar novas bases sólidas é massacrada pela violência arbitrária, se voltam para o discurso ficcional, aquele que não pode ser julgado pelos critérios de falso ou verdadeiro. Situado no “intervalo” entre o real e o imaginário, o discurso ficcional pode funcionar como “intérprete” entre essas duas instâncias, e assim oferecer novas possibilidades críticas para pensar o mundo. Os protagonistas de *Os detetives selvagens* se revelam então exemplos do intelectual como intérprete, conforme havíamos discutido anteriormente.

Mas outro elemento interessante das figuras de Belano e Lima, e que também difere enormemente do detetive da história policial clássica, é sua condição de marginalidade. Essa condição não se refere unicamente à posição por eles ocupada, enquanto poetas, de contestadores da “poesia oficial” (que no romance é representada principalmente pelo vencedor do prêmio Nobel Octavio Paz, ao qual os dois detetives selvagens se opõem explicitamente); não é, portanto, apenas uma marginalidade “intelectual”. É uma verdadeira marginalidade social, relacionada à pobreza, à prostituição, ao crime, ao submundo e à errância. Devemos lembrar que fica sugerido que Belano e Lima se sustentam por meio da venda de droga; e que a viagem dos dois poetas com Garcia Madero e Lupe, que proporciona a oportunidade de procurar Cesárea de maneira efetiva, é também a tentativa de socorrer a jovem prostituta da fúria de seu antigo namorado e cafetão.

Se é verdade que os antigos detetives clássicos já possuíam algum envolvimento com o submundo, como é o caso do próprio Sherlock Holmes, que, logo na sua primeira aparição, em *Um estudo em vermelho* (2002), revela sua rede de informantes formada por crianças pobres, é também certo que o caráter inquestionável do detetive demarcava um limite preciso entre ele próprio e o submundo com o qual ele precisa lidar. Não é o que acontece no caso do romance do Bolaño, já que o próprio caráter dos personagens não se pode revelar indubitável, pelos motivos que já foram explanados aqui. Sua marginalidade, portanto, resulta aceitável como parte integrante de seu próprio caráter, fazendo deles, em certo sentido, ao mesmo tempo detetives e criminosos.

Há, portanto, em *Os detetives selvagens* um retorno às origens da ficção criminal, que colocava o bandido como protagonista e herói das narrativas. Esse retorno, contudo, não é

exclusivo ao romance de Bolaño, mas, como argumenta Mandel (1993), parece ser uma tendência da literatura policial contemporânea de maneira geral. Segundo o estudioso, essa orientação atual do gênero se deve ao clima de ceticismo em relação à lei, à ordem e ao Estado que tomou conta de nossa sociedade nos últimos tempos; o resultado disso é a proliferação de obras em que são adotadas uma postura cínica em relação à polícia, que é constantemente vista como idêntica aos criminosos, e ao respeito pela lei, já que a sociedade como um todo se encontra apodrecida (MANDEL, 1993, p.184). A essa atitude cínica, que pode também ser encarada como uma reação ao vazio da vida pós-moderna, Mandel soma outro resultado dessa tendência de colocar o criminoso como protagonista na literatura criminal contemporânea: o regresso, ou a releitura, do gênero picaresco. É possível que a tradição picaresca, sem dúvida bastante forte na literatura de língua espanhola, tenha exercido uma grande influência no uso dos protagonistas marginais por Bolaño, mas é preciso notar uma diferença crucial entre o gênero picaresco e *Os detetives selvagens*: enquanto no primeiro, o protagonista, apesar das dificuldades que passa, consegue ser bem-sucedido ao final da sua história; no segundo, o que espera Belano e Lima no fim é apenas a derrota, o fracasso compartilhado por sua geração.

Podemos agora fechar essa parte de nossa pesquisa tentando estabelecer, em linhas gerais, o que caracteriza a narrativa detetivesca metafísica:

1 – Uma íntima relação com a mentalidade pós-moderna, diferentemente da narrativa policial clássica, que dialogava com a mentalidade moderna e burguesa. A narrativa detetivesca metafísica não nega ou procura domar o vazio da existência, ou a impossibilidade de se chegar a uma verdade totalizante, mas antes procura tematizar esse vazio e essa impossibilidade;

2 – Em termos estruturais, a subversão das convenções da vertente clássica do gênero policial. Essa subversão não se restringe à solução do enigma, como argumenta a ideia de romance antidetetivesco, mas pode atingir quaisquer outros elementos, como o detetive, a forma de investigação e o tipo de mistério, ou mesmo abranger todos eles. A subversão desses elementos obriga o leitor, que deve conhecer as convenções tradicionais do gênero, a questionar o porquê dessa mudança, direcionando o tema da obra para outras questões que não apenas a resolução do mistério;

3 – Seu caráter de obra pós-modernista, ou seja, de metaficção historiográfica. Ao direcionar a leitura para questões além da solução do mistério, a narrativa metafísica

detetivesca ao mesmo tempo tematiza o mundo no qual surge e a forma que utiliza para abordar esse mundo;

4 – A transformação do detetive em intelectual e/ou criminoso. Embora essa não seja uma característica que apareça em todas as obras da narrativa detetivesca metafísica, ela parece ser uma tendência muito forte, e, especialmente a transformação em intelectual, está também profundamente relacionada com a mentalidade pós-moderna que sustenta o gênero.

É preciso lembrar que, aqui, estamos procurando tratar especificamente da narrativa detetivesca metafísica. A literatura policial contemporânea é bastante ampla e abarca as mais variadas manifestações que, sem dúvida apresentarão diferenças marcantes dessas que apresentamos acima. Não é nossa intenção aqui traçar uma teoria geral que abarque todas as manifestações da ficção criminal atual, mesmo porque consideramos que tal projeto seja irrealizável, justamente devido à multiplicidade de expressões que esse tipo de literatura assume. Sejamos, pois, humildes e realistas em nosso propósito, e passemos à próxima etapa deste trabalho, que se voltará para outra vertente da narrativa detetivesca contemporânea.

### **O neopolicial latino-americano**

Segundo Escribá e Zapatero (2014), embora tenha sido criado em 1990 pelo autor mexicano Paco Ignacio Taibo II para designar sua própria ficção, bem como a de outros autores mexicanos de sua geração, o termo “neopolicial” logo passaria a abarcar o conjunto de obras da vertente *hard-boiled* da literatura policial produzidas na América Latina e na Península Ibérica. Essa mudança na significação do termo acontece após o escritor e estudioso cubano Leonardo Padura Fuentes popularizá-lo na última década do século XX, por meio de seu artigo “Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica” (1999), passando a fazer parte, nas décadas posteriores, do vocabulário crítico e teórico acerca da ficção policial ibero-americana.

É interessante notar que Padura Fuentes, ao adotar o termo neopolicial, expanda sua abrangência, utilizando-o para classificar não apenas os romances escritos no México, mas também no restante da América Latina, bem como em Portugal e Espanha. Essa atitude pode ser explicada pelo fato de que o escritor cubano nota uma *nova forma de literatura policial* produzida tanto no subcontinente latino-americano quanto na Península Ibérica que se diferencia da ficção detetivesca realizada anteriormente nessas regiões. De acordo com Padura Fuentes, a transformação do próprio gênero negro nos Estados Unidos será crucial

para que essa mudança possa ocorrer na Ibero-América. Como vimos, o *hard-boiled* clássico já apresentava certa desconfiança com relação à racionalidade moderna e um desejo de tornar a literatura policial mais realista, o que fazia dele uma vertente menos intelectual e mais violenta do gênero, interessada em abordar os problemas de uma sociedade que entrava em colapso. Ao chegar aos anos de 1960, os continuadores do *hard-boiled* norte-americano elegem a realidade dos negros do Harlem ou a violência do submundo como a matéria literária preferida de suas obras, passando mesmo a prescindir do enigma, o elemento que marcara a narrativa policial até então. Essa transformação do gênero gera em seus autores uma noção de que

o elemento essencial que verdadeiramente tipificou e segue tipificando este modelo narrativo não é a presença de um mistério de difícil elucidação mas sim a existência de um crime que, como demonstra a própria realidade, não tem por que ser intrincado e cerebral para gerar o propósito último desta literatura: a sensação de incerteza, a evidência de que vivemos em um mundo cada vez mais violento, a convicção de que a justiça é um conceito moral e legal que nem sempre está presente na realidade da vida (PADURA FUENTES, 2003, p.2).

Contudo, essas novas expressões do *hard-boiled* não representam uma abolição radical da presença do enigma nas narrativas, mas sim a tomada de consciência da centralidade do crime e da violência nesse tipo de história, que serve como motivo para abordar uma série de questionamentos, principalmente relacionados à dimensão social, a exemplo dos elencados por Padura Fuentes em seu comentário. Assim, no final dos anos 60 e início dos 70 do século XX, diversos escritores de língua espanhola e portuguesa, movidos por essa perspectiva e pela tentativa de tratar dos problemas de suas próprias sociedades, começam a publicar obras de literatura policial, em muitos aspectos semelhantes entre si. Como afirma Padura Fuentes:

A carteira de identidade definitiva desta corrente da literatura policial começa a se estabelecer quando escritores como Manuel Vázquez Montalbán, em Barcelona, Rubem Fonseca, no Rio de Janeiro, Paco Ignacio Taibo II e Rafael Ramírez Heredia, no México D.F., Oswaldo Soriano, em Buenos Aires, ou Daniel Chavarría e Luis Rogelio Noguerras, em Havana, estabelecem durante os anos 70 uma proposta heterodoxa e multiforme que se transforma em modelo: o chamado neopolicial ibero-americano (PADURA FUENTES, 2003, p.3).

O neopolicial surge em diferentes países num mesmo período histórico, sem que haja um projeto estético explícito compartilhado por seus produtores. Como explicar tal coincidência? Paula García Talaván mostra que alguns críticos destacaram o fato de que muitos dos escritores do neopolicial eram reconhecidos homens de esquerda, muitas vezes

militantes de partidos políticos alinhados a esse espectro político, e que alimentaram a esperança de uma mudança social profunda em seus países que jamais chegou a acontecer:

Isso é, são escritores que, entre meados da década de setenta e o princípio dos anos oitenta, albergaram grandes esperanças de melhora política, social e econômica que, ao resultar posteriormente frustradas, se transformaram em um sentimento de profundo desencanto, perfeitamente refletido em seus textos (GARCÍA TALAVÁN, 2011, p.51).

Também Padura Fuentes (1999, p.50) associa o neopolicial à esquerda, assim como Vargas Vergara, ao destacar a desconfiança do neopolicial para com o poder Estatal, entendido “como a impossibilidade do projeto emancipatório, e que outrora fora objeto da utopia social latino-americana, particularmente na experiência local com a chamada ‘via chilena do socialismo’” (VARGAS VERGARA, 2005, p.3).

Já havíamos visto a importância da derrota dos projetos latino-americanos na escrita de Roberto Bolaño, e os comentários de García Talaván reforçam a ideia de que tal derrota tivera um impacto igualmente importante na produção de outros escritores relativamente próximos ao autor chileno. A revolução cubana, que a princípio proporcionou certa esperança da possibilidade de uma transformação verdadeira na realidade das ex-colônias ibéricas, logo se revelou uma ditadura, que acompanhou os golpes militares no Brasil, na Argentina e no Chile, bem como a repressão aos estudantes no México. Já na Espanha e em Portugal, que nos anos de 1970 acabavam de sair dos regimes autoritários de Franco e Salazar, a situação não foi muito melhor, uma vez que as transformações esperadas com a redemocratização se revelaram esquecidas ou traídas (GARCÍA TALAVÁN, 2011, p.52).

Assim, o neopolicial ibero-americano, seguindo os passos do seu antecessor *hard-boiled*, procurará discutir os problemas sociais de suas conjunturas, utilizando o motivo do crime para abordar a realidade dos regimes autoritários na América Latina e o contexto pós-ditatorial na Península Ibérica, marcado por um notável tom de desencanto e frustração com a nova realidade de seus países.

Como vemos, o neopolicial se trata de uma vertente do gênero detetivesco que possui origens tanto na América Latina quanto na Península Ibérica; seria possível, portanto, pensar numa tradição ibero-americana do gênero, uma vez que as obras produzidas nas duas regiões compartilham não apenas um mesmo idioma, mas também temas, representações conjunturais e mesmo leitores semelhantes. Livros como “Hispanic and Luso-brazilian Detective Fiction” (2006) – cujo subtítulo é “essays on the género negro tradition” –, organizado por Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins e Glen S. Close, são uma evidência de que a crítica especializada



já vem pensando numa tradição do gênero negro ibero-americano. Entretanto, em nosso trabalho, procuraremos analisar o neopolicial especificamente em seu contexto latino-americano, uma vez que nosso autor pertence a tal conjuntura.

Mostramos, no capítulo anterior, como a literatura do *boom* esteve ligada a uma tentativa de modernização da América Latina por meio da cultura; vimos também que o *boom* teve seu final justamente no momento em que os projetos modernizantes de emancipação latino-americanos foram impossibilitados pela irrupção dos regimes autoritários no subcontinente. Se o *boom* termina, como propõe Avelar (2003), com a queda de Allende, em 1973, então não parece ser por acaso que o neopolicial comece a florescer mais ou menos nessa época na América Latina. Em vários sentidos o neopolicial pode ser considerado uma reação ao *boom*, e a queda deste marca também a ascensão daquele; de fato, como assinala Glen S. Close, “O romance negro é, hoje em dia, reconhecidamente um componente fundamental dessa constelação da produção romanesca latino-americana que nós provisoriamente rotulamos de ‘pós-boom’” (2006, p.143).

Quais aspectos diferenciam o neopolicial da literatura do *boom*? Em primeiro lugar temos o abandono do projeto de modernização da América Latina por meio da cultura. Como exposto acima, o neopolicial surge sob o signo da desesperança na possibilidade de emancipação que a implementação da modernidade poderia trazer; seria impossível para seus autores acreditar que o desenvolvimento do campo cultural pudesse compensar o atraso socioeconômico do subcontinente da mesma maneira que criam seus antecessores ligados ao *boom*. Assim, em vez de tentar superar os problemas da América Latina por meio de uma produção cultural que alcançasse o mesmo nível dos países desenvolvidos, o neopolicial procura abordar criticamente tais problemas, principalmente por meio de uma representação realista deles. Essa atitude crítica para com relação aos problemas do subcontinente, que supõe mais uma tentativa de denunciá-los do que de superá-los pela literatura é um outro elemento que afasta o neopolicial do *boom*. De acordo com Oscar Montoya, “o neopolicial se ergue sobre a ideia de que toda pesquisa literária no continente [Latino Americano] deve servir como registro das seculares injustiças políticas, sociais e econômicas que o caracterizam” (2008, p.20); ele continua, portanto, com a tradição de crítica social que já havia no *hard-boiled* desde seu princípio. Entretanto, o neopolicial também se diferencia significativamente da narrativa da série negra tradicional; de acordo com Vargas Vergara,

Essa nova categoria, que nasce à luz das ditaduras latino-americanas, se diferencia do romance negro norte-americano, já que este último observa e denuncia a

corrupção e a corrosão da sociedade, mas sempre a partir da confiança de reestabelecer a ordem na busca pelo grande projeto nacional. Por sua vez, o neopolicial latino-americano manifesta a situação atópica do sujeito local que se move a partir da desconfiança no poder estatal (2005, p.3).

Nascido em meio aos regimes ditatoriais e tendo como vocação a crítica social, o neopolicial não poderia deixar de se voltar para a denúncia dos abusos do poder Estatal na América Latina. Se o *hard-boiled* ainda confiava na ordem como forma de resolver os problemas que apresentava, o neopolicial abandona essa confiança por possuir a consciência de que a própria ordem (ou seja, o poder Estatal, legal) é arbitrária, corrupta, abusiva e violenta. Como apontam Escribá e Zapatero,

A desconfiança por parte da cidadania ante as instituições se percebe, por exemplo, na escassa presença de representantes das forças de segurança estatais como protagonistas, e, em consequência, na constante utilização da personagem do detetive privado. De fato, são muitos os romances em que se expõem as más práticas dos corpos policiais, seus atos corruptos ou sua cumplicidade com alguns grupos de delinquência organizada. Tal atitude não se limita a criticar a atitude das forças de segurança, mas *têm como objetivo questionar o sistema político que representam* (2014, p.173, grifo nosso).

Mas a crítica social formulada pelo neopolicial latino-americano não se restringe aos desmandos dos Estados autoritários, procurando abarcar um conjunto amplo de problemas que afligem nossa sociedade e representando a “violência cotidiana, o crime de Estado, a repressão, a corrupção judicial e policial, o tráfico e consumo de drogas, e a existência de antros cada vez mais extensos e profundos” (PADURA FUENTES, 2003, p.4). Essa reconstrução ficcional dos problemas da sociedade latino-americana, fomentada pela ênfase no olhar crítico para com a realidade do subcontinente, leva a outra característica que distancia o neopolicial da literatura do *boom*: o realismo.

Embora não se possa afirmar que a literatura do boom fosse antirrealista, é notório que, como afirma Padura Fuentes, ela “havia imposto os modelos do realismo mágico e do real maravilhoso como perspectivas estéticas privilegiadas” (1999, p.42). Em oposição a essa postura, o neopolicial propõe um realismo estrito, que procure abordar as condições sociais dos locais representados de maneira mais fiel possível. É a partir dessa postura realista que as críticas ao contexto planejadas podem ser realizadas de maneira mais contundente. Ele também leva a uma preocupação maior com a “verossimilhança externa” do texto, obrigando seus autores a realizarem algumas adaptações nos elementos que compõem o gênero negro. Como vimos acima, Close (2006) aponta para o fato de alguns escritores, a exemplo do colombiano Santiago Gamboa e do chileno Alberto Fuguet, terem escolhido jornalistas em

vez de detetives privados (o investigador padrão do *hard-boiled*) para serem protagonistas de suas obras. De fato, o ideal do jornalista empenhado e honesto estaria bastante próximo do ideal do detetive do *hard-boiled* no que diz respeito ao seu compromisso com o esclarecimento da verdade; e, num contexto altamente repressivo, no qual as instituições oficiais não são de forma alguma confiáveis, muitas vezes se torna mais plausível imaginar que um jornalista esteja mais interessado em desvendar o mistério de um assassinato do que um policial. Percebe-se, portanto, que a preocupação em soar verossímil em relação à realidade externa, representada, é um indicativo da postura realista do neopolicial.

Uma última característica que diferencia o neopolicial do *boom* é a escolha do cenário privilegiado para encenar suas tramas. Enquanto a literatura do *boom* elegera como espaço ficcional prioritário “um modelo de sociedades no qual se preferenciam os âmbitos rurais, míticos, singulares ou históricos – *Pedro Páramo*, *O século das luzes*, *Cem anos de solidão*, *A casa verde* e um longo etcetera” (PADURA FUENTES, 2003, p.2), o neopolicial preferirá abordar a realidade dos grandes centros urbanos contemporâneos, na qual a violência, o crime, as disparidades econômicas, o subdesenvolvimento e outros problemas característicos da atual conjuntura latino-americana, são percebidos de maneira mais contundente. A diferença da escolha aponta para os pressupostos ideológicos de cada corrente estética. Para Avelar (2003), ao narrar modernamente esses ambientes rurais e míticos, esse espaço pré-moderno, os autores do *boom* buscavam reconciliar a identidade latino-americana com a modernização que esperaram acontecer no subcontinente. Por seu turno, tendo diante de si apenas o fracasso dos projetos emancipatórios que seus predecessores planejaram, representado justamente por uma modernização tecnocrática promovida pelos regimes autoritários, os escritores do neopolicial voltam-se para o espaço urbano como forma de abordar as consequências negativas desse fracasso e dessa modernização.

Observando os aspectos que distinguem o neopolicial em relação à literatura do *boom*, podemos verificar suas principais características identitárias; estas, de acordo com Escribá e Zapatero, são “seu caráter realista, sua dimensão social e sua capacidade de questionar de forma crítica o contexto circundante” (2014, p.173). Nesse sentido, o neopolicial mantém os elementos básicos que caracterizam o *hard-boiled* tradicional. Contudo, também se afastam deste pelos motivos que já mencionamos acima: o neopolicial desconfia tanto da ordem estabelecida como da capacidade de reestruturação da ordem por meio da integração a um projeto nacional; mais do que trabalhar numa trama de investigação que desvende um mistério, o neopolicial se intenta abordar as questões da violência e do crime como estratégias

temáticas que permitem tratar dos problemas sociais que imperam nas conjunturas vividas por seus autores.

Como argumentam Escribá e Zapatero, no neopolicial, a intriga provocada pela apresentação do mistério de um caso criminal não esclarecido, “mais do que ser o elemento central da trama narrativa, termina por se converter num pretexto que serve aos autores para projetar um olhar sobre a realidade histórica” (2014, p.173). Já Close (2006) mostra que, para alguns dos principais autores mexicanos contemporâneos do subgênero, que seguem a linha inaugurada no país por Paco Ignacio Taibo II, a violência em si é o elemento central de suas obras, muito mais do que a investigação que se direciona para a solução dos crimes; de acordo com Juan Hernández Luna, por exemplo, no neopolicial “o crime é apenas um pretexto para narrar cidades” (HERNÁNDEZ LUNA apud CLOSE, 2006, p.149).

O afastamento da tradicional busca pela resolução do mistério e a ênfase na violência praticados pelo neopolicial acabam por levar a uma nova direção o gênero negro latino-americano que floresceu a partir da segunda metade do século XX; em vez de narrar histórias protagonizadas por detetives, cada vez mais começam a aparecer obras que se focam no criminoso, de maneira semelhante ao que acontecia nos primórdios da literatura sobre o crime. Como vimos anteriormente, Mandel (1993) acredita que essa retomada do foco no criminoso é uma tendência atual da narrativa policial, motivada pelo ceticismo em relação à ordem, à lei e ao Estado. Contudo, ainda segundo Mandel, ao contrário do que acontecia com os criminosos das proto-narrativas policiais, que eram rebeldes com uma causa bastante clara (a luta contra a opressão do poder absolutista, pela justiça e pela liberdade), os criminosos atuais já não possuem causa alguma: são, nas palavras do autor “desiludidos e cínicos” (1993, p.185), e não acreditam em nada, além da remota possibilidade de conseguir para si próprios um pequeno local para desfrutar uma felicidade efêmera. Em suma, os novos criminosos apresentam aquela desesperança para com a melhora social e aquele individualismo privatista que tão bem caracterizam a condição humana na pós-modernidade.

Concordando com e apoiando-se em Mandel, Close (2006) também afirma que na América Latina a narrativa policial assiste ao retorno do criminoso como personagem principal dos textos. O estudioso chama a atenção para o fato de que a emergência do neopolicial no subcontinente coincide com múltiplas crises que atingiram a região, tais como a exaustão do modelo de modernização dirigido pelo Estado, o aparecimento dos regimes militares autoritários e o começo da imposição do modelo econômico neoliberal. Essas crises fomentaram a desilusão para com o modelo tradicional da narrativa policial, que seguia a

ideologia burguesa clássica, direcionando o gênero detetivesco para a ambiguidade moral, o ceticismo desintegrativo e o niilismo. Soma-se a isso uma crescente valorização do espetacularismo mórbido nas mídias de massa (representado pelos programas jornalísticos policiais, filmes de ação e de terror, séries televisivas de investigação forense, canções de *trash* e *death metal*, rap *gangster* etc.), que impulsiona o sucesso das obras do neopolicial que exploram mais enfaticamente a violência. Assim, segundo Close, a figura do detetive vai perdendo espaço para a do criminoso dos textos do neopolicial latino-americano, em grande parte porque ela passa a deixar de fazer sentido para essas obras que buscam abordar realisticamente a criminalidade, a violência e as demais dificuldades políticas, econômicas e sociais que afligem a América Latina. Se o modelo do detetive do *whodunit* já deixava de fazer sentido diante da realidade decadente dos Estados Unidos pós-guerra e pós-*crack*, tampouco o modelo do detetive do *hard-boiled*, desenhado com precisão por Chandler (como um herói cínico e marginal, mas também um homem de honra e vingador popular), parece se adequar ao contexto atual do subcontinente. Dessa maneira, para Close, o que impera no romance negro latino-americano

é a linguagem dura e afiada, a atmosfera sórdida e sinistra, as rotas escondidas do submundo do crime, e a sensacional narração de uma violência não mais entendida como uma transgressão social que requer investigação e punição, mas sim uma norma de comportamento predominante, uma ferramenta para a sobrevivência, um instrumento de poder fundamental, e um entretenimento por si só (CLOSE, 2006, p.156).

Montoya critica o uso do termo neopolicial para designar essas obras que se concentram na apresentação da violência e das injustiças sociais, econômicas e políticas da América Latina, porque, segundo ele, o neopolicial diz respeito às narrativas que se concentram na figura do detetive ou do policial investigador, “deixando de lado muitas obras que fazem do crime seu universo de representação, mas que mantêm uma relação difusa ou inexistente com o gênero detetivesco” (2008, p.20). De fato, faz sentido questionar a pertinência do uso do termo *neopolicial* para se referir a obras que ou deslocam para um plano inferior ou mesmo prescindem das figuras do detetive e/ou do policial. Entretanto, é notório que certos estudiosos, a exemplo de Escribá e Zapatero (2007), Padura Fuentes (2003) e Noguero Jiméñez (2006), se valem do termo neopolicial quando tratam de obras e autores que se relacionam com esse tipo de texto. Por exemplo, os três estudos acima citam o argentino Mempo Giardinelli como um dos maiores representantes do neopolicial; e dois deles (o de Escribá e Zapatero e o de Noguero Jiméñez) tratam do romance *Luna caliente*

(2012) como um exemplo dessa vertente da ficção detetivesca. A leitura do romance, contudo, revela que o foco do texto não se concentra no policial, mas no criminoso. Na obra o crime e a violência recebem grande destaque; mas isso ocorre porque é justamente seu protagonista – Ramiro, um jovem e promissor advogado que retorna à Argentina em plena ditadura militar após terminar seus estudos na França – quem os realiza. Movido por um desejo incontrolável, Ramiro violenta uma pré-adolescente, comete assassinatos e, para assegurar sua liberdade, foge do país e da polícia. Esta acaba encarnando o poder autoritário e tirânico da ditadura, atuando com base mais na intimidação e na tentativa de impor medo do que na investigação e na busca por fazer justiça. Encontramos, portanto, em *Luna caliente*, elementos típicos do neopolicial, como a centralidade da violência e a crítica ao Estado tirânico.

Se a polícia e a investigação ocupam um plano inferior em *Luna caliente*, por que os estudiosos mencionados acima o consideram um exemplo do neopolicial? Muito provavelmente porque, apesar disso, o romance não deixa de fazer parte de uma mesma constelação de obras e autores que procuraram remodelar a ficção detetivesca na América Latina, adequando o gênero aos seus propósitos, que incluem, como vimos, abordar crítica e realisticamente a violência, a criminalidade e outras dificuldades enfrentadas pelo subcontinente. Assim, o prefixo “neo” de neopolicial apontaria para essa nova forma de se fazer o gênero, que acaba por ser ampla o bastante para incluir obras que não destacam a figura do policial e do detetive. Dessa forma, embora o termo “literatura criminal”, sugerido por Montoya, seja mais preciso para quando nos referimos a esse tipo de obra que centraliza o papel do crime, em detrimento da figura do detetive, nós continuaremos a utilizar o termo neopolicial em nosso trabalho, tanto pela utilidade de sua abrangência, quanto por possuir maior destaque no vocabulário crítico voltado para o gênero policial.

O já mencionado afastamento da procura pela solução do mistério que o neopolicial realiza faz com que essa vertente da ficção policial acabe se aproximando da narrativa detetivesca metafísica. Em ambos os casos, há um preterimento da formulação elementar do gênero policial tradicional (ou seja, a apresentação de um enigma que deve ser desvendado por um detetive por meio de uma investigação) em favor da tematização de outras questões mais amplas e gerais. Mas as semelhanças entre as duas vertentes não param por aí, e podemos apontar ainda outras proximidades entre o neopolicial e a narrativa detetivesca metafísica. Uma delas é a relação com a pós-modernidade. Da mesma maneira que a narrativa detetivesca metafísica revela componentes da mentalidade pós-moderna, o neopolicial nos mostra certos elementos dessa conjuntura. Por exemplo, uma das principais características do

subgênero, de acordo com Montoya, é justamente a incredulidade quanto às promessas feitas pelos discursos ideológicos da modernidade: “O neopolicial subjaz também a ideia da inoperância latino-americana dos modelos de justiça e de lei desenvolvidos pela modernidade ocidental” (MONTTOYA, 2008, p.20-21). O clima de desilusão e desesperança exibido pelo neopolicial é irmanado com a descrença na possibilidade de reais melhorias sociais que a conjuntura pós-moderna sustenta. Esse ceticismo fomenta o individualismo extremo que existe em nossos dias, que, como vimos anteriormente, também aparece no neopolicial. Por último, a desconfiança para com o Estado e as instituições oficiais é sintoma tanto desse individualismo quanto da desilusão com relação aos projetos modernos.

Outra semelhança entre a narrativa detetivesca metafísica e o neopolicial é o uso de estratégias da literatura pós-modernista. Embora Padura Fuentes afirme que o neopolicial procurou manter uma das principais características “modernas” da literatura – “o gosto por contar uma história do princípio ao fim, e tratar, sempre que possível, de que a verossimilhança e a participação social continuem sendo componentes da literatura” (1999, p.45) –, autoras como Noguerol Jiménez (2006) e García Talaván (2011) destacam o fato de que o neopolicial frequentemente absorve discursos e expressões de outras esferas, seja da cultura popular (os quadrinhos, o cinema, a canção, o programa televisivo ou radiofônico), da comunicação de massa (a reportagem, a propaganda publicitária) ou dos discursos técnicos (o urbanístico, o político, o criminológico), numa estratégia tipicamente pós-modernista que também pode ser encontrada na narrativa detetivesca metafísica.

Assim, não espanta o fato de que ocasionalmente nos deparemos com casos em que o neopolicial e a narrativa detetivesca metafísica estão presentes numa mesma obra. Autores como Rubem Fonseca, Leonardo Padura Fuentes, Ricardo Piglia e Roberto Bolaño são exemplos expressivos da junção dessas duas vertentes da ficção policial. Gostaríamos de, em seguida, abordar alguns romances desses autores para exemplificar o funcionamento dessa mistura da narrativa detetivesca metafísica com o neopolicial.

O primeiro romance de Fonseca, *O caso Morel* (2010), já demonstra essa articulação entre o neopolicial e a narrativa detetivesca metafísica que continuará a ser explorada na produção romanesca posterior do autor, como ocorre em *A grande arte* (1990) e *Bufo & Spallanzani* (2013). Em *O caso Morel*, como é comum acontecer no neopolicial, o assassino ocupa o centro do romance. Paul Morel, um artista plástico de vanguarda, está preso, acusado de assassinar uma de suas namoradas. Na cadeia, começa a escrever uma espécie de autobiografia ficcionalizada, que espera publicar. Para auxiliá-lo no processo de escrita,

recebe ajuda de Vilela, um ex-delegado que se tornou escritor. Esse texto que Morel escreve, que é apresentado ao leitor à medida que Vilela vai lendo-o, acaba revelando, como é comum nos textos de Fonseca, o ambiente decadente da sociedade brasileira, especialmente da burguesia; dessa forma, o crime, que desencadeia a escrita de Morel, acaba funcionando como um pretexto para “narrar cidades”, segundo a já mencionada expressão de Hernández Luna referindo-se ao neopolicial.

O texto de Morel também conduz à investigação acerca do assassinato que encontramos no livro, levada a cabo por Vilela. Aqui o neopolicial começa a se confundir com a narrativa detetivesca metafísica. Vilela, que agora é escritor, acaba enxergando em Morel semelhanças com ele próprio e com sua vida. Estabelece-se assim uma relação de espelhismo entre detetive e assassino, situação que costuma ocorrer tanto em outras obras de Fonseca<sup>24</sup> quanto na narrativa detetivesca metafísica de maneira geral<sup>25</sup>. É a partir da leitura do texto de Morel que Vilela inicia suas investigações; mas, se por um lado a leitura ajuda o detetive-escritor em sua busca pela verdade, também o conduz para o interior de um labirinto. Isso porque o texto do suposto assassino explicitamente mistura a ficção com a realidade e não pretende negar o fato de ser uma (re)construção do passado, filtrada pela perspectiva nada isenta do próprio suspeito do crime. Além disso, todo ele é permeado de citações que interrompem a narrativa sem maiores explicações acerca do seu motivo, o que multiplica os possíveis significados que ele é capaz de produzir. Vilela, portanto, acaba fundindo em sua busca as tarefas de policial investigador, que deve encontrar o culpado de um assassinato real, e de leitor, que precisa desvendar o texto que tem em mãos para poder atingir o objetivo anterior. Essa mistura entre o policial e o leitor aponta para a fusão entre o neopolicial e a narrativa detetivesca metafísica que encontramos no romance de Fonseca.

Ao contrário de *O caso Morel*, o livro *Adeus, Hemingway* (2001), não é a primeira incursão que seu autor, o cubano Leonardo Padura Fuentes, fez no romance neopolicial. Antes

---

<sup>24</sup> De acordo com Maria Palacios, nos textos de Fonseca “o detetive estabelece frequentemente uma relação obsessiva, de identificação quase em espelho, com o assassino. É o caso dos romances *O caso Morel* ou *A grande arte*. Os jogos de espelho na obra de Rubem Fonseca são constantes. Outras vezes encontramos a identificação entre investigador e vítima, como em *O doente Molière*, ou, já exagerando, entre o assassino e a vítima, que resultam irmãos gêmeos no conto ‘Romance negro’, do livro de contos de mesmo nome, que é uma homenagem explícita ao ‘William Wilson’ de Poe” (PALACIOS, 2007, p.25). Os exemplos dados pela autora indicam a presença constante da narrativa detetivesca metafísica na produção fonsequiana.

<sup>25</sup> Lembremos que um dos primeiros textos dessa vertente, “A morte e a bússola”, de Borges, já revela essa relação de espelhismo, uma vez que o assassino, Red Scharlach, elabora uma trama detetivesca, intuindo a forma como Lönnrot, o detetive, deve raciocinar, a fim de capturá-lo numa armadilha. Contudo, a relação de espelhamos já está presente na ficção policial desde seus primórdios: basta pensar em “A carta roubada”, de Poe, e no espelhismo existente entre o detetive Auguste Dupin e seu rival, o Minister D. Borges, por meio de um artifício metaficcional e paródico, apenas explícita, em seu conto, a relação de espelhismo que já existia desde o início no *whodunit*, tendência que seria desenvolvida na narrativa detetivesca metafísica posterior.



dele, Padura Fuentes já havia publicado quatro livros dessa vertente que apresentavam o mesmo protagonista, o tenente Mario Conde: a tetralogia intitulada “As quatro estações”. Padura Fuentes é, portanto, um autor já experiente no neopolicial quando publica *Adeus, Hemingway* (mesmo porque ele é também um teórico e analista do gênero), o que faz com que o livro, assim como o restante da série protagonizada pelo tenente Conde, apresente as características essenciais que se espera existir nesse tipo de narrativa; como destacam Escribá e Zapatero, nessa série “se observa sua intenção de se converter em testemunho crítico e cético da realidade cubana, assim como em cronista de um tempo e um espaço concretos” (2014, p.182).

*Adeus, Hemingway* narra a investigação, conduzida por Conde – que, após o último livro do ciclo “As quatro estações”, abandona a polícia para se tornar escritor –, do assassinato de um agente do FBI cujo corpo foi achado no sítio pertencente a Hemingway em Cuba, que é desenterrado graças a uma tempestade que atinge a ilha. Após a revelação do corpo, cria-se a suspeita que de o assassinato houvesse sido cometido pelo escritor norte-americano; contudo, a investigação, do ponto de vista legal e político, não interessa muito ao Estado cubano, que se vê cercado por problemas “mais sérios”, como atesta o diálogo travado por Conde e seu ex-colega, o tenente Manolo:

- Diga a verdade, Manolo... A quem interessa esse caso?
- A verdade verdadeira? Até agora a você, ao morto, a Hemingway, e acho que a mais ninguém... (...)
- E evidentemente vão dizer que foi Hemingway quem matou o cara. E se não tiver sido ele que matou?
- Isso é o que você vai investigar. Se puder... Olhe, Conde, estou até aqui de trabalho – e indicou a altura das sobancelhas. – A coisa está ficando feia. Todo dia que passa tem mais roubos, trambiques, assaltos, prostituição, pornografia...
- Que pena que já não sou policial. Adoro pornografia.
- Não encha, Conde. Pornografia com crianças.
- Este país ficou louco... (PADURA FUENTES, 2001, p.21-22).

A crítica à sociedade e às instituições cubanas aparece não apenas no ato de elencar os problemas que assolam o país, mas também no fato da investigação ser conduzida por Conde, agora um civil. A justiça e a verdade em si deixam de ser prioridades para o aparato legal de Cuba, que permite a privatização desses dois valores – o que se configura num sinal de decadência ainda maior ao lembrarmos da organização socialista do país. Mas essa desvalorização da justiça e da verdade não são só um sinal da presença do neopolicial, mas também da narrativa detetivesca metafísica, uma vez que estes valores eram basilares para a ficção policial tradicional. A privatização da investigação acaba por aproximar ainda mais

*Adeus, Hemingway* dessa última vertente do gênero detetivesco, pois são os interesses particulares de Conde que guiam os rumos da busca pelo assassino. Como mostra Franklin Rodríguez,

Conforme o romance progride, as identidades de Conde e de Hemingway e suas batalhas como escritores se tornam o verdadeiro objetivo da investigação. Conde se transforma num biógrafo obcecado pelo escritor norte-americano e especialmente pelas experiências deste enquanto vivia na ilha (RODRÍGUEZ, 2006, p.7).

De maneira semelhante ao que ocorre no romance de Fonseca citado anteriormente, cria-se aqui uma relação de espelhamento entre o detetive e o (possível) criminoso. É essa relação que guia a busca de Conde, que procura recriar o final da vida de Hemingway mais para resolver suas próprias questões pessoais com o escritor (que, ao mesmo tempo, admira e despreza) do que para encontrar o culpado pelo assassinato. Contudo (e talvez por isso mesmo), o detetive de Padura Fuentes não consegue descobrir a verdade: embora a narrativa de *Adeus, Hemingway* se divida em duas (uma que se passa no presente, que mostra a investigação de Conde e outra, situada no passado, focada em Hemingway e nas causas do assassinato), oferecendo, pelo menos ao leitor, uma visão mais ampla sobre o caso, este, em última instância, permanece insolucionado. A limitação de Conde, impensável no detetive da ficção policial clássica, é reconhecida pela própria personagem: “sei algumas coisas, imagino outras, e gostaria de saber de outras mais” (PADURA FUENTES, 2001, p.141), confessa o ex-policial. Estabelece-se assim uma impossibilidade de formular uma opinião definitiva acerca do caráter de Hemingway, o que é para Conde o que mais importa na sua investigação; esse tipo de incerteza, que tão bem caracteriza a narrativa detetivesca metafísica, se configura também como um artifício funcional para o neopolicial: “Através da permanente imagem do mito caído e da falta de referentes nos quais crer, Padura evidencia a intenção crítica e social que sempre caracterizou o neopolicial latino-americano” (MARTÍN ESCRIBÁ e SÁNCHEZ ZAPATERO, 2007, p.56).

Já *Alvo noturno* (2011), de Ricardo Piglia, se inicia como um romance policial bastante tradicional: é anunciado ao leitor, logo nas primeiras páginas, o assassinato de Tony Durán, um aventureiro norte-americano de origem porto-riquenha, que fica famoso no pequeno povoado onde a trama se passa (na Argentina de 1972, mergulhada numa ditadura militar), tanto por sua elegância quanto por seu misterioso envolvimento com a família Belladonna, de grande importância na região. A investigação é conduzida pelo comissário Croce, um policial dedicado, honrado e bastante eficiente em solucionar os casos com os

quais se depara, graças a sua extraordinária intuição e à capacidade de captar detalhes que passavam despercebidos aos outros. Após algumas páginas, junta-se à investigação o jornalista Emilio Renzi (o alter ego de Piglia, que aparece em várias obras do autor). É a partir de então que a trama do livro começa a se complicar. O fiscal Cueto, um chefe importante da justiça local, deseja encerrar o caso colocando a culpa em Yoshio, o vigia noturno do hotel onde Durán se hospedara. De acordo com Cueto, Yoshio seria homossexual e havia matado Durán por ciúmes, o que coloca o crime na esfera do totalmente privado. A investigação de Croce, contudo, inocenta Yoshio, enquanto que a de Renzi, que se volta para a relação entre o morto e a família Belladona, revela uma complexa rede de negócios e intenções, que envolve lavagem de dinheiro, a tentativa de salvar uma fábrica da família Belladona que o governo deseja desapropriar, uma briga entre pai e filho e outras subtramas.

O crime de Durán, assim, acaba funcionando como pretexto para abordar os conflitos do poder que agia durante o período da Ditadura Argentina, e cujas consequências se estendem até hoje no país natal de Piglia. A luta entre a família Belladona e o Estado autoritário e as forças econômicas que atuavam por detrás deste representam o conflito entre o poder local e o poder transnacional – as forças do mercado internacional que no final triunfariam sob o signo do neoliberalismo que se firmou não só na Argentina, mas na América Latina como um todo após o período das ditaduras militares. O fiscal Cueto é o representante desse poder econômico/Estatal, que age autoritariamente para garantir seus interesses, mesmo que à custa de condenar um homem inocente (Yoshio). Essa análise crítica da realidade social, componente importante do neopolicial, vem acompanhada de certa subversão dos elementos estruturais da ficção policial tradicional, direcionando o romance de Piglia para a narrativa detetivesca metafísica. Em *Alvo noturno*, contamos não com um, mas com dois detetives heterogêneos, que se distanciam bastante do modelo da ficção policial tradicional. Renzi é um jornalista sem um método investigativo definido, e cuja busca acaba criando mais problemas do que encontrando soluções; já Croce, embora seja um policial profissional, está longe de ser um modelo da racionalidade como os detetives do *whodunit* – em determinado momento se refugia por conta própria num hospício (atitude que parece tomar de tempos em tempos) para refletir sobre o caso. Loucura e razão não são antagônicas no romance policial de Piglia, e essa relação aparece também na figura de Luca Belladona, o inventor paranoico que possui o sonho megalomaniaco de manter uma fábrica super-tecnológica no meio do pampa argentino. No fim, o assassinato de Durán não é esclarecido, apresentando uma postura anti-*whodunit* que é explicada a Renzi por Croce: “Você lê muito romance policial, garoto, se

soubesse como as coisas são de fato... Não é verdade que se possa restabelecer a ordem, não é verdade que o crime é sempre solucionado... Não há nenhuma lógica” (PIGLIA, 2011, p.242). Essa declaração metaficcional no romance é seguida de outra, elaborada por Renzi, que define o próprio livro de Piglia e mostra a mistura entre o neopolicial e a narrativa detetivesca metafísica que nele encontramos:

Enquanto Croce não se abater, Cueto nunca vai ficar tranquilo, pensou Renzi enquanto descia para a rua. A história continua, pode continuar, há várias conjecturas possíveis, fica aberta, só se interrompe. A investigação não tem fim, não pode terminar. Seria preciso inventar um novo gênero policial, a *ficção paranoica*. Todos são suspeitos, todos se sentem perseguidos. O criminoso não é mais um indivíduo isolado, mas uma quadrilha com poder absoluto. Ninguém entende o que está acontecendo; as pistas e os testemunhos são contraditórios e mantêm as suspeitas em aberto, como se mudassem a cada interpretação. A vítima é o protagonista e o centro da intriga; não é mais o detetive a soldo ou o assassino por contrato. Ficou pensando nessas variáveis enquanto caminhava – talvez pela última vez – pelas ruas poeirentas do povoado (PIGLIA, 2011, p.243, grifo do autor).

Piglia aqui parece ao mesmo tempo indicar um caminho a ser seguido pelos próximos autores da narrativa policial contemporânea (ao dizer que seria preciso *inventar* um novo gênero) e sintetizar as características de um tipo de produção que já vem sendo feita. É impossível não lembrar de *2666* de Bolaño quando lemos a descrição da *ficção paranoica* pigliana, uma vez que o romance do autor chileno (ele também uma junção do neopolicial com a narrativa detetivesca metafísica) apresenta várias das características elencadas acima pelo escritor argentino, como poderemos ver mais à frente.

Pudemos verificar, por meio dessas pequenas leituras das obras de Fonseca, Padura Fuentes e Piglia, como o neopolicial pode ser articulado com a narrativa detetivesca metafísica. É interessante notar como, em todas elas, a figura do detetive se funde à figura do intelectual, evidenciando mais uma vez a força dessa última na ficção policial contemporânea latino-americana; pois não há dúvidas de que estas duas correntes do gênero policial são as mais importantes em nosso subcontinente, uma vez que foram, em grande parte, elaboradas e desenvolvidas por nossos escritores. Essa associação entre as duas vertentes da ficção policial contemporânea será mais uma vez discutida em nossa análise de *2666*, de Bolaño, realizada na próxima seção deste trabalho.

### Capítulo 3 – Roberto Bolaño e o romance policial

No primeiro capítulo deste trabalho, abordamos alguns aspectos centrais da modernidade e da pós-modernidade, procurando averiguar o papel dos intelectuais nessas conjunturas; nossa intenção foi mostrar, de maneira bastante geral e esquemática, a importância da função do intelectual nas eras moderna e pós-moderna (na qual ainda vivemos), uma vez que demos ênfase ao entendimento desses dois momentos históricos como “visões de mundo”. No segundo capítulo, tratamos da narrativa policial. Iniciamos como o nascimento do gênero, no século XIX, assinalando algumas de suas transformações, para entendermos como ele chega às suas manifestações mais recentes, em especial a narrativa detetivesca metafísica e o neopolicial. Essas duas etapas de nossa pesquisa formam a base que nos ajudará a entender os elementos da obra de Roberto Bolaño que nos propomos a investigar agora.

Nosso principal objetivo neste capítulo é intentar determinar a “posição” que a narrativa policial ocupa na obra do escritor chileno; para isso, é necessário analisar todos os textos detetivescos que Bolaño escreveu, a fim de discernir as características que o gênero assume na produção do autor. Como o nosso foco é o romance, o corpus do trabalho será composto por livros pertencentes a este gênero, o que não nos impedirá, contudo, de levar em consideração textos de outros gêneros cultivados por Bolaño, como o conto ou o poema. Entretanto, a análise desenvolvida neste capítulo irá se deter majoritariamente em um único romance do autor: a obra póstuma *2666* (2004a). A escolha por tal texto se deve ao fato de que o consideramos exemplar, uma vez que ele reúne em si, articulando-as com maior equilíbrio, as duas tendências da narrativa policial que Bolaño cultivava em toda a sua obra e que estão mais próximas à conjuntura pós-moderna: o neopolicial e a narrativa detetivesca metafísica. Acreditamos que, por meio dessa estratégia metodológica, será mais fácil demonstrar a configuração do gênero detetivesco na obra bolaniana, bem como os elementos centrais do romance policial contemporâneo.

Antes de passarmos à investigação de *2666*, contudo, gostaríamos de trazer alguns pontos da biografia de Bolaño que julgamos ser interessantes para iluminar certos aspectos de sua obra. Obviamente, não se trata aqui de “cair no biografismo”, ou seja, a ideia de que a biografia do autor seria capaz de, por si só, explicar seu trabalho; mas sim de tentar estabelecer possíveis relações (não causais) entre dois tipos de elementos distintos: os pertencentes à biografia do autor e os pertencentes a sua obra, visando o enriquecimento

crítico destes últimos. Lembremos que, como mostra Iser (2002), o texto ficcional é constituído por elementos da realidade extraliterária que são selecionados pelo autor, e depois combinados entre si, por meio dos “atos de fingir”. Esses elementos, logicamente, só podem fazer parte da experiência do próprio autor, seja ela efetiva ou vicária, isto é, são constituídos por aquilo que o autor, direta ou indiretamente, viveu. Portanto, parece-nos lícito afirmar que, embora a biografia do autor não possa *determinar* sua obra, ela com certeza oferece pistas úteis ao estudioso que pretende desvendar esta última. Isso porque os elementos que aparecem no texto literário não são apenas representações do vivido pelo autor; eles são também moldados pela própria visão de mundo (social e particular) que o autor possui. Como afirma o filólogo alemão Erich Auerbach, “julgamos os fenômenos históricos e as atividades humanas – sejam de natureza privada, econômica ou política – de acordo com a nossa própria experiência” (AUERBACH apud BEZERRA, 2014, p.68).

Correndo o risco de soar demasiadamente óbvio, mas como forma de evitar o perigo do biografismo, é importante frisar que, quando tratamos das relações entre o biográfico e o literário, nunca pensamos aquele como o que foi efetivamente vivido pelo autor (material que é, no fim das contas, inacessível ao investigador), mas aquilo que, dessa experiência, se torna discurso (tornando-se, assim, inteligível ao estudioso). Lida-se, portanto, com uma experiência mediata, que exige algum tipo de interpretação, e que, conseqüentemente, impossibilita o estabelecimento de qualquer relação causal direta entre biografia e obra pelo analista. É nesse sentido que podemos afirmar, junto com Bezerra, que

dar as costas ao dado biográfico – não é excesso pontuar: não o que se vive, mas o registro (sobretudo) escrito de uma vivência –, significará o desprezo de uma gama de informações que podem, no mínimo, indiciar que relações o autor literário estabeleceu com a conjuntura que referenda ou que rechaça (sendo, abstrair-se, uma impossibilidade), bem como os usos da linguagem em seu mundo (BEZERRA, 2014, p.65-66).

Observar a questão biográfica é especialmente interessante quando se discute a obra de Bolaño pelo fato do autor muitas vezes utilizar recursos, a exemplo da inserção de alter egos ou a indistinção clara entre a voz narrativa e a voz autoral, que acabam criando o efeito de “borrar” a fronteira entre o que é ficcional e o que é biográfico (ou o que é “real”). Como sugere Schneider Carpeggiani,

A figura quase obsessiva dos autores em seus textos, ou de um alter ego, atua como uma forma de alertar o leitor sobre quem está contando/manipulando a história (ou a História). Ou seja: uma pluralidade constante entre o que entendemos por

subjetividade/objetividade, entre o que diferenciamos por ficção/não ficção (CARPEGGIANI, 2012, p.47).

Mas tentativa de subverter a linha que separa a realidade da ficção não ocorre apenas por meio do uso dos “recursos biográficos”, por assim dizer; ela se manifesta em outras fórmulas, como a transformação de personagens reais em personagens ficcionais (a exemplo de Auxilio Lacouture, personagem dos romances *Os detetives selvagens* e *Amuleto*, baseada na figura da poetisa uruguaia Alcira Soust Scaffo, ou do escritor argentino Luis Antonio Sensini, que aparece no conto “Sensini”, do livro *Chamadas telefônicas*, a versão ficcional do escritor também argentino Antonio Di Benedetto); a utilização de figuras reais como personagens ficcionais (a exemplo do jornalista Sergio González Rodríguez, que investigou os assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez foi convertido em personagem de *2666*, ou do ocultista Monsieur Pain, protagonista do romance homônimo, que Bolaño afirma haver realmente existido, BOLAÑO, 1999b, p.12); e a alteração da localização e do nome de certos espaços reais para convertê-los em ficcionais (como ocorre com Ciudad Juárez, que é transferida do estado de Chihuahua para o de Sonora, metamorfoseando-se em Santa Teresa, o centro espacial de *2666*). Ou seja, a estratégia de borrar os limites entre o ficcional e o real se trata de uma característica mais geral da obra de Bolaño; daí a importância de abordar a questão biográfica do autor, um dos traços constituintes dessa característica mais ampla que acabamos de assinalar.

Talvez tenha sido a consciência dessa importância o que estimulou investigações mais aprofundadas acerca da figura do próprio Bolaño, da possibilidade de uma autoficção em sua obra, ou da utilização da escritura como forma de construção de um “eu”, temas estes que fazem parte dos estudos realizados, respectivamente, por Schneider Caperggiani (2012), Antônio Xerxenesky (2012) e Raquel Parrine (2010), só para citar alguns dos trabalhos recentes realizados no Brasil. No entanto, para nossa própria pesquisa, a questão biográfica ocupa uma posição periférica, sendo apenas um elemento auxiliar para que possamos alcançar nossos objetivos principais; dessa forma, não nos estenderemos demais na abordagem desse tema, tratando apenas do que for estritamente necessário.

Roberto Bolaño nasceu no ano de 1953, em Santiago do Chile, filho de um caminhoneiro e uma professora. Quando tinha 15 de idade, sua família decidiu sair do Chile e mudar-se para o México DF. Bolaño chegou ao México em 1968, o mesmo ano o exército mexicano invadiu a UNAM e promoveu a Matança de Tlatelolco. Embora tenha chegado a

frequentar a escola no novo país, logo a largou, para se dedicar à leitura e ao trabalho como jornalista. Em 1973 retornou para o Chile, visando participar do projeto socialista do governo de Salvador Allende, mas pouco depois da sua volta ocorre o golpe arquitetado por Augusto Pinochet, que derruba Allende e instaura a ditadura militar. Bolaño então participa do movimento de resistência contra a ditadura, e pouco tempo depois é preso. Fica detido durante 8 dias, mas graças a amigos do liceu, que trabalhavam na prisão, consegue sair.

Após a saída do cárcere, Bolaño abandona seu país natal e passa um breve período em El Salvador, dirigindo-se ao México logo depois, em 1974. De volta ao território mexicano, já em 1975, conhece o poeta Mario Santiago Pasmaquiario, que se tornaria seu melhor amigo e com o qual fundaria o movimento vanguardista infrarrealismo, cujo lema era “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial” (COBAS CARRAL, 2006, p.1); ou seja, o infrarrealismo era um movimento que tinha como princípio básico o afastamento das instituições oficiais, da burocracia, do poder. Suas bases, segundo Arcuri, eram “a juventude, a loucura, a marginalidade, a irreverência e a poesia” (2012, p.27). Tal junção entre a aversão à oficialidade e a vocação caótica determinaram a produção do movimento, marcada pelo “caráter disperso e às vezes precário (...): revistas sem continuação, livros publicados em editoras marginais, colaborações em revistas de tiragem reduzida, projetos editoriais que se postergam ou frustram e que fazem do texto inédito uma marca própria do grupo” (COBAS CARRAL, 2006, p.2-3). Durante o período do infrarrealismo, Bolaño dedica-se à poesia, publicando seu primeiro livro, *Reinventar el amor*, em 1976, aos 23 anos. Ficcionalizada, essa época se converte no grosso do enredo de *Os detetives selvagens*: Bolaño aparece como seu alter ego Arturo Belano, ao lado do poeta Ulises Lima (a versão de Mario Santiago no romance), liderando o movimento real-visceralista (isto é, o infrarrealismo) na sua luta contra a poesia oficial mexicana, materializada na figura de Octavio Paz (que também é convertido em personagem por Bolaño em uma cena na qual tem um breve encontro com Ulises Lima no Parque Hundido, México DF).

Mas *Os detetives selvagens* não aborda apenas o período “mexicano” da vida de Bolaño: ele também ficcionaliza a etapa que se segue a esse período. Em 1977 o autor chileno emigra para a Espanha, mais especificamente para a Catalunha, onde trabalhou como lavador de pratos, camareiro, vigia de um camping, lixeiro e vendedor de bijuterias, Essa experiência, posteriormente, o “ajudaria a compor a trama de romances como *Estrela distante* (1996), *Pista de gelo* (1993) e de boa parte dos contos reunidos em *Putas assassinas*” (CARPEGGIANI, 2012, p.33). Segue escrevendo poesia, embora quase não publique, e



também começa a se dedicar à prosa, com a qual alcança algumas publicações e prêmios literários, que o auxiliam na sua renda. Esse período é retratado no já mencionado conto “Sensini”, e sua importância é assinalada pelo próprio autor: na nota preliminar do romance *Monsieur Pain* (republicação do romance *La senda de los elefantes*, vencedor do prêmio Félix Urabayen em 1984), Bolaño confessa que

o tempo, que é um humorista de lei, me fez ganhar alguns prêmios importantes. Nenhum foi, contudo, tão importante quanto esses prêmios dispersos pela geografia da Espanha, prêmios búfalo que um pele vermelha tinha que sair para caçar pois nele lhe ia a vida (BOLAÑO, 1999b, p.11-12).

Em 1983 Bolaño publica seu primeiro romance, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrito em conjunto com o espanhol A. G. Porta, e vencedor do Premio Ámbito Literario. Ainda nos anos 80, o autor terminaria dois romances que viriam a ser publicados apenas nos anos 2000: *Amberes* (publicado em 2002, é uma obra que revela um Bolaño ainda bastante próximo da poesia), e *O Terceiro Reich* (publicado em 2010, mas escrito em 1989).

Em 1985, Bolaño se casa com Carolina López, com quem teria dois filhos, Lautaro e Alexandra. Após o nascimento do seu primogênito, no ano de 1990, o escritor chileno se dá conta que escrever prosa é de fato um ofício muito mais rentável e que dará mais oportunidades de ajudar financeiramente a sua família; assim, deixa de lado a poesia para se dedicar à narrativa, embora continue se considerando melhor poeta do que prosador<sup>26</sup>.

A partir daí, começa a publicar as obras que o fariam famoso. Em 1993 aparece *A pista de gelo*, e logo depois, em 1996, *La literatura nazi em América* e *Estrela distante*, este último sendo seu primeiro livro lançado pela editora Anagrama, que publicaria o restante de sua obra narrativa. Temos aqui, no ano de 1996, um ponto importante do percurso biográfico-literário de Bolaño: de um lado, porque, com os dois livros lançados, o autor vê um novo

---

<sup>26</sup> Bolaño aborda tal questão na sua última entrevista, dada a Mónica Maristain, com o humor que lhe é característico nessas ocasiões:

“MM: O que o leva a crer que é melhor poeta do que narrador?”

RB: A gradação do rubor que sinto quando, por pura casualidade, abro um livro meu de poesia ou um de prosa. Ruboriza-se menos o de poesia” (MARISTAIN, 2011, p.99).

Também é interessante notar como, na mesma entrevista, quando dá sua opinião sobre seus livros, o autor chileno deixa transparecer uma visão bastante “pragmática” sobre seu ofício de prosador: “O único romance de que não me envergonho é *Amberes*, talvez porque continua a ser ininteligível. As más críticas que recebeu são as minhas medalhas ganhas em combate e não em escaramuças com fogo simulado. O resto da minha ‘obra’ não é mau, são romances que entretêm. O tempo dirá se são algo mais do que isso. Por agora, dão-me dinheiro, são traduzidos, servem-me para fazer amigos que são muito generosos e simpáticos. Consigo viver, e viver bem, da literatura, pelo que queixar-me seria sobretudo gratuito e uma ingratidão. A verdade é que não dou muita importância aos meus livros. Estou muito mais interessado nos livros dos outros” (MARISTAIN, 2011, p.114).

aumento de seu reconhecimento como escritor, como mostrou seu editor, Jorge Herralde<sup>27</sup>; e do outro, porque é justamente nessas duas obras que podemos assistir ao nascimento do alter ego de Bolaño, o poeta Arturo Belano, personagem que receberia uma posição de destaque nos futuros trabalhos do autor.

No último capítulo de *La literatura nazi en América*, livro composto por falsas biografias de escritores americanos ligados ao fascismo, é contada a história de Carlos Ramírez Hoffman, poeta e torturador a serviço do regime de Pinochet, por um personagem que se chama “Bolaño”. O trecho dedicado a Ramírez Hoffman é realçado no livro, por ser mais extenso que os demais, e por possuir a peculiaridade de ser o único narrado em primeira pessoa (e por um personagem que possui o mesmo nome do autor do livro). A história de Ramírez Hoffman é retomado por Bolaño em *Estrela distante*, mas com algumas alterações: em primeiro lugar, ela se torna maior e mais complexa, para se adequar aos requisitos do gênero romance; depois, o biografado muda de nome e passa a se chamar Carlos Wieder; por último, o narrador deixa de ser Bolaño e se converte em Arturo Belano, troca que fica evidente graças à nota que antecede o romance, em teoria escrita pelo próprio Bolaño:

No último capítulo de meu romance *La literatura nazi en América*, narra-se de modo talvez esquemático demais (não passavam de vinte páginas, a história do tenente Ramírez Hoffman, da FACH. Essa história me foi contada pelo meu compatriota Arturo B, veterano das guerras floridas e candidato a suicida na África, que não ficou satisfeito com o resultado final. (...) Portanto, isolamo-nos durante um mês e meio em minha casa de Blanes e, a partir do último capítulo, ao embalo de seus sonhos e pesadelos, compusemos o romance que o leitor tem em mãos agora (BOLAÑO, 2009a, p.9)

Esse pequeno trecho introdutório ao romance ilustra bastante bem a operação bolaniana de procurar abalar as fronteiras rígidas entre a ficção e realidade – ou entre o discurso ficcional e o discurso sobre a realidade, já que aqui se trata de uma nota que, ao menos em tese, como já foi frisado, feita pelo verdadeiro autor do livro, na qual ele dá detalhes sobre o processo de produção do texto. As linhas divisórias entre os discursos acabam sendo atacadas devido a uma série de problemas que tal nota levanta: o narrador e protagonista da primeira versão, que aparece em *La literatura nazi en América*, é Bolaño, mas aqui é declarado que quem viveu os acontecimentos narrados fora Belano (que aparece apenas como “B”); o texto não possui nenhuma indicação explícita de que se trata efetivamente de

<sup>27</sup> Num pequeno ensaio intitulado “Vida editorial de Roberto Bolaño”, contido no volume *Para Roberto Bolaño* (2005), Herralde destaca as críticas positivas que os livros receberam, principalmente *Estrela distante*, tanto por parte da imprensa quanto da crítica especializada. O editor também releva que foi justamente *La literatura nazi en América* que chamou sua atenção para o trabalho de Bolaño, e que o levou a convidar o autor chileno a participar da sua editora, uma das mais prestigiadas da Espanha.

uma nota explicativa, fora a mudança na grafia (está toda em itálico, diferentemente do resto do livro, grafado normalmente), tampouco qualquer assinatura que confirme a autoria de Bolaño; se, efetivamente, foi Bolaño quem compôs a nota, então como ele pode afirmar que foi Belano quem lhe contou a história e o ajudou a escrever, uma vez que este se trata simplesmente de seu alter ego? Ou o autor da nota é um personagem criado por Bolaño para assumir o papel do autor do livro que se lerá a seguir? Só podemos concluir que esse pequeno trecho se trata ele também de um texto ficcional; mas ao disfarçar a clareza desse fato por meio da simulação (sempre incerta) de um discurso não ficcional, Bolaño acaba por questionar o juízo comumente realizado acerca da distinção evidente do que é ficção e o que realidade.

De toda forma, vemos aí o nascimento de Arturo Belano. Tal aparição merece ser destacada não apenas porque ela aponta para o surgimento de uma importante personagem da obra de Bolaño, mas também porque ela está cercada de elementos fundamentais dessa mesma obra. Antes de tudo porque, como foi exposto acima, ao eclodir na narrativa bolaniana, a figura de Belano fomenta o questionamento das relações entre ficção e realidade, questionamento este que irá reaparecer em diversos momentos, e de diversas formas, na narrativa do autor chileno. Belano também estabelece uma relação intertextual entre as próprias produções de Bolaño: a princípio tal relação se restringe a *La literatura nazi en América* e *Estrela distante*, mas logo ela se expande conforme o alter ego vai figurando em diversos outros textos do autor chileno, de maneira mais ou menos explícita (aparecendo algumas vezes nomeadamente, outras sendo designado apenas por “B.”, e outras de maneira não nomeada, mas apresentando evidências que o identificam como tal). Essa relação intertextual é uma característica basilar da produção de Bolaño: muitos de seus personagens e locais se repetem em textos diversos, ou se transformam quando passam de um texto para outro, o que produz significados novos quando a obra conjunta é colocada em perspectiva. Por exemplo, a cifra 2666 não é exibida em nenhum momento do livro que a porta como título; contudo, ela está presente em uma passagem do romance *Amuleto*, cuja protagonista, a poetisa Auxilio Lacouture, já havia aparecido em *Os detetives selvagens*. Dessa forma, seria uma personagem proveniente de outros dois livros distintos de Bolaño que forneceria a pista textual para elucidar o significado do título do seu último romance.

Mas a figura de Belano, ao nascer, está cercada de muitos outros elementos importantes da obra bolaniana; isso porque, de acordo com Carpeggiani, *Estrela distante* pode ser encarada como uma espécie de “obra-síntese” do autor chileno, um texto

que contém todas as questões que se repetem pelo restante da sua bibliografia: a relação entre poesia e revolução, a figura do poeta como herói (ou anti-herói), o cenário de violência da ditadura chilena, o exílio como condição permanente, a busca por um escritor desaparecido, o processo de construção dos seus alter egos e as referências literárias, em que se misturam nomes reais e fictícios (CAPERGGIANI, 2012, p.35).

Outro aspecto vital da obra de Bolaño que encontramos em *Estrela distante* e que não é mencionado por Caperggiani no comentário acima é sua *relação com o gênero policial*. No romance, o narrador, Belano, assume o papel de um detetive (um detetive poeta, ou seja, um detetive intelectual) que, mais do que tentar encontrar o paradeiro de Carlos Wieder (como ajudante de um detetive “verdadeiro”, Abel Romero), procura estabelecer *quem é na realidade* Wieder. A paródia do gênero policial aqui é clara: enquanto na narrativa detetivesca clássica a busca do detetive se volta para a determinação da identidade do assassino; no livro de Bolaño o assassino já está exposto previamente (embora não se saiba quais crimes exatamente ele cometeu), e o investigador procura *entendê-lo*. Podemos que dizer que, em certo sentido, tanto a narrativa policial clássica quanto o livro de Bolaño estão preocupados com a identidade do criminoso; mas, enquanto a primeira se contenta com uma determinação “superficial” desta, o segundo mergulha nela em sua profundidade, mesmo que corra o risco que de deparar com o horror.

Vemos, portanto, que a “obra-síntese” bolaniana está intimamente relacionada com as questões da biografia de seu autor, da intertextualidade entre suas narrativas e do uso do gênero policial. Ao criar Arturo Belano, o autor chileno parece também criar as diretrizes que guiarão sua ficção futura, que lhe proporcionaria o sucesso como escritor. Mas voltemos aos dados biográficos de Bolaño, a fim de encerrarmos essa seção de nosso trabalho.

Em 1997, Bolaño publica *Chamadas telefônicas*, pela Anagrama, livro que também recebe boas críticas e recebe alguns prêmios, como o Prêmio Municipal de Santiago de Chile. Mas é no ano seguinte, em 1998, que o autor chileno viria a alcançar o verdadeiro sucesso de público e crítica, ao publicar *Os detetives selvagens*, obra que ganhou vários prêmios, dentre os quais, ambos por unanimidade, Heralde de Novela e o Rómulo Gallegos (em cujo rol de vencedores se encontram autores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e Ricardo Piglia). Heralde avalia da seguinte forma o sucesso de *Os detetives selvagens*:

Comparou-se *Os detetives selvagens* com as melhores novelas latino-americanas do século XX, como *O Jogo da Amarelinha* ou *Adán Buenosayres*, e para muitos dos

jovens escritores das novas gerações se converteu em um exemplo, um modelo, um herói, destronando, ou deslocando, ou estacionando, muitas das figuras solitárias do *boom* (HERRALDE, 2005, p.42) .

Após *Os detetives Selvagens*, Bolaño continuou publicando na Anagrama. Em 1999, aparecem *Amuleto* (romance dedicado ao amigo Mario Santiago, falecido nesse mesmo ano, e que retoma Auxilio Lacouture, personagem de *Os detetives selvagens*), e *Monsieur Pain* (republicação de *La senda de los elefantes*). No ano 2000, lança o romance *Noturno do Chile*, e o livro de poemas *Tres*, este último pela editora Acantilado. Em 2001, sai, pela Anagrama, o livro de contos *Putas Assassinas*. Em 2002 Bolaño publica os romances *Una novelita lumpen* e *Amberes*. Durante esse tempo, ia trabalhando no projeto do gigantesco romance *2666*, sua obsessão literária, de acordo com Marcela Valdes (2011), a por de lado a possibilidade de realizar um transplante de fígado para concluir a obra. Segundo Valdes, Bolaño realizou, por mais de meia década, um intenso trabalho de pesquisa para escrever *2666*, entrando em contato com vários amigos no México em busca de informações sobre os assassinatos de Ciudad Juárez, até que começou a se corresponder com o jornalista mexicano Sérgio González Rodríguez, justamente na altura em que este começava a escrever um livro de não-ficção sobre os crimes. Nessa época, as informações sobre estes casos ainda eram muito escassas, e o autor chileno queria alguém que conhecesse bem do assunto:

Do que Bolaño precisava, explica González Rodríguez, era de ajuda nos pormenores dos homicídios e das investigações policiais, porque os relatos da imprensa eram demasiado vagos. Queria saber como é que os traficantes de droga funcionavam em Juárez, em que carros andavam, que armas traziam. “Ele gostava era de exatidão”, afirma Rodríguez. No caso das armas, por exemplo, Bolaño queria saber não só a marca mas também o modelo e o calibre (VALDES, 2011, p.31).

No artigo que dedica ao livro que González Rodríguez escreve sobre os assassinatos, *Huesos en el desierto*, o autor chileno confessa que “sua ajuda, digamos, técnica, para a escrita do meu romance, que ainda não terminei e que não sei se terminarei algum dia, foi substancial” (BOLAÑO, 2004b, p.215). De fato, Bolaño morreria em 15 de Julho de 2003, sem conseguir finalizar *2666*, sua obra mais ambiciosa. Esta só seria publicada em 2004, após uma análise detalhada dos originais feita pelo crítico Ignacio Echevarría, o responsável pela edição do livro. Nos anos seguintes apareceriam várias obras póstumas de Bolaño: os livros de contos *El gaicho insufrible* e *El secreto del mal*, de 2003 e 2004, respectivamente; os romances *O Terceiro Reich* e *As agruras do verdadeiro tira*, de 2010 e 2011,

respectivamente; o livro de ensaios, artigos e discursos, *Entre parêntesis*, de 2004; e a coletânea de poemas *La universidad desconocida*, de 2007.

Estes últimos livros de Bolaño (em especial *2666*), publicados postumamente, só vieram a reforçar um juízo já formado acerca da qualidade e da importância da obra do autor chileno. As seguintes palavras de seu editor Jorge Herralde, com as quais encerramos esta seção de nossa pesquisa, atestam a alta consideração que o artista possuía à altura de seu falecimento:

A morte de Roberto Bolaño causou uma extraordinária comoção em nosso país [a Espanha], uma explosão de pesar e de raiva com muitos escassos precedentes. Muitos dos mais destacados escritores e críticos o avaliaram como o melhor escritor latino-americano de sua geração. Apenas algumas semanas antes, em uma reunião de escritores latino-americanos em Sevilha, a geração mais jovem, a de Fresán, Volpi ou Gamboa, o elegeu como seu líder indiscutível, seu farol, seu totem, nas palavras de Rodrigo Fresán. E não somente na Espanha, em toda a América Latina, em especial no Chile e no México, se sucederam cachoeiras de elogios e se expressou a dor da perda de um artista em seu apogeu (HERRALDE, 2005, p.17).

### **O gênero policial na obra de Roberto Bolaño**

A literatura policial está presente na obra de Roberto Bolaño do início até o final. Pode ser encontrada no primeiro romance que publicou sozinho, *Monsieur Pain* (sob o título de *La senda de los elefantes*), bem como no último que tentava publicar, *2666*. Entre esses dois, houve outros romances que flertaram com o gênero detetivesco: *A pista de gelo*, *La literatura nazi en América*, *Estrela distante* e *Os detetives selvagens*, bem como os dois romances que foram escritos nesse período, mas publicados postumamente: *O Terceiro Reich* e *Los sinsabores del verdadero policía*. Mesmo *Amuleto*, romance que não pode ser descrito como pertencente à literatura policial, faz uma referência ao gênero, quando, logo no início, a narradora avisa que “Esta será uma história de terror. *Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror*. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo *é a história de um crime atroz*” (BOLAÑO, 2008a, p.9, grifo nosso). Essa importância do gênero policial é destacada pelo próprio Bolaño, ao afirmar, numa entrevista, que

Nas minhas obras sempre desejo criar uma intriga detetivesca, pois não há nada mais gratificante literariamente do que ter um assassino ou um desaparecido para rastrear. Introduzir algumas tramas clássicas do gênero, seus quatro ou cinco fios maiores, é para mim irresistível, porque como leitor eles também me escapam (BOLAÑO apud PAZ SOLDÁN, 2013, p.22).

Não é por acaso, portanto, que a “obra-síntese” bolaniana, *Estrela distante*, pertença ao gênero policial. Mas a temática detetivesca não está restrita à prosa de Bolaño, e pode ser encontrada também em sua poesia. Aliás, rastrear essa temática em sua produção poética é interessante por revelar que o fascínio do escritor chileno por tal tema possui origens remotas, bem como uma dimensão maior do que a aparente, uma vez que se encontra presente no tipo de ofício literário pelo qual ele tinha maior consideração (lembramos que Bolaño se considerava melhor poeta do que narrador).

Encontramos a temática dos detetives numa série de poemas contidos no livro *Los perros románticos* (2010d), publicado pela primeira vez em 1993, mas escritos no início da década de 1980. Segundo Matías Ayala, “A série sobre detetives, provavelmente a melhor poesia que Bolaño escreveu, está composta por textos nos quais se combinam a imagética do romance negro, delírio e terror” (AYALA, 2013, p.94). Para Ayala, é justamente com essa série (juntamente com outros poemas em que assume uma voz completamente ficcional), que o escritor chileno parece ter achado o “estilo Bolaño” de escrita. Assim, o crítico aponta não somente para a qualidade dos poemas sobre detetives de Bolaño, mas também indica sua relação com o estabelecimento de uma identidade própria de escrita por parte do autor chileno, que ficaria evidente em sua obra posterior. Acentua-se, dessa forma, a relevância da temática detetivesca na produção de Bolaño.

As imagens dos detetives que encontramos nessa série de poemas já apresentam características importantes que encontraremos nos detetives da ficção posterior de Bolaño. São, por exemplo, “detetives latino-americanos” (BOLAÑO, 2010d, p.36), assim como o são Belano e Lima, Abel Romero, ou os policiais que investigam os assassinatos de mulheres em 2666. Parecem também estar intimamente relacionados com a violência, aspecto presente em toda a obra do autor chileno, possuindo “O destino manchado com o próprio sangue” (BOLAÑO, 2010d, p.35). Mas a particularidade mais evidente desses detetives, e que irá se manter nos demais investigadores que Bolaño criaria, é a ideia de que estão desorientados, sem nenhum norte que os ajude a seguir com sua pesquisa, imersos em um terreno hostil. A imagem dos “detectives perdidos na cidade escura” (BOLAÑO, 2010d, p.34) iniciam dois dos quatro poemas que compõem a série. Por isso mesmo, são detetives incapazes de solucionar os mistérios com os quais se envolvem:

Sonhei com uma pegada luminosa,  
O caminho das serpentes

Recorrida uma e outra vez  
 Por detetives  
 Absolutamente desesperados.  
 Sonhei com um caso difícil,  
 Vi os corredores cheios de policiais  
 Vi os questionários que ninguém resolve,  
 Os arquivos ignominiosos (BOLAÑO, 2010d, p.34).

Detetives perdidos e mistérios não solucionados serão marcas da futura ficção policial bolaniana, como teremos a oportunidade de ver adiante.

A crítica não tem deixado de lado essa articulação com a narrativa policial que se encontra na obra de Bolaño. Pelo contrário; ela quase sempre é destacada, mesmo quando os estudos não se voltam diretamente para essa temática. Basta ver, por exemplo, os ensaios reunidos em um dos primeiros volumes críticos dedicados à literatura bolaniana, *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia* (2006): vários deles mencionam os elementos da ficção detetivesca na obra do autor chileno. Um dos ensaios do volume, escrito por Ezequiel de Rosso, dedica-se especificamente ao gênero policial na obra de Bolaño e procura elucidar o porquê deste se fazer tão presente em suas narrativas. Segundo Rosso (2006b), a literatura policial (pelo menos em sua vertente clássica) possui sua especificidade estrutural no fato de organizar *todas* a suas operações narrativas com o intuito de desvelar um enigma proposto. A ficção bolaniana possuiria uma organização semelhante; contudo, em vez de se basear em um enigma que deveria desvendar, estaria fundada sobre um segredo que parece esconder:

Assim, é o segredo o motor dessas narrativas, sua formulação mais básica. Mas o segredo é pensado como uma instância dinâmica. Ou seja, trata-se de pensar o segredo não como um lugar fechado e inacessível, mas sim como um lugar produtivo. Em Bolaño o segredo produz sentidos, se desloca e, por isso mesmo, tem valor narrativo (ROSSO, 2006b, p.137).

Uma vez que o segredo se configura como o motor nas narrativas bolanianas, ele exige um leitor “conjectural”, ou seja, um leitor que proponha soluções para certos elementos obscuros do enredo, um leitor que procure atribuir significados aos segredos que os textos deixam transparecer. Ele necessita, em suma, de um leitor típico das narrativas policiais. Um leitor que, como pensa Borges, “lê com incredulidade, com desconfiança, uma desconfiança especial” (BORGES, 2011, p.52).

Borges, num texto dedicado ao conto policial, procura aclarar a classe de leitura realizada pelo consumidor desse tipo de obra, imaginando que um leitor desses comece a ler *Dom Quixote* pensando que se trata de uma obra de literatura detetivesca. O escritor argentino descreve-o ao se deparar com a primeira frase do livro:



Por exemplo, ele lê: “Num lugar da Mancha...”, e na mesma hora imagina que aquilo não aconteceu na Mancha. Depois: “... de cujo nome não quero lembrar-me...”: por que Cervantes não queria lembrar-se do lugar? Sem dúvida porque Cervantes era o assassino, o culpado. Depois: “há não muito tempo...”: é possível que o futuro nos reserve fatos mais aterrorizantes do que o que venha a acontecer agora (BORGES, 2011, p.52-53)

Borges utiliza esse exemplo para corroborar a tese, que ele apresenta no início de seu texto, que um gênero literário depende menos do que ele é “essencialmente”, do que da forma como ele é lido. Cada gênero exigiria um tipo específico de leitor que fosse capaz de detectar suas regras, e assim lê-lo adequadamente. Assim, o gênero policial pede um leitor “desconfiado”, que procure os significados ocultos daquilo que é narrado a fim de solucionar, antes que o detetive o faça, o mistério que o enredo propõe.

Portanto, entende-se o porquê da prosa bolaniana ser tantas vezes vinculada ao gênero policial. Uma vez que os textos de Bolaño são movidos pelo segredo, eles demandam uma espécie de leitor, se não idêntica, pelo menos bastante semelhante àquela solicitada pela ficção detetivesca. Ou seja, não um leitor que procure simplesmente atribuir um sentido à obra (como faz qualquer leitor), mas um que procure desvendar o mistério (o segredo, no caso) específico que a narrativa esconde. Além disso, a obra toda se contamina com essa tendência ao policial, justamente devido a sua intertextualidade característica; para solucionar os segredos com os quais se depara, o leitor não deve se restringir apenas ao texto com o qual lida no momento: deve procurar as pistas que se espalham por toda a produção do autor. Afinal, como nos alerta Patricia Espinosa, “Bolaño parece escrever fragmentos de um único texto, do qual conhecemos apenas pedaços” (ESPINOSA, 2006a, p.126).

Essa é uma forma de entender a dimensão policial da obra de Bolaño pela perspectiva do leitor, daquele que recebe o texto. Obviamente, tal dimensão não se esgota nessa perspectiva, e é preciso investigar também o que há no próprio texto que o vincula ao gênero policial, isto é, seus temas, suas estruturas, suas estratégias etc. Somente com uma investigação que abranja essas questões poderemos determinar o local do gênero detetivesco na obra de Bolaño.

Como vimos anteriormente, as duas manifestações da literatura policial que tiveram maior impacto na tradição latino-americana (ou ibero-americana) foram a narrativa detetivesca metafísica e o neopolicial. Ambas as tendências estão presentes na obra de Bolaño, desde o seu início. *Monsieur Pain* (1999b), o primeiro romance que publicou como único autor, se trata de uma homenagem à obra de Edgar Allan Poe, na qual nos é oferecida

uma espécie de Chevalier Dupin parodiado: em vez do detetive aristocrata e arauto da Razão que se desloca por uma Paris em todo o seu esplendor, como é o personagem de Poe, Bolaño coloca em cena o melancólico Monsieur Pain, um estudioso das artes ocultistas (e “irracionais”, portanto) que, ao ser arrastado para uma suposta conspiração contra o poeta peruano César Vallejo (a quem deveria curar de uma crise de soluços), perde-se por uma Paris fantasmagórica às vésperas da Segunda Guerra Mundial, sem contudo conseguir esclarecer o complô contra Vallejo ou sanar sua doença. A paródia do detetive clássico aponta, portanto, para a subversão das regras do gênero policial que marca a narrativa detetivesca metafísica, algo que fica bastante patente neste comentário de Espinosa ao romance:

A lucidez, a verdade, a razão, o típico “de que se trata a coisa”, fetiches de uso intensivo no ato da interpretação, ficam uma e outra vez defraudados por uma metafísica obscura. A lucidez e a liberdade são limitadas, sempre há alguém que persegue e observa a um outro. O senhor Pain é perseguido, mas também busca, todo ele carregado de um incessante terror (ESPINOSA, 2006a, p.129).

Se o primeiro romance de Bolaño apresenta características da narrativa detetivesca metafísica, seu segundo romance, *A pista de gelo* (2009b), está bastante próximo do neopolicial – embora se trate de um exemplar “subversivo” do gênero. Por exemplo, o crime, que deveria motivar a narrativa policial, só ocorre depois da metade do livro, assim como não há nenhum detetive que investigue esse delito, ou pelo menos sua figura não aparece de maneira explícita. A atmosfera de literatura policial é construída menos pela apresentação dos elementos básicos do gênero (o crime, o detetive) do que pela sensação de que os relatos dos três narradores que compõem a obra estão inseridos no contexto de algum tipo de interrogatório. Veja-se, por exemplo, uma das falas do chileno Remo Morán, iniciada da seguinte maneira: “*Admito* que em maio dei trabalho a Gaspar Heredia, Gasparín para os amigos, mexicano, poeta, indigente” (BOLAÑO, 2009b, p.16, grifo nosso); ou um dos trechos do funcionário político acusado de corrupção e assassinato Enric Rosquelles, que começa assim: “Sei que tudo o que eu disser só contribuirá para me afundar um pouco mais, não obstante permitam-me falar. Não sou um monstro, tampouco o personagem cínico nem o ser sem escrúpulos que vocês pintaram com cores tão vivas” (BOLAÑO, 2009b, p.24). No entanto, Mirian Pino, que sustenta a tese de que o texto se configura como uma releitura do romance negro, afirma que *A pista de gelo* apresenta as questões centrais desse gênero:

Tanto nas confissões de Remo Morán e Gaspar Heredia que mostram a presença dos usos e costumes dos latino-americanos e a condição de cidadãos “de terceira” na

Europa, como a de Enric Rosquelles que veicula a relação de poder-partidos (Enric, após a denúncia de assassinato e corrupção, é afastado do partido socialista), aludem a uma dimensão-chave no romance negro: a questão política ou a motivação social (PINO, 2006, p.122).

As três personagens também sugerem um dos principais temas abordados pelo neopolicial: a violência e a corrupção do poder estatal. Morán e Heredia aludem a essa questão pelo fato de serem latino-americanos exilados, originários de países com uma realidade de forte repressão por parte do Estado (as nacionalidades das personagens são, respectivamente, chilena e mexicana); já Rosquelles, como foi mencionado acima, é um político acusado de corrupção e assassinato. Existe, contudo, uma ironia neste último caso, que leva a um novo distanciamento do neopolicial: o fato de Rosquelles estar ligado ao partido socialista. Isso porque o neopolicial, como vimos anteriormente, é geralmente associado à esquerda política e aos seus projetos emancipatórios para a América Latina. Assim, se o neopolicial está relacionado com a esquerda e à impossibilidade do socialismo (graças aos regimes autoritários de direita), a ironia que Bolaño engendra reside no fato de que, em *A pista de gelo*, o crime e a corrupção (assim como o preconceito: Rosquelles é xenófobo com os latino-americanos) se originam justamente de um político socialista, um homem da esquerda. Dessa forma, ao mesmo tempo em que se aproxima do neopolicial, *A pista de gelo* também apresenta estratégias que o afastam dele, constituindo efetivamente, como pensa Pino (2006), uma releitura do gênero.

Em certo sentido, podemos afirmar que *A pista de gelo* também possui características da narrativa detetivesca metafísica, como sugere Emiliano Coello Gutiérrez (2013, p.81), devido à subversão das convenções do gênero detetivesco que a obra engendra. Essa mistura das duas vertentes da narrativa policial contemporânea ocorre em quase toda a ficção detetivesca bolaniana, a exemplo de *Estrela distante*, *Os detetives selvagens* e *2666*. Contudo, acreditamos que neste último livro a mescla se realiza como maior sucesso, justificando nosso maior interesse por ele neste trabalho.

### **Sobre assassinos e escritores**

Segundo Peter Elmore (2013), *2666* gira em torno de duas perguntas centrais: “Quem é o escritor alemão Benno von Archimboldi?” e “Quem é o assassino de mulheres de Santa Teresa?”. Tais perguntas estariam presentes ao longo de toda a obra, “inclusive em suas

passagens a primeira vista mais digressivas” (ELMORE, 2013, p. 279). Assim, embora o romance seja composto por cinco partes diferentes, ele se divide de acordo com essas duas perguntas: algumas partes se dedicariam ao “problema Archiboldi” e outras ao “problema assassino”.

A primeira pergunta é abordada na primeira e última partes do livro, “A parte dos críticos” e “A parte de Archiboldi”. “A parte dos críticos” narra a trajetória acadêmica e pessoal de quatro críticos literários de diferentes nacionalidades especialistas na obra de Archiboldi: o francês Jean-Claude Pelletier, o italiano Piero Morini, o espanhol Manuel Espinoza e a inglesa Liz Norton. Um vínculo de amizade e romance é firmado entre os quatro intelectuais que, após descobrirem uma pista sobre o paradeiro do escritor alemão (um artista recluso, cuja moradia e verdadeira identidade são desconhecidos), partem em direção ao México, com a intenção de se encontrarem com Archiboldi em Santa Teresa. Contudo, apesar de seus esforços, os críticos são incapazes de localizar o escritor desaparecido. Já a última parte de *2666* trata da transformação de Hans Reiter, um prussiano nascido pouco depois do fim da Primeira Guerra, em Benno von Archiboldi, famoso ficcionista e candidato ao Prêmio Nobel. A história de Reiter/Archiboldi atravessa quase todo o século XX, mostra sua participação na Segunda Guerra como soldado dos nazistas, sua inserção no mundo da literatura, seu isolamento em relação ao mundo e termina com a revelação de que ele é o tio do suposto assassino em série de Santa Teresa, o que o leva ao México para ajudar seu sobrinho encarcerado.

A segunda pergunta é tratada na segunda, terceira e quarta partes de *2666*, respectivamente “A parte de Amalfitano”, “A parte de Fate” e “A parte dos crimes”. “A parte de Amalfitano” se foca num pequeno período da vida do professor de filosofia Óscar Amalfitano, que, após deixar Barcelona, muda-se para o México, onde passa a dar aulas na Universidade de Santa Teresa. Amalfitano estabelece uma ligação com a parte anterior do romance: nela, ele é encarregado de ajudar os críticos europeus a encontrar Archiboldi. No entanto, na parte dedicada a si, o professor aparece à beira da loucura, temendo pelo que possa acontecer à sua filha Rosa numa cidade assolada por centenas de assassinatos de mulheres. “A parte de Fate” conta a viagem que Oscar Fate, um jornalista nova-iorquino negro que trabalha numa revista voltada para o público afro-americano, faz a Santa Teresa, com o intuito de cobrir uma luta de boxe envolvendo um pugilista norte-americano e um mexicano. Durante sua estadia na cidade, Fate fica sabendo sobre os assassinatos de mulheres e pretende escrever sobre o assunto. Acaba conhecendo Rosa Amalfitano, e, a pedido do pai desta, a leva aos

Estados Unidos, para que ela possa voltar a Barcelona. Antes disso, contudo, vai acompanhado de uma jornalista mexicana à prisão de Santa Teresa, e conhece o suposto assassino em série. A parte de Fate liga a segunda parte com a quarta, pois junta a história dos Amalfitano com as assassinatos que serão explorados na parte dos crimes. Esta (que é a maior parte do romance) relata uma quantidade enorme de assassinatos de mulheres, ocorridos entre 1993 e 1997, por meio de uma linguagem técnica, “forense”, que descreve com minúcia as causas da morte, as torturas e violações sofridas pelas vítimas, as condições dos corpos, os locais onde estes foram achados etc. Paralelo a isso, acompanhamos as tentativas (quase sempre frustradas) da polícia de Santa Teresa em solucionar os crimes; a vida na prisão do suposto assassino Klaus Haas, sobrinho de Archimboldi, cuja culpabilidade nunca fica clara; a investigação levada a cabo pelo jornalista Sergio Gonzáles; e mais algumas tramas menores.

Poderíamos dizer, seguindo o raciocínio estabelecido por Espinosa (2006), que as duas questões, juntas, constituem o segredo que estruturaria o gigantesco romance póstumo de Bolaño. Um segredo que, de alguma forma, está escondido em Santa Teresa, o lugar para onde convergem todos as principais personagens e todas as partes do romance. Essa cidade fronteiriça, portanto, funciona como uma espécie de centro que procura assegurar a unidade do romance; por isso ela é a hospedeira do segredo, núcleo estruturador dos romances bolanianos. Mas a organicidade de *2666* também procura ser garantida por meio de outras estratégias: assim, as duas perguntas que “dividem” a obra na realidade estão articuladas por meio de um ponto em comum: a questão da *autoria*.

O problema da autoria guia a formulação das duas perguntas que Elmore (2013) formula e que dividem o romance: a primeira delas indaga quem é o autor das obras literárias investigadas pelos críticos; a segunda, quem é o autor dos crimes ocorridos em Santa Teresa. Ambos os “objetos” das indagações são, portanto, *autores*. Estabelece-se assim um paralelo entre as personagens, que é reforçado devido à relação de parentesco que existe entre os dois autores (ou entre o autor confirmado e o autor suspeito): Archimboldi e seu sobrinho Haas. Porém, como mostra Elmore (2013), a vinculação entre o escritor e o assassino vai além da simples união sanguínea: há, segundo o crítico, uma relação especular entre os dois parentes, chegando mesmo a insinuar o motivo do duplo. De fato, tal sugestão é notável em determinadas passagens; por exemplo, Lotte, irmã de Archimboldi e mãe da Haas enxerga no seu filho pequeno a réplica de seu irmão mais velho:

Desde o início Klaus se tornou o favorito da avó e do pai, mas era de Lotte que o pequeno mais gostava. Esta às vezes olhava para ele e achava-o parecido com o

irmão, como se fosse a reencarnação de seu irmão, mas em miniatura, o que era muito agradável para ele porque até então a figura de seu irmão sempre estivera revestida dos atributos do grande e do desmedido (BOLAÑO, 2010a, p.829)

Se Klaus é aqui diferenciado de Archiboldi apenas pelo tamanho, essa dessemelhança acaba por se apagar no futuro, e quando o suposto assassino cresce, se torna um homem extremamente alto, assim como seu tio. Outras correspondências entre as personagens são destacadas, como a semelhança entre seus olhos: de Archiboldi é dito que ele “tem olhos de cego” (BOLAÑO, 2010a, p.132); e de Haas, que ele tem olhos “Tão azuis que parece cego” (BOLAÑO, 2010a, p.294).

A ligação que se forma entre Archiboldi e Haas cria também um paralelo entre as duas seções de *2666*, associando a busca realizada pelos críticos com aquela executada pelos policiais, o que reforça o caráter detetivesco de todo o romance. As divisões do livro, contudo, permitem que distingamos manifestações *diversas* do detetivesco. Assim, a seção que aborda a questão “Quem é Archiboldi?” está mais próxima da narrativa detetivesca metafísica, com uma subversão mais ampla dos elementos básicos da ficção policial clássica: os detetives são convertidos em acadêmicos, não há nenhum crime a ser esclarecido, o “culpado” perseguido é um romancista famoso, a investigação se dá mais no campo da crítica literária do que no da criminologia, e o acesso que temos ao escritor perseguido é oferecido não pelo trabalho dos detetives, mas sim por uma narrativa paralela, que, no entanto, é incapaz de responder satisfatoriamente a pergunta central que guia toda a subdivisão.

Já a seção que trata da pergunta “Quem é o assassino?” se assemelha mais ao modelo do neopolicial. Aqui acompanhamos mais de perto (principalmente na parte dos crimes) as questões do subdesenvolvimento, da violência cotidiana, do crime do Estado, da corrupção policial e judicial, o tráfico de drogas e outros elementos comuns nas grandes cidades marcadas pela insegurança, questões estas que, como vimos com Padura Fuentes (2003), caracterizam esse tipo de manifestação da literatura detetivesca. Encontramos a presença de jornalistas detetives (Serio González e, em menor medida, Fate), que Close (2006), aponta como os substitutos latino-americanos para os detetives privados do *hard-boiled* norte-americano. Outro elemento que Close (2006) sugere ser um dos traços principais do neopolicial, a centralidade da violência, é evidente nessa subdivisão de *2666*, não só na parte dos crimes, mas também nas partes de Amalfitano e de Fate: os assassinatos de mulheres, embora não apareçam de forma tão explícita nessas duas partes quanto na dos crimes, ainda é um dos grandes temas das histórias do professor de filosofia e do jornalista norte-americano. Os crimes de Santa Teresa é um dos motivos que levam lentamente Amalfinato à loucura; e

Fate vê neles um motivo para escrever para sua revista “Um retrato do mundo industrial no Terceiro Mundo (...), um *aide-mémoire* da situação atual do México, uma panorâmica da fronteira, uma narrativa policial de primeira magnitude, porra” (BOLAÑO, 2010a, p.289).

Fate descreve, com as palavras acima, o próprio *2666*. E uma das razões para a “magnitude” da narrativa policial que o romance oferece é que ela consegue articular as duas tendências da ficção detetivesca que ele utiliza, precisamente pela questão da autoria que interliga escritores e assassinos, tios e sobrinhos, intelectuais e detetives. Não podemos deixar de lembrar que essas tendências são justamente aquelas mais representativas da narrativa detetivesca contemporânea; ou seja, aquelas que oferecem, atualmente, mais inovações relevantes ao gênero policial. É por isso que elegemos *2666* para abordar não só o gênero detetivesco na obra de Bolaño, mas também a produção contemporânea desse tipo de narrativa de ficção.

Nossa análise será dividida em três partes. As duas primeiras serão dedicadas, cada uma delas, a uma das perguntas que norteiam *2666*: “Quem é Archiboldi?” e “Quem é o assassino?”. Isso significa dizer que essas duas primeiras seções da análise se voltarão para a narrativa detetivesca metafísica e para o neopolicial. A terceira parte procurará estabelecer as articulações que existem entre uma pergunta e outra, a fim de esmiuçar o significado geral do romance bolaniano. Durante todo esse percurso, iremos recorrer, sempre que acharmos pertinente, aos demais romances policiais do escritor chileno, para que o papel do gênero na obra do autor fique mais claro.

### **“Quem é o escritor alemão Benno von Archiboldi?”**

No romance *O livro negro* (2008), do escritor turco Orhan Pamuk, acompanhamos a busca desesperada de Galip pelas ruas de Istambul para descobrir o paradeiro de Rüya, sua esposa desaparecida. Galip, um simples advogado, mergulha nos textos do seu primo Celâl, um famoso jornalista que escreve crônicas de grande sucesso, pois acredita que neles está escondida a pista que o levará até Rüya. Em pouco tempo, a leitura de Galip extravasa os meros textos jornalísticos e se estende ao próprio mundo que o cerca: o protagonista se convence de que cada elemento da realidade esconde um pequeno mistério a ser decifrado e de que é possível identificar nos rostos das pessoas certas letras que, se lidas corretamente, revelariam a verdade por detrás dos indivíduos. Dessa forma, Galip acaba se transformando

numa espécie de leitor do mundo, alguém capaz de decodificar a linguagem cifrada da realidade e assim desvendar o mistério que ela esconde.

Pamuk, em seu livro, instaura uma correlação entre o *leitor* e o *investigador*: Galip não só lê o mundo, como se baseia no conhecimento adquirido por meio de suas leituras para desvendar este último. Mas o protagonista de *O livro negro* é apenas um investigador ocasional, movido pela necessidade iminente de encontrar a esposa desaparecida. Assim, o papel assumido por Galip propicia um certo questionamento: se aqui nos deparamos com a associação entre dois papéis amadores – o investigador e o leitor –, então quais seriam suas contrapartes especializadas? Ou seja, qual é a função correlata ao *detetive* que podemos depreender da associação realizada por Pamuk?

Talvez a figura mais evidente do leitor especialista seja a do crítico literário; não nos parece então despropositado, seguindo a correlação feita por Pamuk em seu romance, estabelecer uma ligação entre o papel do crítico e o do detetive. Tal raciocínio, contudo, não é exatamente original: na entrevista intitulada “La lectura de la ficción”, o escritor argentino Ricardo Piglia já realizava essa mesma associação:

Frequentemente vejo a crítica como uma variante do gênero policial. O crítico como um detetive que trata de decifrar um enigma ainda que não haja enigma. O grande crítico é um aventureiro que se move entre os textos buscando um segredo que às vezes não existe. É um personagem fascinante: o decifrador de oráculos, o leitor da tribo. Benjamin lendo a Paris de Baudelaire. Línrot que vai em direção à morte porque crê que toda cidade é um texto (PIGLIA, 2001, p.15).

Piglia trabalha ficcionalmente com a figura do crítico detetive em sua novela intitulada *Nome falso* (1988), na qual homenageia o escritor argentino Roberto Arlt. Nome falso conta a busca pelo último relato de Arlt (chamado *Luba*) que teria permanecido inédito após a morte do autor, conduzida pelo narrador do texto, que também se chama Ricardo Piglia. O Piglia-narrador procura estabelecer a autoria do conto, pois planeja incluí-lo numa coleção de textos inéditos de Arlt organizada em homenagem aos trinta anos da morte do autor. A novela de Piglia acaba assumindo uma linguagem ensaística (ao lado na narrativa) devido à função de crítico literário do narrador, o que acaba fundindo os papéis de crítico e detetive na mesma personagem. O Piglia-narrador chega mesmo a expressar consciência dessa vinculação: “Eu tinha a impressão de que Kostia tinha tentado esconder o relato de Arlt durante todos aqueles anos. Sentia-me como o detetive de um romance policial chegando ao fim de sua investigação; seguindo rastros, pistas, eu terminara por descobri-lo” (PIGLIA, 1988, p.51). Essas fusões crítico-detetive e narrativa-ensaio são responsáveis por criar uma dimensão



metaficcional na novela pigliana que é reforçada pelo objetivo final da empreitada do narrador: elaborar um livro em homenagem a Arlt (reunindo, para isso, seus relatos inéditos, dentre os quais *Luba*). Ora, o livro-homenagem ao escritor argentino é justamente *Nome falso*, fato que é evidenciado pelo subtítulo da obra: “Homenagem a Roberto Arlt”. Assim, ao destacar a metaficcionalidade de seu texto, Piglia aproxima *Nome falso* da narrativa detetivesca metafísica; como já vimos, essa manifestação do gênero policial aproxima frequentemente os processos de investigação do crime à atividade da crítica literária. É exatamente isso que acontece na novela de Piglia, bem como em outros exemplos da narrativa detetivesca metafísica.

O motivo do crítico-detetive pode ser rastreado até os princípios da narrativa detetivesca metafísica. Ele está presente, por exemplo, no primeiro romance escrito em inglês por Vladimir Nabokov, *A verdadeira vida de Sebastian Knight* (2010), publicado pela primeira vez em 1941. Aqui a investigação é conduzida pelo meio irmão do escritor Sebastian Knight, que intenta cruzar dados biográficos com a produção artística deste último a fim de esclarecer a “verdadeira vida” do autor, oposta à vida “falsa” narrada por uma biografia oportunista. O mesmo recurso seria utilizado novamente por Nabokov no romance *Fogo pálido* (1990), de 1962; desta vez temos um professor russo, visitante de uma universidade americana, que planeja realizar um estudo de cunho “biográfico-formalista”<sup>28</sup> do último poema do poeta John Shade, intitulado “Fogo Pálido”. Pouco mais de uma década depois, Osman Lins seguiria uma linha bastante semelhante à adotada por Nabokov no seu romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (2005), lançado em 1976. O narrador do livro de Lins planeja escrever um ensaio crítico ao romance escrito por sua falecida amante, que também se chama “A Rainha dos Cárceres da Grécia”, como forma de tentar desvendar a própria autora: “Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo ao livro, o seu, que sempre leio?”, argumenta o narrador logo no início do texto (LINS, 2005, p.8).

Mas o motivo do crítico-detetive na narrativa detetivesca metafísica não aparece apenas na forma de livros que simulam ensaios sobre a obra de outro escritor, como acontece nos casos expostos acima. Temos também outras variedades desse motivo. Por exemplo, em *Respiração artificial* (2008), também de Piglia e publicada em 1980, o escritor Emilio Renzi se dirige a um povoado do interior da Argentina para encontrar seu tio desaparecido Marcelo Maggi e lá, numa conversa que trava com “intelectuais” locais, apresenta uma revisão da

---

<sup>28</sup> O termo “biográfico-formalista” pode parecer estranho, mas é exatamente esse tipo de estudo que se realiza no livro de Nabokov. O crítico, Kimbote, se utiliza da análise formal que faz do poema de Shade para abordar sua própria biografia, com a desculpa de que o texto falaria de sua própria vida em segredo.

tradição da literatura moderna argentina por meio de uma releitura da obra de Borges e Arlt. Já na novela “O Quarto Fechado”, publicada pela primeira vez em 1986 e mais tarde reunida na famosa *Trilogia de Nova Iorque* (2012), Paul Auster nos apresenta a história de um escritor improdutivo que assume o papel de analisar e organizar a edição da obra de seu amigo desaparecido, chamado Fanshawe, e que mais tarde dedica-se a pesquisar sobre a vida de seu amigo com o propósito de escrever sua biografia.

Não é difícil compreender a associação entre os críticos e os detetives que ocorre na narrativa detetivesca metafísica: ela é fruto da tendência metaficcional existente nesse tipo de literatura, do uso que faz das convenções do gênero policial para discutir o fazer literário em si. O crítico se converte em detetive porque o próprio ato de leitura dos textos ficcionais é, em certo sentido, assemelhado ao processo investigado presente na narrativa policial clássica. Como demonstra Wolfgang Iser, o leitor constrói o sentido do texto ficcional por meio do ato de correlacionar seus segmentos desconexos; essa atitude obriga o leitor a rever as ligações outrora formuladas conforme avança no texto, a fim de manter a inteligibilidade do sentido que vai sendo formulado:

Conferir elos ao que está desconexo implica abandonar algumas das concepções elaboradas no curso da leitura, ao longo dos eixos temporais dessa atividade, sempre que tais concepções não mais permitirem qualquer conexão com as novas informações que vão surgindo e precisam ser processadas. Por isso, o leitor deve reagir não apenas às instruções dadas pelo texto, mas também aos resultados de sua própria atividade ideacional, sempre que se fizer necessária uma revisão (ISER, 1999, p.29-30).

Dessa forma, o trabalho do leitor se aproxima daquele realizado pelo detetive da narrativa policial clássica, que, ao longo da investigação, vai recolhendo pistas, tecendo ligações entre elas, abandonando aquelas que se mostram irrelevantes e reformulando suas conclusões para que possa, ao fim da narrativa, revelar o sentido oculto que o mistério guarda. Leitor (crítico literário) e detetive se irmanam porque ambos decifram o significado daquilo que observam com o objetivo de alcançar um *sentido*. Ao transformar o detetive no crítico literário, a narrativa detetivesca metafísica subverte a literatura policial a fim de abordar temas mais amplos envolvendo a literatura de maneira geral.

2666 se insere, portanto, nessa “tradição” que subverte a narrativa policial clássica. A primeira parte do romance trata justamente de quatro críticos literários empenhados em construir uma leitura especial do ficcionista alemão Benno von Archimboldi, bem como em encontrá-lo pessoalmente e esclarecer o mistério de sua verdadeira identidade. Os críticos, contudo, não são os únicos leitores presentes em 2666: como destaca Montoya (2008), ao

longo do romance proliferam personagens que leem, como Amalfitano, que é um professor de filosofia, Archiboldi, cuja inclinação para a escrita depende em grande parte das leituras que faz, Bubis, o editor da obra de Archiboldi, os críticos que rivalizam com o grupo protagonista da primeira parte pela posição de maiores leitores de Archiboldi, além de uma grande quantidade de personagens que se dedicam a variados tipos de leitura, desde romances de aventura até livros de criminologia. Daí a afirmação de Montoya que “2666 é, entre muitas outras coisas, um romance sobre leitores: sobre a leitura e sobre a crítica, e, portanto, as condições e as possibilidades do sujeito crítico e da interpretação são eixos temáticos da obra” (MONTTOYA, 2008, p.157).

Entretanto, poderíamos dizer que a toda a obra de Bolaño se constitui como uma “obra sobre leitores”. Arturo Belano, o alter ego de Bolaño, que protagoniza várias de suas narrativas, é não apenas um escritor, mas é principalmente um leitor: no conto Gómez Palacio, presente na coletânea *Putas assassinas*, o narrador (que compartilha dados biográficos com Bolaño, o que nos leva à conclusão de que o texto é provavelmente narrado por Belano), relembra o momento em que se despede da diretora do instituto de Belas Artes no qual ele foi dar uma oficina de poesia: “Antes de chegar ao meu quarto me estendeu a mão e se despediu de mim. Sei que você saberá perdoar meus desvarios, disse ela, no fim das contas nós dois somos leitores de poesia. Agradei-lhe por não ter dito que éramos poetas<sup>29</sup>” (BOLAÑO, 2008b, p.34-35). Muitos outros protagonistas dos textos bolanianos são, de uma maneira ou outra, leitores, como o padre e crítico literário Sebastián Urritia Lacroix, de *Noturno do Chile* (2000b), a poetisa Auxilio Lacouture, de *Amuleto* (1999a), bem como inúmeros personagens de *Os detetives selvagens* (2002), incluindo, evidentemente, Arturo Belano e Ulises Lima. Até mesmo uma personagem que não está diretamente relacionada com o universo literário, como Udo Berger, o narrador de *O Terceiro Reich* (2010b), é um leitor competente da literatura alemã e de historiografia militar.

A importância dada aos leitores explica o porquê da repetição da figura do leitor-detetive no conjunto da obra de Bolaño, uma vez que muitos de seus textos são construídos como histórias policiais. Por se tratarem de narrativas detetivescas metafísicas, o investigador tradicional, aquele que deve ler as pistas que se encontram espalhadas pelo mundo concreto, se transforma num leitor “tradicional”, ou seja, que dedica sua leitura apenas ao universo das palavras. De maneira semelhante, o mistério também é alterado: agora não se trata mais de

---

<sup>29</sup> O próprio Bolaño, num breve “autorretrato” que escreveu, confessa sua predileção pela leitura: “Sou muito mais feliz lendo do que escrevendo” (BOLAÑO, 2004, p.20). Assim, tanto Bolaño quanto seu alter ego são leitores antes de serem escritores.

encontrar um criminoso que deixa suas marcas na realidade, mas sim de encontrar um escritor desaparecido, cujos rastros mais significativos parecem ser aqueles deixados apenas em seus textos. É por isso que o Arturo Belano de *Estrela distante* procura pelas pistas que levem ao paradeiro do poeta e *serial killer* Carlos Wieder em revistas literárias que contém possíveis produções do escritor desaparecido; Belano é “contratado” detetive privado Abel Romero, uma vez que “para encontrar um poeta ele precisava da ajuda de outro poeta” (BOLAÑO, 2009a, p.114). Da mesma forma, o Belano de *Os detetives selvagens*, juntamente com Ulises Lima, procura por pistas de Cesáera Tinajero em seus “papéis perdidos (...), ocultos em hemerotecas e sebos do DF” (BOLAÑO, 2006, p.96).

Os quatro críticos literários da primeira parte de *2666* também são leitores em busca de um escritor perdido; da mesma forma que os demais detetives-leitores de Bolaño, as principais pistas para alcançarem o autor desaparecido está nos livros que este escreveu. Por exemplo, a crítica inglesa Liz Norton acredita conhecer as certas características físicas de Archiboldi baseada em suas leituras:

- Como são seus olhos? – perguntou Norton.
- Azuis – disse o Porco.
- Não, eu sei que são azuis, li todos os livros dele mais de uma vez, é impossível que não sejam azuis (...) (BOLAÑO, 2010a, p.131).

Essa dedução exagerada feita por Norton pode ser lida justamente como uma forma de subversão do processo investigativo do detetive da narrativa policial clássica. Antes de tudo, ela releva uma paródia da capacidade dedutiva sobre-humana apresentada pelos detetives do *whodunit*, a exemplo de Sherlock Holmes e Hercule Poirot. Além disso, reforça a ideia de que a chave para o mistério do enredo está na leitura atenciosa dos textos, e não do mundo. Como leitores-detetives, os críticos da primeira parte de *2666* estão bastante próximos das figuras semelhantes a eles que encontramos nas outras obras de Bolaño; mas se diferenciam pelo fato de serem leitores especialistas, ou seja, críticos literários e acadêmicos profissionais. A presença de leitores especialistas nesta seção do último romance de Bolaño se articula com a presença de detetives especialistas (ou seja, policiais) na outra seção da obra, o que funciona como forma de manter certo equilíbrio entre as duas divisões que compõem *2666*.

A leitura e releitura de Archiboldi guia grande parte da vida dos críticos ao longo de toda a primeira parte de *2666*. O leitor é apresentado aos quatro professores europeus pela forma como cada um descobriu a obra do escritor alemão; por exemplo, *2666* se inicia da seguinte forma: “A primeira vez que Jean-Claude Pelletier leu Benno von Archiboldi foi no

Natal de 1980, em Paris, onde fazia estudos universitários de literatura alemã, aos dezenove anos de idade” (BOLAÑO, 2010a, p.15). Assim, a primeira personagem do livro tem seus dados biográficos (idade, moradia, educação, nacionalidade) associados à leitura de um romance de Archimboldi. A apresentação dos críticos restantes (Espinoza, Morini e Norton) segue o mesmo modelo, relacionando a vida de cada um das personagens à obra do autor alemão; ou seja, em termos narrativos, só nos interessa a história dos quatro professores europeus a partir do momento em que suas vidas se ligam ao trabalho de Archimboldi: eles só se tornam personagens quando se transformam em leitores.

Os quatro professores também se conhecem devido à sua relação com Archimboldi, em um congresso dedicado à literatura alemã em Bremen. O que os une a princípio é uma perspectiva similar de leitura da obra do autor alemão, que os coloca como antagonistas de um outro grupo de críticos (formado por Pohl, Schwarz e Borchmeyer). Com o tempo, porém, a relação entre os professores ultrapassa a esfera acadêmica e literária e adentra no terreno da intimidade: os quatro logo se tornam amigos, e, pouco depois, Pelletier, Espinoza e Norton se tornam amantes. Estabelece-se então um triângulo amoroso que na verdade se revela na verdade um quadrado, pois descobrimos no final da parte dos críticos que Norton e Morini estão apaixonados.

Os primeiros três quartos da parte dos críticos são basicamente dedicados a narrar as batalhas acadêmicas e as relações de amizade e romance das quatro personagens principais. O foco da vida dos críticos parece se transferir de um aspecto para o outro, sem que nenhum deles consiga trazer alguma realização definitiva para suas vidas. Por um lado, Norton não dá sinais de que irá fazer qualquer escolha sobre quem será seu parceiro amoroso definitivo, causando angústia em Pelletier e Espinoza – enquanto ela e Morini provavelmente também sofrem por não exporem seus verdadeiros sentimentos. Por outro, os críticos percebem que a leitura da obra de Archimboldi não pode preencher suas vidas, em grande parte porque o escritor está sempre ausente:

Dito numa palavra e de forma brutal, Pelletier e Espinoza, enquanto passeavam por Sankt Pauli, se deram conta de que a busca de Archimboldi nunca poderia preencher suas vidas. Podiam lê-lo, podiam estudá-lo, podiam esmiuçá-lo, mas não podiam morrer de riso com ele nem se deprimir com ele, em parte porque Archimboldi sempre estava longe, em parte porque sua obra, à medida que alguém se entranhava nela, devorava seus exploradores (BOLAÑO, 2010a, p.39).

A obra do escritor alemão aparece como uma espécie de buraco negro que suga aqueles que procuram desvendá-la; como se fosse impossível atribuir-lhe algum significado

duradouro, uma vez que ela se assemelha a um enorme vazio impossível de ser preenchida. Essa impressão acerca da obra de Archiboldi é acentuada numa conversa que Pelletier tem com uma prostituta chamada Vanessa. Após reconhecer que Archiboldi era, em certa medida, algo que fazia parte dele, uma vez que havia “iniciado uma leitura diferente do alemão, uma que iria *durar*” (BOLAÑO, 2010a, p.90, grifo do autor), Pelletier considera que

a obra de Archiboldi, isto é, seus romances e contos, era algo, uma massa verbal informe e misteriosa, completamente alheia a ele, algo que aparecia e desaparecia de forma por demais caprichosa, literalmente um pretexto, uma porta falsa, o pseudônimo de um assassino, uma banheira de hotel cheia de líquido amniótico onde ele, Jean-Claude Pelletier, terminaria se suicidando, porque sim, gratuitamente, aturdidamente, porque por que não (BOLAÑO, 2010a, p.90).

A obra de Archiboldi não pode completar a vida dos críticos porque ela se apresenta como algo essencialmente incompreensível, algo que no fim das contas é incapaz de oferecer qualquer significado efetivo, seja sobre si mesma, seja sobre o mundo. E isso ocorre porque, como pensam Pelletier e Espinoza, “Archiboldi sempre estava longe”; porque, sem a figura do autor para impor-lhe alguma autoridade, a obra do escritor alemão se exhibe como um organismo vivo e independente, que não obedece ao controle de ninguém. Como coloca Foucault, a crítica literária moderna atribui ao autor uma função vital na tarefa de organizar a obra:

o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária (FOUCAULT, 2009, p.278).

Foucault leva em consideração a questão da “morte do autor”, mas procura relativizar seu impacto, indagando acerca do “espaço assim deixado pela desaparecimento do autor” para que se possa “espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer” (FOUCAULT, 2009, p.271). Em vez de pensar no autor real, Foucault então trabalha com a ideia de “função-autor”, que não se confundiria com o indivíduo exterior que produziu a obra, mas que possuiria uma existência discursiva, constituindo-se por meio das relações que os

discursos travam no interior de uma sociedade. Assim, seria essa função-autor a responsável por organizar a obra literária, sendo imprescindível para qualquer tentativa de atribuir significados à obra: na atualidade,

os discursos "literários" não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntara de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões (FOUCAULT, 2009, p.276).

Acontece que os críticos de 2666 acabam por estabelecer uma associação entre a função-autor Archimboldi e o escritor real Archimboldi, muito provavelmente porque este último se trata de um grande vazio: o local do Archimboldi real é ocupado por sua função-autor, a única dimensão do escritor alemão a qual os professores têm acesso. Um outro motivo possível para essa atenção dada ao autor real seria a tentativa de preencher suas vidas por meio da literatura, uma vez que não o conseguem fazer por meio de seus relacionamentos interpessoais; afinal, ter acesso ao Archimboldi real seria uma forma de ultrapassar a dificuldade da distância do autor, que, segundo Pelletier e Espinoza, os impede de utilizar sua obra para completar suas existências.

Mas o ficcionista alemão recusa-se a ser encontrado, e a única solução possível para os críticos é continuar debruçando-se sobre seus livros. A consequência desse fato é que os professores acabam adotando uma postura agressiva para com aqueles que continuam a investigar Archimboldi como autor concreto, como uma pessoa de carne e osso, e não apenas como uma função-autor. Uma vez que se revelam incapazes de alcançar seu objetivo principal, isto é, encontrar Archimboldi, passam a negar as tentativas daqueles que persistem nessa meta. Exemplo disso é a atitude que reservam para um artigo escrito por um escritor sérvio, que investiga as errâncias do autor alemão por alguns países da Europa e terminam numa agência de viagens de Palermo que registra uma passagem comprada no nome de Archimboldi com destino ao Marrocos. As opiniões dos críticos sobre o texto são demolidoras: Espinoza o considera um “trabalho de rato de biblioteca, de subalterno de subordinado” e de um “fanátic[o] sem ideias” (BOLAÑO, 2010a, p.64); Norton acha que a única coisa que vale a pena no texto é a referência à passagem comprada por Archimboldi; Morini nem se dignifica a dar sua opinião; Pelletier compartilha a opinião final de Espinoza de que “a tese do sérvio não se sustentava. É preciso fazer pesquisa, crítica literária, ensaios de interpretação, panfletos de divulgação se a ocasião requerer, mas não esse híbrido entre ficção científica e romance policial inconcluso” (BOLANO, 2010a, p.66). Ou seja, a atitude

ideal sustentada pelos críticos é a do refúgio na obra, exercer aquele tipo de investigação prestigiada pela academia, isto é, tida como “racional”. Não por acaso o trabalho do crítico sérvio é associado a dois gêneros literários desprestigiados no meio acadêmico: a ficção científica e o romance policial. Dessa forma, ao se depararem com um tipo de pesquisa que contraria as expectativas e os padrões impostos pela academia, a escolha dos críticos é pelo alinhamento com a instituição acadêmica e com o poder de normatização intelectual que ela exerce, o que os torna representantes desse poder e, portanto, do princípio de racionalidade que o fundamenta.

Em suma, para os críticos, a investigação deve ser racional, ponto de vista os aproxima dos detetives do romance policial clássico. Ambos (críticos e detetives) são seres racionais, ou pelo menos se enxergam dessa maneira. A aproximação feita por Bolaño, contudo, é estabelecida apenas para ser demolida pouco depois; ela é, portanto, um indicador da subversão que estrutura essa seção de *2666*. O caráter racional dos críticos (ou pelo menos de Pelletier e Espinoza) sofrerá um sério abalo algumas páginas depois do ataque deles ao texto do estudioso sérvio, numa cena em que o francês, o espanhol e a inglesa pegam um táxi em Londres, dirigido por um paquistanês. O motorista, sentindo-se agredido pela conversa que travam os críticos, passa a ofendê-los, o que gera um ataque de fúria em Espinoza e Pelletier. O espanhol retira o paquistanês do carro e logo, ajudado pelo francês, espanca o motorista enquanto Norton pede que parem. Após deixarem o motorista inconsciente e sangrando, fogem em seu táxi, abandonando-o sem saber se o mataram ou não.

A irracionalidade da agressão de Pelletier e Espinoza é acentuada por ser comparada a uma relação sexual envolvendo os “participantes” do espancamento:

Quando pararam de chutá-lo permaneceram uns segundos submersos na imobilidade mais estranha das suas vidas. Era como se, por fim, houvessem feito o ménage à trois com que tanto haviam fantasiado.

Pelletier se sentia como se tivesse corrido. A mesma coisa, com algumas diferenças e matizes, Espinoza. Norton, que olhava para eles sem vê-los no meio da escuridão, parecia ter experimentado um orgasmo múltiplo (BOLAÑO, 2010a, p.83).

A relação entre violência irracional e sexualidade (que acaba abarcando Norton, embora ela não esteja diretamente envolvida com o espancamento) expressa na cena acima acaba por afastar os críticos-detetives dos detetives da literatura policial clássica, que, além de serem essencialmente guiados pela razão, são famosos por sua abstinência sexual (REIMÃO, 1983, p.56). Em vez da máquina de raciocinar incorruptível e alheia aos interesses mundanos



representada pelos investigadores do *whodunit*, nos deparamos com seres que sucumbem aos seus instintos mais básicos, e que, por isso, acabam se tornando *criminosos*.

A razão ocidental é assim questionada por meio das figuras dos críticos: embora eles sejam instruídos, respeitados professores de universidades europeias, versados nas humanidades, isso não os impede de agir brutalmente por um motivo banal. Bolaño parece dedicar os primeiros três quartos da primeira parte de *2666* não apenas para construir seus protagonistas, mas principalmente para preparar o ataque à racionalidade da cultura ocidental que ficará mais evidente no último quarto da parte, quando os professores se dirigem a Santa Teresa. Como afirma Patricia Espinosa,

“A parte dos críticos” de *2666* funciona como uma metáfora da cultura europeia letrada. É o pequeno mundo de cinco críticos literários, pertencentes à milenária Academia europeia. Bolaño dá-se tempo para mostrá-los em seu tremendo vazio, seu laborioso hábito cotidiano e miserável (ESPINOSA, 2006b, p.3).

A “cultura europeia letrada” é exposta em sua existência vazia, refugiada numa racionalidade intranscendente, que não é capaz de garantir nem a ordem social (pois os críticos acabam agindo como criminosos), nem um sentido para a vida (pois os críticos não conseguem preenchê-la, seja por meio das relações interpessoais, seja por meio da literatura). A racionalidade dos professores europeus é problemática porque se volta para si mesma, e dessa forma acaba por negar a própria realidade. Em certo sentido, podemos considerar essa crítica realizada por Bolaño como um alerta acerca da potencialidade alienante da ciência moderna, que, como vimos anteriormente, só é capaz de lidar com a realidade na medida em que a converte em equações matemáticas que obedecem a uma lógica própria e artificial. Não devemos esquecer que ciência e razão foram comumente tornadas sinônimos pelos discursos da modernidade; ou seja, a própria razão moderna também pode ser vista como algo que é passível de levar à alienação – e não apenas ao esclarecimento, como era pensado pelos intelectuais modernos.

Os críticos são, de certa maneira, intelectuais modernos. Mas não exatamente porque acreditam fielmente na função redentora da razão, em seu destino de messias que salvará a humanidade das trevas; nem porque assumem o papel de legisladores, ditando o melhor caminho a ser seguido pela civilização. Os professores são modernos porque se colocam alheios àquilo que Spanos (1987), fundamentando-se em Kierkegaard, chama de o *atual*: a temporalidade presente, e, portanto, contingente, caótica, sem sentido; ou seja, a vida em si. Para Spanos, a tentativa de domar o atual, por meio da especialização da temporalidade, é o

que caracteriza a perspectiva metafísica, que teria sua mais alta realização na mentalidade moderna. Assim, ao procurarem escapar da vida por meio do ato de refugiar-se na literatura e na crítica literária, os professores se convertem em exemplares de certa variante do intelectual moderno.

A negação da vida é o que causa a irritação de Pelletier ao ler o artigo do crítico sérvio. Ao procurar investigar o Archimboldi real, o texto acaba suscitando no professor francês imagens prosaicas do escritor alemão, desmitificando-o diante de um de seus leitores mais aficionados:

Velho e solteiro, pensou Pelletier. Mais um dos milhares de alemães velhos e solteiros. Como a máquina solteira. Como o celibatário que envelhece de repente ou como o celibatário que ao voltar de uma viagem na velocidade da luz encontra com outros celibatários envelhecidos ou transformados em estátuas de sal. Milhares, centenas de milhares de máquinas solteiras cruzando diariamente um mar amniótico, pela Alitalia, comendo spaghetti al pomodoro e tomando chianti ou licor de maçã, com os olhos semicerrados e a certeza de que o paraíso dos aposentados não fica na Itália ( e portanto não pode estar em nenhum lugar da Europa), e voando para os aeroportos caóticos da África ou da América, onde jazem os elefantes. Os grandes cemitérios na velocidade da luz. Não sei por que penso isso, pensou Pelletier. Manchas na parede e manchas nas mãos, pensou Pelletier. Sérvio fodido de merda (BOLAÑO, 2010a, p.66).

Bolaño realiza então uma crítica à alienação daqueles que se abrigam no terreno da literatura (e, em sentido mais amplo, de certo tipo de racionalidade) e ignoram o que acontece no mundo real. Tal censura não se restringe aos protagonistas da parte dos críticos, mas se estende aos jovens acadêmicos dos estudos literários europeus, que o narrador de *2666* descreve como

rapazes e moças recém-saídos da universidade, rapazes e moças com um doutorado ainda quentinho debaixo do braço (...), gente em geral, digamos, racionalista, não no sentido filosófico mas no sentido literal da palavra, que costuma ser pejorativo, aos quais não interessava tanto a literatura como a crítica literária, o único campo segundo eles – ou segundo alguns deles – em que ainda era possível a revolução (BOLAÑO, 2010a, p.80).

Essa descrição dos jovens acadêmicos é, em certa medida, aplicável aos próprios protagonistas da primeira parte de *2666*. A afirmação irônica de que alguns desses acadêmicos acreditam que a crítica literária é o único campo em que ainda seria possível fazer a revolução revela um ataque mordaz à atitude alienada desses intelectuais. Esse tipo de crítica já havia sido feita antes por Bolaño em *Noturno do Chile* (2000b), obra que tem justamente como um de seus grandes temas a culpa sentida por aqueles que ignoram os

problemas da realidade ao se isolarem no universo da cultura. O narrador protagonista de *Noturno do Chile*, o padre e crítico literário Sebastián Urritia Lacroix, constrói toda a sua narrativa (um longo parágrafo que percorre quase a totalidade do livro) para tentar justificar para si mesmo as atitudes que tomou ao longo da vida. Urritia Lacroix acredita que está morrendo e intenta ficar em paz consigo, mas uma parte sua (que ele chama de “jovem envelhecido”) insiste em questionar suas atitudes, suas escolhas, seu posicionamento para com o mundo. O padre é, portanto, um homem dividido, alguém que ao mesmo tempo se acusa e se defende de si mesmo, algo perceptível logo no início do romance, quando a personagem confessa:

É preciso ser responsável. Eu disse isso a vida inteira. Você tem a obrigação moral de ser responsável por seus atos e também por suas palavras, inclusive por seus silêncios, sim, por seus silêncios, porque os silêncios também ascendem ao céu e Deus os ouve, e só Deus os compreende e os julga, de modo que muito cuidado com os silêncios. Sou responsável por tudo. Meus silêncios são imaculados. É bom que fique claro (BOLAÑO, 2004c, p.9).

Urritia Lacroix afirma que é preciso ser responsável por aquilo que se faz, mas também pelo que *não se faz*, ou seja, por seus silêncios. Para ele, seus atos e seus silêncios são justos e incondenáveis; mas o que o “jovem envelhecido” lhe cobra é justamente assumir a responsabilidade que o padre não quer trazer para si: “Mas ainda tenho forças para recordar e para responder às ofensas desse jovem envelhecido que de repente chegou à porta da minha casa e, sem nenhuma provocação, *sem nenhum motivo*, insultou-me” (BOLAÑO, 2004c, p.10, grifo nosso). Dessa forma, se Urritia Lacroix reconstrói sua vida na narrativa que constitui *Noturno do Chile*, é para negar sua parcela de culpa no que aconteceu a sua volta, principalmente nos eventos relacionados à ditadura de Pinochet, culpa esta que o “jovem envelhecido” insiste em recordar.

Os silêncios do padre são importantes porque revelam sua fuga diante dos absurdos cometidos durante a ditadura militar chilena, fuga esta direcionada para o terreno da cultura. Por exemplo, durante o período de intensa tensão social e política que foi o início do governo de Salvador Allende, até o golpe de Pinochet, Urritia Lacroix se isola para reler os autores gregos da antiguidade. É somente após o suicídio de Allende, quando o padre acredita que tudo terminou, que ele decide deixar o mundo dos gregos:

Então eu fiquei quieto, com um dedo na página que estava lendo, e pensei: que paz. Levantei, fui à janela: que silêncio. O céu estava azul, um azul profundo e limpo, marcado aqui e ali por algumas nuvens. Ao longe vi um helicóptero. Sem fechar a

janela, ajoelhei e rezei, pelo Chile, por todos os chilenos, pelos mortos e pelos vivos (BOLAÑO, 2004c, p.77).

Vemos assim como o lado alienante da literatura é criticado por Bolaño em *2666* e *Noturno do Chile*; este é, contudo, apenas um dos aspectos negativos da cultura que o escritor chileno aborda em sua obra, como veremos adiante. De toda forma, é importante assinalar como esse tipo de relação entre a literatura e a alienação que aparece nesses dois romances se contrasta com a relação entre literatura e vida que temos, por exemplo, em *Os detetives selvagens*. Como bem coloca Caperggiani, neste romance “Bolaño enfrenta frontalmente o universo dos autores estabelecidos, ao criar um grupo de escritores do underground que não está preocupado em criar uma obra literária; mas em viver uma vida que se iguale à literatura” (CAPERGGIANI, 2012, p.58-59). Garcia Madero, o autor do diário que forma a primeira e a última partes do romance se surpreende com o fato de que, embora conheça os real-visceralistas há apenas alguns dias, todos o tratam como um membro do movimento, mesmo que jamais tenha lido nenhum de seus poemas (BOLAÑO, 2002, p.29); ou seja, o real-visceralismo está menos preocupado com a escrita do que com a *vivência* da literatura. É por isso que Octavio Paz é tratado pelos membros do movimento como seu maior inimigo: ele representa justamente o poeta alheio à vida, porque cercado pelos muros do institucionalismo, da proteção do Estado, da preocupação estrita com a construção de uma Obra. Lembremos que o realismo-visceral se trata da ficcionalização do infrarrealismo, o movimento vanguardista criado por Bolaño e Mario Santiago na década de 1970, e que “queria fazer da experiência estética um assunto vital: unir arte e vida” (AYALA, 2013, p.90), apagando a distância que separa as duas esferas por meio da derrubada do “muro da instituição” (ESPINOSA, 2006b, p.5). Esse objetivo é resumido por Bolaño em seu Primeiro Manifesto Infrarrealista: “Nossa ética é a Revolução, nossa estética a vida: uma só coisa” (BOLAÑO apud CAPERGGIANI, 2012, p.188).

Existe, portanto, uma grande diferença entre o tipo de detetive representado pelos poetas Lima e Belano, de *Os detetives selvagens*, e o encarnado pelos quatro críticos de *2666*: enquanto os primeiros investigam a literatura para se aproximar da vida, os segundos exploram aquela para se afastar desta. Lima e Belano procuram pelos poemas de Cesárea Tinajero como uma forma de chegar a Cesárea real, uma vez que ela, como criadora do real-visceralismo original, é a própria literatura: sua vida, mais que sua obra, é o que importa para os jovens poetas, já que a estética por eles valorizada não se diferencia da existência em si. Já os professores de *2666* investigam a obra de Archiboldi porque acreditam que não podem

alcançar o artista real de forma alguma; no campo da crítica literária, a vida de Archiboldi pode ser ignorada e a sua obra, que passa a receber todas as atenções, é de alguma forma domada: por exemplo, pode-se elaborar opiniões sobre ela que se sobressaem sobre as demais (o embate entre os dois grupos de estudiosos archiboldianos é, nesse sentido, uma luta por quem tem mais *controle* sobre a obra do autor alemão).

No entanto, como vimos, a simples investigação da obra de Archiboldi não é o bastante para os críticos: nem ela é capaz de preencher suas vidas, nem eles são capazes de domar o caos significativo que emana dela. É por isso que, quando descobrem uma pista concreta acerca do paradeiro do escritor alemão, resolvem fazer a viagem até o México para encontrá-lo. Para os acadêmicos, achar Archiboldi “é a manifestação de um desejo mais intenso – acertadamente diagnosticado pelo programa desconstrutivista –: trazer à cena o que supostamente se encontra oculto no texto, recuperar o verdadeiramente dito, extrair o significado” (MONTROYA, 2008, p.161). Essa é a razão pela qual, na imaginação dos críticos, seu encontro com o escritor alemão se relaciona com o reconhecimento em grandes proporções da qualidade de sua obra: “Imagine, disse Pelletier, Archiboldi ganha o Nobel e bem nesse momento aparecemos nós, com Archiboldi pela mão” (BOLAÑO, 2010a, p.112). Alcançar o Archiboldi real significa para eles que sua leitura de sua obra estava certa, de que o papel que eles atribuem a ele (como maior escritor alemão da segunda metade do século XX) é efetivo, enfim: que a investigação que eles vinham elaborando ao longo de sua carreira acadêmica é correta. Como detetives, encontrar Archiboldi significa resolver o mistério; ou seja, estabelecer o significado, não só para sua obra, mas para o próprio mundo, uma vez que dessa maneira eles seriam capazes de preencher suas vidas.

Nesse sentido, desvendar o paradeiro de Archiboldi é, para os professores de 2666, um triunfo análogo ao do detetive da literatura policial clássica: o triunfo do sentido sobre o absurdo, o triunfo da razão sobre a ignorância. Entretanto, esse não é o destino que Bolaño reserva para seus detetives. Antes mesmo da viagem começar, ocorre a primeira baixa da missão: Morini percebe que não tem condições de ir ao México devido ao seu problema de saúde. Diferentemente do detetive do romance policial clássico, não temos aqui um herói invencível, cuja vitória final é dada como certa desde o início da narrativa; pelo contrário: antes mesmo de iniciar a verdadeira aventura, ele já é derrotado por um problema físico – algo que seria incapaz de impedir o detetive do *whodunit*; lembremos, por exemplo, do Poirot de *Cai o pano* (CHRISTIE, 1998), que, mesmo preso a uma cadeira de rodas, consegue resolver o mistério do livro. Dessa forma, o fracasso de Morini anuncia que a fortuna dos críticos não

será similar a dos detetives da narrativa policial clássica, porque estes não compartilham a mesma natureza daqueles.

A racionalidade, que se configurava como a mais poderosa arma do detetive da narrativa policial clássica, e que os críticos portam como uma de suas características mais importantes, começa a se revelar insuficiente para dar conta da realidade que eles encontram no México, tão logo chegam a Santa Teresa: a cidade lhes parece caótica, “um meio cuja linguagem se negavam a reconhecer, um meio que corria paralelo a eles e no qual só podiam se impor, ser sujeitos, unicamente erguendo a voz, discutindo, coisa que não tinham a intenção de fazer” (BOLAÑO, 2010a, p.118), e hostil, como “um enorme acampamento de ciganos ou de refugiados dispostos a se porem em marcha ao menor sinal” (BOLAÑO, 2010a, p.118). Essas impressões ameaçadoras que Santa Teresa a relacionam com a imagem do labirinto, que muitas vezes foi associado a da cidade: como nota Walter Benjamin, “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto” (1989, p.203). Mas onde Benjamin escreve “sonho”, poderíamos ler “pesadelo”; de acordo com Sousa e Bechler (2008), o mito grego do labirinto do minotauro marca o início da preocupação em extinguir a forma labiríntica da cidade. Teseu adentra no labirinto do rei Minos de Creta, cujo centro era ocupado por um monstro, metade homem e metade touro, que a cada nove anos recebia como sacrifício sete rapazes e sete virgens. Auxiliado por sua amante Ariadne, filha do rei Minos, Teseu utiliza um novelo de lã para não se perder no labirinto e consegue matar o minotauro, tornando-se assim o primeiro herói grego. Para Sousa e Bechler, esse mito representa o desejo por uma racionalização da construção da cidade: “Sua abertura para a visualização do centro foi o ideal perseguido na cidade grega, e, depois do retorno medieval ao labirinto, o racionalismo moderno procurou fazer grandes avenidas, higiênicas, onde tudo se pode ver, enfim, uma cidade à altura dos olhos” (SOUSA; BECHLER, 2008, p.392).

O medo de que a cidade se converta num labirinto aponta na verdade, como mostram Rouanet e Peixoto (1992, p.51), para o medo de se perder. E é exatamente isso que acontece com os críticos, que são tragados pela cidade, pelas pistas falsas sobre Archiboldi que não os levam a lugar algum, o que acaba minando as certezas que levavam consigo:

Durante três dias viveram como que submersos num mundo submarino. Procuravam na tevê as notícias mais bizarras e extraordinárias, reliam os romances de Archiboldi que de repente não entendiam mais, faziam longas sestras, de noite eram os últimos a abandonar o terraço, falavam de suas infâncias como nunca antes tinham feito. Pela primeira vez sentiram-se, os três, como irmãos ou como soldados veteranos de uma companhia de choque para os quais a maioria das coisas não interessa mais (BOLAÑO, 2010a, p.134-135).

O novo ambiente labiríntico retira o antigo norte que guiava a vida dos críticos, o que acaba abalando a forma como eles se posicionam no mundo: “Sua identidade como críticos, europeus, brancos e cultos é posta em suspeita quando abandonam sua rotina de aulas, investigações, publicações e idas a conferências” (MONTROYA, 2008, p.164-165). Dessa maneira, é apenas a relação entre eles mesmos, o último vínculo que possuem com seu mundo originário, que possibilita algum lastro orientador para manterem sua própria racionalidade. Assim, quando Norton resolve voltar para a Europa e deixar Pelletier e Espinoza sozinhos em Santa Teresa, os dois acadêmicos restantes são incapazes de manter sua visão de mundo: “A partir desse momento a realidade, para Pelletier e Espinoza, pareceu se rasgar como um cenário de papel, e ao cair deixou ver o que havia por trás: uma paisagem fumegante” (BOLAÑO, 2010a, p.140). Esse novo mundo que se descortina, essa realidade estrangeira, acaba atingindo a própria subjetividade dos críticos, que entram em contato com sua alteridade: Espinoza, “Quando ia ao banheiro e se mirava no espelho, pensava que suas feições estavam mudando. Pareço um senhor, se dizia às vezes. Pareço mais moço. *Pareço outro*” (BOLAÑO, 2010a, p.153, grifo nosso).

O detetive perdido no labirinto da cidade e que questiona sua própria identidade são temas comuns da narrativa detetivesca metafísica. Em *Detecting texts*, o livro de ensaios dedicados à literatura policial metafísica organizado por Merivale e Sweeney (1999), há uma seção do livro inteiramente dedicada à questão da identidade, na qual é demonstrado “como os esforços para estabelecer a identidade na narrativa detetivesca metafísica são confundidos pelo solipsismo, pela autoprojeção e pela inabilidade de posicionar um sujeito no tempo e no espaço ou mesmo na sua própria narrativa” (MERIVALE; SWEENEY, 1999, p.16). Quanto à questão da cidade-labirinto, Merivale, em um ensaio contido no mesmo livro, mostra que, mais do que lidar com o corpo de uma pessoa assassinada, o detetive da narrativa detetivesca metafísica ocupa-se de uma pessoa desaparecida, que é procurada entre as ruas de uma cidade labiríntica e interminável, mas que nunca é encontrada (MERIVALE, 1999, p.105).

É exatamente o que ocorre com os críticos de 2666: Archiboldi jamais é encontrado. Sua visão de mundo eurocêntrica, que despreza tudo relacionado à Santa Teresa, não só se mostra inapta para lidar com o universo da cidade como também para localizar o escritor desaparecido, ou seja, para dar conta da tarefa que se propôs a realizar em primeiro lugar. A razão ocidental, que os acadêmicos representam, não é capaz de lidar com a realidade da cidade mexicana sem recorrer aos seus estereótipos conceituais, isto é, sem reduzi-la a um certo tipo de “operação mental”; quando são obrigados a lidar com ela diretamente, tudo se

transforma numa massa caótica ininteligível, *semelhante à própria obra de Archimboldi*. É por isso que, enquanto estão imersos nesse ambiente hostil, afastados de sua posição confortável na Europa, na qual podem erguer as bases para a interpretação sobre terreno seguro, eles não conseguem compreender a literatura do autor alemão. O mesmo motivo os impede de localizá-lo: eles simplesmente não conseguem raciocinar direito, porque estão acostumados a interpretar o mundo por meio de uma única racionalidade, que aqui se revela inútil.

Se Santa Teresa é um labirinto, então o novelo de lã que deveria garantir a segurança da aventura dos críticos por seus caminhos tortuosos se desfaz no meio do caminho. Sem esse truque para guiá-los, o centro se torna inalcançável, e o minotauro não pode ser morto. Talvez não haja nenhum minotauro afinal, talvez não haja nem mesmo um centro onde ele se esconde. A única coisa certa é o vazio.

Esse vazio, contudo, precisa ser preenchido. Se aqueles que entraram no labirinto perderam-se dentro dele, então tudo o que resta é fazer desse perder-se uma vivência significativa. Bolaño coloca seus intelectuais modernos para lidar com uma realidade pós-moderna, na qual o *atual* se impõe sobre a experiência e um mundo que não possui um sentido prévio surge diante de seus olhos, mas não faz dessa situação uma forma de representar a pura derrota; pelo contrário, ele obriga seus críticos a enfrentarem essas circunstâncias desfavoráveis, mesmo que de maneira explicitamente precária e parcial. Isso porque essa parcialidade da resposta apresentada revela justamente uma compreensão mais apurada do mundo com o qual eles devem passar a lidar: um mundo em que não há soluções fáceis, muito menos definitivas ou totais. Para Bolaño, a única forma de lidar honestamente com essa realidade em que as certezas já não são possíveis é colocar as antigas certezas falsas de lado e aceitar o fato de que só podemos construir certezas parciais, mas verdadeiras.

A parcialidade é precisamente a tônica da resposta encontrada pelos críticos para a sua busca. No final da primeira parte de *2666*, após Pelletier e Espinoza reconhecerem que não conseguirão encontrar Archimboldi, o professor francês afirma que isso não é o mais importante, mas sim o fato de que

- Que ele está aqui – disse Pelletier, e apontou para a sauna, o hotel, a quadra, as cercas metálicas, a folharada que se adivinhava mais além, nos terrenos não iluminados do hotel. Os pelos da nuca de Espinoza se eriçaram. A caixa de cimento onde ficava a sauna pareceu a ele um bunker com um morto dentro.
- Acredito – disse, e é verdade que acreditava no que seu amigo dizia.
- Archimboldi está aqui – disse Pelletier –, e nós estamos aqui, e isso é o mais próximo que jamais estaremos dele (BOLAÑO, 2010a, p.161-162).



Os críticos descobrem apenas *parcialmente* a localização do escritor alemão, e só nesse sentido seu objetivo inicial é realizado. Não encontrá-lo não significa, desse ponto de vista, exatamente uma derrota, mas apenas uma meia vitória – a única que seria possível para eles. Isso porque, se Archiboldi não é encontrado pessoalmente, ele ainda está presente em Santa Teresa, o mesmo local onde se encontram os críticos. O gesto de Pelletier é apontar para toda a cidade, para o espaço que eles não conseguiram decifrar. Ou seja, o encontro mais próximo que eles têm com o ficcionista desaparecido significa também o encontro com a própria vida, com o *atual*, com a realidade em relação à qual eles se encontravam afastados. Assim, a parcialidade da resposta dos críticos para o mistério de Archiboldi não se manifesta apenas em sua própria incompletude (um encontro incompleto com o autor), mas também porque insere os acadêmicos na parcialidade e na fragmentação da conjuntura pós-moderna, com a qual eles devem passar a lidar conscientemente.

Bolaño transporta seus detetives de uma realidade experimentada “espacialmente” (uma das características da mentalidade modernista, como vimos no capítulo anterior), por meio de sua redução à crítica literária (ao “racionalismo”), para uma na qual o fluxo temporal corre livremente, sem as delimitações que o reduzem a um bloco monolítico passível de ser apreendido como uma totalidade. Ele desconstrói, portanto, a perspectiva sustentada pelo detetive do romance policial clássico, que, da mesma maneira que o cientista positivista, enxergava o universo como um mistério bem organizado cujo sentido oculto apenas espera o sujeito correto que possa desvendá-lo, como nos mostra Spanos (1987). Em vez de um universo “bem feito”, a vida humana é apresentada em sua absurdidade, sua falta de sentido, sua incertitude; dessa forma, no lugar do conforto gerado pelo final da narrativa detetivesca do *whodunit*, só encontramos a *angústia* gerada pelo vazio. Contudo, essa é uma angústia positiva; segundo Spanos, “a angústia do Nada, como Kierkegaard e Nietzsche e Heidegger e Sartre nos dizem, se torna a agência não apenas do desespero, mas também e simultaneamente da esperança, isto é, da liberdade, da infinita possibilidade do livre jogar” (SPANOS, 1987, p.28). A ausência de valores absolutos que guiam nossas ações pode ser desesperadora, mas também “aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável” (LYOTARD, 1986, p.xxvii). Nesse sentido, Bolaño cumpre aquele que Spanos (1987) acredita ser o papel do escritor contemporâneo ao lançar não apenas seus detetives, mas também os leitores numa angústia produtiva, que os forcem a encontrar novas maneiras de lidar com a realidade.

O leitor de *2666* é então instigado a procurar um sentido para a busca dos críticos que vá além da primeira parte do livro, já que nela Archiboldi não é encontrado e o mistério de seu paradeiro não é decifrado. A presença fantasmal do escritor alemão na parte dos críticos, que, embora seja citado o tempo todo, tem muitos poucos detalhes sobre si revelados, acaba por ir criando um “mistério Archiboldi” ao longo de todo o texto. Esse mistério gera uma expectativa no leitor, que espera vê-lo desvendado ao final da parte, de acordo com as regras do gênero detetivesco, mas que é frustrada por se tratar na verdade de uma narrativa detetivesca metafísica. A pergunta “Quem é Archiboldi?” é efetivamente formulada ao final da primeira parte de *2666*, e sua última parte se torna a melhor chance para o leitor, agora convertido ele também em detetive, de responder tal pergunta.

Em “A parte de Archiboldi” o leitor de *2666* acompanha a história do escritor alemão cujo nome verdadeiro é Hans Reiter, desde sua infância na Prússia até o momento em que segue ao México para ajudar o sobrinho Klaus Haas, o principal suspeito dos assassinatos de mulheres de Santa Teresa. Se na primeira parte do romance quase não sabemos nada sobre Archiboldi, uma vez que os acadêmicos europeus que buscam pelo escritor não conseguem atingir seu objetivo, na última parte nos deparamos com sua biografia, que nos ajuda a esclarecer certos mistérios levantados na parte dos críticos, como a atitude fugidia do escritor e o que fazia em Santa Teresa. Essa característica elucidativa da parte de Archiboldi com relação à parte dos críticos acaba por assemelhar a obra de Bolaño a uma das primeiras narrativas policiais da história (e a estreia de Sherlock Holmes): *Um estudo em vermelho* (2002), de Conan Doyle. Na segunda parte do livro de Conan Doyle, há uma narrativa paralela, situada não na Londres de Holmes, mas no oeste dos Estados Unidos, que explica o passado do assassino e os motivos que o levaram a cometer seus crimes. Fernando Pessoa (2012), no ensaio que dedicou ao gênero policial, julga o romance de Conan Doyle imperfeito por causa dessa narrativa paralela, que o poeta português considera longa demais: segundo Pessoa, ela deveria ser muito mais resumida, e contada pelo próprio criminoso. Isso porque, da forma como Conan Doyle a elaborou, “a narrativa é de tal forma longa que afasta a nossa atenção da problemática, da natureza intelectual da história” (PESSOA, 2012, p.227). De fato, não só o tamanho da narrativa paralela, como também sua posição no romance (inserida logo depois que Holmes revela a identidade do assassino), acaba desviando o leitor do processo investigativo do detetive, que, como vimos, Pessoa julga ser o ponto central do gênero policial. Em *2666*, a “Parte de Archiboldi” funciona como a narrativa paralela de *Um estudo em vermelho*: ela revela detalhes sobre o *autor* (dos livros ou dos crimes) procurado pelo(s)

detetive(s) que não são oferecidos ao leitor durante o processo de investigação. Contudo, o que poderia ser considerado um defeito para a ficção policial clássica (a inserção de dados sobre o criminoso feita de modo artificial, porque não derivada do próprio processo investigativo do detetive), não pode ser julgado da mesma maneira quando tratamos da narrativa detetivesca metafísica, como é o caso de *2666*, uma vez que esta se propõe precisamente a subverter as regras da versão tradicional do gênero detetivesco.

Assim, aquilo que no romance de Conan Doyle pode ser encarado como um aparte longo demais, de pouca relevância e que atrapalha o elemento medular da narrativa, é no livro de Bolaño tão importante quanto a outra parte que constitui a seção relacionada à pergunta “Quem é Archiboldi?”. Aquilo que na ficção policial clássica deveria aparecer, como diria Pessoa, “muito condensada e colocada na boca do criminoso” (2012, p.227), é aqui transformado numa narrativa paralela de dimensões superiores às da história da busca feita pelos detetives. Subverte-se, dessa forma, o processo de leitura que tradicionalmente se realiza ao lidar com a narrativa policial clássica: de acordo com Boileau-Narcejac (1991), a partir dos romances de Austin Freeman, os autores da ficção policial clássica deixaram de ignorar o papel do leitor na construção da narrativa para transformá-lo num parceiro, numa espécie de codetetive que desvenda o mistério juntamente com o protagonista do texto. Estabelece-se então uma espécie de jogo entre o leitor e o autor, no qual este último propõe um problema que deve ser resolvido pelo primeiro antes que a história chegue ao seu final e tudo seja revelado. Contudo, para que esse jogo funcione, é necessário que haja certas regras: “O leitor não deve ter nenhuma dúvida sobre o que pode ser considerado como verdadeiro... O acordo tácito entre o autor e o leitor está baseado no fato de que o problema pode ser resolvido por este último a partir dos fatos que se lhe oferecem” (FREEMAN apud BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.35). Esse princípio se tornou o fundamento central do “romance-jogo”, e, de certa forma, guia todo o conjunto de vinte regras elaborado mais tarde pelo escritor norte-americano S. S. Van Dine, sendo perceptível logo na primeira das normas: “1. O leitor deve possuir as mesmas oportunidades que o detetive para solucionar o mistério. Todas as pistas devem ser plenamente expostas e descritas” (VAN DINE, 1939, p.5).

O tipo de leitura tradicional do texto policial clássico é subvertida em *2666* porque as regras para que o jogo possa ser exercido não respeitadas: o leitor não possui as mesmas chances que o detetive para solucionar o mistério, logo de início porque os próprios detetives não possuem nenhuma chance de decifrá-lo. Como vimos, as pistas que os críticos reúnem sobre Archiboldi não levam a lugar algum, e eles se tornam incapazes de encontrar o

escritor desaparecido. Assim como os próprios detetives, o leitor de *2666* não consegue dizer o que é verdadeiro ou não, quais dados apresentados são pistas válidas ou apenas informações irrelevantes; dessa forma, tudo pode adquirir importância ou insignificância de maneira mais ou menos aleatória, dependendo apenas da própria capacidade do leitor em preencher os dados com os quais se depara com significados. Não há aqui, como ocorre na narrativa policial clássica, sentidos pré-dados para os fatos, significados demarcados pelo autor que separam as pistas verdadeiras das falsas e que o leitor deve ser capaz de identificar para conseguir formar a imagem do sentido total do mistério; em vez disso, o leitor de *2666* é obrigado a construir os significados dos dados sem se fundamentar na existência de um sentido prévio, mas baseando-se unicamente na própria relação que esses dados estabelecem entre si. Assim, o leitor se afasta da mentalidade moderna sustentada pelo *whodunit*, que supunha um sentido exterior, metafísico, para os fatos, e se aproxima da mentalidade pós-moderna da narrativa detetivesca metafísica, para a qual o sentido dos fatos só existe na medida mesma em que ele é criado pelas pessoas. Em uma palavra, o leitor se dá conta de que

A verdade não pode esta dada – não pode existir independente da mente humana – porque as frases não podem existir dessa maneira, ou estar aí. O mundo existe, mas não as descrições do mundo. Só as descrições do mundo podem ser verdadeiras ou falsas. O mundo em si – sem o auxílio das atividades descritivas dos seres humanos – não pode sê-lo (RORTY, 2007, p.28).

Assim como o processo investigativo do detetive da ficção policial clássica é subvertida em *2666* por não ser concluído com a exposição do mistério desvendado, a leitura também é corrompida porque o leitor não pode solucionar o enigma por meio da ação de seguir os passos do detetive; para que possa compreender melhor o quebra-cabeça representado pelo autor desaparecido, ele precisa abandonar a busca dos críticos e investigar a narrativa paralela da parte de Archiboldi<sup>30</sup>. Contudo, o que ele irá encontrar na última parte do romance é também, em certo sentido, um vazio: como nos alerta Elmore,

---

<sup>30</sup> Há, no entanto, a questão de que o leitor pode iniciar sua leitura de *2666* justamente pela “Parte de Archiboldi” (ou qualquer outra das partes) e deixar a “Parte dos críticos” para depois. Essa possibilidade, permitida pelo livro, não altera contudo demasiadamente a subversão da narrativa policial clássica operada pela obra. Se, por um lado, o leitor não buscará na “Parte de Archiboldi” respostas que ficaram faltando após a leitura da “Parte dos críticos”, por outro lado ele só poderá realizar uma leitura “detetivesca” do romance após iniciar esta última parte, quando a certas convenções do gênero começam a ser exploradas pelo texto, o que não ocorre na “Parte de Archiboldi”. A partir daí ele poderá notar a subversão do gênero policial existente em *2666*, uma vez que, mesmo que possua as chaves para certos mistérios, o leitor perceberá que os detetives não as possuem, e que, portanto, ao contrário do que ocorre no *whodunit*, a solução do enigma está, por assim dizer, “fora” do texto.

Ainda que “A parte de Archimboldi” se estenda por mais de 300 páginas, a poética e os juízos de seu protagonista estão discretamente velados, como também está a representação do processo intelectual e criativo do personagem (...).

Assim, ao final da leitura o escritor alemão ainda é uma esfinge; por detrás de sua biografia e bibliografia permanece, inexpugnável, o mistério de sua transformação em escritor e o segredo de sua escrita (ELMORE, 2013, p.304).

De fato, dois dos maiores mistérios envolvendo o escritor alemão que os críticos buscam solucionar, continuam ocultados ao leitor, mesmo depois dele terminar “A parte de Archimboldi”: qual o “significado” de sua obra, e o porquê dele se esconder. Como vimos anteriormente, para os quatro acadêmicos europeus, encontrar Archimboldi significa uma possibilidade de confirmar a veracidade das suas leituras acerca da obra do escritor alemão; contudo, ao percorrermos a última parte de *2666*, pouco ficamos sabendo sobre a escrita do ficcionista: temos algumas datas mais ou menos precisas acerca das publicações dos seus livros e acompanhamos a vida de Archimboldi enquanto ele produz seus textos, mas não possuímos acesso aos assuntos sobre os quais suas obras tratam, nem sobre suas temáticas, suas intenções, e nem mesmo ao enredo dos textos. Apenas perto do final da última parte de *2666* é que são apresentados, de maneira bastante resumida, o enredo de alguns dos últimos livros escritos por Archimboldi:

O romance que enviou a Bubis de Icária se chamava *A cega*. Como era de se esperar, esse romance falava de uma cega que não sabia que era cega e sobre uns detetives videntes que não sabiam que eram videntes. Das ilhas não tardaram a chegar a Hamburgo outros livros. *O Mar Negro*, peça de teatro ou romance escrito em diálogos dramáticos, na qual o Mar Negro dialoga, uma hora antes do amanhecer, com o oceano Atlântico. *Leteia*, seu romance mais explicitamente sexual, no qual transporta para a Alemanha do Terceiro Reich a história de Leteia, que se acreditava a mais bela das deusas e que finalmente foi transformada, com Oleno, seu marido, numa estátua de pedra (esse romance foi tachado de pornográfico e depois de ganhar um processo judicial tornou-se o primeiro livro de Archimboldi a esgotar cinco edições). *O vendedor de loteria*, a vida de um aleijado alemão que vende bilhetes de loteria em Nova York. E *O pai*, no qual um filho rememora as atividades de seu pai como psicopata assassino, que começam em 1938, quando o filho tem vinte anos, e terminam, de forma por demais enigmática, em 1948 (BOLAÑO, 2010a, p.805-806).

Os enredos das obras, assim apresentados, pouco revelam sobre a escrita de Archimboldi, sobre as possibilidades de significação dos textos, ou sobre o que o autor intencionava com sua produção, seja num nível literário, seja num nível pessoal. Aliás, a relação pessoal de Archimboldi com sua própria escrita é mostrada como algo um tanto superficial e pragmático, dando a entender que a grande importância atribuída à sua obra é algo que possui muito mais relevância para os outros do que para ele mesmo: para o autor alemão, seus livros, os já escritos e os que tencionava escrever, são vistos como um jogo e um

negócio, “um jogo na medida do prazer que experimentava ao escrever, um prazer semelhante ao do detetive antes de descobrir o assassino, e um negócio na medida em que a publicação das suas obras contribuía para engordar, modestamente que fosse, seu salário de porteiro de bar” (BOLAÑO, 2010a, p.777). Assim, percebemos que, ao escrever, Archiboldi está muito mais preocupado com seu próprio prazer e com sua subsistência do que com a construção de uma Obra, com a elaboração de um projeto literário bem ordenado, marcante, seu bilhete de entrada para as instituições tradicionais da literatura.

Dessa forma, o que ficamos sabendo da escrita de Archiboldi é justamente sua articulação com a contingência (uma vez que é determinada pelo prazer e pela sobrevivência), e seu afastamento da ordenação programática, o que acaba por dificultar quaisquer tentativas de delimitação ou sistematização da obra do autor alemão. Esse é, provavelmente, o principal obstáculo encontrado pelos acadêmicos-detetives na sua tentativa de controlar a obra do autor alemão, de enquadrá-la em suas molduras conceituais e crítica, de domar a “massa verbal informe e misteriosa” que ela representa. A única forma de encontrar uma significação para a obra de Archiboldi é por meio do trato direto com ela (assim como só podemos extrair uma verdade do mundo ao lidarmos com ele), algo que é vedado ao leitor, que fica incapacitado de descortinar o enigma da escritura do ficcionista.

Os verdadeiros motivos que levaram Hans Reiter a se tornar Benno von Archiboldi, ou seja, a se tornar um escritor, também não são muito claros. Como vimos acima, a atividade de escrita é, para o autor alemão, guiada por razões bastante pragmáticas; contudo, o que o levou a adotar tal atividade, é um dado obscuro para o leitor. Sabemos que Reiter teve um contato marcante com a leitura durante o tempo em que serviu como soldado nas forças do Terceiro Reich, quando é enviado à aldeia ucraniana de Kostekino para se recuperar de um ferimento. É nessa aldeia que Reiter encontra o caderno do judeu russo Boris Abramovitch Ansky, cuja leitura mudará sua vida. Por meio do caderno de Ansky, que conta sua vida como escritor militante comunista em meio ao terror do governo estalinista, Reiter tem uma visão mais clara de sua própria situação, do absurdo e do horror da guerra e do regime nazista. Para ambos, o contato com o terror e com a barbárie das ditaduras nas quais estão envolvidos, faz com que desenvolvam uma visão do mundo como algo caótico e absurdo: Ansky escreve em seu caderno que “Só na desordem somos concebíveis” (BOLAÑO, 2010a, p.701), ao passo que Reiter afirmar que “a história, que é uma puta simples, não tem momentos determinantes mas é uma proliferação de instantes, de brevidades que competem entre si em monstruosidade” (BOLAÑO, 2010a, p.755). Assim, é por meio do contato com o *outro* (o

duplo inimigo, judeu e russo), que Reiter encontra o *semelhante*: como confessa mais tarde a um antigo companheiro de tropa, ele considera Ansky um amigo (BOLAÑO, 2004a, p.924), e por isso teme tê-lo matado durante a guerra, o que lhe causa horríveis pesadelos. Quando precisa entrar em contato com os demais alemães presentes em Kostekino, todos alemães como ele, Reiter se sente deslocado, “como se estivesse em outro planeta” (BOLAÑO, 2010a, p.702), e por isso prefere manter-se afastado de todos para ler e reler o caderno de Ansky.

Talvez tenha sido a leitura do caderno do escritor russo que levou Reiter à escrita e ao isolamento; de fato, pouco tempo depois, ao se fixar em Colônia após o final da guerra, Reiter começa a escrever seu primeiro romance que decide publicar sob o pseudônimo de Benno von Archimboldi, para preservar sua verdadeira identidade. Contudo, não fica claro se essas atitudes foram tomadas devido ao contato com o texto de Ansky ou não; isso porque o narrador de *2666*, embora seja onisciente e tenha acesso aos pensamentos de suas personagens, deixa de lado alguns dos pensamentos cruciais para que certos mistérios sejam esclarecidos: por exemplo, o que verdadeiramente leva Reiter a se tornar escritor, ou se Klaus Haas é ou não é realmente o responsável por certos crimes de Santa Teresa. Como coloca Juan Villoro, em *2666* “Os personagens são tratados como casos, sujeitos alheios às vacilações da vida interior que ao modo dos heróis gregos avançam ao seu desfecho sem fechar os olhos. (...) [O narrador] não se pergunta por que esses personagens fazem o que fazem: reconstrói os fatos” (VILLORO, 2013, p.85).

Essa falta de questionamento por parte do narrador é o que impede o leitor de saber ao certo o motivo da mudança de nome de Reiter e o que o leva a se esconder. Primeiramente, Reiter conta à sua companheira, Ingeborg, que decidira mudar de nome para escapar à polícia americana e alemã, por ter assassinado Leo Sammer, um burocrata nazista responsável pela morte de centenas de judeus estrangeiros na Polônia. Contudo, após Ingeborg questionar essa desculpa, afirmando que na verdade mudara de nome por saber que se tornaria famoso, Reiter começa a refletir acerca dessa possibilidade:

Aquele dia todo pensou em por que tinha mudado de nome. No bar todos sabiam que se chamava Hans Reiter. As pessoas que conhecia em Colônia sabiam que se chamava Hand Reiter. Se a polícia finalmente resolvesse persegui-lo pelo assassinato de Sammer, pistas em nome de Reiter não iam faltar. Por que então adotar um *nom de plume*? Talvez Ingeborg tenha razão, pensou Archimboldi, talvez no fundo eu tenha a certeza de que vou ficar famoso e com a mudança de nome tomo as primeiras disposições ante a minha segurança futura. Mas talvez isso signifique outra coisa. Talvez, talvez, talvez... (BOLAÑO, 2010a, p.763).

Archimboldi é incapaz de oferecer um motivo exato para ter tomado sua atitude, e nem o narrador se preocupa em perscrutar sua mente a fim de apresentar ao leitor uma resposta para esse mistério. Diante dessa dúvida, o leitor necessita elaborar sua própria resposta, sem, contudo, obter jamais qualquer garantia de que ela estará correta, ou pode deixar-se levar pelo enigma, aceitando a impossibilidade de chegar a qualquer solução definitiva para o problema.

A falta de resposta para os problemas que surgem na narrativa é um mecanismo básico da ficção bolaniana. Muitas vezes seus textos se encerram de maneira abrupta, evitando alcançar algum tipo de conclusão para as tramas que se desenrolam, e causando no leitor o efeito de “final em aberto” (o leitor deve decidir o que ocorreu ou não) ou de “falta de final” (a história é interrompida antes que chegue ao seu fim efetivo). Como assinala o crítico Ignacio Echevarría, toda a narrativa de Bolaño parece ser regida por uma “poética da inconclusão” (ECHEVARRÍA, 2007, p.8). Para Echevarría, nos últimos anos Bolaño vinha praticando de maneira cada vez mais radical essa poética da inconclusão, ao ponto de chegar a atrapalhar a preparação de edições póstumas do autor, uma vez que tornava difícil determinar quais dos textos que não publicou em vida se tratavam de peças finalizadas e quais eram apenas simples esboços. O próprio Bolaño, no início do conto “El secreto del mal”, contido na antologia póstuma de mesmo nome, aponta para essa sua poética da inconclusão: “Este conto é muito simples, embora pudesse ter sido muito complicado. Também: é um conto inconcluso, porque este tipo de histórias não tem final” (BOLAÑO, 2007, p.23).

Qual é o “tipo de histórias” que Bolaño menciona no seu conto? Esta não é uma pergunta fácil de responder, tanto porque não há nenhum esclarecimento explícito no texto, quanto porque o próprio texto pode estar incompleto, ocultando, portanto, uma possível resposta. O conto narra a história de um jornalista norte-americano residente em Paris, Joe A. Kelso, que recebe um misterioso telefonema noturno de um sujeito que pede que se encontre imediatamente com ele, pois intenta fornecer-lhe uma informação importante. O sujeito não revela quem é e nem qual é a tal informação, mas mesmo assim Kelso vai ao local do encontro. Contudo, ao chegar lá, não há ninguém. Ao retornar para casa, um sujeito, que se apresenta como Sacha Pinsky, aparece do nada e o convida a ir a um café; não fica claro se esse Pinsky é o mesmo homem que ligou para Kelso. Pinsky parece a Kelso alguém que esteve muito tempo recluso, numa prisão ou numa instituição para doentes mentais. O café aonde vão é agradável, e, embora fique no mesmo bairro onde vive o jornalista norte-americano, ele nunca se deu conta de sua existência. Nesse momento, Kelso se dá conta, com



horror, de que Pinsky pode ser um vizinho de seu bairro. O sorriso de Pinsky enquanto come é agradável, mas, quando para de sorrir, suas feições adquirem gelidez. E então o conto acaba.

Echevarría arrisca determinar o “tipo de histórias” ao qual se refere Bolaño associando a inconclusão com a irrupção do horror no texto: “[Na narrativa de Bolaño], a irrupção do horror determina, se diria, a interrupção do relato; ou talvez ocorra o contrário: é a interrupção do relato que sugere ao leitor a iminência do horror” (ECHEVARRÍA, 2007, p.8). Assim, a falta de conclusão das histórias que tematizam o horror sugere que, para Bolaño, há uma impossibilidade de abordar o horror de maneira totalizante e/ou por meio do recurso reconfortante que a conclusão representa. Essa estratégia bolaniana contraria o que é descrito na *Poética* de Aristóteles (2005); aqui, a conclusão da narrativa oferecia um tipo de conforto por ser o local no qual ocorre a *catarse*, a purgação dos sentimentos de pena e terror que a própria narrativa propicia: é na parte da tragédia que Aristóteles chama de “desfecho” que se desenrola a mudança na fortuna do herói trágico que gera o sentimento catártico. Na narrativa bolaniana, contudo, não há nenhum espaço para a *catarse*, uma vez que ela se encerra justamente no momento em que ocorre a mudança da fortuna do herói: é como se a tragédia de Sófocles terminasse assim que Édipo descobre que matou o pai e deitou-se com a mãe, excluindo a autopunição infligida pelo herói que reafirma a grandeza de seu caráter. Dessa forma, o terror despertado pela história continua pairando ao final da narrativa, uma vez que não houve nada que pudesse purgá-lo para trazer alívio ao leitor.

O “tipo de histórias” ao qual Bolaño se refere em seu conto, que devem permanecer inconclusas, são, portanto, justamente as histórias que abordam o “segredo do mal”; segredo este que jamais é revelado porque, no fim das contas, é ininteligível, pelo menos da maneira reconfortante que as narrativas anteriores procuravam ser. Devemos recordar que o segredo, de maneira geral, é um dos motores básicos da narrativa bolaniana, como mostra Rosso (2006b); contudo, a relação entre o segredo, o mal (ou o horror), e a inconclusão é especialmente interessante para nós devido à sua articulação com a narrativa policial. A ficção detetivesca clássica possui uma relação semelhante: a que ocorre entre o enigma, o crime e a conclusão. Neste tipo de narrativa policial estes três elementos se articulam para causar conforto ao leitor: o enigma, que sempre envolve um crime (geralmente um assassinato), é sempre esclarecido pelo detetive racional, e a narrativa é concluída com a mensagem compartilhada *ad nauseam* pelo senso comum de que “o crime não compensa”. Na narrativa detetivesca metafísica bolaniana essa tríade é subvertida: em vez de um enigma propriamente dito, temos um segredo (que, ao contrário do enigma, propicia significados ao permanecer não

esclarecido); no lugar do crime, temos a tematização mais ampla do mal (o crime é uma manifestação específica do mal); e ao invés da conclusão, nos deparamos com a inconclusão (o mistério, ou o segredo, continua sempre em aberto).

É preciso admitir, contudo, que nem sempre a tematização do mal possui relevo nas narrativas detetivescas de Bolaño (bem como nas não-detetivescas), ao contrário do que se pode dizer acerca das questões do segredo e da inconclusão. Por exemplo, estes dois últimos elementos estão presentes nos textos policiais bolanianos que não abordam a questão do mal, como é o caso de *Monsieur Pain*, ou tratam do tema apenas de maneira secundária, a exemplo de *Os detetives selvagens*. Em ambos os casos, o leitor, ao assumir seu papel de codetetive, se vê imerso em um labirinto de segredos que clamam para ser significados, e que podem escapar à própria percepção dos detetives protagonistas; de acordo com Rosso, as narrativas de Bolaño apresentam “um emaranhado [de segredos] que pode passar despercebido aos personagens, mas que perturba o lugar do leitor, que crê perceber algo que se escapa por detrás dos fatos” (ROSSOb, 2006, p.139). É o que acontece em *Monsieur Pain*, cujo protagonista “vai encontrando personagens sinistros de motivações ocultas” (PINTO, 2006, p.168) e que “não pode explicar nada, porque (...) não compreende o que aconteceu” (SEPÚLVEDA, 2003, p.109). Já em *Os detetives selvagens*, embora Belano e Lima sejam capazes de solucionar o mistério do paradeiro de Cesárea Tinajero, o leitor não consegue estabelecer uma imagem clara da figura dos dois poetas-detetives, devido à multiplicidade de discursos a respeito dos dois. Dessa forma, os segredos e a inconclusão possuem centralidade nesses dois romances de Bolaño, embora a questão do mal não receba destaque.

Em outros casos, entretanto, o mal aparece como um dos temas principais em algumas das obras mais importantes do autor chileno, como *Estrela distante* e *2666*, que também são narrativas detetivescas metafísicas. Nesses dois romances, como também em *O Terceiro Reich*, o tema do mal vem associado ao do nazismo. Em *Estrela distante*, que Bolaño afirma ser a tentativa de uma “aproximação, muito modesta, ao mal absoluto” (BOLAÑO, 2004b, p.20), o nazismo (e o mal) é encarnado na figura de Carlos Wieder, que, como já vimos, é uma personagem retomada do livro anterior *La literatura nazi en América*. Em *2666*, Archiboldi participa como soldado nazista da Segunda Guerra Mundial, quem tem alguns dos seus horrores representados ao longo de um bom pedaço da última parte do romance. Por último, em *O Terceiro Reich*, o nacional-socialismo está presente não apenas no jogo que intitula o romance, como também marca sua violência na pele do Queimado, cujos ferimentos foram possivelmente causados por um grupo de neonazistas.

Esses três romances compartilham também certo tipo de subversão do processo investigativo padrão da narrativa policial clássica: em vez da investigação se desenvolver em direção à solução do crime, e ao descobrimento do culpado, nos livros de Bolaño ela se volta para o exame do próprio mal, em especial para a sua relação com a cultura de maneira geral e com a literatura de maneira particular. Novamente, estamos diante de uma das obsessões temáticas de Bolaño, presente não apenas nos três romances citados acima, como também no primeiro livro do autor chileno que atraiu verdadeiramente a atenção da crítica, *La literatura nazi en América*, e no último romance inédito que publicou em vida, *Noturno do Chile*. Este último contém a cena que, talvez, represente de maneira mais contundente essa relação entre o mal e a arte que Bolaño abordou ao longo de toda sua obra. Tal cena, segundo ouve de um amigo o padre Urritia Lacroix, acontece em uma das festas que ocorrem na casa da escritora María Canales para os intelectuais chilenos durante a ditadura de Pinochet; um dos convidados procura pelo banheiro e acaba se perdendo no porão da casa, onde termina por se deparar com uma situação sinistra:

Finalmente chegou a um corredor mais estreito que todos os outros e abriu uma última porta. Viu uma espécie de cama metálica. Acendeu a luz. Sobre a cama havia um homem nu, amarrado pelos pulsos e tornozelos. Parecia dormir, mas essa observação é difícil de verificar, pois uma venda lhe cobria os olhos. O extraviado ou a extraviada, sumida instantaneamente a bebedeira, fechou a porta e tornou em silêncio sobre seus passos. Quando chegou à sala, pediu um uísque, depois outro, e não disse nada (BOLAÑO, 2004c, p.109).

Um homem sendo torturado no porão da casa onde se celebra um sarau literário: essa é a imagem do mal que se esconde no subsolo das instituições artísticas. Uma imagem que exemplifica a famosa afirmação de Walter Benjamin de que “Nunca houve um monumento da cultura que também não fosse um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p.225). Tal como o materialista histórico benjaminiano, Bolaño olha para os bens culturais, a exemplo da literatura, com distanciamento (e, poderíamos acrescentar, com desconfiança), pois conhece ou intui a origem especialmente macabra de alguns de seus exemplares.

Também como o materialista histórico benjaminiano, Bolaño sabe que a transmissão da cultura não é isenta de barbárie, uma vez a versão dos fatos contada pelos historiadores tradicionais é sempre a versão dos vencedores: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1994, p.225). Para Benjamin, o materialista histórico se desvia da história tradicional, considerando sua tarefa “escovar a história a contrapelo”, ou seja, rever o discurso tradicional dos vencedores e oferecer a história dos vencidos, daqueles

que foram deixados de fora da versão oficial dos fatos. De maneira semelhante, Bolaño retoma momentos históricos marcados pela violência e o horror, como a ditadura militar chilena ou a Segunda Guerra Mundial, não necessariamente para contar a história dos vencidos, mas principalmente para investigar as possíveis relações entre o mal (a barbárie) e a cultura.

Essa investigação acaba sendo mais importante nas suas narrativas detetivescas metafísicas que se voltam para a temática do mal do que a investigação que procura solucionar os mistérios centrais dos textos. Em *O terceiro Reich*, as possibilidades de reescritura da história (em especial da história da Segunda Guerra e suas atrocidades) por meio do jogo – que, como mostra Pinheiro (2010), funciona como uma paródia da literatura (e, podemos acrescentar, da historiografia) –, adquire mais relevância do que o esclarecimento da morte de Charly, colega do protagonista Udo Berger. Sob a fachada de um romance policial cujo mote é a busca de um escritor desaparecido, *Estrela distante* se dedica a perscrutar o “mal absoluto” encarnado na figura do poeta torturador Carlos Wider. E em *2666*, em vez de encontrarmos os dados que nos levarão a compreender de fato quem é Archiboldi e qual é a chave de sua escritura, nos deparamos com a tentativa de abordar, seja por meio da figura de Archiboldi, seja por meio da figura de Ansky, o nascimento de um escritor “humanista” (no sentido de alguém preocupado com o bem-estar do gênero humano<sup>31</sup>) em meio ao horror e à barbárie promovidos pelos maiores movimentos totalitários do século XX, o nazismo e o estalinismo.

O Mal, o mal absoluto, talvez seja grande tema de *2666*. Ele não está retratado apenas no nazismo ou no estalinismo, mas sobretudo é representado pelas centenas de assassinatos de mulheres que ocorrem em Santa Teresa, o núcleo espacial do romance. Os movimentos totalitários do século XX e o horror que eles representam possuem uma relação especular com os assassinatos de Santa Teresa, assim como Archiboldi possui com seu sobrinho Haas. Totalitarismo e assassinatos de mulheres se tornam assim equivalentes em termos de horror e de barbárie cometida, emergindo como exemplos do Mal que perpassa todo o século passado: como sugere o próprio Bolaño, “o crime parece ser o símbolo do século XX” (BOLAÑO,

---

<sup>31</sup> Embora, pelos motivos que já explicitamos, não seja possível concluir por nós mesmos que Archiboldi seja um “humanista”, os críticos da primeira parte frisam que ele é “um escritor de esquerda que até os situacionistas respeitam” (BOLAÑO, 2010a, p.112). Já Ansky se trata de um verdadeiro militante comunista utópico, que acreditava “que a revolução não tardaria a se estender por todo o mundo, pois só um imbecil ou um niilista não podia ver nela ou intuir nela o potencial de progresso e felicidade que trazia. A revolução, pensava Ansky, terminará abolindo a morte” (BOLAÑO, 2010a, p.676).

2004b, p.206). Mas teremos mais oportunidades para aprofundar nossa análise da questão do Mal em 2666 nas seções a seguir deste trabalho.

Por enquanto, queremos acentuar nosso juízo acerca da articulação entre o mal e a narrativa policial na obra de Bolaño. Diferentemente do que ocorria na ficção detetivesca clássica, o crime não possui mais o papel de objeto de investigação; em vez disso, o mal ocupa essa posição. Isso ocorre não apenas porque, na obra policial bolaniana, quase nunca existe um crime efetivo a ser investigado, mas sobretudo devido às subversões que afetam todos os principais elementos da narrativa policial tradicional. O enigma, que deveria ser resolvido ao final da obra se converte num segredo (num emaranhado de segredos), que não possui nenhum significado oculto fixo, mas que, entretanto, deve motivar o leitor a desvendá-lo, produzindo assim significados. Se não há nenhum sentido pré-estabelecido que o enigma esconde, então a investigação desenvolvida ao longo da narrativa, tanto por parte dos detetives, quanto por parte do leitor, não segue nenhuma rota determinada, a exemplo do que ocorria no *whodunit*, cujo inquérito estava direcionado precisamente para o esclarecimento do enigma. Lembremos, com Sampaio (2008), que na ficção detetivesca clássica os pensamentos especulativos e digressivos sempre estiveram subordinados à explicação do mistério da narrativa. Contudo, tal subordinação inexistente na narrativa detetivesca metafísica; em vez disso, esses pensamentos especulativos e digressivos mencionados pela autora dominam a investigação, que acaba por tratar de temas que não dizem diretamente respeito ao enigma do texto. É o caso do Mal, nas obras de Bolaño que mencionamos. Porém, é importante frisar que esses temas só surgem por meio da inquirição; portanto, no caso da ficção bolaniana, dependem do segredo para que venham à tona, pois é este que motiva o desenrolar do processo investigativo.

O segredo, contudo, jamais poderá ser esclarecido; é daí que vem o fracasso final dos leitores-detetives, mas também sua vitória. Vejamos melhor esse paradoxo. Na maioria das vezes, os leitores-detetives de Bolaño não conseguem resolver o mistério com o qual se deparam: em *O Terceiro Reich*, Udo não esclarece nem morte de Charly, nem o passado (ou as intenções) do Queimado; em *Estrela distante*, embora Belano encontre o desaparecido Carlos Wieder, não consegue formular uma imagem coerente do escritor, nem mesmo confirmar se ele se trata efetivamente do poeta Alberto Ruiz-Tagle; em 2666, os críticos falham em desvendar o paradeiro de Archiboldi ou o que ele fazia em Santa Teresa. Esse fracasso dos leitores-detetives bolanianos acompanha o fracasso do leitor enquanto detetive: em todas as narrativas policiais do autor, o leitor é incapaz de desfazer o emaranhado de

segredos que existe no texto, mesmo quando as personagens conseguem solucionar o mistério com o qual se deparam, como é o caso de *Os detetives selvagens*.

Contudo, é justamente por não desvendar o segredo, por seguir na procura de sua solução, que os detetives vencem; porque, como mostra Patricia Espinosa, “para Bolaño, o indeterminado é a vida e a determinação é a morte. Tudo aquilo que se territorializa, que se fixa, morre. (...) Achar é igual à morte. Tudo o que se encontra morre ou está morto” (ESPINOSA, 2006b, p.10). É por isso que Cesárea Tinajero morre pouco depois que Belano e Lima a encontram; nesse sentido, sua vitória acaba sendo uma derrota, como eles mesmos admitem: “Ouvi Belano dizer que tínhamos feito uma cagada, que só tínhamos encontrado Cesárea para lhe trazer a morte” (BOLAÑO, 2006, p.618).

Para Espinosa, nas narrativas bolanianas,

Somente a viagem/ o trânsito, é vida. A única possibilidade de seguir vivo é converter-se num rastreador cuja busca será eterna, já que se chega a encontrar o que é rastreado, isto morrerá. Por isso seus textos nos obrigam a operar detetivescamente: buscar sem encontrar é o jogo que a narração prefigura. Já não há, como nos relatos de Borges, uma ordem secreta escondida em palavras mágicas como Aleph ou Jahwé, ou a busca da imortalidade e da mortalidade, ou o percurso do labirinto. Agora o labirinto definitivamente não possui centro nem forma, e a palavra mágica carece de sentido (ESPINOSA, 2006b, p.10).

Se o segredo impede que se chegue a um sentido definitivo sobre o mundo, ele ao mesmo tempo impede que a morte chegue, pois é apenas no ato de persegui-lo que a vida pode continuar; como dissemos anteriormente, no labirinto sem minotauro, é a própria errância através de seus muros que possui significado. Parar não é encontrar a essência oculta do mundo; é encerrar a única atividade que pode atribuir-lhe algum tipo de sentido, algum tipo de verdade. É por isso que Amalfitano, ao comentar com os críticos europeus que deixou o Chile após o Golpe de Estado, considera o exílio como uma parte natural da vida:

- O exílio deve ser algo terrível – disse Norton, compreensiva.
- Na verdade – disse Amalfitano –, eu agora o vejo como um movimento natural, algo que, a seu modo, contribui para abolir o destino ou o que comumente se considera o destino.
- Mas o exílio – disse Pelletier – é cheio de inconvenientes, de saltos e rupturas que mais ou menos se repetem e que dificultam qualquer coisa importante que a gente se proponha a fazer.
- É precisamente aí – replicou Amalfitano – que está a abolição do destino (BOLAÑO, 2010a, p.123).

O exílio (o movimento) impede que o destino seja alcançado, que o segredo seja desvendado, que a vida se encerre. Não por acaso 2666 (bem como toda a obra de Bolaño)

está repleto de personagens que se exilam e que viajam. Amalfitano e Archiboldi são exilados: o primeiro do Chile e o segundo da Alemanha. Ambos também viajam para Santa Teresa, assim como Fate e os acadêmicos europeus. E é justamente por meio dessa viagem, como vimos, que estes últimos conseguem deixar de lado o terreno confortável da racionalidade moderna, espacializante, e adentrar no terreno do atual, da vida<sup>32</sup>.

Assim, o autoexílio é a atitude exigida a todo leitor-detetive que se aventure por entre os labirintos das narrativas detetivescas metafísicas de Bolaño: para continuar perseguindo o segredo desses textos, ele necessita evitar qualquer tipo de assentamento, qualquer tipo de territorialização. Isso porque ele, enquanto detetive, já não deve mais “buscar para encontrar o sentido, porque encontrar não tem sentido. Somente pode ter sentido a travessia, a fuga permanente” (ESPINOSA, 2006b, p.10). Ao contrário da ficção policial clássica, não nos deparamos com o sentido ao final da narrativa; é a travessia pela narrativa que propicia ao leitor o encontro com diversos temas, que o leva a construir diversos significados. Procuraremos seguir abordando alguns desses temas no decorrer deste trabalho. Continuemos, portanto, uma vez que ficar parado no terreno bolaniano é encontrar a morte.

### **“Quem é o assassino de mulheres de Santa Teresa?”**

Em *Como a própria vida*, romance do autor mexicano Paco Ignacio Taibo II, há um momento em que o protagonista, um autor de romances policiais que assume o posto de delegado no vilarejo de Santa Ana, descreve o possível livro que escreveria baseado na sua experiência como policial, o que pode ser lido também como uma descrição do próprio romance que o leitor tem em mãos, bem como da vertente neopolicial da narrativa detetivesca:

É uma novela de crimes muito fodidos, mas o que importa não são os crimes, e sim (como em toda novela policial mexicana) o contexto. Poucas vezes surgirá a pergunta: quem matou? Porque o que mata não é o que quer a morte. Existe uma

---

<sup>32</sup> Norton não acompanha Espinoza e Pelletier em toda a procura por Archiboldi, mas é a viagem à Santa Teresa que a ajuda a aceitar seus sentimentos e arriscar um relacionamento com Morini. Este, por sua vez, não chega a ir ao México, mas, como ele mesmo reflete, “antes que seus amigos empreendessem a busca de Archiboldi, ele, como Schwob em Samoa, já tinha iniciado uma viagem, uma viagem que não era em torno do sepulcro de um valente mas em torno de uma resignação, uma experiência em certo sentido nova, pois essa resignação não era o que comumente se chama resignação, nem mesmo paciência ou conformismo, mas era antes um estado de mansidão, uma humildade singular e incompreensível que o fazia chorar sem mais nem menos e que em sua própria imagem, o que Morini percebia de Morini, ia se diluindo de forma gradual e incontida, como um rio que deixa de ser rio ou como uma árvore que pega fogo no horizonte sem saber que está queimando” (BOLAÑO, 201a, p.113-114). Ou seja, a “viagem” operada por Morini também é uma viagem que resulta numa transformação pessoal.

distância entre executor e mandante. Logo, o importante é o porquê (TAIBO II, 1991, p.148).

Como vimos, no neopolicial, os crimes podem funcionar como pretexto para (segundo a expressão de Hernández Luna) “narrar cidades”, ou seja, para abordar criticamente determinada conjuntura. Nesse sentido, o mistério dos crimes, que movia e dava sentido à narrativa do *whodunit*, no neopolicial é colocado em segundo plano em favor de uma indagação mais ampla: não interessa tanto *quem* cometeu o crime, ou *como* ele foi cometido, mas *por que* ele ocorreu ou pôde ocorrer. Dessa maneira, não é que os crimes deixem de ser importantes no neopolicial; o que acontece é que eles só possuem um verdadeiro significado se puderem esclarecer o e serem esclarecidos pelo contexto no qual estão inseridos. A centralidade do crime é assim deslocada da *função de motor da narrativa policial em si* para a *função de motor da reflexão construída pela narrativa policial*.

Entendida dessa forma, a descrição elaborada por Paco II pode ser utilizada para se referir também a segunda grande seção de 2666, que está mais próxima justamente do modelo do neopolicial. O crime é um dos elementos centralizadores da segunda grande seção; o outro é o ponto geográfico medular do romance, a cidade mexicana de Santa Teresa. De fato, tanto “A parte de Amalfitano”, quanto “A parte de Fate” e “A parte dos crimes” têm sua ação situada primordialmente em Santa Teresa, e versam, de maneira mais ou menos direta, sobre os crimes brutais que ocorrem nessa cidade: as centenas de assassinatos de mulheres. Assim, crime e contexto (crime e cidade) estão intimamente articulados nessa seção, como veremos a seguir.

É importante destacar, contudo, que, embora os assassinatos de mulheres e a cidade de Santa Teresa estejam no centro dessa segunda seção de 2666, elas não constituem um elemento que “absorve” todas as outras questões do romance; sobretudo nas duas primeiras partes da seção, “A parte de Amalfitano” e “A parte de Fate”, crimes e cidade possuem relevância na medida em que se articulam com a vida de seus protagonistas: o professor universitário Óscar Amalfitano e o jornalista norte-americano Oscar Fate. A coincidência entre o primeiro nome de ambas as personagens não deve, portanto, ser encarada como tal: a equivalência dos nomes de Amalfitano e Fate aponta para mais uma das diversas relações de similitude existentes no romance (a exemplo da que ocorre entre Archiboldi e seu sobrinho Haas), que revelam também um paralelismo entre as partes dedicadas a estas personagens.

Os dois principais e mais evidentes elementos que unem Fate e Amalfitano e que os leva a estabelecerem uma relação especial com Santa Teresa e com os crimes que nela



ocorrem é a condição de estrangeiros que ambos carregam: o primeiro é norte-americano e o segundo chileno. É verdade que, assim como o professor e o jornalista, também os críticos da primeira parte são estrangeiros em Santa Teresa; porém, diferentemente destes, Amalfitano e Fate são, em certo sentido, duplamente estrangeiros, uma vez que possuem uma relação especial de pertencimento com sua própria terra natal: Amalfitano por ser um exilado da ditadura militar e Fate por ser negro e, portanto, não pertencer ao padrão étnico caucasiano predominante nos Estados Unidos. Essa curiosa condição de despertencimento é assinalada tanto por Amalfitano, na sua já mencionada consideração sobre o exílio (o exílio como aquilo que abole o destino, que impele à errância), quanto por Fate, quando este se encontra já fora de seu país:

– Tem que pagar primeiro – disse a moça em espanhol.

– Não entendo – disse Fate –, sou americano. (...)

Depois saiu com a lata de cerveja e o cachorro-quente em direção à estrada. Enquanto esperava passar três caminhões que iam de Santa Teresa para o Arizona se lembrou do que tinha dito à moça do caixa. Sou americano. Por que não disse sou afro-americano? Por que estou no estrangeiro? Mas posso me considerar no estrangeiro quanto, se quisesse, podia agora mesmo ir embora andando, e sem andar muito, até meu país? Isso significa que num lugar sou americano, noutra sou afro-americano e em mais outro, por pura lógica, não sou ninguém? (BOLAÑO, 2010a, p.278).

Assim, a cidade e os crimes irão atingir Amalfitano e Fate na sua dupla condição de estrangeiros. Eles se encontram, portanto, numa situação bastante diversa dos críticos da primeira parte do romance, detentores de um espaço de segurança prévio que, mesmo sendo impetuosamente atacado pela realidade de Santa Teresa, como vimos anteriormente, se configura como um local onde podiam localizar-se e constituir-se enquanto sujeitos, e para o qual podem retornar após deixar o México (como de fato faz Norton ao se sentir demasiadamente ameaçada). Ao contrário dos críticos europeus, Fate e Amalfitano não possuem nenhum local seguro para se (re)compor, e a realidade de Santa Teresa, com seus crimes absurdos e ininteligíveis, abalam ainda mais a estrutura já frágil da existência das duas personagens.

A frágil estrutura das existências de Amalfitano e Fate é apresentada logo no princípio da parte de cada uma das personagens; ambas são iniciadas com uma espécie de *in media res*, concentrada num curto parágrafo que aborda a incerteza das personagens acerca de sua própria vida. Assim começa “A parte de Amalfitano”: “Não sei o que vim fazer em Santa Teresa, se disse Amalfitano ao cabo de uma semana vivendo na cidade. Não sabe? Não sabe mesmo?, perguntou-se. Verdadeiramente não sei, disse a si mesmo, e não pôde ser mais

eloquente” (BOLAÑO, 2010a, p.165). Por sua vez, “A parte de Fate” se inicia da seguinte maneira:

Quando tudo começou?, pensou. Em que momento afundei? Um escuro lago asteca vagamente familiar. O pesadelo. Como sair daqui? Como controlar a situação? E depois outras perguntas: queria mesmo sair? Queria mesmo deixar tudo para trás? E também pensou: a dor não importa. E também: talvez tudo tenha começado com a morte da minha mãe. E também: a dor não importa, a não ser que aumente e se torne insuportável. E também: puta que pariu, dói, puta que pariu, dói. Não importa, não importa. Rodeado de fantasmas (BOLAÑO, 2010a, p.229).

Como podemos ver, ambas as personagens são apresentadas ao leitor como sujeitos marcados pela dúvida acerca de suas vidas: nenhuma das duas possui segurança sobre a situação na qual se encontram, e quando questionam a si próprias sobre o que fazer são incapazes de oferecer uma resposta. É interessante comparar o início das partes de Fate e de Amalfitano, nas quais seus protagonistas são apresentados nessa atmosfera de incerteza, com o início das outras duas partes que também possuem protagonistas mais evidentes, as dos críticos e de Archiboldi, nas quais estes são apresentados de maneira muito mais “concreta”. Como vimos, a história dos críticos começa a partir do momento em que eles entram em contato com a obra do misterioso romancista alemão, ou seja, é iniciada em um ponto bastante específico; já a parte de Archiboldi, que procura dar conta de toda a vida do escritor, mesmo desde antes de seu nascimento, se inicia falando brevemente de seus pais e do contato que tiveram um com o outro, para logo depois abordar o nascimento do autor alemão.

Dessa forma, enquanto nas partes dos críticos e de Archiboldi, a história começa “do princípio”, com situações mais concretas e não problemáticas (contato com um escritor, origem e nascimento), nas partes de Amalfitano e de Fate, o leitor se depara com uma história que já começou, e na qual os seus protagonistas se encontram aparentemente sem rumo. É só após esse início *in media res* que somos levados ao passado das personagens, com Amalfitano recordando a época em que morava em Barcelona e quando sua ex-esposa abandonou a ele e a sua filha pequena, Rosa; e com Fate recebendo o aviso de que sua mãe havia morrido, pouco antes de ser incubido de ir cobrir a luta de boxe em Santa Teresa. Tanto um quanto o outro já estão na cidade mexicana no trecho *in media res* que inicia suas respectivas partes; ou seja, a apresentação das personagens, marcada pela insegurança e pela dúvida que elas possuem em relação as suas vidas, é situada no contexto de Santa Teresa e de seus crimes, relacionando estas à frágil estrutura da existência das personagens.

A estrutura instável da vida das suas personagens é marcada, cada uma delas, por um “grande problema”: para Amalfitano esse problema é a loucura; no caso de Fate é a sensação

de irrealidade. O contato com Santa Teresa e com os crimes irá potencializar tais problemas, e os capítulos dedicados a Amalfitano e Fate abordam, em grande parte, essa potencialização.

A loucura aparece na parte de Amalfitano logo no princípio, quando o professor de filosofia lembra-se de quando Lola, sua antiga mulher, o abandonou, com a desculpa de que iria visitar seu poeta favorito, que estava internado em um hospício. Amalfitano acompanha a aventura da mulher por meio das cartas que esta lhe envia esporadicamente. Recordando-se de certos episódios narrados por Lola, que faz de tudo para se manter próxima ao manicômio onde se encontra o poeta, Amalfitano expressa um pensamento bastante importante para nós: “A loucura é contagiosa” (BOLAÑO, 2010a, p.178). Tal pensamento, que a princípio parece se referir ao juízo, tecido por Amalfitano, de que sua esposa estava ficando louca por conviver junto aos loucos, também pode ser entendido como uma reflexão acerca da própria condição do professor: ele havia ficado louco pelo contato que teve com Lola, ou estava ficando louco por se encontrar em uma cidade enlouquecida (o pensamento é elaborado quando Amalfitano já se encontra estabelecido em Santa Teresa).

De fato, pouco a pouco Amalfitano dá sinais de que está ficando cada vez mais nervoso, preocupado com sua situação e com a de sua filha, Rosa, em Santa Teresa: “Tenho de voltar já, se dizia, mas para onde? Depois se dizia: o que me levou a vir para cá? Por que trouxe minha filha para esta cidade maldita? (...) Porque o que desejo, no fundo, é morrer?” (BOLAÑO, 2010a, p.197). Numa conversa que tem por telefone com uma colega da universidade, o professor confessa que “seus nervos estavam cada vez mais alterados”; sua colega tenta acalmá-lo dizendo que não precisa ficar paranoico, uma vez que “as vítimas costumavam ser sequestradas em outras zonas da cidade” (BOLAÑO, 2010a, p.199). Vemos, portanto, que o medo e o temor de que algo aconteça a ele e a sua filha, faz com que o estado emocional e psicológico de Amalfitano sofra sérios abalos. E justamente pouco tempo depois dessa conversa com sua colega, o professor começa a ouvir uma voz em sua mente, oficializando, por assim dizer, seu estado de loucura.

A voz que Amalfitano escuta está ligada ao medo que ele sente de Santa Teresa; logo que ela faz sua primeira “aparição”, o professor se assusta e vai procurar sua filha, revelando a esta que “estava nervoso demais, que acreditava ter ouvido barulhos, que estava arrependido de tê-la trazido para esta cidade infecta” (BOLAÑO, 2010a, p.201). Numa cena mais adiante, a voz, que o tempo todo questiona Amalfitano acerca de suas crenças e de sua vida, também toca no assunto dos crimes, o que aumenta a desconfiança do professor:

Então você ensina filosofia?, perguntou a voz. Então você ensina Wittgenstein?, perguntou a voz. Já se perguntou se sua mão é uma mão?, perguntou a voz. Já me perguntei, respondeu Amalfitano. Mas agora você tem coisas mais importantes para se perguntar, ou estou enganado?, perguntou a voz. Não, respondeu Amalfitano. Por exemplo, por que você não vai a um viveiro comprar sementes e plantas, e quem sabe até uma arvorezinha para plantar no meio do jardim dos fundos?, perguntou a voz. (...) E também pensou na sua filha, disse a voz, e nos assassinatos que se cometem diariamente nesta cidade, e nas nuvens veadinhas de Baudelaire (desculpe), mas não pensou seriamente se sua mão é uma mão. (...) Ouviu alguém ligando o motor de um carro. O carro demorava para arrancar. Levantou-se e foi até a janela. Os carros parados em frente da sua casa estavam vazios. (...) Amalfitano saiu ao alpendre. À esquerda, a uns dez metros da sua casa, um carro preto acendeu o farol e pôs-se em movimento. Ao passar diante do jardim, o motorista se inclinou e observou Amalfitano sem se deter. (...) Mal encarado, disse a voz assim que [Amalfitano] passou pela porta de entrada. E depois: você precisa tomar cuidado, camarada, parece que as coisas aqui estão em polvorosa (BOLANO, 2010a, p.209-210).

A postura sarcástica da voz, que questiona as possíveis especulações metafísicas de Amalfitano, contrapondo-as aos pensamentos mais concretos e temerosos que o professor possui, articula-se ao clima de paranoia que ganha forma no final do trecho citado, quando Amalfitano percebe o carro preto estacionado perto da sua casa (o carro preto é diversas vezes associado, na parte dos crimes, aos assassinos de mulheres); todos esses elementos remetem para a relação entre a loucura do professor chileno e o contexto dos crimes de Santa Teresa.

Mas a loucura de Amalfitano não aponta apenas para o terror que o professor experiencia, mas também (de forma semelhante ao que ocorre na parte dos críticos) para o questionamento da capacidade da razão para lidar com certas realidades. Há certo mistério na voz que fala com Amalfitano: embora ela seja associada, pelo próprio professor, à loucura que se abate sobre ele, ela também é considerada como fruto de fenômenos diversos. Primeiramente se anuncia como a voz do avô de Amalfitano, e depois de seu pai, ambos falecidos; mais tarde, o professor considera a possibilidade da voz se tratar de um fenômeno de telepatia. Embora essas explicações sejam possam ser facilmente encaradas como a tentativa, por parte da própria personagem, de negar sua loucura, elas também estão inseridas na objeção que, de acordo com Elmore, o romance de Bolaño faz às “premissas do racionalismo secular” (ELMORE, 2013, p.283). Para Elmore, o irracional e o delirante não devem ser sempre considerados erros de percepção ou, acrescentaríamos, mesmo de qualquer outro tipo, uma vez que *2666* se situa no terreno do fantástico ou do maravilhoso. O estudioso cita o caso da vidente chamada Florita Almada, que aparece na parte dos crimes, alertando, por meio de visões, dos assassinatos que ocorrem em Santa Teresa. De fato, Florita é capaz de mostrar, antes que os casos ganhem destaque na mídia, que via mulheres e meninas sendo mortas na cidade, citando também um deserto (onde, concretamente, vários dos corpos

assassinados são encontrados). Se as visões de Florita são reais, coincidência ou puro charlatanismo, não podemos saber, uma vez que o narrador de *2666*, como já vimos, se exime de emitir julgamentos ou dar esclarecimentos sobre certas questões importantes do livro, mantendo assim vivo o segredo.

Embora nos pareça exagerado afirmar que o romance de Bolaño se configure como um caso de ficção fantástica ou maravilhosa, é verdade que casos como o de Florita ou da origem sobrenatural da voz que fala com Amalfitano podem gerar uma dúvida justificada no leitor acerca de sua veracidade, devido ao silêncio do narrador sobre sua real natureza. Essas dúvidas de fato contribuem para o questionamento das “premissas do racionalismo secular” mencionado por Elmore; mesmo que o leitor decida que se trata apenas de eventos inusitados, mas não sobrenaturais, as dúvidas que eles geram perturbam de alguma forma as típicas explicações racionais que elaboramos sobre a realidade.

A loucura de Amalfitano também é um desses elementos que funcionam como questionadores do racionalismo secular. Isso fica bastante evidente num dos momentos mais singulares do romance, quando o professor decide pendurar no seu varal um tratado de geometria escrito pelo poeta galego Rafael Dieste. Amalfitano encontra o livro embalado junto com outros que trouxera da Espanha, mas não se lembra de tê-lo comprado ou mesmo guardado. A presença do tratado lhe causa um grande incômodo, uma vez que desconhece sua origem, e essa angústia só passa quando o professor pendura o livro no varal do seu quintal, inspirado num *ready-made* proposto por Duchamp. A ideia, tanto de Duchamp como de Amalfitano, é “deixar um livro de geometria pendurado às intempéries para ver se aprende alguma coisa da vida real” (BOLAÑO, 2010a, p.196).

Assim como ocorrera na parte dos críticos, quando a racionalidade europeia e acadêmica de seus protagonistas é agredida pela realidade mexicana, Amalfitano também propõe um “ataque” ao racionalismo ocidental (representado aqui pela geometria). Como aponta Espinosa, a respeito desse episódio do livro pendurado, “Bolaño pretende uma e outra vez apresentar o contraponto entre o racionalismo e outra lógica (a *transrazão*) para denunciar que existe um modo distinto de abordar o real” (ESPINOSA, 2006b, p.4, grifo da autora); Amalfitano procura fazer com que o livro (e a racionalidade que ele representa) “entenda” essa segunda lógica, fazer com que o racionalismo secular (do qual, em certo sentido, Amalfitano é ele próprio um representante) compreenda que certas realidades são ininteligíveis para si. A contraposição entre a racionalidade representada pelo livro e a

realidade extraordinária da Santa Teresa é reforçada numa cena que ocorre pouco depois de Amalfitano começar a ouvir a voz:

Nessa mesma hora, a polícia de Santa Teresa encontrou o cadáver de outra adolescente, semienterrada num terreno baldio de um subúrbio da cidade, e um vento forte, que vinha do oeste, foi se estatelar contra o sopé das montanhas do leste, levantando poeira e folhas de jornal e caixas de papelão jogadas na rua à sua passagem por Santa Teresa e mexendo a roupa que Rosa havia pendurado no jardim dos fundos, como se o vento, esse vento jovem e enérgico, e de tão curta vida, experimentasse as camisas e calças de Amalfitano e se metesse dentro das calcinhas de sua filha, e lesse algumas páginas do Testamento geométrico para ver se havia ali algo que lhe pudesse ser de utilidade, algo que lhe explicasse a paisagem tão curiosa de ruas e casas através das quais estava galopando ou que explicasse ele próprio como vento (BOLAÑO, 2010a, p.203).

Se na parte de Amalfitano a realidade se Santa Teresa não pode ser dominada pela razão, na parte de Fate ela acaba por se desfazer, tornando-se espectral. A realidade para Fate parece estranha desde o início da parte dedicada à personagem, quando esta recebe um telefonema informando que sua mãe acabara de morrer. Fate se dirige à casa da mãe para cuidar da situação, e percebemos que ele é completamente estranho ao universo da falecida: não conhece seus vizinhos, não sabe qual igreja ela frequenta, não consegue nem ao menos descobrir qual foi a causa da sua morte. A própria casa da mãe, bem como sua intimidade, é algo distante para Fate: “Lavou o rosto e o pescoço, e quando se enxugou se deu conta de que aquela toalha pendurada no toalheiro havia disso, com quase toda probabilidade, a última toalha que sua mãe utilizara. Cheirou-a mas não descobriu nenhum cheiro familiar” (BOLAÑO, 2010a, p.236). Mas não é apenas o universo da mãe que é apartado de Fate: certos aspectos de sua vida profissional também lhe são estranhas. Quando questionado acerca de um colega que fora recentemente assassinado, o jornalista não consegue estabelecer uma referência precisa:

– Jimmy não era um grandão, de uns cem quilos de peso? – perguntou Fate.  
 – Não, Jimmy não era grande, nem pesava cem quilos. Era um cara pequeno, de um metro e setenta, aproximadamente, e uns oitenta quilos de peso – disse o chefe.  
 – Confundi com outro – disse Fate (...) (BOLAÑO, 2010a, p.233).

As duas dimensões que compõem a realidade de Fate que são reveladas ao leitor, sua vida familiar e profissional, aparecem como algo não inteiramente familiar à personagem, como se ele se encontrasse afastado da própria vida. É como se o jornalista fosse um *estrangeiro* de seu próprio mundo, condição esta reforçada no trecho citado anteriormente, quando a personagem reflete sobre sua identidade. A realidade de Fate é, assim, “irreal”, uma

vez que ele não parece possuir laços efetivos com o mundo que o cerca, fazendo com que este se torne irreconhecível e, portanto, impalpável.

A falta de laços de Fate com o mundo, bem como a consequente sensação de irrealidade que disso resulta, cresce conforme o jornalista vai deixando seu país natal e adentrando no território estrangeiro, com a missão, dada pelo seu chefe, de cobrir a luta de boxe entre um pugilista norte-americano e um mexicano. Essa tarefa, em si, já contribui para o afastamento de Fate, uma vez que sua especialidade é o jornalismo político, e não o esportivo; ele está, dessa forma, mais uma vez deslocado de uma possível realidade familiar. A paisagem que o jornalista enfrenta na viagem, o deserto, contribui para o estranhamento que ele sente e atrapalha sua capacidade de discernimento:

Passou por uma meseta, *ou assim acreditou*. (...) Depois o caminho desceu até uma espécie de vale que *lhe pareceu*, à primeira vista, gigantesco. No extremo mais distante do vale *acreditou discernir* uma luminosidade. *Mas podia ser qualquer coisa*. Uma caravana de caminhões de movendo com grande lentidão, as primeiras luzes de um povoado. *Ou talvez somente seu desejo de sair daquela escuridão* (...) (BOLAÑO, 2010 a, p.266, grifos nossos).

Não parece ser por acaso que justamente quando a realidade começa a se tornar ainda mais estranha para Fate, ele passe a ter contato com os crimes de Santa Teresa. Sempre que revela ser jornalista para alguém que encontra no caminho, como o policial da fronteira ou o cozinheiro de um restaurante de estrada, perguntam para Fate se ele está indo ao México para cobrir os assassinatos. É nesse restaurante também que o jornalista escuta a conversa entre um possível jornalista ou policial mexicano e o detetive norte-americano Albert Kessler, que aparece também na parte dos crimes, quando este dá uma declaração bastante aterrorizante da situação de Santa Teresa:

– Bom – disse [Kessler]. – Vou compartilhar com você três certezas. A: essa sociedade está fora da sociedade, todos, absolutamente todos são como antigos cristãos no circo. B: os crimes têm assinaturas diferentes. C: essa cidade parece 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, todos (BOLAÑO, 2010 a, p.263).

A declaração de Kessler funciona como uma espécie de aviso sobre o que Fate e o leitor encontrarão a seguir. De fato, conforme a narrativa avança, vamos conhecendo mais e mais sobre a realidade de Santa Teresa e de seus crimes. Fate conhece dois jornalistas mexicanos, Chucho Flores e Guadalupe Roncal, que dão detalhes sobre a série de assassinatos de mulheres, ao mesmo tempo em que explicam como funciona a vida da cidade, o que acaba

despertando no jornalista norte-americano o desejo de escrever sobre o tema. Embora o chefe de Fate recuse a proposta que este faz de cobrir os assassinatos, o jornalista não consegue se afastar dessa realidade, que toma conta da narrativa a partir de sua metade. “A parte de Fate” passa a se aproximar cada vez mais do neopolicial, pelo enfoque na abordagem da criminalidade e na representação do contexto no qual ela ocorre, bem como pelo uso de um personagem jornalista que assume o papel de detetive.

Fate acaba conhecendo a filha de Amalfitano, Rosa, e, após uma confusão na casa de Chucho, na qual Fate pode ter matado um homem ou não, os dois fogem para a casa de Amalfitano, que se encontra bastante debilitado pela loucura e pelo medo. Amalfitano pede então que o jornalista retire leve sua filha para os Estados Unidos, para que de lá ela possa retornar à Europa e escapar da violência de Santa Teresa. Antes de partirem, contudo, Fate vai ao encontro de Guadalupe Roncal, que havia pedido para que ele a acompanhasse ao presídio da cidade para realizar uma entrevista com o suposto assassino de mulheres (Klaus Haas).

Esses são os momentos finais da terceira parte de *2666*, quando Fate está mais envolvido com a questão dos assassinatos: procura tirar Rosa do México para protegê-la dos crimes e está prestes a se encontrar com o principal assassino. É precisamente nesses últimos momentos que a realidade parece se dissolver completamente para o jornalista; fazendo o caminho de volta, não consegue reconhecer o que vira antes: “Durante o caminho para Tucson, Fate foi incapaz de reconhecer o que havia visto uns dias antes (...). O que antes era minha direita agora é a minha esquerda, não consigo ter nenhum ponto de referência. Tudo apagado” (BOLAÑO, 2010a, p.339). A desrealização relacionada à perda de referências é acompanhada de uma despersonalização: “Tudo isso é como o *sonho de outra pessoa*, disse Fate” (BOLAÑO, 2010a, p.337). O estado de Fate se reflete na própria narrativa, que em seus momentos finais abandona a ordem cronológica e intercala trechos que mostram ele e Rosa cruzando a fronteira e outros que retratam a visita ao assassino. A revelação deste último fecha a terceira parte do romance, quando ele é apresentado como uma espécie de monstro ou ser sobrenatural:

Quando Fate ouviu os passos se aproximando pensou que eram os passos de um *gigante*. (...) Ouviu risadas e repreensões, depois passaram as nuvens negras que vinham do leste por cima da prisão e o ar pareceu escurecer. (...) De repente uma voz começou a entoar uma canção. O efeito era igual ao de um lenhador cortando árvores. (...) O tom da voz subiu. *Ocorreu a Fate que talvez estivesse sonhando*. As árvores caíam uma atrás da outra. Sou um gigante perdido no meio de um bosque queimado. Mas alguém virá me resgatar. (...) Depois viram um tipo enorme e muito louro entrar na sala de visitas inclinando a cabeça, como se temesse dar uma cabeçada no teto (...).



– Bom dia – disse o gigante em espanhol. Sentou-se e estirou as pernas por baixo da mesa até seus pés aparecerem do outro lado. (...)  
 – Perguntem o que quiserem – disse o gigante.  
 Guadalupe Roncal levou a mão à boca, como se estivesse inalando um gás tóxico, e *não soube o que perguntar* (BOLAÑO, 2010a, p.339-340, grifos nossos).

A imagem do suposto assassino das mulheres de Santa Teresa, Klaus Haas, como um tipo de monstro prepara o leitor para a próxima parte de *2666*, que aborda os crimes na cidade. Haas parece encarnar o Mal que será tratado nas páginas seguintes do romance, um Mal diante do qual a palavra se cala (como ocorre com Guadalupe Roncal) e a realidade se desfaz (como acontece com Fate). O paradoxo, contudo, é que nada disso ocorre no decorrer do livro; pelo contrário: “A parte dos crimes” é justamente marcada pela sua extensão (a maior do romance) e pelo detalhismo utilizado para descrever os corpos das vítimas encontradas. Esse paradoxo aponta para um dos principais problemas presentes em toda obra de Bolaño, que pode ser apresentado pela seguinte pergunta: “como, afinal, narrar o inenarrável?”.

No discurso que profere em Caracas, ao receber o prêmio Rómulo Gallegos em 1999, Bolaño propõe a seguinte pergunta: “o que é uma escrita de qualidade?”. Sua resposta acaba apontando justamente para a questão que mencionamos acima:

Pois o que sempre foi: saber meter a cabeça no escuro, saber saltar para o vazio, saber que a literatura é basicamente um ofício perigoso. Correr pela borda do precipício: de um lado o abismo e do outro os rostos que alguém ama, os rostos sorridentes que alguém ama, e os livros, e os amigos e a comida (BOLAÑO, 2004b, p.36-37).

A qualidade da literatura, para o autor chileno, depende da capacidade do escritor em lidar com o vazio, com o abismo, ou seja: com aquilo que não pode ser apreendido completamente, que escapa, de alguma forma, à experiência humana. Mas esse critério de qualidade impõe um problema sério: como a escrita pode abordar o vazio? Se é por meio da linguagem que damos sentido ao mundo, isto é, se é a linguagem que nos permite que sejamos racionais; então como abordar, utilizando-se da linguagem, aquilo que está além da razão? Ou seja, como narrar aquilo que não pode ser narrado?

De acordo com Ezequiel de Rosso (2006a), é possível encontrar uma resposta própria de Bolaño para este problema. Num ensaio dedicado ao conto “Joanna Silvestri” (presente no volume *Llamadas telefónicas*), Rosso mostra que esse texto faz parte de uma “saga” sobre Carlos Wieder, o já mencionado poeta/torturador que aparece em *La literatura nazi en América* e em *Estrela distante*. De acordo com o crítico, o horror representado na figura de

Wieder só pode ser abordado por meio da repetição constante do mesmo relato: diante do inapreensível, só resta retomar infinitamente o mesmo tema, na esperança de corrigir os erros anteriores, o que ficou de fora, o que foi mal interpretado. Assim, para Rosso, a estratégia bolaniana para lidar com o que não se pode narrar

se trata de contar um relato no qual todo avanço seja somente uma nova versão do já visto. Há aqui uma ética do relato: a própria estrutura do relato vacila sob o peso do inenarrável.

Nos limites do relato (sem precisão, com verdades provisórias, passíveis de novas versões) Bolaño propõe um romance infinito na qual a repetição é o único mecanismo que pode dar conta do horror (ROSSO, 2006a, p.60).

Essa estratégia de repetição irá guiar a maior das cinco partes de *2666*: “A parte dos crimes”. Contudo, há certa diferença entre a repetição ocorrida na “saga Wieder” e a que encontramos na parte dos crimes de *2666*: na primeira, ocorre a reformulação de uma mesma história, ou pelo menos a reformulação da história de uma mesma personagem; já na segunda, presenciamos a repetição exaustiva de *um mesmo tipo de crime*, o assassinato de mulheres de forma extremamente violenta.

“A parte dos crimes” descreve mais de uma centena de assassinatos de mulheres que ocorrem no período entre 1993 (quando se começa a contabilizar os crimes) e 1997. Embora haja alguns casos diferentes, a grande maioria dos assassinatos atinge o mesmo tipo de vítimas e ocorre de maneira semelhante: mulheres pobres, mestiças, trabalhadoras das maquiladoras que, antes de serem mortas estranguladas ou esfaqueadas, sofrem algum tipo de tortura e/ou violência sexual. O tom adotado pelo narrador para descrever os corpos é bastante frio e objetivo, e a descrição é feita por meio de um discurso que muitas vezes se aproxima daquele utilizado em relatórios de policiais e legistas. Retratemos esse tipo de descrição realizada pelo narrador por meio de um exemplo retirado mais ou menos ao acaso do livro:

Em meados de novembro, Andrea Pacheco Martínez, de treze anos, foi raptada ao sair da escola técnica secundária 16. (...) Quando a encontraram, dois dias depois, seu corpo mostrava sinais inequívocos de morte por estrangulamento, com ruptura do hioide. Tinha sido violentada anal e vaginalmente. Os pulsos apresentavam tumefações típicas de amarradura. Os tornozelos também estavam lacerados, com o que se deduziu que também tivera os pés amarrados (BOLAÑO, 2010a, p.378-379).

Espalhados ao longo de todo o período temporal que a parte dos crimes abarca, os assassinatos dominam a quarta parte de *2666*, não apenas por causa de sua enorme quantidade ou porque o enredo desse trecho do romance gira em torno da tentativa, por parte da polícia, em solucioná-los, mas também devido ao efeito que eles causam no leitor. Embora a

brutalidade dos crimes seja chocante, ela acaba sendo, em certo sentido, atenuada pelo distanciamento adotado pelo narrador, que os descreve por meio da linguagem “neutra” do discurso de relatório<sup>33</sup>. Além disso, os crimes se repetem em tamanha quantidade, e são tão semelhantes entre si, que em pouco tempo eles acabam por se confundir uns com os outros, causando certo “anestesiamento” no leitor; mesmo que, sempre que possível (uma vez que ele não sabe mais do que a própria polícia sabe sobre os crimes) o narrador apresente o nome completo das vítimas, o que deveria garantir-lhes um grau de individualidade bastante sólido, os próprios nomes acabam assemelhando-se demais uns com os outros, dificultando a possibilidade do leitor de recordar cada um em sua especificidade. Um último elemento agravante dessa situação é o fato de que grande parte dos crimes não são solucionados ou o são de maneira claramente insatisfatória, o que leva a um questionamento acerca da função daquelas vítimas para a economia narrativa, ainda mais quando se leva em consideração o caráter detetivesco do texto. Assim, o choque inicial causado pelas primeiras descrições da violência vai sendo substituído por um tipo de apatia em relação aos crimes, causada precisamente pela repetição frequente destes.

Há, portanto, um efeito contraditório na abordagem dos assassinatos na parte dos crimes de 2666: a descrição da barbárie dos assassinatos acaba levando a uma indiferença com relação a estes mesmos assassinatos. É como se a estratégia pensada por Bolaño para dar conta do horror, a repetição infinita do relato, acabasse gerando uma insensibilidade para com o próprio horror, o que, de certa forma, é uma maneira de não lidar com este. Contudo, o leitor atento deverá refletir acerca do motivo para tal escolha; mais ainda, ele irá se questionar como pôde passar do estágio de choque inicial ao se deparar com a bestialidade da violência que vitima as mulheres para o estágio de apatia que se segue após a reincidência dessas atrocidades. Assim, ele perceberá que sua própria insensibilidade reflete aquela que predomina no contexto onde ocorrem os crimes, tanto textuais quanto reais, e que, portanto, a estratégia para abordar o horror elaborada por Bolaño aponta para o horror estrutural da sociedade na qual o feminicídio é uma prática comum e aceita como algo “natural”. O efeito então causado é um novo choque, dessa vez motivado pela tomada de consciência dessa realidade absurda.

Vemos, portanto, que os crimes adquirem centralidade na quarta parte de 2666 não apenas por sua enorme quantidade, mas também por apontarem para um problema estrutural

---

<sup>33</sup> Distanciamento este que se mostra um posicionamento padrão em toda obra. Lembremos, novamente recorrendo a Villoro (2013), que o narrador já adota uma postura de afastamento para abordar suas personagens, tratando-as como se fossem “casos” a serem analisados, limitando-se apenas a narrar suas ações sem questionar seus motivos.

do próprio cenário no qual aparecem; dessa forma, ao narrar os feminicídios, Bolaño está ao mesmo tempo “narrando uma cidade”, isto é, abordando criticamente certa conjuntura. A centralidade dos assassinatos na parte dos crimes associa, portanto, o romance do autor chileno ao neopolicial, com seu foco na violência e na análise social. Se levarmos em consideração que os crimes contra as mulheres também possuem um grande peso para as partes de *Amalfitano* e de *Fate*, reforçamos nosso juízo de que o neopolicial é a vertente da ficção detetivesca que mais se aproxima da segunda grande seção do romance bolaniano.

Analisar as figuras dos detetives que aparecem na quarta parte de *2666* nos permite verificar ainda mais a afinidade entre o livro de Bolaño e o neopolicial, bem como aprofundar nosso exame acerca da análise conjuntural realizada pela obra em consonância com essa vertente da narrativa detetivesca. Existem basicamente três tipos diferentes de detetives que aparecem na parte dos crimes. O primeiro deles, mais amplo, é representado pelo corpo policial da cidade de Santa Teresa, e abarca uma série de personagens, dentre as quais podemos citar como principais o chefe de polícia Pedro Negrete; seu ajudante, o agente Epifanio Galindo; e o policial judiciário Juan de Dios Martínez. Podemos também enquadrar nesse tipo de detetive o jovem policial Lalo Cura, embora este apresente algumas peculiaridades que deverão ser vistas com mais atenção. O segundo tipo é representado pelo xerife norte-americano de ascendência mexicana Harry Magaña, que investiga, por conta própria, o assassinato de Lucy Anne Sander; Magaña atua mais ou menos como um detetive do *hard-boiled*, e sua figura pode ser considerada uma espécie de paródia dessa forma de narrativa. O terceiro e último tipo de detetive é representado, basicamente, por Sergio González, e revela uma figura que, como vimos, é bastante comum no neopolicial latino-americano: o jornalista detetive.

O primeiro dos três tipos de detetives apresenta uma diferença marcante em relação às primeiras expressões da narrativa policial negra: os protagonistas não são mais *private eyes*, isto é, detetives particulares, que trabalham por conta própria e que, justamente por isso, grande parte das vezes entram em atrito com as autoridades competentes; pelo contrário, agora os investigadores são as próprias autoridades e estão diretamente ligados ao poder estatal. O forte senso de individualismo que marcava os protagonistas do *hard-boiled* e que os levava ao ceticismo para com as instituições e à criação de uma ética particular é inexistente nos policiais que encontramos na quarta parte de *2666*: estes são caracterizados pela hierarquização e suas motivações para tentar resolver os crimes estão diretamente ligadas ao seu dever como profissionais. Entretanto, essa ligação dos detetives com o poder estatal não

se trata de uma forma de elogio a este último; como já foi dito, o neopolicial se distingue justamente pela desconfiança em relação ao Estado, e, nesse sentido, ele é um continuador da tradição do romance negro. É por isso que em *2666* encontramos outro elemento dessa tradição: a postura violenta do detetive. Contudo, se no *hard-boiled* essa postura era justificada pela própria atitude ética dos protagonistas, que se utilizavam da violência apenas para trazer algum tipo de justiça a um mundo ele mesmo truculento e decadente, marcando, portanto, uma oposição em relação a tal mundo; no livro de Bolaño, a violência policial está em total consonância com a selvageria da realidade na qual ela está inserida, e acaba por atingir até aquelas pessoas que eles, enquanto agentes da segurança pública, deveriam proteger.

Há duas cenas exemplares em *2666* sobre a violência exercida pela polícia contra aqueles que deveriam ser guardados por ela; ambas retratam a violência contra a mulher, justamente a principal vítima da parte dos crimes. A primeira delas revela um tipo de agressão mais simbólica: ao final do expediente, um grupo de policiais está reunido numa cafeteria e começam a contar uma série de piadas machistas. Em certo momento, um dos policiais conta o seguinte chiste: “as mulheres são como as leis, foram feitas para serem violadas” (BOLAÑO, 2010a, p.528), e a reação de seus companheiros é a de cair na gargalhada. A piada, que compactua tanto com o abuso contra as mulheres quanto com a transgressão das leis, deveria entrar em choque com a figura do policial; no entanto, não é isso o que ocorre, uma vez que ela não só é dita com naturalidade, mas também recebida com aprovação. A cena mostra, assim, que os crimes que ocorrem em Santa Teresa são, de certa maneira, aceitos por aqueles que deveriam combatê-los.

Já a segunda cena retrata um episódio de violência concreta. Após ser encontrado o cadáver de uma prostituta numa casa noturna, suas colegas são levadas à delegacia e lá são violentadas pelos policiais, como uma espécie de punição por supostamente terem assassinado a amiga. Percebe-se aqui um eco da cena anterior: a violação da mulher e das leis citadas pelo policial como se fosse uma piada ocorre na vida real, cometida justamente por membros da polícia. A relação entre as duas formas de violência não é acidental; como mostra o filósofo esloveno Slavoj Žižek, a violência simbólica, manifestada por meio da linguagem, é a origem das formas de violência reais que os seres humanos praticam uns com os outros:

é a linguagem, e não o interesse egoísta primitivo, o primeiro e maior fator de divisão ente nós, é devido à linguagem que nós e os nossos próximos podemos viver “em mundos diferentes” mesmo quando moramos na mesma rua. O que isto

significa é que a violência verbal não é uma distorção secundária, mas o último recurso de toda a violência especificamente humana (ŽIŽEK, 2014, p.63).

Assim, como afirma Mauro Iasi, “a violência simbólica, que não é menos real por ser simbólica, cumpre a função de tornar possível a violência real” (IASI, 2014, p.182). Isso porque, como também mostra Žižek, a violência “real” só é entendida como tal porque existe convencionalmente um “grau zero” de não violência que é precisamente determinado pela violência simbólica, ou seja, pelas representações que fazemos daquilo que é violento ou não. Dessa forma, ao naturalizar o ato de brutalidade contra as mulheres por meio das piadas machistas, os policiais apagam as marcas de violência simbólica existentes em tal ato e torna possível o estupro coletivo cometido contra as prostitutas da delegacia: as mulheres, assim como as leis, foram feitas para serem violadas.

Ao lado da simbólica, Žižek também elenca uma outra forma de violência que torna possível a violência “real”: aquilo que ele chama de “violência sistêmica”. Esta, para o autor, está ligada ao funcionamento de nosso sistema político e econômico, e, conseqüentemente, às relações sociais que nele se estabelecem. Uma vez que existe, ao menos abstratamente, uma ideia de como tal sistema deve funcionar “normalmente”, pode ser criado o já mencionado “grau zero” de não violência, o pano de fundo contra o qual todos os atos “anormais” devem ser considerados como violentos. Cabe perguntar, contudo: nosso sistema político, econômico e social não considera a violação de mulheres um ato de anormalidade? Em tese, sim. Contudo, como foi mostrado acima, a violência simbólica acaba por naturalizar essas ações, impedindo que elas sejam sentidas pelos policiais como práticas agressivas. Além disso, como aponta Nilia Viscardi, “quando uma violência que se define por sua individualização insólita começa a atingir uma regularidade e um alcance social ampliado, o conceito de desvio é impossível de ser utilizado, pois sua acumulação social retira de si qualquer singularidade” (2013, p.120-121). Dessa forma, o feminicídio de Santa Teresa impossibilita que as ações violentas contra as mulheres sejam percebidas enquanto tal. As violências simbólica e sistêmica tornam possível a violência “real” praticada pelos policiais.

A violência “real” (que Žižek chama de “subjéitiva”) se diferencia dos dois outros tipos de violência (caracterizados pelo autor como “objetivos”) por ser visível, enquanto estes últimos seriam invisíveis. Os tipos de violência objetivos não são invisíveis porque não conseguimos apreendê-los, mas sim porque são bem menos perceptíveis quando comparados à violência “real”, que chama muito mais atenção (tanto dos espectadores diretos, quanto da mídia, que insiste na exposição massiva desse tipo de violência). Além disso, como as

violências objetivas fornecem o pano de fundo que possibilita a experiência da violência subjetiva, elas acabam por se tornar menos nítidas do que esta, uma vez que se revestem da aura da “normalidade”.

O que Bolaño realiza ao compor as duas cenas mencionadas acima envolvendo os policiais é justamente apontar para os tipos de violência invisíveis que promovem a violência “real” contra as mulheres. Ao representar a postura machista dos agentes da lei que serve como justificativa para o estupro coletivo por eles promovido, o autor chileno mostra como as violências objetivas estabelecem as condições para que a violência subjetiva possa acontecer: por um lado, a violência simbólica afirma a condição da mulher como aquela que essencialmente foi feita para ser violada e subjugada; por outro, a violência sistêmica apaga as marcas do ato agressivo contra a mulher por meio da repetição constante desse ato, que acaba por ser normatizado. Contudo, todas essas formas de violência não devem ser entendidas como restritas ao universo policial no romance bolaniano; elas fazem parte, pelo menos, da sociedade de Santa Teresa como um todo. Os atos violentos dos policiais ocorrem pelo mesmo motivo que ocorrem os demais crimes contra as mulheres narrados na quarta parte de *2666*: porque as violências simbólica e sistêmica percorrem todo o corpo social do cenário onde as ações agressivas acontecem.

O estupro coletivo promovido pelos policiais deixa entrever outro traço importante desse grupo: seu caráter corrupto. Novamente, encontramos aqui uma diferença crucial em relação ao detetive do *hard-boiled*, cuja integridade, embora pudesse ser posta em dúvida em certos momentos (como ocorre, por exemplo, com Sam Spade em *O Falcão Maltês*), é inquebrantável. Embora fosse possível que os detetives do romance negro quebrassem algumas leis durante suas investigações, eles jamais o fariam unicamente para obter proveito próprio; assim como o uso da violência, esse tipo de atitude era motivada por sua busca particular por justiça. Não é o que acontece em *2666*, no qual a corrupção (bem como a violência) apresentada pelos policiais jamais é praticada com o objetivo de esclarecer os assassinatos de mulheres e levar os culpados à justiça. Na verdade, ocorre justamente o contrário: a prisão de Klaus Haas é diversas vezes denunciada como uma forma de proteger os verdadeiros culpados pelas mortes (que teriam algum tipo de ligação com a polícia) – e, de fato, os crimes continuam a ocorrer mesmo depois que Haas se encontra na cadeia. A corrupção da polícia, assim, percorre todos os níveis da organização, o que fica evidente ao descobrirmos que o chefe de polícia Pedro Negrete possui íntimas ligações com o narcotraficante Pedro Rengifo, que por sua vez talvez esteja envolvido, pelo menos, no

assassinato brutal de duas crianças. Há aqui, portanto, uma aproximação entre o detetive e o bandido, que seria inviável para o modelo do *hard-boiled*, mas que em nossa época representa mais uma manifestação daquele retorno às origens da ficção criminal apontado por Mandel (1993), que coloca o delinquente no papel de protagonista.

Um terceiro atributo dos policiais da quarta parte de 2666 que julgamos importante mencionar é sua incapacidade de resolver os crimes que investigam. Mais uma vez os policiais bolanianos se afastam do modelo do detetive do *hard-boiled*, que sempre conseguia resolver o mistério que enfrentava. Tal incapacidade, evidentemente, está relacionada com os elementos que vimos anteriormente: o machismo que eles apresentam e o fato de serem corruptos, uma vez que acobertam os verdadeiros criminosos. Porém, há outro motivo relevante para esse fracasso: o fato de que, assim como os críticos-detetives da primeira parte do romance, os policiais-detetives não conseguem decifrar adequadamente a realidade. Todavia, se os primeiros falhavam em seu propósito por estarem presos a um “excesso” de racionalidade, o malogro dos segundos ocorre por incorrerem em uma postura demasiadamente irracionalista. Em certo momento, o jovem policial Lalo Cura encontra uma série de livros de criminologia abandonados na delegacia e resolve levá-los para casa a fim de estudar seus conteúdos. Embora vários desses livros estivessem desatualizados (sua obra favorita, intitulada “Métodos modernos de investigação policial”, foi publicada pela primeira vez em 1935), Lalo as lê com atenção e procura absorver seus conhecimentos para utilizá-los na prática. Contudo, ao perceber a intenção de Lalo, Epifanio Galindo demonstra um desprezo pelas leituras do garoto: “E lê livros também, suponho. Claro, disse Lalo Cura. As porras de livros de veado que dei pro senhor? *Os Métodos modernos de investigação policial* (...). O senhor não sabe, seu babaquete, que na investigação policial não existem métodos modernos?” (BOLAÑO, 2010a, p.504).

A afirmação de Epifanio de que não existem métodos modernos de investigação policial, acompanhada do desprezo pelas leituras de criminalística, demonstra sua incredulidade com relação às formas racionais de investigação. É justamente tal incredulidade que, por vezes, o impede de continuar em suas buscas; em outro momento, ao se deparar com uma série de fatos inusitados sobre um crime, Epifanio procura refletir sobre eles:

Por dois dias seguidos pensou no assunto. Enquanto comia, enquanto ouvia seus colegas falarem de esporte ou de mulheres, enquanto dirigia o carro de Pedro Negrete, enquanto dormia. Até que decidiu que por mais que pensasse não iria achar uma solução satisfatória, e então parou de pensar (BOLAÑO, 2010a, p.409).



Embora pareça que Epifanio esteja procurando utilizar-se da razão para solucionar um mistério (uma vez que ele “pensa” sobre o assunto), na verdade o que se observa é que não há nenhum método na sua forma de investigação. O detetive apenas mantém o enigma em sua mente, refletindo sobre ele durante suas ações cotidianas; não utiliza, contudo, nenhum recurso ou lógica da ciência criminal para avançar em suas pesquisas. E, se não o faz, é porque, como vimos, despreza tais métodos, o que o leva a desistir do caso ao perceber que, apenas pensando sobre o mistério, é incapaz de chegar a alguma conclusão<sup>34</sup>. Assim, a incapacidade de resolver os crimes demonstrada pelos detetives, está relacionada não apenas com os problemas anteriormente citados, mas também com a própria ineficiência do sistema policial que atua em Santa Teresa.

As três características dos detetives destacadas aqui (postura violenta, atitude corrupta e ineficiência) nos permite verificar a proximidade de 2666 com o neopolicial: todas elas funcionam como um artifício que permite tematizar a violência e promover uma análise crítica da sociedade, que, como vimos, são particularidades essenciais dessa vertente da ficção detetivesca. Contudo, há um detetive em “A parte dos crimes” que também possui uma forte relação com o neopolicial, mas que se afasta bastante dessas características apontadas acima: trata-se de Lalo Cura. Sua figura merece um tratamento especial não só por constituir uma exceção ao modelo do detetive policial do livro, mas também porque sua aproximação com o neopolicial se dá por meio de uma marcada oposição à tradição literária do *boom*. Vejamos isso melhor.

Embora Lalo seja introduzido ainda no princípio da parte dos crimes, sua história passada só é apresentada perto do final do trecho. Bolaño narra uma espécie de genealogia de Lalo, que remete ao ano de 1865, quando começa a história de sua família, formada apenas por mulheres que possuem todas o mesmo destino: em algum momento são violadas por um homem que as abandona e, pouco tempo depois, dão à luz uma menina a quem nomeiam María Expósito. O relato da família de Lalo é marcado pela repetição e pela circularidade dos nomes das personagens e dos acontecimentos, motivo clássico no realismo maravilhoso, a exemplo do que ocorre em *Cem anos de solidão*. Somam-se a isso os fatos de que as mulheres são apresentadas como possuidoras de atitudes de bruxa, ganham a vida vendendo poções e a história de passa no meio rural, ambiente no qual várias obras do realismo maravilhoso são

---

<sup>34</sup> É possível encontrar nessa cena uma espécie de paródia da ficção policial do *whodunit* e sua racionalização exagerada. De acordo com esse tipo de narrativa, Epifanio tinha tudo para esclarecer o enigma: os fatos estavam expostos diante de si e ele possuía o tempo necessário para refletir sobre eles e chegar à verdade. No entanto, nada disso ocorre; os pensamentos do detetive não levam a lugar algum e ele termina por deixar o problema de lado.

ambientadas. Assim, a história familiar das Expósito é construída como uma paródia das tradições literárias relegadas pelo *boom*. O ciclo de violações que geram Mariás Expósitos só é cessado com o nascimento de Lalo; ele indica, portanto, um rompimento com a tradição do *boom* que imperava até então. Esse rompimento é reforçado ao percebermos que Lalo é possivelmente filho ou de Arturo Belano ou de Ulises Lima, os protagonistas de *Os detetives selvagens*; ou seja, Lalo é fruto de “uma outra obra” de Bolaño, portanto de uma outra tradição literária; lembremos que Belano e Lima são poetas que se opunham veementemente à literatura “oficial”, que à sua época era justamente caracterizada pela tradição do *boom*. Como destaca Montoya (2008), a história de Lalo pode ser lida de maneira metafórica como uma afirmação por parte de Bolaño de que sua obra procuraria romper com as tradições dominantes da literatura latino-americana, numa tentativa de superação do *boom*. Para nós, é interessante frisar que tal afirmação por parte de Bolaño ocorra justamente ao tratar de Lalo, uma personagem detetive da quarta parte de *2666*. Isso porque, como exposto no capítulo anterior, uma das particularidades do neopolicial é justamente sua oposição à literatura do *boom*. Lalo é, portanto, não só uma espécie de metáfora da reação assumida por Bolaño em relação à tradição anterior da literatura latino-americana; ele também representa uma das estratégias elegidas pelo autor chileno para levar a cabo tal reação: por meio da aproximação do neopolicial<sup>35</sup>.

Contudo, a representatividade da genealogia de Lalo não se restringe ao posicionamento de Bolaño com relação à tradição da literatura-latino americana que o precede; ela também é uma maneira de simbolizar “a história do México como uma força masculina que depreda o feminino e logo o relega” (MONTROYA, 2008, p.217). Novamente, o jovem policial representa uma quebra na lógica que sustenta essa história: diferentemente do que ocorrera com as demais Mariás Expósitos, a mãe de Lalo não é violentada, mas sim tem relações consensuais com os dois jovens que encontra. Lalo é fruto de uma decisão, e não do abuso; vale destacar que da decisão de uma mulher de ter relação sexual com dois homens, o que vai totalmente contra os valores machistas da sociedade mexicana – valores estes

---

<sup>35</sup> Lalo teria sido gerado após os acontecimentos narrados no fim de *Os detetives selvagens*, quando Belano e Lima deixam Garcia Madeiro e Lupe em Villaviciosa e retornam sozinhos para o D.F. Embora o encontro entre os dois poetas e a mãe de Lalo (que se chama María Expósito) não seja narrado em *Os detetives selvagens*, ele deve ter ocorrido antes do romance, cronologicamente, acabar, uma vez que os poetas e María Expósito se encontram no arredores de Villaviciosa. Não é por acaso, portanto, que tal encontro tenha ocorrido justamente na parte do livro que mais se aproxima do neopolicial: é precisamente na segunda parte do diário de Garcia Madeiro que acompanhamos mais de perto a violência do submundo da prostituição e a camaradagem entre a polícia e o crime organizado. Ou seja, Lalo está marcado, desde o momento em que é concebido, pela tradição do neopolicial.

responsáveis pela violência que atinge as mulheres do país, tanto as Mariás Expósitos anteriores quanto as centenas assassinadas em Santa Teresa.

Assim, Lalo é marcado como alguém que escapa a essa lógica do poder masculino que depreca o feminino; é por isso que sua mãe se recusa a colocar nele “Expósito” (um nome de órfão, segundo lhes explicam os jovens com quem dorme) como primeiro sobrenome, escolhendo no lugar o “Cura”. É também por causa disso que o jovem se diferencia tanto dos demais policiais que aparecem no texto. Ao contrário destes, Lalo não se entrega à corrupção (é verdade que ele começa trabalhando como segurança de Pedro Rengifo, mas o faz sem saber que este é narcotraficante) e se dedica a estudar os métodos científicos de investigação criminal, interessando-se verdadeiramente pelos crimes que ocorrem. Além disso, Lalo não compartilha a postura machista de seus colegas; pelo contrário, ela parece incomodá-lo profundamente. Logo após a cena das piadas machistas mencionada acima, Lalo faz uma espécie de “desafio” ao policial que contava as piadas e eles vão brigar em um local afastado da cidade. Bolaño deixa aquilo que acontece pouco claro neste episódio, mas tudo indica que o jovem policial fez isso por se sentir de alguma forma ofendido pelas piadas. Logo depois é narrada a genealogia de Lalo, justificando ao leitor as atitudes tomadas pelo jovem.

Lalo, portanto, está ligado ao neopolicial, mas de uma maneira distinta dos demais policiais que aparecem na quarta parte de *2666*: ele é uma espécie de modelo do herói eleito por Bolaño para este tipo de narrativa. Em certo sentido, ele representa a contraparte do “modelo” da narrativa detetivesca metafísica eleito pelo escritor chileno que podemos encontrar em Belano e Lima – daí a filiação entre as personagens. Tal eleição, contudo, não deve ser encarada apenas como uma atitude estética; ela é ética também. Belano e Lima são valorizados porque sua busca é ao mesmo tempo a procura pela literatura e pela vida; Lalo é estimado porque sua busca é guiada pelo comprometimento com o que sofre e realizada por meio de métodos mais eficientes. Dessa forma, tanto os primeiros quanto o segundo podem ser encarados como modelos não só no terreno da ficção, mas no da realidade também<sup>36</sup>.

Os outros dois tipos de detetives que encontramos na quarta parte de *2666* são bem menos significativos para “A parte dos crimes” quando comparados ao tipo apresentado

---

<sup>36</sup> Talvez o ideal fosse considerar Lalo, por sua atuação em *2666*, não como um herói, mas como um “anti-herói”, uma vez que ele não é bem sucedido em sua aventura: mesmo com seu compromisso e com sua postura investigativa, Lalo é incapaz de esclarecer qualquer um dos crimes que tem contato. No entanto, seria bastante inverossímil que ele o conseguisse: os problemas que cercam os crimes são tão grandes e tão complexos que um único jovem detetive não poderia solucioná-los, não importa o quão “eleito” ele possa ser. Como o escritor Mario Mendoza afirma sobre a Colômbia, mas que poderia muito bem referir-se a Santa Teresa (bem como a diversos locais da América Latina), “Em um país com 97% de impunidade, um romance policial com um final feliz é pura literatura fantástica” (apud CLOSE, 2006, p.152).

acima, isto é, o policial, uma vez que sua participação na narrativa é bastante menor. No entanto, uma pequena aproximação desses tipos é interessante por ajudar a iluminar alguns pontos a respeito da relação entre o texto bolaniano e o neopolicial. Vejamos então o segundo tipo de detetive que aparece na quarta parte de *2666*.

Como foi exposto, este tipo é representado pelo xerife Harry Magaña, que vai ao México investigar, por conta própria, o assassinato de Lucy Anne Sander, uma turista norte-americana que é morta em Santa Teresa. A aventura de Magaña em busca do culpado pela morte de Lucy Anne é comparável, por diversos motivos, do tipo de narrativa do *hard-boiled*. Em primeiro lugar, Magaña atua como investigador particular; embora seja xerife no Arizona, o detetive realiza suas investigações no México por conta própria, após ter prometido a Erica Delmore, amiga de Lucy Anne, que iria averiguar o caso pessoalmente. Assim como os detetives do policial negro, Magaña acaba se envolvendo pessoalmente com o caso, e sua busca é também movida por seu desejo particular de punir os culpados. Para isso, o xerife norte-americano penetra no submundo de Santa Teresa, percorrendo casas noturnas, bares e prostíbulos, muitas vezes recorrendo a ações truculentas para conseguir o que quer. Entretanto, percebemos que Magaña não é simplesmente um sujeito cruel; em certos momentos, à semelhança dos heróis da série negra, o xerife se põe sentimental, como no momento em que encontra a prima de seu principal suspeito, apaixonada por este, e lhe diz que ela merece alguém melhor do que seu primo. Por fim, notamos também a desconfiança para com as instituições que caracteriza o *hard-boiled*, desconfiança esta dirigida tanto para a polícia de Santa Teresa quanto para a embaixada norte-americana na cidade, uma vez que ambas não parecem muito empenhadas em descobrir o paradeiro de Lucy Anne ou em localizar seu assassino.

No entanto, ao final de sua história, quando parece estar prestes a descobrir a localização do seu principal suspeito e, quem sabe assim, conseguir apanhar o culpado pela morte de Lucy Anne, Magaña é pego em uma armadilha; sua história é encerrada abruptamente, mas dando a entender que ele foi morto por aqueles a quem estava perseguindo. Dessa forma, embora seu relato seja construído com base nos moldes do *hard-boiled*, o final do episódio subverte essa estrutura fundamental, uma vez que, ao contrário dos heróis do policial *noir*, que sempre se saíam vitoriosos de suas aventuras, Magaña é morto antes de conseguir punir o responsável pelo assassinato da turista norte-americana. Bolaño elabora, assim, uma espécie de paródia do *hard-boiled* tradicional por meio da história de Magaña. Ao mesmo tempo que a paródia marca a filiação ao gênero original, ela também

explicita sua diferença com relação a ele; no caso do relato do xerife norte-americano, a principal diferença que ele parece querer revelar é que os antigos modelos criados por autores como Hammet e Chandler não são viáveis para a realidade mexicana (a naturalidade de Magaña, portanto, não é ocasional). Parafraseando uma citação de Mandel (1993) mencionada no capítulo anterior, que fala sobre a inverossimilhança de ver os grandes detetives do *whodunit* combatendo a Máfia, podemos dizer que Bolaño parece procurar nos mostrar o quão é difícil imaginar personagens como Sam Spade e Philip Marlowe se aventurando pelas ruas de Santa Teresa, desafiando a corrupção policial, levando à justiça os assassinos de mulheres, e retornando ilesos para suas casas. O autor chileno, dessa forma, descortina o idealismo marcante do *hard-boiled*, que mesmo sua pungente intenção realista é incapaz de eliminar. Assim, no contexto do crime e da sociedade latino-americanas, se o *hard-boiled* ainda procura se manter fiel à sua herança realista, precisa se aproximar do neopolicial.

O último tipo de detetive que aparece na parte dos crimes é representado, principalmente<sup>37</sup>, por Sergio González Rodríguez, o jornalista que assume o papel de detetive, investigando os crimes que ocorrem em Santa Teresa. Sergio González é, portanto, mais um dos exemplares de intelectuais-detetives que aparecem em *2666*, bem como na obra de Bolaño de maneira geral. Assim como os críticos da primeira parte do romance, ou *Fate*, na terceira parte, Sergio González é um intelectual que, diante da realidade de Santa Teresa, é assaltado pela incerteza. Em um dos encontros que trava com Haas na prisão, o jornalista, incomodado com a atitude do suposto assassino, acredita que ele deve ser culpado de alguma coisa; no entanto, logo em seguida muda de ideia: “quando deixou a prisão, pensou como é que podia julgar alguém por seu sorriso ou por seus olhos. *Quem era ele para se atrever a julgar?*” (BOLAÑO, 2010a, p.536, grifo nosso). O próprio detetive duvida da sua capacidade de chegar à verdade, e as pistas que segue não parecem conduzi-lo a lugar algum, não importa o quão diversas sejam suas naturezas. Sergio González entrevista a vidente Florita Almada, mas suas palavras são confusas e vagas, como as de um oráculo impossível (pelo menos para o detetive) de ser decifrado. Em outro momento, procura a opinião de um dos policiais que investigam o caso, mas o próprio assume a ininteligibilidade do caso: “o policial disse que Sergio não deveria procurar uma explicação lógica para os crimes. Isto é uma merda, é a única explicação, disse Márquez [o policial]” (BOLAÑO, 2010a, p.535). Dessa forma, mesmo recorrendo ao auxílio de dois tipos distintos de lógicas, o intelectual se vê perdido em meio ao

---

<sup>37</sup> Há outros jornalistas-detetives na quarta parte de *2666*, mas sua participação no enredo é ainda menor do que a de Sergio González (aparecem apenas nos últimos momentos da parte). Este recebe maior destaque na narrativa, e sua figura acaba ganhando mais relevância.

mistério dos crimes. Como os demais intelectuais-detetives presentes na obra de Bolaño, Sergio González é atacado pelo caos e pela incerteza da realidade pós-moderna, que, como vimos em nosso primeiro capítulo, também atinge a América Latina.

No entanto, o jornalista não aparece em *2666* apenas para reforçar a ideia de fracasso do detetive-intelectual que existe na obra; ele funciona, sobretudo, como uma alternativa ao detetive tradicional do *hard-boiled* para a conjuntura latino-americana após a segunda metade do século XX. Já vimos com Close (2006) que alguns escritores do subcontinente optaram pelo uso de personagens jornalistas como substitutos mais verossímeis para o *private eye* do romance negro original. Sergio González atua justamente como uma espécie de detetive privado: ele é um profissional pago pelo jornal no qual trabalha para investigar e escrever sobre os crimes de Santa Teresa. Nesse sentido, suas funções de intelectual e detetive são mais uma vez articuladas: além de ser um escritor, como jornalista, ele também é, originalmente, responsável pela seção cultural do periódico no qual atua. No entanto, para o próprio Sergio González, ser intelectual e ser “detetive” parecem funções, em certo sentido, interligadas: “Às vezes, pensava, ser jornalista cultural, no México, era a mesma coisa que ser jornalista da ‘nota vermelha’, a seção policial. E ser jornalista da nota vermelha era a mesma coisa que trabalhar na seção de cultura (...)” (BOLAÑO, 2010a, p.445). Nesse sentido, seu trabalho como jornalista *também* é um trabalho de detetive.

Mas, para além das suas tarefas enquanto jornalista, Sergio González também segue em suas investigações sobre os assassinatos por uma motivação pessoal. A princípio, ele entra em contato com os assassinatos devido à necessidade de ganhar mais dinheiro no jornal; entretanto, depois ele acredita entrever algum tipo de aspecto secreto sobre os crimes, e decide assumir essa investigação. Dessa forma, Sergio González possui uma dupla investigação, profissional e pessoal, de maneira similar ao que ocorria com os detetives do romance negro. Ao fim da parte dos crimes, o jornalista é convocado por uma deputada do PRI (Partido Revolucionário Institucional, um dos maiores partidos mexicanos), Esquivel Plata, que lhe pede que continue escrevendo sobre os crimes. A deputada solicita que Sergio González utilize o material que o detetive particular contratado por ela havia reunido para seguir investigando. Assim, o jornalista acaba assumindo a antiga função do detetive particular, do *private eye*; tal assunção reforça a ideia da mudança do tipo de herói do *hard-boiled* para o neopolicial, e demarca a filiação do próprio romance de Bolaño. Nesse sentido, Sergio González funciona como uma espécie de contraponto para Harry Magaña.

Após termos analisado as figuras dos detetives presentes na quarta parte de *2666* (e, por extensão, na segunda grande seção do romance), gostaríamos de nos voltar para um outro elemento importante da estrutura do neopolicial (bem como da ficção detetivesca de uma maneira geral): a(s) vítima(s). A importância da vítima se deve, para essa vertente da narrativa policial, principalmente pelo fato dela concentrar em si a violência que é tematizada pela obra. Em seguida, nosso foco se concentrará no último dos componentes estruturais do neopolicial que gostaríamos de abordar: o criminoso. Mas, por enquanto, dirijamos nosso olhar para as vítimas.

Já havíamos tratado, bastante rapidamente, sobre as centenas de assassinatos de mulheres que ocorrem em Santa Teresa, bem como sobre as características básicas das vítimas. São, em sua maioria, mulheres jovens, pobres, mestiças, operárias e habitantes da periferia da cidade fronteiriça; algumas delas também exercem a prostituição. Ocupam, portanto, algumas das posições mais baixas na hierarquia da sociedade machista, classista e racista na qual estão inseridas. São, nesse sentido, “vítimas perfeitas”, uma vez que estão sujeitas à ação violenta que já existe potencialmente no contexto em que vivem e, além disso, sua baixa relevância social potencializa o descaso para com seu destino. Já vimos como a polícia se comporta com relação aos crimes; como bem coloca Paz Soldán,

a impossibilidade de escapar dos preconceitos sexistas e racistas tem um correlato direto com a impossibilidade de resolver os crimes. Enquanto houver policiais como os que se reúnem no café Trejo's [onde ocorre a cena das piadas machistas], haverá mulheres mortas, violadas, abusadas nos desertos do mundo (PAZ SOLDÁN, 2013, p.21).

O problema, entretanto, não se restringe apenas aos policiais; ele faz parte, como alertamos, da sociedade como um todo. A “impossibilidade”, assim, não deve ser entendida apenas como “incapacidade”, mas sim em seu sentido literal, como algo que não é possível de ser realizado; e isso ocorre justamente porque existe uma pressão, originária da estrutura social em seu conjunto, que age contra a busca por culpados. Estes não podem ser localizados porque a própria estrutura impede que as mulheres assassinadas sejam encaradas como vítimas – e, sem vítimas, não há culpados. Vimos, com o auxílio de Žižek, que a violência invisível (formada pelas violências simbólica e sistêmica) atua como forma de naturalizar a violência visível contra as mulheres de Santa Teresa; essa naturalização contribui de maneira pungente para o apagamento da condição de vítima das mulheres. Contudo, ela não é o suficiente para explicar o tamanho da violência sofrida; mesmo alguns criminosos parecem admitir que a brutalidade contra elas é exagerada: ao perguntar a um dos presos o que acha

das mortas, Haas recebe a seguinte resposta: “Olhou para mim e disse que eram umas putas. Quer dizer que mereciam a morte?, perguntei. Não, disse o preso. Mereciam ser comidas tantas vezes quanto o cara tivesse vontade de comê-las, *mas não a morte*” (BOLAÑO, 2010a, p.469, grifo nosso). Essa é, sem dúvida, a opinião pessoal de um criminoso, mas justamente por isso ela serve de contraponto à visão geral que se constrói sobre as mulheres e nos permite fazer o seguinte questionamento: se as vítimas, apesar de “merecerem” certa forma de violência, não merecem ser mortas, por que, então, são sistematicamente assassinadas? A resposta para tal pergunta depende de uma reflexão sobre a própria condição da vida dessas mulheres. Para seguirmos esse percurso contaremos com a ajuda do trabalho de dois filósofos: Giorgio Agamben e Judith Butler.

Em uma de suas obras mais conhecidas, Agamben (2010) investiga o *homo sacer*, uma figura originária do direito romano arcaico que se refere ao ser humano que pode ser morto por qualquer pessoa sem tal ato seja considerado assassinato, mas que também não pode ser dado em sacrifício aos deuses. O *homo sacer*, assim, se encontra imerso em uma dupla exceção: ele está tanto fora da lei dos homens quanto da lei divina, e, portanto, excluído de qualquer tipo de comunidade, seja ela estritamente social, seja religiosa-transcendental. Dessa forma, ao observarmos o *homo sacer* “nos encontramos diante de uma vida nua e residual e irreduzível, que dever ser excluída e exposta à morte como tal, sem que nenhum rito e nenhum sacrifício possam resgatá-la” (AGAMBEN, 2010, p.100). Ou seja, a vida nua é aquela que os gregos caracterizavam como *zoé*, termo que exprimia o simples fato de viver, comum a todos os seres vivos, fossem eles homens, animais ou deuses. A *zoé* se distinguia do *bíos*, que significava a maneira de viver característica de um indivíduo ou de um grupo. Ao contrário do *bíos*, que se trata de um tipo de vida qualificada, específica, a *zoé* designa a vida natural e geral. Nesse sentido, o *homo sacer*, por se tratar de uma vida nua, isto é, *zoé*, não está só impossibilitado do convívio social, mas também não pode ser considerado nem mesmo um indivíduo, uma pessoa, uma vez que não possui uma forma específica de viver.

Agamben desenvolve a tese de que a política moderna deve ser entendida como biopolítica, uma vez que procura reivindicar a vida nua enquanto tal para a vida política e “encontrar, por assim dizer, o *bíos* da *zoé*” (AGAMBEN, 2010, p.17). A tentativa realizada pelo Estado de controlar e domesticar os corpos, que abordamos no primeiro capítulo deste trabalho, é fundamentada, de acordo com a perspectiva do filósofo italiano, por esse projeto de poder biopolítico moderno. Tal projeto fez do Estado o responsável por decidir e determinar as vidas que podem ser vividas ou não, reduzindo os sujeitos a pura vida nua. Uma



das consequências mais extremas da ascensão do poder biopolítico moderno foi o nazismo; para Agamben, os judeus puderam ser exterminados como o foram porque Hitler os convertera em *homines sacri*, em um tipo de vida que simplesmente pode ser aniquilada sem que haja nenhum tipo de consequência. Contudo, a biopolítica não acabou com a diminuição, que ocorreu na segunda metade do século passado e que continua até nossos dias, do poder estatal e o consequente avanço das forças desreguladoras do mercado; mesmo atualmente, a vida nua continua fazendo parte de nossa vida política. De acordo com Agamben,

A sacralidade é uma linha de fuga ainda presente na política contemporânea, que, como tal, desloca-se em direção a zonas cada vez mais vastas e obscuras, até coincidir com a própria vida biológica dos cidadãos. Se hoje não existe mais uma figura predeterminável do homem sacro, é, talvez, porque somos todos virtualmente *homines sacri* (AGAMBEN, 2010, p.113).

A condição virtual de *homines sacri* é também exposta em 2666, porém voltada mais especificamente para o contexto de Santa Teresa, quando o detetive Kessler declara, referindo-se à cidade mexicana, que “essa sociedade está fora da sociedade, todos, absolutamente todos são como os antigos cristãos no circo” (BOLAÑO, 2010a, p.263). Uma sociedade fora da sociedade, onde todos são como cristãos no circo, é uma sociedade formada por *homines sacri*, onde todos são excluídos e podem ser mortos a qualquer instante. No entanto, se todos são virtualmente *homines sacri*, essa condição se atualizará mais facilmente em certos grupos específicos, especialmente nos que se encontram numa situação de exclusão mais acentuada. Assim, as mulheres assassinadas em Santa Teresa, por reunirem uma série de condições que as colocam à margem da sociedade, se transformam mais facilmente em *homines sacri*, e, conseqüentemente, em vidas passíveis de serem eliminadas.

A condição marginalizada das mulheres de Santa Teresa faz com que, perante a sociedade em que vivem, elas sejam vistas como menos do que uma “vida”. De acordo com Judith Butler (2015), não há uma qualidade ou potencialidade do indivíduo humano que garanta que eles seja reconhecido enquanto tal, ou mesmo que seja reconhecido enquanto uma “vida”. Para que isso ocorra, o ser humano precisa ser enquadrado dentro de certas normas que tornam possíveis a “produção” de uma vida; nesse sentido, os sujeitos são constituídos por meio dessas normas que determinam o que pode ou não ser encarado como uma vida. Porém, precisamente por seu caráter restritivo, os enquadramentos que definem as normas sempre acabam por deixar de fora algumas pessoas; “assim, há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (BUTLER, 2015, p.17).

Podemos dizer que as mulheres assassinadas em Santa Teresa, devido à sua condição marginalizada, estão fora do enquadramento que determina o que pode ser considerado uma vida. Por estarem excluídas da sociedade, sua própria existência é, em certo sentido, desconsiderada: pouco importa se elas existem como indivíduos e sua relevância está restrita à posição que ocupam no sistema, sobretudo como mão de obra barata. Isso significa que sua vida não é, nos dizeres de Butler, “passível de luto”: sua perda não é significativa, e, conseqüentemente, ela não vale o esforço necessário para ser mantida. Apenas vidas passíveis de luto podem ser consideradas vidas efetivas, uma vez que elas só puderam ser perdidas porque alguma vez estiveram vivas e porque houve algum tipo de manutenção que assegurou suas existências. Dessa forma, “sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, *há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida*” (BUTLER, 2015, p.33, grifo nosso). Elas são, como visto acima, *zoé*, algo vivo, mas não *bíos*, algo que vive de uma maneira própria; na verdade, a elas não é dado o direito de se caracterizarem como *bíos*, justamente porque estão fora do enquadramento que configura o que é uma vida em Santa Teresa. A principal consequência da não caracterização das vítimas da cidade mexicana é descrita por Butler: “se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (BUTLER, 2015, p.13).

Podemos agora pensar numa resposta para a pergunta realizada anteriormente: por que, apesar de não merecerem, as mulheres de Santa Teresa são sistematicamente mortas? Simplesmente porque elas *podem* ser mortas. Não há nenhuma consequência para os atos de seus assassinos, porque elas não podem ser consideradas nem mesmo assassinadas: assassinar envolve matar outro sujeito (um açougueiro jamais poderia ser considerado um assassino), direito que a elas é vedado. Como *homines sacri*, elas podem ser mortas por qualquer um sem que haja condenação para quem as matou; como algo apenas vivo, elas podem deixar de existir sem que lhes seja prestado luto, ou seja, sem que isso possua algum tipo de importância. Assim como os judeus puderam ser exterminados, de acordo com o próprio Hitler, “como piolhos” (c.f. AGAMBEN, 2010, p.113), ou seja, como algo inferior a uma vida humana, as mulheres de Santa Teresa também podem ser mortas como se fossem animais<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Apesar das ações crescentes do movimento que atua em prol dos “direitos dos animais”, estes ainda são majoritariamente encarados como objetos ou coisas que, apesar de vivos, não configuram uma “vida”, pelo menos não no sentido como encaramos a vida humana, e nem mesmo como algo que, apesar de diferente, é análogo a esta. A coisificação dos animais permite que eles sejam utilizados em benefício dos seres humanos, mesmo que isso custe aos bichos o sofrimento e a morte. Mesmo assim, não diríamos que eles “merecem”

Nesse sentido, a impunidade dos criminosos é uma questão que vai além do poder e da influência que eles detêm, ou mesmo da conivência da polícia para com seus atos: a impunidade é possível porque a forma como a sociedade enxerga as vítimas elimina a culpabilidade dos assassinos. Não se comete uma transgressão ao tirar uma não-vida.

Como foi dito anteriormente, os enquadramentos determinam as maneiras pelas quais é possível reconhecer e definir o que é uma vida; eles realizam uma seleção de certos elementos da realidade que se tornam a norma para a configuração dos sujeitos. Embora tais enquadramentos sejam percebidos, por aqueles que se valem deles, como a própria realidade, eles se tratam na verdade “apenas” de uma forma de delimitar a realidade. Sendo construções, os enquadramentos são eles mesmos passíveis, de acordo com Butler, de serem “enquadrados”; ou seja, é possível expor os artifícios pelos quais os enquadramentos criam o efeito de realidade. Assim,

questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas (BUTLER, 2015, p.24).

Enquadrar o enquadramento que exclui as mulheres de Santa Teresa, fazendo delas *zoé*, algo que é apenas vivo, e não uma vida, é o que Bolaño procura fazer em *2666*, em especial na parte dos crimes, quando expõe a maneira como elas são mortas e a reação da sociedade em relação a esses crimes. A repetição gigantesca dos mesmos tipos de violações, que atingem o mesmo tipo de vítimas e que provoca o mesmo tipo de reação de descaso (de não-passibilidade de luto), corrobora a ideia de que não se trata de um problema específico e isolado, mas sim de uma disfunção que atinge o corpo social de Santa Teresa por inteiro, e que só pode persistir porque de alguma forma ela foi naturalizada, porque algum tipo de visão de mundo faz com que ela seja encarada como aceitável por fazer parte da “ordem das coisas”. Vemos, portanto, mais uma vez a relação entre as violências sistêmica e simbólica (que faz com que as mulheres mortas não sejam vistas como vidas humanas plenas) e a violência real (as violações, torturas, assassinatos etc. que as mulheres sofrem) da qual Žižek falava. E novamente encontramos a aproximação da quarta parte de *2666* com o neopolicial,

---

morror, por exemplo, para nos fornecer carne ou couro, mas sim que eles “podem”, por sua condição, ser mortos com esses fins.

por meio da abordagem das vítimas da violência e da sociedade que possibilita e aceita tais crimes.

Mas a atitude de enquadrar o enquadramento não resulta apenas numa crítica à sociedade que desconsidera as mulheres mortas como sujeitos; ela acaba por restaurar, de alguma forma, a vida que estas vítimas não tiveram nem mesmo o direito de perder. Como afirma Butler,

se uma vida é produzida de acordo com as normas pelas quais a vida é reconhecida, isso não significa que nem tudo que concerne uma vida seja produzido de acordo com essas normas nem que devamos rejeitar a ideia de que há um resto de “vida” – suspenso e espectral – que ilustra e perturba cada instância normativa de vida (BUTLER, 2015, p.22).

Ao mostrar a forma como funciona o enquadramento que as caracteriza como apenas algo vivo, Bolaño chama a atenção para esses aspectos que Butler levanta: nem tudo que concerne uma vida é produzido de acordo com as normas ditadas por tal enquadramento, e sempre há um resto de vida que dialoga, de alguma forma, com essas normas. Em outras palavras, ao colocar em xeque a maneira restritiva pela qual o enquadramento opera, o autor chileno revela que há sempre algum tipo de vida que escapa às possibilidades de tal enquadramento; e, aqui, esse tipo de vida é precisamente o das mulheres assassinadas, tipo de vida que é perdido porque elas se encontram fora do enquadramento. Dessa forma, cria-se um outro tipo de efeito paradoxal com respeito à forma pela qual os assassinatos são abordados no romance de Bolaño: embora sua repetição exaustiva leve a um apagamento da identidade das mortas, é justamente por causa dessa repetição que às mulheres é dado o direito serem reconhecidas como vidas, possibilitando que elas se constituam como sujeitos e recuperem a dignidade perdida.

Gostaríamos de passar agora, por fim, para o exame do último dos elementos estruturais do neopolicial que trataremos nesta parte de nosso trabalho: o criminoso. Como é possível perceber pelo que vínhamos discutindo até agora, a parte dos crimes não trata apenas de um único criminoso, mas de vários; aqui os delitos são cometidos não somente por bandidos comuns (que vão desde assaltantes, passando por assassinos, estupradores, até grandes narcotraficantes), mas também pela polícia e por demais representantes da lei e do Estado. Tal abrangência dos tipos de infratores é justificada pela relação com o neopolicial que essa parte do romance bolaniano apresenta: essa é mais um fruto do imenso interesse que essa vertente do gênero detetivesco possui pela tematização da criminalidade e da violência.

Contudo, não iremos, aqui, analisar todas as diversas figuras de criminosos que aparecem na quarta parte de *2666*; em vez disso, iremos concentrar nossa atenção numa única personagem: Klaus Haas, o suposto assassino em série de mulheres de Santa Teresa. Nossa escolha é justificável por, basicamente, dois motivos. Em primeiro lugar, pela centralidade que a figura de Haas nesta parte do romance. Embora, de fato, haja uma grande variedade de criminosos, e alguns deles possuam certa importância na trama, nenhum deles possui posição semelhante à do gigante alemão. Haas aparece diversas vezes, não apenas na quarta parte do livro, mas também em outras partes, como o responsável pelas mortes em Santa Teresa; apesar de outros bandidos também serem imputados pelos crimes, Haas ainda assim é considerado o *mentor* dos delitos – é por isso que ele pode continuar sendo acusado mesmo que os assassinatos continuem a acontecer após ele ter sido preso. Dessa forma, a ele é atribuída a autoria dos homicídios de Santa Teresa, fazendo com que sobre ele recaia a responsabilidade dos crimes tematizados no texto. Em segundo lugar, por causa de sua relação com o escritor Archiboldi. Vimos que, na grande seção anterior, os intelectuais-detetives buscavam o paradeiro do escritor alemão e, posteriormente, sua história era revelada ao leitor; nesse sentido, Archiboldi se configurava como o objeto de busca central dessa primeira seção. Aqui, na segunda seção, é seu sobrinho, Haas, que assume, de certa maneira, esse papel. Lembremos que escritor e assassino apresentam uma relação especular que se desenvolve em um paralelismo entre as duas grandes seções do romance. Assim, enquanto os detetives-intelectuais buscavam desvendar quem era o ficcionista Benno von Archiboldi, aqui os detetives-policiais consideram seu sobrinho, Klaus Haas, como o assassino de mulheres de Santa Teresa, isto é, aquele para o qual sua busca é direcionada.

A relação entre escritor e criminoso ajuda a construir a imagem de ambos. Vimos anteriormente que o nazismo e o estalinismo, assim como os assassinatos de mulheres na cidade mexicana, são representações do Mal em *2666*; dessa forma, tanto Archiboldi como Haas estão, de alguma forma, intimamente ligados ao Mal. Contudo, o que percebemos é que essa articulação se dá de maneira inversa para cada um deles: o escritor alemão atravessa cenários do Mal (incorporado pelos movimentos totalitários) para que se possa transformar num opositor deste, como um escritor “humanista”; já Haas é diretamente associado ao Mal, uma vez que ele é apresentado como o principal responsável pelos crimes tratados no romance. A oposição entre tio e sobrinho, longe de afastá-los, reforça sua proximidade, porquanto é possível perceber novamente a relação existente entre os dois, desta vez por meio de outra questão importante para ambos: sua ligação com o Mal.

Haas aparece, portanto, como uma espécie de encarnação do Mal em *2666* – como já foi exposto quando aludimos ao momento em que Fate e Guadalupe Roncal se encontram com o suposto assassino na prisão. Nesse momento, Haas foi apresentado como possuidor de um aspecto monstruoso, o que é responsável por alimentar a criação de certa aura nefasta ao seu redor. A vinculação entre Haas e a monstruosidade será desenvolvida no decorrer da quarta parte do romance, e, novamente, contará com a ajuda da imagem de Archiboldi para que isso ocorra. Logo após ser preso, Haas, como se tivesse enlouquecido, passa a falar de um monstro, um gigante, que em breve viria resgatá-lo e matar a todos que lhe haviam feito algum tipo de mal. O tal monstro a quem Haas se refere é, muito provavelmente, a imagem que ele faz do seu tio, Archiboldi. Nós ficamos sabendo, por meio da leitura da última parte de *2666*, que Haas sabe muito pouco sobre seu tio; a ele lhe é informado, basicamente, que Archiboldi havia participado da Segunda Guerra, que estava desaparecido, que era muito alto (como um gigante, segundo sua mãe) e que ele se parece bastante com o próprio Haas. Esse conjunto vago de informações leva o suposto assassino a criar uma imagem misteriosa e bizarra de seu parente, uma espécie de gigante monstruoso e vingativo. Tal retrato, evidentemente, diz mais sobre o próprio Haas do que sobre Archiboldi: ele reflete os pensamentos sombrios que o suposto assassino possui, ou pelo menos que passa a possuir após ser preso. Além disso, Haas associa a imagem desse monstro com ele próprio; “sou um gigante perdido em meio a um bosque queimado. Mas alguém irá me resgatar. (...) Sou um gigante perdido no meio de um bosque calcinado. Meu destino, porém, só eu conheço” (BOLAÑO, 2010a, p.339), canta o prisioneiro, enquanto se dirige ao encontro de Fate e Guadalupe Roncal. Haas canta em alemão, sua língua materna, compartilhada com seu tio, a quem não conhece, mas que também imagina como um gigante: dessa forma, para o preso, ambos estão ligados pelo sangue, pela aparência e pela origem comum.

Essa autoidentificação entre Haas e a monstruosidade ajuda o leitor a formular a própria imagem da personagem como uma espécie de criatura estranha e ameaçadora, o que é reforçado pelo olhar que as demais personagens têm sobre o assassino. Ele é constantemente descrito como um gigante (o próprio narrador o faz na cena em que ele aparece para Fate e Guadalupe Roncal), muito louro e branco, como se fosse albino, e, conforme o tempo em que passa na prisão se estende, parece ficar cada vez mais louco. É por meio da visão de Sergio Gonzáles, com quem Haas trava contato algumas vezes, que o leitor recebe alguns dos retratos mais estranhos do criminoso: em certo momento, Haas liga para o jornalista que, a princípio sem reconhecer a voz do prisioneiro, ouve do outro lado da linha um “barulho de

encanamento, arranhões, um vento violento que chegava por rajadas” além de “algo que lhe pareceram os passos de um animal” (BOLAÑO, 2010a, p.516); um pouco depois, Sergio González visita Haas na cadeia e este parece ao jornalista “mais alto, como se cárcere seus hormônios houvessem disparado e ele estivesse alcançando sua estatura final” (BOLAÑO, 2010a, p.536). As duas imagens intensificam a monstruosidade do criminoso porque associam sua figura como algo inumano ou sobrenatural: o cenário inóspito e a animalidade da primeira cena; e a capacidade de continuar crescendo, se aproximando ainda mais do aspecto de um gigante, na segunda.

Assim, a imagem que se constrói de Haas acaba se aproximando de uma das principais características que os monstros assumem nas narrativas de horror, segundo Noël Carrol (1990): a impureza. Para o estudioso, que se baseia da teoria formulada pela antropóloga inglesa Mary Douglas, a impureza ocorre quando um objeto ou ser é “categoricamente intersticial, categoricamente contraditório, incompleto ou informe” (1990, p.32). Embora Carrol esteja se referindo exclusivamente a monstros da narrativa de horror, que, portanto, devem ser de alguma forma “sobrenaturais” (ou, pelo menos, considerados não existentes pela ciência contemporânea), podemos utilizar sua categoria de impureza para considerar Haas como um tipo de monstro: a caracterização frequente do criminoso como um “gigante” (que é uma criatura mitológica e monstruosa) sem que lhe seja, contudo, negada completamente a humanidade, o coloca numa condição intersticial e contraditória; Haas é, ao mesmo tempo, homem e fera. Ele, assim como a maioria dos monstros das narrativas de horror, apresenta uma “mistura do que é normalmente distinto” (CARROL, 1990, p.33); de modo semelhante ao lobisomem, figura monstruosa clássica desse tipo de narrativa, Haas é meio homem, meio besta.

Além de contraditório e intersticial, o suposto assassino de mulheres também pode ser visto como incompleto ou informe; e isso ocorre precisamente porque não podemos afirmar se ele é realmente um assassino ou não. Pouco sabemos sobre sua vida passada; a investigação conduzida por Epifanio revela que, antes de morar no México, Haas vivera nos Estados Unidos, onde fora acusado de estupro (a queixa contra ele foi retirada pela própria vítima) e recebera denúncias por “exibicionismo” e “comportamento impróprio” (sem que fique muito claro o que isso significa). Pouco depois de sua aparição na quarta parte de *2666*, Haas é incriminado, a princípio, pela morte da jovem Estrella Ruiz Sandoval, com quem tivera contato pouco antes de seu desaparecimento, e logo é culpabilizado também por outros assassinatos. Ele, contudo, se declara inocente o tempo todo, embora suas declarações às

vezes sejam contraditórias: durante seu interrogatório, reconhece ter tido relações sexuais com Estrella Ruiz Sandoval; porém, numa entrevista que concede num momento futuro, declara que os encontros que travara com a jovem se deveram apenas pelo interesse que esta demonstrava pelos computadores (Haas é dono de algumas lojas de produtos de informática no México).

As contradições que aparecem nas declarações de Haas alimentam uma desconfiança que é complementada pelo tratamento que o narrador do romance dá ao caso. Vejamos, por exemplo, a narração feita sobre a busca realizada nas propriedades do alemão:

Os peritos do Grupo Antissequestro não encontraram impressões digitais no recinto do porão [onde fora encontrado sangue, sem que se saiba de quem pertencia], mas na garagem da casa de Haas acharam vários objetos perfurocortantes, entre eles um facão cuja lâmina media setenta e cinco centímetros, antigo mais em perfeito estado de conservação, e dois grandes canivetes de caça. Essas armas estavam limpas e não se pôde detectar nelas um só vestígio de sangue ou de tecidos (BOLAÑO, 2010a, p.460).

O narrador aponta elementos que levantam suspeitas sobre Haas (sangue no porão, os objetos perfurocortantes), para logo em seguida apresentar evidências que diminuem essas mesmas suspeitas (a falta de impressões digitais e de vestígios orgânicos nas armas). Mas essas suspeitas realmente diminuem? Seria Haas inocente ou um criminoso hábil, capaz de esconder suas pegadas? A armadilha do narrador é arquitetada de modo a prender o leitor nessas dúvidas, uma vez que ele jamais oferece algum tipo de indício que confirme ou negue as suspeitas levantadas. Estratégia semelhante é utilizada quando o narrador se volta para os pensamentos de Haas. Mesmo que o seja capaz de adentrar a mente do criminoso, ele jamais seleciona os pensamentos que poderiam confirmar a inocência ou a culpa de Haas; isso acontece também, como vimos, com Archiboldi, cujos pensamentos apresentados pelo narrador não são o bastante para esclarecer sua escolha pela carreira de escritor. Por outro lado, a seleção é realizada de modo a fomentar ainda mais a dúvida sobre a culpabilidade de Haas. Por exemplo, em certo momento Haas reflete, cheio de asco, sobre o relacionamento homossexual entre dois outros presos, nos seguintes termos:

Violentar mulheres e depois matá-las lhe parecia [a Haas] mais *atraente*, mais *sexy* do que enterrar o pau no buraco purulento de Farfán ou no buraco cheio de merda de Gómez. Se continuarem se enrabando vou matá-los, pensava às vezes. Primeiro mato Farfán, depois mato Gómez, os três T [Tempestade, Tequila e Tutanramón, espécies de amigos/guarda-costas de Haas no presídio] vão me ajudar, me dar a arma e o álibi, a logística, depois jogo os corpos no abismo e ninguém voltará a se lembrar deles (BOLAÑO, 2010a, p.468, grifos do autor).



O ato de violentar e matar mulheres parece mais atraente a Haas por que ele apenas imagina como seria cometê-lo ou por que ele já o cometeu alguma vez? Matar Farfán e Gómez é apenas um desejo provocado pela náusea ou um plano que ele realmente arquiteta e pretende colocar em prática (já que esse plano possui certos detalhes de como será realizado)? Jogar os corpos dos dois prisioneiros “no abismo”, onde “ninguém voltará a se lembrar deles” é uma comparação com as mulheres assassinadas que são jogadas nos lixeiros clandestinos e no deserto ao redor de Santa Teresa, e cujas identidades são apagadas e logo esquecidas? Responder tais perguntas com algum grau de certeza é impossível, uma vez que o narrador jamais dá qualquer tipo de esclarecimento sobre a verdadeira natureza dos pensamentos da Haas.

Outras insinuações são realizadas no decorrer da trama que apontam para um possível envolvimento de Haas com os crimes de Santa Teresa. Por exemplo, acredita-se que ele tenha conquistado a amizade de um poderoso narcotraficante, Henrique Hernández, que o teria ajudado a realizar sua coletiva de imprensa na prisão. Questiona-se como Haas poderia ter conquistado a proteção de um homem como Henrique Hernández, de quem se diz que não tem amigos. Algum tempo depois, são presos cinco integrantes da gangue dos Bisontes, acusados de uma série de assassinatos cometidos após a prisão do alemão. Contudo, longe desse acontecimento assegurar a inocência de Haas, é revelado que um dos membros da gangue é irmão de Tequila, um dos três T mencionados acima, o que leva as autoridades a concluir que os crimes cometidos pela gangue foram orquestrados pelo próprio Haas. A reação do prisioneiro quanto a tal acusação é novamente contraditória: num primeiro momento, liga para Sergio González para dizer que é tudo mentira; porém, quando, mais tarde, o jornalista vai vê-lo e questiona sobre o tema, “a resposta de Haas foi choca e sorridente, e Sergio pensou que, ainda que ele não fosse o culpado pelas últimas mortes, com certeza era culpado por *algo*” (BOLAÑO, 2010a, p.536, grifo do autor). A atitude irônica adotada por Haas para com os assassinatos acaba criando uma desconfiança no jornalista (bem como no leitor) sobre sua carga de responsabilidade nos crimes.

Vemos, portanto, que a culpabilidade de Haas é marcada por uma suspeita insolucionável, provocada pela própria forma como a narrativa trata a sua figura. Como bem coloca Elmore,

Quando no texto de Bolaño se trata de estabelecer a responsabilidade do acusado, não pesam tanto os feitos – que não são representados de maneira incontroversa – quanto a atitude nihilista e sardônica do acusado. No romance, quase toda a caracterização de Haas se faz sobretudo de modo indireto ou externo: a impressão que causa nos

outros e as declarações que dá criam a imagem do personagem, mas sua consciência é um reduto enigmático (ELMORE, 2013, p.295).

É a incerteza que cerca Haas que faz dele um ser incompleto e informe: falta aquele dado que confirme sua inocência ou sua culpa, que faça com que ele possa ou não ser considerado um criminoso verdadeiro. Sua figura de assassino será sempre incompleta e informe, pois as peças que poderiam completá-la são propositalmente deixadas de lado pelo narrador do romance. A suspeita eterna que envolve Haas o aproxima de uma outra característica central dos monstros apontada por Carrol: o fato dele ser ameaçador. O gigante assume essa característica justamente porque não se sabe o que se pode esperar dele. Haas tanto pode ser um assassino quanto um inocente, tanto pode ser uma vítima quanto um verdugo. Sua natureza ameaçadora vem da incerteza que se tem a respeito das suas possíveis atitudes, do que ele pode fazer ou já fez com outros seres humanos, isto é, do mal que ele pode causar ou já causou.

A relação entre incerteza e monstrosidade em Haas não é por acaso; como mostra Jeffrey Cohen, os monstros são criaturas ambíguas, que desafiam nossa capacidade de classificar: “eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática” (COHEN, 2000, p.30). A hibridez e a dificuldade de classificar são atributos que Haas possui, como vimos, e é neles que reside sua monstrosidade e o horror que ele causa. Continua Cohen, mais adiante:

Diante do monstro, a análise científica e sua ordenada racionalidade se desintegram. O monstruoso é uma espécie demasiadamente grande para ser encapsulada em qualquer sistema conceitual (...).  
Desaprovando plenamente os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana, a geografia do monstro é um território ameaçador e, portanto, um espaço cultural sempre contestado (COHEN, 2000, p.31-32).

O gigante representa um perigo não só porque ele é, supostamente, um assassino serial, mas também (e principalmente) porque, diante dele, todas as formas de classificações seguras que dispomos caem por terra. Nossa racionalidade não consegue abarcá-lo numa categoria precisa que descreva o que ele realmente é. Assim, o Mal que a monstrosidade de Haas representa é o Mal desconhecido, aquele que não pode ser compreendido, e que, por isso mesmo, é ameaçador e perigoso. E talvez o suposto assassino não possa ser compreendido porque nele opera muito mais o vazio do que o propósito; numa das poucas passagens reveladoras dos movimentos mentais de Haas, notamos sua postura niilista:

Haas gostava de sentar no chão, encostado na parede, na parte sombreada do pátio. E gostava de pensar. Gostava de pensar que Deus não existia. Uns três minutos, no mínimo. Também gostava de pensar na insignificância dos seres humanos. Cinco minutos. Se não existisse a dor, pensava, seríamos perfeitos. Insignificantes e alheios à dor. Perfeitos, caralho. Mas lá estava a dor para foder com tudo. Por fim pensava no luxo. O luxo de ter memória, o luxo de saber um idioma ou vários idiomas, o luxo de pensar e não sair correndo. Depois abria os olhos e contemplava, como de um sonho, alguns dos Bisontes que davam voltas, como se pastassem, do outro lado, na parte ensolarada do pátio (BOLANÑO, 2010 a, p.536-537).

A inexistência do absoluto, a insignificância da vida, a negação da moral, a celebração do intelecto, a visão da realidade como um sonho; todos esses elementos niilistas podem ser depreendidos das elucubrações de Haas na prisão. Se o gigante é algum tipo de avatar do Mal, então este Mal encarnado parece ser “vazio”: ele não obedece a nenhum propósito, ele não traça planos de destruição e nem possui metas que procura atingir; ele apenas ocorre porque existe, porque pode acontecer, porque não há nada que o impeça de atuar. No fim das contas, parece que Haas não pode ser culpabilizado por nenhum crime, pois no mundo onde ele habita (e que representa) a própria culpa é impossível; tudo é justificável diante do vazio.

No entanto, mesmo isso nos é vedado saber definitivamente, uma vez que Haas só pode ser o avatar do Mal devido à incerteza que sua figura sustenta. A aleatoriedade do Mal que o gigante pode encarnar aparece como uma ameaça possível, mas somente em potencialidade, jamais assumindo uma existência concreta. Nesse sentido, o vazio do Mal que Haas representa é menos o vazio do aleatório do que o vazio do abismo, daquilo que não pode ser perscrutado, medido ou observado. É o vazio que, mais uma vez, se torna ameaçador e maléfico porque podemos esperar ao mesmo tempo tudo e nada vindo dele.

Assim, de maneira parecida ao que acontece com Archiboldi, Haas permanece um mistério tanto para os detetives que o investigam quanto para o leitor que acompanha sua história. Embora ele seja acusado de vários assassinatos, alguns cometidos por ele mesmo quanto e outros nos quais teria participado como mandatário, tudo o que os policiais conseguem reunir a seu respeito são algumas evidências dispersas, sem nenhuma prova cabal de seu envolvimento; e mesmo que o leitor tenha acesso a alguns de seus pensamentos e possa verificar a forma como as demais personagens o enxergam, Haas sempre parecerá uma figura disforme e incompreensível para ele. A relação especular entre tio e sobrinho é novamente estabelecida: ambos são autores incompreensíveis, cujo sentido de sua obra não pode ser desvelado. Archiboldi é o autor de textos que não conseguem ser plenamente interpretados por seus principais leitores especialistas; Haas, por sua vez, é o autor de crimes (tanto de forma direta quanto de forma indireta) que não podem ser provados pelos detetives especialistas que o investigam.

Contudo, mesmo que a culpa de Haas pudesse ser efetivamente provada, e o horror provocado por sua monstruosidade fosse passível de ser anulado por tal revelação, o texto de Bolaño ofereceria algum tipo de segurança ao leitor, à maneira como o *hard-boiled* era capaz de oferecer quando o detetive finalmente capturava o criminoso e trazia alguma justiça ao mundo? A resposta a essa pergunta só pode ser negativa. Pois, pelo que podemos ver no decorrer de nosso estudo, o suposto assassino é apenas mais um dentre os vários criminosos que habitam a narrativa de *2666*, e que, por sua vez, são apenas parte de um problema de violência simbólica e estrutural que abarca a sociedade de Santa Teresa em sua totalidade. Como a análise das figuras dos detetives e das vítimas demonstrou, a violência real, visível, que atinge as mulheres é consequência das violências invisíveis que estão imbricadas na estrutura da cidade fronteira mexicana, com suas formas de exclusão, sua visão machista, sua corrupção e seu poder paralelo. Aqui notamos a principal diferença entre o *hard-boiled* e o neopolicial, vertente do gênero detetivesco que Bolaño aproveita na segunda grande seção de sua obra: a denúncia da violência que este último, o neopolicial, apresenta, é sempre estrutural, atingindo não apenas uma parte da nossa sociedade (aquela que o *hard-boiled* consideraria podre ou decadente), mas o corpo social como um todo: ou seja, para o neopolicial todos nós somos, de uma forma ou de outra, culpados. Nesse sentido, descobrir a verdade, encontrar o culpado, não se revela uma forma de reestabelecer a segurança que o leitor perdera no início da narrativa; aqui a verdade é mais uma forma de gerar angústia, uma vez que o leitor se depara com o terrível fato de que não há nenhuma segurança possível quando ele mesmo é apenas mais uma engrenagem dessa gigantesca máquina de violência e crime.

No fim, o leitor é forçado a assumir que, mesmo que o Mal que Haas representa possa ser diminuído caso pudéssemos oferecer alguma certeza sobre ele, o Mal no qual o próprio leitor está imerso – o Mal que extermina centenas de mulheres apenas pelo fato de que elas *podem* ser mortas – não pode ser vencido de maneira tão imediata e descomplicada. Novamente a investigação policial promovida por Bolaño em *2666* acaba se direcionando não para uma investigação do crime em si, mas para uma análise das formas que o Mal pode se manifestar em nosso mundo. Nesse sentido, o romance bolaniano se transforma em mais do que uma “simples” investigação sobre o Mal que atinge Santa Teresa: ele se configura como uma verdadeira tentativa de perscrutar o Mal de maneira geral. Veremos isso com maior detalhe na próxima seção de nosso trabalho, que também será a última.

## O que é 2666?

Investigamos, nas seções anteriores deste capítulo, as duas grandes subdivisões que o romance de Bolaño pode ser partido: a primeira, que trata da questão sobre o escritor Benno von Archimboldi, se desenvolve de acordo com a narrativa detetivesca metafísica; já a segunda, que se volta acerca do assassino de mulheres de Santa Teresa, se aproxima mais do neopolicial. Resta agora pensar em como essas duas seções se articulam para que possamos tentar responder uma pergunta que não fora até então formulada, mas que permaneceu subjacente durante todo o nosso percurso: o que é 2666?

Tal pergunta, obviamente, não se refere apenas à cifra que o romance de Bolaño sustenta como título, mas sem dúvida inclui tal questionamento. Afinal, o que significa o número 2666? Como já foi dito anteriormente, tal número não é encontrado em nenhum momento do livro com exceção de seu próprio título; e a única referência que encontramos a tal cifra nos demais escritos de Bolaño está no romance *Amuleto*, que tem como protagonista a poetisa Auxilio Lacouture, personagem que, apesar de já ter aparecido em *Os detetives selvagens*, não possui nenhuma participação em 2666. Mas vejamos o momento em que tal número surge no livro sobre Auxilio.

*Amuleto* é composto por diversos acontecimentos rememorados pela protagonista, mas que são sempre encarados de através da perspectiva de um evento central: a passagem narrada em *Os detetives selvagens*, que conta o episódio em que a poetisa ficou presa no banheiro da Faculdade de Letras e Filosofia da UNAM, em 1968, quando os militares invadiram a universidade e quebraram sua autonomia. A centralidade desse evento é crucial não só para a vida da personagem (pois é a partir dele que ela significa os demais acontecimentos de sua existência), como também para a própria estrutura da obra: ele contamina todos os demais episódios que Auxilio narra durante o romance, e o sentido que ele possui acaba interferindo na forma como os demais eventos contados são compreendidos. Evidentemente, “o” sentido do episódio não é único, mas sim múltiplo, e não cabe aqui explorar todas as possibilidades de significação que o evento pode proporcionar. Gostaríamos de mencionar, no entanto, uma delas, que julgamos central: o sentido “alegórico” do evento.

Idelber Avelar (2003), baseando-se na teoria da alegoria elaborada por Walter Benjamin, elege o texto alegórico como aquele mais adequado para manifestar esteticamente a derrota:

A alegoria é a face estética da derrota política – veja-se a relação entre o barroco e a contra-reforma, a poesia alegórica de Baudelaire e o Segundo Império, a relevância atual da alegoria na pós-modernidade – não por causa de algum agente extrínseco, controlador, mas porque as imagens petrificadas das ruínas, em sua imanência, oferecem a única possibilidade de narra a derrota. As ruínas são a única matéria-prima que a alegoria tem a sua disposição (AVELAR, 2003, p.85).

A vocação da alegoria para narrar a ruína viria, de acordo com Benjamin (2004), da concepção barroca da História na qual essa forma estética se fundamenta: tal concepção entende a História como uma caminhada inevitável rumo à catástrofe final da existência humana. Daí que a alegoria procure representar o passado como decadência, ou seja, como ruína. Para Avelar, é devido a essa vocação do texto alegórico que diversos escritores latino-americanos utilizaram a alegoria para representar seus países numa conjuntura pós-ditatorial: essa forma estética servia perfeitamente para abordar o fracasso dos projetos de emancipação social, política e econômica que a ascensão dos regimes ditatoriais representou no contexto latino-americano do século passado.

É nesse sentido que o episódio narrado por Auxilio pode ser considerado alegórico: ele revela a mesma derrota dos projetos que levou os escritores citados por Avelar a produzirem suas obras alegóricas. A invasão da UNAM pelo exército (evento que ecoa o massacre dos estudantes em Tlatelolco, ocorrido em outubro de 1968, um mês depois da invasão narrada por Auxilio) alegoriza justamente a destruição dos projetos de autonomia para a América Latina, idealizados por nossos intelectuais, pelas forças repressivas do Estado, ação que se estendeu por todo o subcontinente latino-americano na segunda metade do século XX. É, portanto, guiado por esse ponto de vista da ruína e da violência (ponto de vista do qual Auxilio é incapaz de se livrar), que os demais episódios de Amuleto serão contados por sua protagonista.

Vejamos agora a parte em que é mencionada a cifra 2666. Em determinado momento do romance, Auxilio acompanha uma conversa que Arturo Belano tem com o poeta Ernesto San Epifanio (personagem que também aparece em *Os detetives selvagens*); este último pede para que Belano o ajude a resolver um problema que ele arruma com um cafetão chamado “Rei dos putos”. Ernesto pede socorro a Arturo justamente porque este havia acabado de chegar do Chile pós-golpe, e, segundo o poeta, ele não sentia medo, uma vez que, como o próprio Ernesto explica, “tudo o que o Rei puder fazer comigo, você já viu multiplicado por cem ou por cem mil” (BOLAÑO, 2008a, p.64). Arturo acaba aceitando o pedido de Ernesto e os dois saem pelas ruas da Cidade do México seguidos por Auxilio, que nos conta:

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 como um cemitério de 1974 [data em que ocorre o narrado], nem com um cemitério de 1968 [data da invasão do prédio da UNAM], nem com um cemitério de 1975 [data da narração de Auxilio], mas com um cemitério 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 de tudo (BOLAÑO, 2008 a, p.65).

O significa essa visão de Auxilio? É difícil dizer, uma vez que toda sua escrita (tudo o que temos acesso pelo romance) é marcada pelo delírio. No entanto, dois aspectos nos parecem bastante reveladores: o primeiro é a relação que esta cifra possui com um cemitério, com um local marcado pela morte; o segundo é o fato desse cemitério estar situado numa data “fora” do tempo, mas que, contudo, Auxilio também possui acesso (as demais datas citadas pela poetisa representam momentos que ela viveu/vive e que possuem relevância para o descrito). Isso significa que o cemitério citado pela narradora de Amuleto é menos um cemitério de um futuro real, isto é, que viria a acontecer, do que um cemitério já existente, que ela já imagina, e cuja cifra (que não deixa de ser uma data) a ele relacionado revela sua essência.

Devemos nos lembrar mais uma vez da visão da protagonista, marcada pela derrota e pela violência, sobre todos os demais acontecimentos que ela narra. Seria, portanto, o cemitério de 2666 o local onde se enterram todos os projetos esmagados pelas ditaduras latino-americanas? Se assim o for, será que a visão do cemitério ocorre a Auxilio precisamente porque ela observa dois jovens pertencentes, em suas próprias palavras, a “uma geração saída diretamente da ferida aberta de Tlatelolco” (BOLAÑO, 2008 a, p.59), que se dirigem direta e abertamente para o perigo? Essas são suposições que não podem esperar confirmações definitivas, mas que provocam sugestões de possíveis significados a serem perseguidos. Procuremos seguir algumas das pistas deixadas por Auxilio em sua visão.

A cifra 2666, criada pela poetisa, deve revelar a natureza crucial do cemitério que ela menciona. O olhar direto sobre o número, sem nenhuma outra referência contextual, sugere de imediato dois significados, ambos apocalípticos. Em primeiro lugar, e de maneira mais evidente, vemos o número 666, relacionado à Besta do Apocalipse de São João. Se pensarmos na cifra inteira como uma data, temos também a referência aos anos 2000, cuja chegada era vista por algumas pessoas, no final do século passado (período no qual Bolaño escrevia seu

romance), como uma possível realização do Fim do Mundo. Dessa forma, o número 2666 aponta para uma data ou um período apocalíptico que, no entanto, já existe de alguma forma, uma vez que Auxilio consegue visualizá-lo na caminhada dos dois jovens.

Se a cifra 2666 se refere uma data que já existe, data esta associada a um cemitério (isto é, a um local de morte), então talvez seja por isso que Bolaño resolveu intitular seu romance com tal cifra e situá-lo não num futuro apocalíptico, mas sim no presente, tratando justamente de um século que o autor considera, como já vimos, simbolizado pelo crime. Nesse sentido, o cemitério de 2666 pode ser encarado como todo o século XX, período abordado pelo romance do escritor chileno, e que nos apresentou catástrofes (mais uma vez o olhar alegórico) como o nazismo, o estalinismo, as ditaduras militares latino-americanas e o assassinato de centenas de mulheres na fronteira mexicana; não por acaso todos esses acontecimentos são temas fundamentais na obra bolaniana e podem ser encontrados, com maior ou menor ênfase, em *2666*.

Uma outra forma de procurar encontrar um sentido para a cifra 2666 seria por meio da correlação entre ela e outros elementos mínimos do romance. Essa é uma via levantada por Antônio Xerxenesky em um pequeno artigo intitulado “O colecionador de epígrafes”. Diz o estudioso sobre *2666*:

Recentemente, tenho pensado no monstruoso romance a partir de partes mínimas: o título (que, ao mesmo tempo em que aponta para uma data futura, faz referência ao número da besta, ligando o futuro ao apocalipse), a palavra final (“México”, que dá um caráter circular ao livro) e a epígrafe.

A frase de Baudelaire ainda permanece envolta em mistério para mim. O que diabos Bolaño quis sugerir ao adotá-la? Ou, ignorando a intenção do autor, que sempre será inacessível (e que, no fundo, não interessa), quais leituras do romance a epígrafe suscita? (XERXENESKY, 2011, p.1).

A frase de Baudelaire mencionada por Xerxenesky, que serve de epígrafe a *2666*, é a seguinte: “Um oásis de terror em meio a um deserto de tédio”. Cabe aqui também perguntar, como faz o autor: quais leituras possíveis do romance tal epígrafe suscita? Ou melhor: quais leituras possíveis a combinação desses três elementos mínimos levantados por ele (o título, a epígrafe, a palavra final) provoca? Gostaríamos de arriscar uma dessas leituras possíveis a seguir.

Uma das formas de pensar os potenciais significados da epígrafe de *2666* seria recorrendo ao texto original, isto é, ao poema de Baudelaire do qual Bolaño retirou a frase. Contudo, embora essa ideia seja tentadora, iremos rejeitá-la por acreditarmos que, uma vez que o verso fora retirado de seu contexto original para ser colocado num novo ambiente, ele



se presta a novos significados que estão relacionados muito mais com a obra a qual serve de epígrafe do que com o texto primeiro de onde saiu. Nesse sentido, devemos pensar: qual é o oásis de horror em meio a um deserto de tédio que existe no romance de Bolaño? Embora, de fato, a solução para tal pergunta possa ser plural, a resposta que nos parece mais pertinente é: o oásis é Santa Teresa, o núcleo espacial para onde convergem todas as histórias do romance.

A imagem do oásis parece se adequar bem a Santa Teresa, uma vez que a cidade está efetivamente situada no meio do deserto; e precisamente no deserto de Sonora, espaço já explorado por Bolaño em *Os detetives selvagens*, o local onde Cesárea Tinajero vai para se perder e no qual também acaba morrendo – evento que se configura uma espécie de fracasso da busca dos detetives Belano e Lima, como foi visto acima. No universo bolaniano o deserto de Sonora é apresentado como um espaço de errância, extraviamento, violência e morte (é em Sonora onde estão localizadas Villaviciosa e Santa Teresa, duas cidades da ficção de Bolaño marcadas por eventos trágicos); trata-se, portanto, de um espaço representado sob um prisma de negatividade. No entanto, e justamente devido a essa representação, a imagem de Sonora não se adequa muito bem a de um “deserto de tédio”. Seria melhor, talvez, imaginar tal deserto como o mundo todo; um mundo marcado pelo tédio pós-moderno, no qual a falta de segurança apagou a possibilidade de projetos para a vida e os sujeitos, profundamente atomizados, se preocupam em sobreviver a um presente que muda a cada instante e onde nada parece possuir um sentido profundo e já não existem ideais significativos a serem desejados. É um mundo tal, erigido como um deserto no qual os sonhos modernos de emancipação e melhoramento de toda a humanidade não conseguem mais florescer, que promove a criação de um oásis de horror como Santa Teresa, onde centenas de vidas são cruelmente retiradas como se isso não tivesse nenhuma importância.

Assim, a cifra 2666, ao dar título ao romance que é “exemplificado” pela epígrafe, também se referiria, de certa forma, a Santa Teresa, o oásis de horror. Reforça-se mais uma vez a referência apocalíptica do número, por sua associação com o Mal que a cidade representa. Por fim, a palavra “México”, último elemento levantado por Xerxenesky, também aponta para a cidade fronteiriça – e o encerramento do romance de Bolaño não só o confere um caráter de circularidade como corrobora a centralidade de Santa Teresa e sua relação com o Mal na obra.

Santa Teresa se mostra, mais uma vez, como o ponto central do romance, não só o local para onde todas as histórias narradas no livro convertem, mas também onde está localizado o coração do Mal contemporâneo. A centralidade da cidade faz com que nela sejam

concentradas todas as relações de similitude que citamos anteriormente: a que existe entre Haas e Archimboldi, entre Fate e Amalfitano, entre os detetives leitores e os detetives policiais. A própria cidade possui uma relação de similitude importantíssima com outro elemento do romance: os regimes totalitários. Como destaca Carolyn Wolfenzon, *2666*

traça uma cartografia do horror contemporâneo, que, para Bolaño, se inicia com a Europa do Terceiro Reich e a União Soviética de Stalin, durante a Segunda Guerra Mundial. Em *2666*, esse horror volta ao panorama atual, reencenando-se na cidade industrial mexicana de Santa Teresa, um espaço infernal onde os crimes em série contra mulheres são outra forma aterradora do mesmo mal (WOLFENZON, 2013, p.204).

Essa correlação entre as duas formas de horror citadas por Wolfenzon é esclarecida por Agamben, quando o filósofo trata da configuração do campo de exceção:

Se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na conseqüente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram num limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica (AGAMBEN, 2010, p.169-170).

Como exposto anteriormente, Santa Teresa se trata precisamente de um local onde a exceção (o assassinato) se torna norma e onde a vida nua aparece de maneira expressiva; nesse sentido, a cidade mexicana assume a estrutura do campo de concentração. Ao ser assim constituída, Santa Teresa se torna análoga aos regimes totalitários do século XX que são representados na última parte do romance de Bolaño, e a barbárie que ambos representam são equacionadas.

As similitudes presentes em *2666* se estendem por toda a obra, constituindo, como pensa Elmore (2013), um elemento fundamental da estrutura do romance, sendo responsável por urdir entre si a imensa profusão de personagens e linhas argumentativas. O estudioso cita como exemplo pequenos detalhes como a resenha de uma das obras de ficção científica escritas por Boris Ansky, que se assemelha bastante aos acontecimentos da história que se passa em Santa Teresa; um comentário pronunciado numa reunião em um castelo da Romênia durante a Segunda Guerra, que parece se referir à relação existente entre Archimboldi e Haas; e ao fato de que, antes de receber uma medalha por heroísmo em batalha durante a Guerra, Archimboldi é comparado a Parsifal, o cavaleiro andante personagem de um livro que o autor alemão admira. Esses pequenos exemplos somam-se aos elementos mais amplos que já

exibimos e evidenciam que, de fato, as relações de similitude se configuram como um componente estrutural central de 2666.

Mas essas relações não estão restritas ao último romance de Bolaño; elas são perceptíveis em toda a sua obra. María Luisa Fischer (2013), por exemplo, ao analisar *Estrela distante*, chama a atenção para o fato de o livro estar repleto de duplos, e afirma que tal relação de duplicidade é a forma pela qual o narrador interpreta os fatos apresentados, ou seja, por meio de procedimentos analógicos. De maneira semelhante, em *Noturno do Chile*, o padre Urritia Lacroix possui como duplo o jovem envelhecido e em *O terceiro Reich*, Udo é duplo do Queimado, seu oponente no jogo. Em *Os detetives selvagens*, embora a relação de duplicidade não apareça de maneira assim tão evidente (ela está, principalmente, no destino das duas gerações de real-visceralistas, a de Cesárea Tinajero e a de Belano e Lima), as similitudes são perceptíveis nos próprios olhares que os diversos narradores apresentam sobre os dois protagonistas do romance, uma vez que estes narradores muitas vezes utilizam os episódios das vidas de Belano e Lima para tratar de si próprios. Estratégia parecida ocorre em *Amuleto*: os diversos episódios contados por Auxilio são inter-relacionados devido ao ponto de vista por ela adotado, que não consegue abandonar o evento-chave da sua vida, isto é, a invasão da UNAM pelo exército em 1968.

As relações de similitude vão além do terreno dos textos individuais do autor chileno e também ocorrem entre si. Como vimos, personagens, cenários e episódios que aparecem em determinada obra muitas vezes são retomadas num livro posterior, retrabalhados e frequentemente transformados num produto novo; é o que ocorre, por exemplo, com a história de Carlos Wieder e de Auxilio Lacouture, que surgem primeiramente como episódios menores dos romances *La literatura nazi en América* e *Os detetives selvagens* e depois se transformam nos textos *Estrela distante* e *Amuleto*. Arturo Belano é personagem (e narrador) de diversas obras de Bolaño, constantemente modificando-se cada vez que é abordado. Certos eventos também são tematizados de maneira semelhante em seus livros: os regimes autoritários, como o nazismo, o estalinismo e as ditaduras militares latino-americanas, bem como os crimes na fronteira mexicana são encarados como representações do Mal. Uma das formas de compreender o significado da cifra 2666 é por meio das relações de similitude que ela possui entre o romance póstumo e a obra *Amuleto*, que, por sua vez, apresenta a mesma personagem de um livro anterior. Essas diversas articulações compõem o que Ignacio Echevarría chama de princípio de “fractalidade” da obra de Bolaño:

Este termo, fractalidade, foi inventado pelo matemático francês Benoît Mandelbrot em 1975 para designar a propriedade que certas figuras espaciais compostas por uma multidão de elementos têm de preservar o mesmo aspecto, qualquer que seja a escala em que sejam observadas. Transportando-a – de uma maneira sem dúvida imprecisa e ousada – ao terreno literário, a noção de fractalidade serve bem para descrever, por exemplo, a forma como *Estrela distante* amplia um episódio que já se oferecia uma versão reduzida no último capítulo de *La literatura nazi en América*. (...).

Este princípio de fractalidade opera em toda a obra de Bolaño de uma maneira mais ou menos difusa. Como ocorre em tantos autores donos de um mundo e de um estilo próprio, se bem que nele de um modo especialmente acusado, qualquer que seja o livro de Bolaño pelo qual comece, o leitor ingressa num espaço comum ao qual concorrem todos os livros restantes (ECHEVARRÍA, 2013, p.448-449).

A ideia de fractalidade explicaria o processo pelo qual os elementos da obra de Bolaño são repetidos e reinseridos ao longo da mesma. No entanto, talvez a crítica feita pelo próprio Echevarría esteja correta – o transporte da noção de fractalidade do terreno da matemática para o da literatura parece efetivamente impreciso e ousado. Sem adentrar demasiadamente no campo original do conceito, e atendo-se ao que o próprio autor afirma, cabe destacar aqui que, embora as figuras elaboradas por Bolaño reapareçam em textos diferentes, elas não mantêm exatamente o mesmo aspecto. Elas de fato se parecem bastante, mas ao serem retrabalhadas – e justamente por isso – elas são apresentadas de maneiras diversas de como surgiam originalmente.

Seria melhor, portanto, explicar as relações de similitude dos elementos da obra bolaniana por meio de um conceito que já está situado no âmbito literário: o de *figura*. O filólogo alemão Erich Auerbach, em seu estudo intitulado *Figura* (1997), se dedica a investigar as mudanças pelas quais o termo passou desde sua primeira aparição com o poeta latino Terêncio até seu uso pelos Pais da Igreja. Para Auerbach, estes últimos deram um significado ao termo que possui uma alta relevância histórica, uma vez que foi não só responsável por criar uma maneira especial de ler as Escrituras Sagradas, mas também por influenciar na forma como a literatura ocidental lidou com a representação da realidade. De acordo com o filólogo, “*figura* [para os Pais da Igreja] é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo ou similaridade” (AUERBACH, 1997, p.27). Assim, figura se tornava uma forma de hermenêutica das Sagradas Escrituras que encontrava uma relação de similaridade entre dois elementos distintos pertencentes aos dois Testamentos. Por exemplo, a interpretação figural toma um determinado evento narrado no Velho Testamento (como a fuga dos judeus do Egito, conduzida por Moisés), e o liga com algo que ocorre no Novo Testamento (a exemplo da ressurreição de Jesus), afirmando que aí existe uma relação de

similitude. Nesse sentido, Moisés de torna *figura* de Cristo, e a nova vida de libertação que o primeiro ofereceu ao povo judeu também se configura como *figura* da ressurreição do segundo e a libertação dos pecados que ele ofereceu aos cristãos. Há, portanto, uma relação de *promessa e cumprimento*: Moisés e a fuga do Egito são a promessa que se cumpriria com a vinda de Jesus e sua ressurreição. Auerbach, em seu estudo, chama os papéis que ocupam as funções de promessa e cumprimento de, respectivamente, *figura e preenchimento*.

É baseado nessa acepção do termo *figura* que o filólogo alemão o desenvolve como conceito da teoria da literatura. Para Auerbach, a *figura* adquire tamanha relevância para a hermenêutica medieval, que acaba influenciando a representação cristã da história e da realidade de maneira geral, o que teve um grande peso para a literatura ocidental. O estudioso mostra, em seu texto, como Dante se utiliza da representação figural na sua *Comédia*, fazendo do Virgílio real, histórico, uma *figura* cujo *preenchimento* é o Virgílio que aparece em seu poema. Mas, além de um tipo de representação, a *figura*, para Auerbach, é também uma forma de interpretação dos textos literários; por exemplo, é por meio desta que ele organiza seu famoso estudo *Mimesis*: a história da literatura ocidental por ele arquitetada se organiza como uma série obras consideradas como *figuras* cujos *preenchimentos* são as novas obras que lhes seguem; estas, por sua vez, se tornam também *figuras* a serem *preenchidas* pelos textos do futuro, e assim por diante. Dessa forma, no campo literário a *figura* pode ser entendida tanto como uma forma de representação quanto como um “método” de interpretação dos textos ficcionais. Este último, assim, não deve ser entendido como uma maneira de determinar uma causalidade pré-estabelecida entre os objetos literários ou que já existe em seu interior, mas sim como algo que é formulado pelo ponto de vista crítico do próprio analista; pois, para Auerbach, a interpretação figural não é apreendida das coisas em si, dependendo antes do olhar particularizado daquele que investiga dois elementos e consegue estabelecer entre eles uma relação figural.

Acreditamos, portanto, que o conceito de *figura* consiga explicar melhor as relações de similitude que encontramos na obra de Bolaño: cada elemento que aparece num texto do autor chileno é uma *figura* que é *preenchida* por um elemento diverso que aparece em outro livro. Nesse sentido, o Ramírez Hoffman de *La literatura nazi en América* é a promessa cujo *cumprimento* é o Carlos Wieder de *Estrela distante*; como *figura* e *preenchimento*, cada um deles mantém sua especificidade como elemento, porém existe uma relação de similaridade entre os dois que faz com que um se torne imagem do outro. O mesmo ocorre com a Auxílio de *Os detetives selvagens* e a de *Amuleto*, bem como as diversas versões de Belano que se

manifestam ao longo da obra de Bolaño. As relações figurais, evidentemente, também ocorrem no interior da mesma obra: nesse sentido, podemos dizer que Archiboldi é figura de Haas, o horror do totalitarismo é figura do horror de Santa Teresa, os detetives críticos são figura dos detetives policiais e a seção do romance voltada para a narrativa detetivesca metafísica é figura da seção que se assemelha ao neopolicia. Dessa forma, 2666 é estruturada de acordo com essas relações figurais, onde um elemento se configura como promessa que é preenchida por um elemento posterior, produzindo assim a unidade desse imenso romance.

A organização figural do conjunto da obra de Bolaño faz com que ele peça para ser investigado em seu conjunto. Como vimos, uma das pistas para decifrar o significado do título de 2666 está em outro romance bolaniano (a cifra 2666 de *Amuleto*, portanto, como figura da cifra que dá título ao romance homônimo), o que leva o leitor a procurar os demais textos do autor chileno para melhor compreender o livro original com o qual tem contato. Esse contato, por sua vez, o leva a outro livro (*Os detetives selvagens*, por exemplo) a fim de continuar rastreando as relações figurais traçadas pelo autor, movimento que, potencialmente, o leva a averiguar o conjunto da obra de Bolaño. Essa busca converte a leitura de seus textos numa espécie de narrativa policial, onde o investigador-leitor procura por pistas que o ajudem a esclarecer o sentido dos livros sobre os quais se debruça. Dessa forma, *toda a obra de Bolaño deve ser encarada como uma imensa narrativa detetivesca*; e a insistência do autor em inserir em seus livros a estrutura da ficção policial indica a sua intenção em fazer, de sua obra inteira, uma gigantesca construção do gênero.

Como uma narrativa policial, a obra bolaniana faz do leitor um detetive e a investigação é realizada por meio da leitura que atravessa todos os livros do autor chileno. Mas, e quem assume a função do mistério a ser desvendado? Como já dissemos anteriormente, o Mal ocupa o papel do crime investigado nas narrativas detetivescas bolanianas; o mesmo ocorre quando pensamos o conjunto de sua obra como uma obra policial. Mais uma vez notamos o papel do segredo para a narrativa do autor chileno: sendo este o elemento estrutural que faz com que a narrativa continue seguindo, sem que, contudo, ele seja jamais plenamente desvendado (uma vez que a descoberta do segredo significa a morte), o segredo do Mal na obra de Bolaño é aquilo que faz com que o leitor percorra todos os textos produzidos pelo autor, seguindo a pista das relações figurais por este tecidas, na tentativa de resolver o problema que tal segredo representa. O leitor, de certa forma, procura uma resposta para o problema levantado pelo também detetive Abel Romero, personagem que aparece durante a “saga Wieder” e também em *Os detetives selvagens*:

Belano, falei, o cerne da questão é saber se o mal (ou o delito, ou o crime, ou como quiser chamar) é casual ou causal. Se for causal, podemos lutar contra ele, é difícil de derrotar, mas há uma possibilidade, mais ou menos como dois boxeadores do mesmo peso. Se é casual, pelo contrário, estamos fodidos. Que Deus, se é que ele existe, nos perdoe. Tudo se resume a isso (BOLAÑO, 2006, p.410).

Como uma grande narrativa policial, a obra de Bolaño se constitui como a tentativa de desvendar tal segredo básico, elementar: o Mal é causal ou casual? A passagem pelas diversas faces do horror, que são associadas umas com as outras por meio da relação figural, se revela como a tentativa de entender o funcionamento do Mal, de averiguar suas conexões e procurar compreender como ele é possível. Essa busca obcecada pela essência do Mal deixa transparecer o medo de que se comporte, no fim das contas, da forma como Romero teme: que ele seja casual, que ele, assim como o mundo contemporâneo, pós-moderno, simplesmente não faça sentido, ou possua um sentido que é incapaz de ser compreendido e, portanto, dominado.

É por isso que *2666* não deve ser compreendido apenas como a denúncia ou a representação da violência nos dias atuais: ele intenta perscrutar o âmago da violência, realizar uma verdadeira genealogia do horror. Tal genealogia é explicitada na cena em que Fate observa o detetive Kessler conversando num restaurante na fronteira entre os Estados Unidos e o México com o homem mais novo (talvez um jovem detetive ou um jornalista). Kessler procura mostrar ao seu colega como a humanidade lida com a morte e com a violência por meio da linguagem, produzindo a própria noção de Mal. De acordo com o detetive, ela surge com os gregos, mas se transformou com o passar do tempo. Ele utiliza como exemplo as inúmeras mortes dos negros trazidos por navios do tráfico escravo e o assassinato de milhares de franceses na Comuna de 1871, para mostrar que existem vidas que podem ser perdidas sem que isso seja percebido como tal – de maneira semelhante à forma como argumenta Judith Butler (2015). Por outro lado, mortes “triviais” às vezes são sentidas com uma enorme força e são capazes de escandalizar a sociedade por um longo tempo. Diante disso, Kessler chega à seguinte conclusão:

Resposta: os mortos da Comuna não pertenciam à sociedade, a gente de cor morta no navio não pertencia à sociedade, enquanto a mulher morta numa capital de província francesa e o assassino a cavalo da Virgínia, esses sim, pertenciam, quer dizer, o que havia acontecido com eles era escrevível, era legível. Mesmo assim, as palavras costumavam se exercitar mais na arte de esconder do que na arte de desvelar. Ou talvez desvelassem algo. O quê?, confesso que não sei (BOLAÑO, 2010a, p.262).

Kessler procura detectar a forma como o Mal se transforma e nós passamos a compreendê-lo. A referência às vidas que são exterminadas sem que isso possua significado, feita pelo detetive, não é por acaso: sua intenção é ligar esses acontecimentos citados à realidade de Santa Teresa, que ele é convidado a averiguar pelo governo mexicano, sem que consiga, contudo, oferecer alguma solução efetiva. Dessa forma, a fala de Kessler estabelece uma ligação de continuidade entre as manifestações do Mal, desde a sociedade grega, passando pela escravidão nas Américas, as lutas do proletariado na Europa, até chegar nos assassinatos das mulheres em Santa Teresa. O detetive deixa claro como o Mal se transforma, como a maneira pela qual nós o tornamos inteligível se modifica, embora pareça que ele sempre deixe escapar alguma coisa que nos é incompreensível, algo que as palavras mais escondem do que revelam e que, precisamente por isso, o detetive é incapaz de nomear.

A genealogia do Mal formulada por Kessler aponta para a genealogia existente no próprio romance: assim, poderíamos acrescentar à lista elaborada pelo detetive os regimes totalitários do século XX, cujo vínculo figural com os crimes de Santa Teresa já foi destacado aqui. Mas ela também destaca a genealogia presente em toda a obra bolaniana, no sentido de que ela, assim como faz Kessler, também procura compreender como ocorrem as manifestações do Mal e como nós conseguimos compreender tais manifestações – como, na verdade, nós as tornamos reais ou as negamos como efetivas representações do Mal. Nesse sentido, Santa Teresa é colocada como ápice dessa genealogia, que também pode ser entendida por meio da interpretação figural: cada encarnação do Mal na História é promessa que se cumprirá na próxima encarnação, e assim sucessivamente. Santa Teresa é o último preenchimento dessa cadeia de figuras da violência e da barbárie; é para ela que caminham todas as demais averiguações do Mal que ocorrem na obra de Bolaño, onde atualmente seres humanos continuam sendo exterminados por não serem considerados uma vida, por possuírem a condição de *homo sacer*. Nesse sentido, a centralidade de Santa Teresa não pode ser considerada restrita ao romance no qual aparece: a cidade ocupa posição medular na obra de Bolaño em seu conjunto, representando a manifestação última do Mal que ela procura averiguar. É por isso que Guadalupe Roncal, perto do momento de se encontrar com Haas, diz a frase que talvez seja a mais importante em *2666*: “Ninguém presta atenção nesses assassinatos, mas *neles se esconde o segredo do mundo*” (BOLAÑO, 2010a, p.339, grifo nosso).

Nos assassinatos de Santa Teresa se esconde o segredo do mundo. Mais do que isso, neles parecem se esconder o próprio segredo da obra de Bolaño: uma busca incessante por um



Mal que se sabe ser, no fundo, ininteligível, mas que ainda assim continua, incessantemente, repetidamente, procurando narrar o inenarrável, porque possui como única certeza a ideia de que somente a própria busca é capaz de oferecer um sentido para o mundo. Uma imensa narrativa policial cuja única solução possível é a perseguição infinita do criminoso.

## Considerações finais

No decorrer de nosso trabalho, acabamos por atuar como detetives, perseguindo pistas, formulando possibilidades, tentando desvendar um mistério; nada mais apropriado, diante de tudo o que pudemos ver até agora. O crime era a obra de Bolaño, e a arma utilizada o gênero policial – nossa função, como investigadores, era desvendar a relação entre esses dois elementos e oferecer a solução para o enigma.

Todo detetive deve possuir conhecimentos que o auxiliem em sua jornada; o uso racional desses conhecimentos é o que o permite desvendar as pistas de maneira adequada. Se algum conhecimento lhe é desconhecido, ele deve pesquisar até encontrar a chave adequada que lhe permita abrir a porta do mistério sobre o qual se debruça. Em nossa pesquisa, também nos dedicamos a procurar estas chaves. A análise das conjunturas moderna e pós-moderna, da função do intelectual, das transformações do gênero policial, bem como os demais tipos de pesquisa que realizamos, foram essenciais para que pudéssemos prosseguir em nossa investigação. Sem eles, jamais conseguiríamos interpretar as séries de pistas com as quais nos deparamos e separar aquilo que é irrelevante daquilo que é essencial.

E agora estamos ao fim de nossa busca. Esse é o momento em que devemos oferecer o culpado, que, afinal, já sabemos quem é: o próprio Roberto Bolaño. Porém, como bem sabemos, mais do que encontrar o criminoso, a narrativa detetivesca está em busca de um Sentido. Em alguns casos, esse Sentido está atrelado à pergunta “como?”. No nosso caso, a pergunta essencial é: “por quê?”.

*Por que Bolaño utilizou o gênero policial para cometer seu crime?* Essa é a pergunta fundamental que procuraremos responder nesta última parte de nossa investigação.

Parece-nos que a escolha do autor chileno pela ficção policial como gênero privilegiado em sua produção ficcional, ao ponto de convertê-la numa imensa manifestação desse tipo de narrativa, se deve ao fato de que a literatura detetivesca lida, em essência, com dois elementos que Bolaño considerava primordiais para aquilo que a sua obra deveria abordar: a busca pelo Sentido e a tematização do crime. Esses dois aspectos estão intimamente ligados na ficção policial, detalhe que o autor chileno percebeu e do qual se aproveitou para formular seu próprio projeto literário. No entanto, esses dois elementos são modificados pelas mãos de Bolaño: o Sentido se converte em inúmeros sentidos (ou na falta de sentido) e o crime é substituído pelo Mal como alvo da tematização. Ao juntar esses dois novos problemas abordados, Bolaño instaura a investigação da genealogia do Mal que

mencionamos no último capítulo de nosso trabalho, algo que perpassa toda a sua obra e que a transforma numa averiguação das formas como o Mal se manifesta em nossa sociedade e de como nós lhe atribuímos sentido.

A modificação dos elementos essenciais do gênero policial por Bolaño é acompanhada da metamorfose das manifestações tradicionais do gênero: o *whodunit* passa à narrativa detetivesca metafísica e o *hard-boiled* ao neopolicial. Assim, mais do que a tentativa de acompanhar a mudança do gênero em si, a escolha feita por Bolaño por essas vertentes da ficção policial se deve ao fato delas estarem mais de acordo com o próprio projeto do autor chileno: tratar da dissolução do Sentido e das manifestações do Mal, especialmente na contemporaneidade.

Na maior parte de sua ficção policial, Bolaño se dedicou a tratar da impossibilidade em se chegar a um sentido totalizante sobre o mundo; seus detetives sempre são incapazes de solucionar com completa segurança o enigma que enfrentam. *Os detetives selvagens* talvez seja o exemplo mais evidente disso: em última instância, o próprio leitor, ele também um detetive, não consegue criar imagens coerentes de Belano e Lima. Assim, a narrativa detetivesca metafísica possui uma posição de destaque em sua obra, como vertente do gênero policial mais utilizada pelo autor. Contudo, o segundo elemento que ele elege – a tematização do Mal – também percorre toda sua ficção com destaque manifesto. Ele aparece em textos não-policiais do autor, mas também nos que se estruturam como narrativas detetivescas: *Estrela distante* é, afinal de contas, a história da busca por um sujeito que representa o mal absoluto. Mas a tematização do Mal na obra de Bolaño se dá sobretudo pela encarnação deste nos grandes eventos de violência que ocorreram no século passado. E, na ficção policial contemporânea, a vertente que melhor aborda a violência (mais do que o próprio crime) é o neopolicial.

Por isso devemos entender *2666* como o ápice da produção de Bolaño. Tal posição ocupada pelo monumental romance não é justificada apenas pelo fato de ter sido o projeto mais ambicioso do autor, ou pelo empenho que ele dedicou à sua feitura, ou simplesmente por ser seu derradeiro texto. *2666* é o ponto mais alto da produção de Bolaño porque ele reúne em si aqueles dois elementos centrais na sua obra, utilizando-se das duas vertentes do gênero policial que mais lhe serviam para abordar esses elementos. *2666* é, portanto, a concretização mais “perfeita” do projeto de Bolaño: ele é, por assim dizer, o cumprimento da promessa que toda a sua obra representa.

Não é por acaso, assim, que Santa Teresa assuma, como cidade, duas imagens centrais, cada uma se destacando em uma das suas grandes seções que a obra pode ser dividida: a primeira imagem, relacionada com a primeira seção, na qual predomina a narrativa detetivesca metafísica, é a do *labirinto*; a segunda, ligada à segunda seção, mais próxima do neopolicial, é a do *campo de concentração*. Como é perceptível, as duas imagens se articulam também com os dois elementos essenciais da obra de Bolaño: esvaziamento do Sentido e tematização da violência.

Dissemos anteriormente que a obra do autor chileno é como um labirinto sem minotauro: percorríamos esse espaço confuso e caótico em busca de um sentido último que, no entanto, jamais era encontrado – e que talvez nem mesmo existisse. Talvez seja chegada a hora de reformularmos essa ideia. É possível que haja um minotauro, que não deixa de ser um monstro e, assim, de representar o Mal. No entanto, se ele realmente existe, ele não está no *centro* do labirinto; ele está *por todo o* labirinto. Em certo sentido, *ele é o próprio labirinto*. Santa Teresa é um labirinto *e* um campo de concentração. Como vimos, o Mal que existe na cidade fronteira não pode ser encarnado em apenas um assassino ou mesmo em um grupo de assassinos: ele está espalhado por todo o corpo social, ele ocorre porque toda a cidade em si está estruturada de forma a permitir que centenas de mulheres sejam brutalmente exterminadas como se isso fosse um acontecimento comum e perfeitamente aceitável.

Dessa forma, o Sentido não pode ser encontrado ao final da busca; ele é a busca mesma. Ele só pode ser, portanto, sentidos – com minúscula e no plural. A experiência de percorrer o labirinto é o que dá sentido ao próprio labirinto. E é por isso que o Mal só pode ser compreendido por meio do mergulho nas experiências do horror. Bolaño volta sempre ao mesmo tema porque sabe que este Mal, que é em última instância ininteligível, só pode ser minimamente compreendido se possuímos a coragem de encará-lo de frente e buscarmos seus possíveis sentidos, sem jamais deixar de lado a consciência que ele está incrustado em nossa maneira de viver. Por isso toda sua obra é construída como uma investigação, uma inquirição detetivesca, em busca dos possíveis sentidos do Mal. Ela é, assim, uma grande procura pelo segredo do mal.

No entanto, sempre há o perigo de nos perdermos na aventura do labirinto, de acabarmos por cair na principal armadilha que nosso mundo pós-moderno pode criar, e que consiste na ideia de que, só havendo sentidos (ou não havendo sentido algum), então tudo pode ser aceitável. É contra esse perigo que Bolaño investe na imagem do Mal absoluto. A eleição, por parte do autor, de que certos eventos (como os totalitarismos, as ditaduras latino-

americanas e o feminicídio de Santa Teresa) como imagens de um Mal absoluto, indiscutível e inegável, instaura um ponto de apoio, uma ilha segura que nos permite deixar, nem que seja por um momento, o caos da incerteza pós-moderna, e pensar no que iremos fazer a seguir. Embora estejamos vivendo num mundo onde as certezas se esvaíram, onde os intelectuais (que antes possuíam o poder para oferecer garantias sobre a realidade) já não são capazes de nos indicar o caminho certo a tomar, ainda assim devemos assumir que certos eventos representam um Mal inquestionável, uma barbárie inadmissível. Mesmo que tenhamos consciência de que as imagens do mal se modificam com o passar do tempo e que não possamos saber o que, no fim das contas, nos leva a cometê-lo, ao menos podemos erguer certas barreiras e traçar certas fronteiras que nos permitam dizer: não podemos ultrapassar este limite, e nem permitir que ele seja ultrapassado, ou então estaremos no terreno do Mal. E toda a obra de Bolaño é dedicada a nos mostrar que estar neste terreno é, apesar de todas as dificuldades existentes para evitá-lo, inaceitável.

## Referências Bibliográficas

### Obras de Roberto Bolaño

BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. 2. ed. Barcelona: Candaya, 2013.

\_\_\_\_\_. **2666**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

\_\_\_\_\_. **El tercer Reich**. Barcelona: Anagrama, 2010b.

\_\_\_\_\_. **La literatura nazi en América**. Barcelona: Anagrama, 2010c.

\_\_\_\_\_. **Los perros románticos**. Barcelona: Acantilado, 2010d.

\_\_\_\_\_. **Estrela distante**. Tradução Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

\_\_\_\_\_. **La pista de hielo**. Barcelona: Anagrama, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Amuleto**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Putas assassinas**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

BOLAÑO, Roberto. **El secreto del mal**. Barcelona: Anagrama, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os detetives selvagens**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **2666**. Barcelona: Anagrama, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)**. Barcelona: Anagrama, 2004b.

\_\_\_\_\_. **Noturno do Chile**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

\_\_\_\_\_. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_. **Putas asesinas**. Barcelona: Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. **Estrella Distante**. Barcelona: Anagrama, 2000a.

\_\_\_\_\_. **Nocturno de Chile**. Barcelona: Anagrama, 2000b.

\_\_\_\_\_. **Amuleto**. Barcelona: Anagrama, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Monsieur Pain**. Barcelona: Anagrama, 1999b.

\_\_\_\_\_. **Llamadas telefónicas**. Barcelona: Anagrama, 1997.

### Demais obras

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho. **Nocturno de Chile: literatura em tempos sombrios**. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2012.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

AUSTER, Paul. **A Trilogia de Nova Iorque**. 10. ed. Alfragide: Asa, 2012.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AYALA, Matías. Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. 2. ed. Barcelona: Candaya, 2013.

BACON, Francis. **Novum organum ou Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos Pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, pp. vii-xiii.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BEZERRA, Antony Cardoso. Com quantas Palavras se Escreve uma Vida: O papel da biografia no método de Erich Auerbach. In: \_\_\_\_\_; IZÍDIO, Mirella (Orgs.). **A Filologia Humanística de Erich Auerbach.** 1.ed. Recife: Grupo de Investigações em Filologia Ibérica, 2014, v. 1, p. 64-77.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Borges oral & Sete noites.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ficciones.** 4. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. **Seis problemas para dom Isidro Parodi e Duas fantasias memoráveis.** São Paulo: Globo, 2008.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial.** Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARPEGGIANI, Schneider. **Bolanianas: memórias e espantos a partir de Estrela Distante.** (Tese de doutorado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

CARROL, Noël. **The philosophy of horror or the paradoxes of the heart.** New York: Routledge, 1990.

CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina.** São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

CHANDLER, Raymond. **The Simple Art of Murder.** 1950. Disponível em: <<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>>. Acesso em 14 abr. 2014.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. In: **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 60, n. 1, jul. 2008. Disponível em <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 11 set. 2014.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispanoamericano.** São Paulo: Perspectiva. 2008.



CHRISTIE, Agatha. O Misterioso Caso de Styles; O Caso do Hotel Bertram. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

\_\_\_\_\_. **Cai o pano**: O último caso de Poirot. Oeiras: Livros do Brasil, 1998.

CLOSE, Glen S. The Detective is Dead. Long Live to the *Novela Negra*!. In: CRAIG-ODDERS, Renée W.; COLLINS, Jacky; \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction**: Essays on the Genero Negro Tradition. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

CLOSE, Glen S.; COLLINS, Jacky; CRAIG-ODDERS, Renée W. **Hispanic and Luso-brazilian Detective Fiction**: essays on the género negro tradition. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

COBAS CARRAL, Andrea. “La estupidez no es nuestro flerte” Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano. In: **Osamayor: Graduate Student Review**, ano XVII, n. 17. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2006, pp. 11-29. Disponível em: <[https://www.academia.edu/244263/\\_La\\_estupidez\\_no\\_es\\_nuestro\\_fuerte.\\_Tres\\_manifiestos\\_del\\_movimiento\\_infrarrealista\\_mexicano\\_](https://www.academia.edu/244263/_La_estupidez_no_es_nuestro_fuerte._Tres_manifiestos_del_movimiento_infrarrealista_mexicano_)>. Acesso em 10 nov. 2014.

COELLO GUTIÉRREZ, Emiliano. La pista de hielo (1993) en el contexto de la nueva novela negra latinoamericana. In: **Mitologías hoy**, n. 7, jul. 2013, pp.75-83. Disponível em: <<http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v7-coello>>. Acesso em: 14 Nov. 2014.

COHEN, Jeffrey J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros**. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 24-60.

COLMEIRO, José F. **La novela policiaca española**: teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMTE, Auguste. **Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

DOMINGUES, José Maurício. Reflexividade, individualismo e modernidade. In: **Revista brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, 2002, vol.17, n.49, pp. 55-70.

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. São Paulo: Editora Rideel, 2002.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Bolaño extraterritorial. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. 2. ed. Barcelona: Candaya, 2013.

\_\_\_\_\_. Nota preliminar. In: BOLANÑO, Roberto. **El secreto del mal**. Barcelona: Anagrama, 2007.

ELMORE, Peter. 2666: La autoría en el tiempo del limite. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. 2. ed. Barcelona: Candaya, 2013.

ESPINOSA, Patricia. Roberto Bolaño: un territorio por amar. In: MANZONI, Celina (Org.) **Roberto Bolaño**. La escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006a.

\_\_\_\_\_. Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño. In: **Estudios filológicos**. [online] n. 41, set. 2006b. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci_arttext)>. Acesso em: 25 nov. 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O “conto impossível” de Fernando Pessoa. In: **Actas do Primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**. Poitiers: n. pub., 1988, p.335-346. Disponível em: <<http://estudospessoanos.fflch.usp.br/sites/estudospessoanos.fflch.usp.br/files/O%20Conto%20in-possivel%20de%20Fernando%20Pessoa.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2014.

FISCHER, María Luisa. La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. 2. ed. Barcelona: Candaya, 2013.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. **O caso Morel**. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

\_\_\_\_\_. **A grande arte**. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 26. ed. São Paulo: Graal, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: forense Universitária, 1977.

FREIRE, Marcelino. **Nossos Ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GADEA, Carlos A. **Paisagens da pós-modernidade: cultura, política e sociabilidade na América Latina**. Itajaí: Universidade do Vale do Itajaí, 2007.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GIARDINELLI, Mempo. **Luna caliente – três noites de paixão**. 4. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultura na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERRALDE, Jorge. **Para Roberto Bolaño**. Barcelona: Acantilado, 2005.

HOLQUIST, Michael. Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction. In: ASCARI, Maurício. (Org.). **Two Centuries of detective Fiction: A New Comparative Approach**. Bologna: University of Bologna, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

IASI, Mauro. Violência, esta velha parteira: um samba-enredo. In: ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

JAMESON, Frederic. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma: a modernidade: da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: Livraria Francismo Alves Editora, 2006.

LARRAÍN, Jorge. La trayectoria latinoamericana a la modernidad. In: **Estudios Públicos**, n.66, 1997. Disponível em: <[http://www.cepchile.cl/1\\_1836/doc/la\\_trayectoria\\_latinoamericana\\_a\\_la\\_modernidad.html#.VSWe\\_\\_nF-WZ](http://www.cepchile.cl/1_1836/doc/la_trayectoria_latinoamericana_a_la_modernidad.html#.VSWe__nF-WZ)>. Acesso em: 29 jun. 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade: forma das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. Representação social e mimesis. In: \_\_\_\_\_. **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LINS, Osman. **A Rainha dos Cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MANDEL, Ernest. **Cadáveres Esquisitos: Uma história social do romance policial**. Lisboa: Cotovia, 1993.

MARCUS, Laura. Detection and literary fiction. In: PRIESTMAN, Martin (Org.). **The Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MARISTAIN, Mónica. A última entrevista. In: VALDES, Marcela. et al. **Roberto Bolaño: Últimas Entrevistas**. Lisboa: Quetzal, 2011.

MARTÍN ESCRIBÁ, Àlex; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. Revolución, desencanto y crítica: la novela criminal cubana. In: **Cuadernos de investigación filológica**, n. 40, 2014, pp. 171-189. Disponível em: < <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4903874>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, v.36, 2007, p.49-58.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

\_\_\_\_\_. **O manifesto comunista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elizabeth. The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.): **Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

MERIVALE, Patricia. Gumshoe Gothics: Poe's "The Man on the Crowd" and His Followers. In: \_\_\_\_\_; SWEENEY, Susan Elizabeth. (Orgs.): **Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

MONTOYA, Oscar. **Narrativas de la Excepción: Novela Criminal Latinoamericana Contemporánea**. (Tese de doutorado). Stony Brook: Stony Brook University, 2008.

MORE, Thomas. **A Utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

NABOKOV, Vladimir. **A verdadeira vida de Sebastian Knight**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Fogo Pálido**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos**, ou, como se filosofa com o martelo. Porto Alegre: L&PM, 2013.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. **Ciberletras**, n.15, 2006. Disponível em < <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html>>. Acesso em 04 ago. 2011.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

\_\_\_\_\_. Why I Write. In: \_\_\_\_\_. **Such, Such Were the Joys**. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1953. Disponível em: < [http://orwell.ru/library/essays/wiw/english/e\\_wiw](http://orwell.ru/library/essays/wiw/english/e_wiw)>. Acesso em 13 out. 2014.

PADURA FUENTES, Leonardo. **Adeus, Hemingway**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Prólogo. Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica. In: LÓPEZ COLL, Lúcia. **Variaciones en negro**. Relatos policiales ibero-americanos. Madrid: Plaza Mayor, 2003, pp.9-21.

\_\_\_\_\_. Modernidad y posmodernidad: la novela policial en Iberoamérica. In: **Hispanamérica: Revista de literatura**, nº 84, 1999, pp. 37-50.

PALACIOS, Maria Ángeles Elena. **Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial**. (Dissertação de mestrado). Brasília: UNB, 2007.

PAMUK, Orhan. **O livro negro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PARRINE, Raquel. A ficção da ficção: Derramamentos de um “eu” em Roberto Bolaño. In: **Revista Línguas & Letras**. Vol. 11, n. 21, 2010. Disponível em: <<http://200.201.8.27/index.php/linguaseletras/article/viewArticle/4063>>. Acesso em: 23 ago. 2011.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis. In: \_\_\_\_\_. FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. 2. ed. Barcelona: Candaya, 2013.

PESSOA, Fernando. **Histórias de Um Raciocinador e o ensaio “História Policial”**. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

\_\_\_\_\_. **Quaresma, Decifrador: as novelas policiárias**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

PIGLIA, Ricardo. **Alvo noturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Respiração artificial**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Crítica y ficción**. Barcelona: Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. **Nome falso: Homenagem a Roberto Arlt**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PINHEIRO, T. G. . Os jogos e as ruínas: El Tercer Reich de Roberto Bolaño. In: **X Seminário de Estudos Literários**, 2010, Assis. Anais do X SEL, 2010. p. 1-10.

PINO, Mirian. Roberto Bolaño y las relecturas de la novela negra: La pista de hielo. In: **Literatura y Lingüística**, Santiago, n. 17, 2006, pp.117-128.

PINTO, Rodrigo. Monsieur Pain. In: MANZONI, Celina (Org.) **Roberto Bolaño**. La escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

PIOZZI, Patrizia. **Os arquitetos da ordem anárquica: de Rousseau a Prodhon e Bakunin.** São Paulo: Editora UNESP, 2006.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim.** Lisboa: Dom Quixote, 1999.

PORTER, Dennis. The private eye. In: PRIESTMAN, Martin (Org.). **The Cambridge Companion to Crime Fiction.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PYNCHON, Thomas. **Vício inerente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Las gomas.** Barcelona: Anagrama, 2001.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Tradição e modernidade.** 1997. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-tradicao-modernidade.pdf>>. Acesso em 15 jul. 2014.

RODRÍGUEZ, Franklin. The Bind Between *Neopolicial* and *Antipolicial*: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction. In: **Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 15, 2006. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/rodriguezf.html>>. Acesso em: 13 abr. 2013.

ROLLASON, Christopher. The Detective Myth in Edgar Allan Poe's Dupin Trilogy. In: ASCARI, Maurizio. (Org.). **Two Centuries of detective Fiction: A New Comparative Approach.** Bologna: University of Bologna, 2002.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade.** São Paulo: Martins, 2007.

ROSSO, Ezequiel de. Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño. In: MANZONI, Celina (Org.) **Roberto Bolaño.** La escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006a.

ROSSO, Ezequiel de. Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial. In: MANZONI, Celina (Org.) **Roberto Bolaño.** La escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006b.

ROUANET, Paulo S.; PEIXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? In: **Revista da USP/Dossiê Walter Benjamin**, n. 15, set. out. nov., 1992, pp.49-75.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado. Thirteen ways of looking at a blackbird ou os incessantes desafios de um género proteico como o policial. In: **e-fabulations/ e-fabulações.** E-journal of children's literature/ Revista electrónica de literatura infantil. Porto: Biblioteca Digital da FLUP, n. 4, p.99-110, jun., 2009. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6562.pdf>>. Acesso em 17 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. **The disquiet of archaeology**: Fernando Pessoa's detective writings. 2008. Disponível em <<http://www.thefreelibrary.com/The+disquiet+of+archaeology:+Fernando+Pessoa%27s+detective+writings.-a0188159483>>. Acesso em 17 abr. 2014.

SANT'ANA, Raquel Vieira Parrine. **Contradições do detetive**: a literatura policial como problema para a teoria literária em obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño. (Dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

SCHWARTZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas**. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Ed. 34, 1977.

SEPÚLVEDA, Magda. La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño. In: ESPINOSA, Patricia. **Territorios en fuga**: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago: FRASIS, 2003, pp.103-115.

SPANOS, William V. **Repetitions**: the Postmodern Occasion in Literature and Culture. Louisiana: Louisiana State University Press, 1987.

SOUSA, Edson Luiz André de; BECHLER, Janaina. Labirintos na cidade contemporânea. In: **Psicologia, ciência e profissão**, Brasília, v. 28, n. 2, 2008 pp.390-403.

TAIBO II, Ignacio Paco. **Como a própria vida**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GARCÍA TALAVÁN, Paula. Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano. In: **Revista Letral**, n. 7, 2011, p. 49-58.

TANI, Stefano. The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction. In: ASCARI, Maurizio. (Org.). **Two Centuries of detective Fiction**: A New Comparative Approach. Bologna: University of Bologna, 2002.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

VALDES, Marcela. **Introdução**: Só, entre os fantasmas. In: \_\_\_\_\_. VALDES, Marcela. et al. **Roberto Bolaño**: Últimas Entrevistas. Lisboa: Quetzal, 2011.

VAN DINE, S. S. **Twenty Rules For Writing Detective Stories**. 1939. Disponível em: <[http://www.maybeyoulikeit.com/eBooks/pages/Mystery%20and%20Detective/S.\\_S.\\_Van\\_Dine\\_-\\_Twenty\\_Rules\\_For\\_Writing\\_Detective\\_Stories.pdf](http://www.maybeyoulikeit.com/eBooks/pages/Mystery%20and%20Detective/S._S._Van_Dine_-_Twenty_Rules_For_Writing_Detective_Stories.pdf)>. Acesso em 09 dez. 2014.

VARGAS VERGARA, Mabel. La escritura como táctica abismada de lo policial en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. **Cyber Humanitatis**, n. 33, 2005. Disponível em <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>>. Acesso em 27 jul. 2011.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VILLORO, Juan. La batalla futura. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. 2. ed. Barcelona: Candaya, 2013.

VISCARDI, Nilia. De muertas y policías. La duplicidad de la novela negra en la obra de Roberto Bolaño. In: **Sociologias**. Porto Alegre, ano 15, n. 34, set./dez. 2013, p. 110-138.

VOLPI, Jorge. **Em busca de Klingsor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLFENZON, Carolyn. El Tercer Reich y la historia como juego de guerra. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). **Bolaño Salvaje**. 2. ed. Barcelona: Candaya, 2013.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. **O colecionador de epígrafes**. 2011. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/o-colecionador-de-epigrafes-por-antonio-xerxenesky>. Acesso em: 22 out. 2015.

\_\_\_\_\_. **A literatura ruma a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas**. (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. São Paulo: Boitempo, 2014.