

Universidade Federal de Minas Gerais
Loiany Camile Gomes

A ESCRITA PERFORMÁTICA EM 2666, DE ROBERTO BOLAÑO

Belo Horizonte
2012

Loiany Camile Gomes

A ESCRITA PERFORMÁTICA EM 2666, DE ROBERTO BOLAÑO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof^a Sara del Carmen Rojo –
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
2012

FICHA CATALOGRÁFICA

G633 Gomes, Loiany Camile.
A escrita performática em 2666, de Roberto Bolaño [manuscrito] /
Loiany Camile Gomes. – Belo Horizonte, 2012.
109 f. il.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

1. Performance 2. Escrita performática 3. Intelectualidade 4.
Autoficção 5. Alteridade 6. Autor/escritor 7. Roberto Bolaño – crítica
e interpretação I. Rojo, Sara del Carmen. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. Mestrado em Estudos Literários.
III. Título.

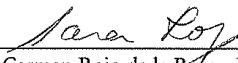
CDD: Ch863.4

Dissertação intitulada *A escrita performática em "2666", de Roberto Bolaño*, de autoria da Mestranda LOIANY CAMILE GOMES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:




Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora



Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG



Prof. Dr. Cristiano Silva de Barros - FALE/UFMG



Profa. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 30 de maio de 2012.

A mim, que, lutando contra mim mesma, venci; aos meus pais e à minha irmã, que, muitas vezes, se abdicaram de suas vidas para salvar a minha; à doce Bia, que alegra todos os dias da minha existência; e à professora Semírames (*in memoriam*), que um dia me disse que eu podia ser mais.

AGRADECIMENTOS

Ao meu corajoso pai, por me ensinar que a literatura é também um modo de viver. À minha querida mãe, que, com sua simplicidade, me apresentou o mundo de uma maneira muito especial e singular. À *hermana* do meu coração, por acreditar em minhas habilidades e me ajudar a entender que uma vida não pode ser inautêntica. À minha querida Bia, pelos cuidados e por criar diversas condições para que eu finalizasse esta dissertação, desde abdicar de nosso precioso tempo, para que eu pudesse escrever, até me presentear com uma cadeira, para que as horas de estudo fossem mais confortáveis. A Sara pela orientação paciente, instigadora e atenta. A Luciana, pela amizade leal e pela disponibilidade em ceder sua casa para que eu pudesse ter momentos de tranquilidade e terminar meu trabalho. A Gerciano, que compartilhou comigo angústias, depressões, inquietações e muita felicidade. Aos amigos Juliana, Mateus, Juninho e Maga, pelo incentivo. Aos colegas da Cedec, que me ensinaram que “a diversão é a chave do negócio!”. Aos colegas do mestrado, por dividirem comigo suas experiências e aprendizados. A todos que, de alguma forma, tornaram tudo isto possível.

Temos algo para aprender por meio da desordem.

Marvin Carlson

RESUMO

A escrita performática é uma das variadas possibilidades que a performance tem para se manifestar. A partir da leitura de *2666*, de Roberto Bolaño, buscamos analisar os elementos que comporiam a escrita performática, bem como entender sua construção na obra de Bolaño. Para tanto, foi necessário ampliar para outros temas, como a figura do intelectual, a autoficção, o discurso sobre o outro, crimes e violência na literatura e a formação da figura do escritor/autor. Foi durante o processo de reflexão desses temas que entendemos que a performance e a performance escrita se manifestam de variadas maneiras: na corporeidade, na temática escolhida para o texto literário e, sem dúvida, na própria forma da escrita. Buscamos ainda promover uma discussão que destacasse assuntos relevantes para a América Latina – mas sem perder de vista a literatura latino-americana –, como violência, relações políticas, econômicas e ideológicas com Estados Unidos e Europa, atuação de intelectuais, entre outros. A escolha da teoria da performance para ser o operador teórico relaciona-se à mobilidade e flexibilidade que tal conceito oferece, porque seu fundamento é abrigar elementos contraditórios, divergentes e paradoxais. Por meio da leitura de entrevistas de Roberto Bolaño, textos de sua autoria e do exame de alguns conceitos e teorias, que se somaram ao potencial de análise da performance, empreendeu-se uma reflexão que relacionou a escrita performática à obra *2666*. Isso se concretizou realizando três operações – análise da teoria da performance e da performance escrita; reflexão sobre as temáticas principais identificadas em *2666*; e cotejamento de tais teorias com as temáticas listadas. Assim, pudemos entender que Roberto Bolaño se vale de recursos linguísticos, temáticos e ideológicos que o aproximam do que compreendemos como escrita performática.

Palavras-chave: performance, escrita performática, Roberto Bolaño

RESUMEN

La escritura performática es una de las posibilidades que la performance tiene para manifestarse. A partir de la lectura de *2666*, de Roberto Bolaño, buscamos analizar los elementos que compondrían la escritura performática, y también entender su construcción en la obra de Bolaño. Así, fue necesario ampliar para otros temas, como la figura del intelectual, la autoficción, el discurso sobre el otro, crímenes y violencia en la literatura, y la formación de la figura del escritor/autor. Fue durante el proceso de reflexión de esos temas que entendimos que la performance y la performance escrita se manifiestan de variadas maneras: en la corporeidad, en los temas elegidos para el texto literario y, obviamente, en la propia forma de la escritura. Buscamos también promover una discusión que destacase asuntos importantes para América Latina – pero sin olvidarnos de la literatura latinoamericana –, como violencia, relaciones políticas, económicas e ideológicas con Estados Unidos y Europa, actuación de intelectuales y otros. La elección de la teoría de la performance para ser el operador teórico se relaciona a la movilidad y la flexibilidad que ese concepto ofrece, porque su fundamento es la coexistencia de elementos contradictorios, divergentes y paradójales. Por medio de la lectura de entrevistas de Roberto Bolaño, textos de su autoría, y del examen de algunos conceptos y teorías, que se sumaron al potencial de análisis de la performance, se emprendió una reflexión que relacionó la escritura performática a la obra *2666*. Eso se concretizó realizando tres operaciones – análisis de la teoría de la performance y de la performance escrita; reflexión sobre los temas principales identificados en *2666*; y relación de esas teorías y de los temas listados. Así, pudimos entender que Roberto Bolaño se vale de recursos lingüísticos, temáticos e ideológicos que lo aproximan de lo que comprendemos como escritura performática.

Palabras claves: performance, escritura performática, Roberto Bolaño

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Relação entre componentes da violência.....	67
FIGURA 2 - O cozido ou o cozinheiro.....	73

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	09
2	PERFORMANCE E ESCRITA PERFORMÁTICA.....	13
2.1	E o nome disto é... performance.....	13
2.2	Breve histórico das artes performáticas.....	19
2.3	Performance e ciências das humanidades.....	22
2.4	Performance em escrita.....	28
3	TEMAS TRANSVERSAIS.....	35
3.1	Os intelectuais.....	35
3.2	Escrita sobre si.....	46
3.3	Discurso sobre o outro.....	59
3.4	Delitos como “instrumento crítico”.....	65
3.5	Escritor/autor.....	69
4	2666 E A ESCRITA PERFORMÁTICA.....	75
4.1	Corporeidade.....	76
4.2	Santa Teresa.....	80
4.3	Linguagem e performance.....	81
4.3.1	Um breve conceito de ironia.....	82
4.3.2	Discurso acadêmico e performance.....	83
4.3.3	Performance de si.....	86
4.3.4	Performance do outro.....	90
4.3.5	Assassinatos, corpos e performances.....	93
4.3.6	O ofício de escrever e a performance.....	95
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

A ideia inicial desta pesquisa se originou no segundo semestre de 2008, quando, ainda na graduação, cursava a disciplina Literatura Latino-Americana do Século 20, com a professora Graciela Ravetti. Na ocasião, pude trabalhar durante todo o semestre com o livro *2666*. Nesse período, já me interessava pela realização do mestrado, pois havia participado de um grupo de pesquisa sobre literatura e cinema, mas não havia um tema que me motivasse. Assim, no ano seguinte, decidi cursar uma disciplina eletiva na Pós-Graduação em Estudos Literários, para conhecer a rotina do mestrado. Para concluir a eletiva, era necessário apresentar um artigo como trabalho final. Como estava intrigada com a literatura de Bolaño, e especialmente com *2666*, desde o ano anterior, dediquei meu trabalho a entender um pouco mais sobre as intenções de Bolaño. Enquanto elaborava o artigo, percebi que tinha em mãos um instigante objeto de pesquisa para o mestrado. No ano de 2009, apresentei-me à seleção do Pós-Lit; na época, a ideia era relacionar *2666* à escrita pós-moderna. Entretanto, o tema da performance surgiu como uma teoria de maior potencial, muito mais flexível e aberta, e que se relacionaria melhor com o texto de Bolaño.

Sendo assim, esta dissertação pretende analisar a questão da escrita performática inserida nos campos literário, cultural e social, na obra *2666*, de Roberto Bolaño. Parte-se do princípio de que, nesse romance, cinco elementos fundamentais sobre a performance na escrita são colocados à mostra: a figura do intelectual, a escrita sobre si, o discurso sobre o outro, os delitos como “instrumento crítico” e a construção da figura do escritor/autor. A indagação que norteia este estudo é: como Bolaño constrói, a partir dos cinco pressupostos citados, um relato de estrutura aberta, chegando a uma escrita de cunho performático?

Roberto Bolaño nasceu em Santiago (Chile), no ano de 1953; mudou-se com a família em 1968 para a Cidade do México (México); nesta, decidiu que seria escritor, passava horas na biblioteca pública e trabalhava como articulista em diferentes jornais. Em 1973, ano do golpe de Estado no Chile, resolveu voltar a este país e se aliar à resistência; foi preso pelos militares, mas, após oito dias, reconhecido por um detetive, ex-colega de escola, foi libertado. Voltou ao México e fundou, com outros poetas, o movimento literário “infrarrealista”, que propunha “[...] una poesía antiburguesa, una vuelta al arte-vida sin posibilidad alguna de ‘normatizar’ las relaciones entre el artista y la sociedad.” (ESPINOZA, 2006).¹ Em 1975, foram publicados seus primeiros trabalhos na antologia poética *Poetas infrarrealistas mexicanos*. Mudou-se para Espanha em 1977, e, lá, exerceu diversos ofícios, como os de vigilante noturno, garçom, lixeiro e descarregador de barcos. Em 1984, publicou, juntamente com Antonio García Porta, seu primeiro romance, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Em 1986, mudou-se para o povoado de Blanes e passou a se

¹ “[...] una poesía antiburguesa, una vuelta al arte-vida sem nenhuma possibilidade de ‘normatizar’ as relações entre o artista e a sociedade” (Tradução nossa. A partir de agora, não se indicará a autoria da tradução, exceto em casos em que ela for feita por terceiros.)
http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132006000100006&lng=es&nm=iso&tlng=es

dedicar à literatura, centrando-se nos escritos narrativos. Em 1993, foi diagnosticado com uma grave doença hepática; a partir de então, resolveu escrever à exaustão. Lançou, em 1998, a obra *Los detectives salvajes*, na qual se busca uma escritora desaparecida no golpe de 1973, no Chile. Com esse texto, recebeu o prêmio internacional *Rómulo Gallegos*. Em 2003, faleceu à espera de um transplante de fígado, mas deixou praticamente terminado o livro em estudo, *2666*, publicado em 2004, pela editora espanhola Anagrama. Como está dividido em cinco partes, a ideia do autor era que fossem editados cinco volumes distintos, mas Ignacio Echeverría, escritor e amigo de Bolaño, após ler o manuscrito, entendeu que o texto somente teria sentido se publicado em um só volume.

Como já mencionado, o romance está dividido em cinco partes: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” e “La parte de Archimboldi”. Seu mote gira em torno de quatro críticos literários europeus que estão em busca de um escritor, Benno von Archimboldi. Tais críticos são estudiosos das obras desse autor, conhecem a fundo seu trabalho, entretanto, nunca o viram; eles partem em viagem ao México para encontrar o escritor favorito. Paralelamente a essa busca, estão acontecendo no México, na cidade fictícia de Santa Teresa, vários assassinatos de mulheres, que ninguém sabe explicar. Convergem para essa cidade todas as histórias narradas no livro; nela, além dos críticos e dos assassinatos, estão presentes o professor Amalfitano, o jornalista Fate, Archimboldi e seu sobrinho.

A leitura que se quer empreender procura relacionar cada parte da obra com um dos cinco elementos fundamentais já mencionados. Em “La parte de los críticos”, estudar-se-á a figura do intelectual; em “La parte de Amalfitano”, a escrita sobre si; em “La parte de Fate”, o discurso sobre o outro; em “La parte de los crímenes”, os delitos como “instrumento crítico”; e em “La parte de Archimboldi”, a construção da figura do escritor/autor. Tudo isso entrelaçado à noção de escrita performática. Para realizar esse estudo, é necessário que alguns conceitos sejam discutidos, como os de performance e escrita performática.

Tendo em vista essas colocações, a relevância deste estudo reside no fato de se escolher um conceito flutuante, fugidio e fragmentado para poder atingir uma obra com as mesmas características. Esta proposta possibilita analisar um importante romance da literatura latino-americana a partir de hipóteses que, mesmo controversas e pouco estudadas, abrem o texto para uma leitura que dialoga com sua própria estrutura. Ademais, representa um investimento em um autor que, apesar de já conhecido, possui poucos estudos extensivos sobre sua obra no Brasil.

Nossos objetivos com esta dissertação são: analisar alguns mecanismos – como o processo de refletir sobre a literatura tendo a própria literatura como meio para isso, e a utilização de estruturas formais para vislumbrar questões teóricas e estéticas – da escrita de *2666* pela teoria da performance, tendo em vista cinco temas que se relacionam à literatura, à cultura e a aspectos sociais; investigar a teoria da performance, bem como os movimentos da arte da performance, e, especificamente, sua utilização em obras literárias, buscando uma caracterização do conceito de escrita performática; estudar os mecanismos de construção narrativa

empregados por Bolaño em *2666*, tendo em vista a perspectiva da escrita performática conjugada aos cinco grandes temas identificados nessa obra; promover o debate acerca do trabalho, do lugar ocupado e da função do intelectual latino-americano, especificamente do escritor, bem como refletir sobre o papel da crítica literária; contribuir com os estudos literários, especificamente os latino-americanos, incentivando a discussão de temas referentes à América Latina, bem como de obras e teorias literárias, sociais e históricas produzidas nesse território.

O arcabouço teórico que guiará este trabalho, como já dito, será a teoria da performance, com ela, pretende-se maior mobilidade e flexibilidade diante de variados conceitos, uma vez que tem como característica a capacidade de abrigar divergências e paradoxos, num diálogo *ad infinitum*. Teóricos fundamentais para embasá-la são Richard Schechner, Victor Turner, Marvin Carlson, Graciela Ravetti, Renato Cohen, Gloria Picazo, Diana Taylor e Sara Rojo.

Para cada tema tratado, será necessário estudar, além da teoria da performance e dos teóricos mencionados, uma bibliografia específica. Assim, ao trabalhar a primeira parte – “La parte de los críticos” – e o tema da intelectualidade, serão referências: Silviano Santiago, Florestan Fernandes e Edward Said. Para a segunda parte – “La parte de Amalfitano” – e ao tema da escrita sobre si, da autobiografia e da autoficção, serão de suma importância teóricos como Philippe Lejeune, Sylvia Molloy e Diana Klinger. A terceira parte – “La parte de Fate” – e o tema do discurso sobre o outro, que abarcam a questão da observação e da construção da identidade de um sujeito pertencente a uma comunidade distinta da do observador, contarão com os escritos de Grínor Rojo, Susan Sontag, Janet Paterson e Julia Kristeva. O quarto apartado – “La parte de los crímenes” – e a questão dos delitos como “instrumento crítico” estão acorde com os estudos sobre a interação dos crimes e delitos com a sociedade; assim, escritos como os de Josefina Ludmer serão de grande relevância; abordar-se-ão, também, estudos sobre a condição sociocultural e histórica latino-americana no final do século XX; aqui, textos fundamentais dos estudos culturais estarão em pauta, como os de Silviano Santiago, Eneida Maria de Souza e Beatriz Sarlo; e, ainda, terá relevância a “representação” da imagem feminina. E para a última parte – “La parte de Archimboldi” – e para o tema da construção da figura do escritor/autor, serão utilizados como referência Michel Foucault, Roland Barthes e Eneida Maria de Souza.

Sobre a estrutura desta dissertação, os capítulos apresentam a seguinte divisão: o capítulo I contém a Introdução. O capítulo II apresenta a revisão dos conceitos de performance e de arte de performance (bem como descrição de seu histórico), e reflete sobre a escrita performática, explicitando a primeira parte do *corpus* teórico. O capítulo III promove uma discussão dos cinco temas de *2666* norteadores deste trabalho – a figura do intelectual, a escrita sobre si, o discurso sobre o outro, os delitos como “instrumento crítico” e a construção de um escritor/autor – aliada à análise da segunda parte do *corpus* teórico. Empreender-se-á um trabalho de esmiuçamento de cada parte do livro, visando a percorrer o caminho traçado por Bolaño na construção da estrutura narrativa. Pressupõe-se que, em cada parte da obra, o autor tenha utilizado uma organização textual que se adeque ao tema e ao efeito pretendido de leitura, como, por exemplo, no primeiro

capítulo – “La parte de los críticos” –, em que se observa a utilização de uma linguagem intelectualizada, contrastando com o comportamento pouco adequado de intelectuais dos quatro críticos; no segundo capítulo – “La parte de Amalfitano” –, em que está presente a questão da linguagem autoficcional, propondo uma reflexão sobre si; na terceira parte – “La parte de Fate” –, em que se apresenta uma linguagem carregada de contrastes, especialmente entre as cores branco e negro, denotando o conflito interior do personagem acerca da cor de sua pele e ironizando binarismos sociais; na quarta parte – “La parte de los crímenes” –, em que se utiliza o vocabulário médico-legista e a voz de um narrador distante e frio para tornar o relato aparentemente objetivo e realista; e no último capítulo – “La parte de Archimboldi” –, em que são recorrentes as metáforas que designam o ato de escrever, lançando luz à discussão sobre a construção da figura do escritor/autor. É a partir dessa pressuposição que se buscará entender o texto por meio de uma perspectiva formal e, embasando-se nisso, discutir e analisar os temas que se apresentam em cada parte. O capítulo IV apresentará uma reflexão acerca da relação dos cinco temas (e cinco partes) e a construção da escrita performática, em que há o cruzamento dos dados elencados no capítulo II e os discutidos no capítulo III, chegando a uma caracterização da escrita performática de Roberto Bolaño; há também uma discussão sobre a interferência dos cinco temas em questões sociais, históricas e literárias latino-americanas, tais como a violência física contra mulheres desfavorecidas socialmente, o atravessamento ilegal da fronteira do México com Estados Unidos, o trabalho do intelectual e escritor latino-americano, questionando sua condição de inferioridade em relação aos críticos e escritores europeus, bem como a relação dos pensadores latino-americanos com o Estado, a discriminação das minorias de direito, como negros, mulheres e homossexuais, e a convivência entre poder público e traficantes e assassinos, assim como a corrupção de policiais.

Em nossas Considerações Finais, poder-se-á observar que a escrita de Roberto Bolaño é questionadora, reflexiva, com caráter de protesto e denúncia; não se restringe a apenas refletir sobre seu entorno social, político e econômico, mas busca analisar o próprio processo de escrita (seu e dos outros), o fazer literário e artístico, e o surgimento e desenvolvimento do escritor, intelectual, artista. Observamos que Bolaño não separa suas reflexões: a vida entendida como real se mistura à vida entendida como ficcional; assim, para ele, tudo é uma coisa só.

[...] jamás podremos conocer a totalidad dos fenômenos materiais para nos certificar de que nossa teoria cobre tudo o que existe. Estamos cercados de uma escuridão perene, que demarca o limite do que sabemos sobre o mundo.

Marcelo Gleiser²

É importante iniciar este capítulo com uma reflexão que pode soar um tanto quanto contraditória, mas, quando relacionada à performance, faz todo o sentido. Em um apartado sobre elaboração e análise de conceitos é importante dizer que não temos a pretensão de engendrar uma sistematização inquestionável e rígida, até porque a noção geral de performance recomenda o extremo oposto disso; já disse Renato Cohen (1989, p. 49) sobre definir e delimitar a expressão artística performance: “por si só já constituiria uma tarefa paradoxal, na tentativa de se decupar o que busca escapar do analítico”. Obviamente que um trabalho acadêmico exige rigor, protocolos e organização, e isso tentaremos a todo o momento. Entretanto, esclarecemos de antemão que se o foco da dissertação é a performance no romance, ela será utilizada também como aparato metodológico.

Este capítulo terá dois importantes movimentos acerca do tema central deste trabalho – a performance: o primeiro se debruçará sobre possíveis conceitos para o assunto, passando por diversas áreas, tais como antropologia, psicologia, artes e sociologia; tratará, ainda, de percorrer sua história, identificando suas primeiras manifestações, chegando às suas expressões atuais. O segundo movimento se dedicará a analisar a escrita performática, percorrendo bibliografias anteriores sobre o tema, pois nosso foco é pensar como se dá a performance em escrita, especificamente em *2666*, de Roberto Bolaño.

2.1 E o nome disto é... performance

Y sé que resulta contradictorio quejarse de que no es recibido en los planes de estudio de las escuelas de arte cuando se trata de un arte que protesta, critica y rompe con los formatos, pero hay que tomar en cuenta que aunque ingrese como materia de clase, seguirá siendo incontenible, inasible y duro, a fin de cuentas se trata de un arte que se hace a partir de un impulso personal, íntimo y profundo de cada ser humano. Es como la domesticación de un perro adulto y salvaje, poco a poco va accediendo a comportarse, pero de vez en cuando y

² GLEISER, Marcelo. Sonhos de uma teoria final. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 2010. Caderno Mais, p. 9.

Marvin Carlson (2010, p. 11-12), no início de *Performance – Uma introdução crítica*, esclarece que o termo “performance” tem conceitos divergentes ou rivais, uma grande variedade semântica e de uso, e que um estudo dedicado ao tema deve propor a articulação das muitas posições. No último capítulo do mesmo livro, reservado à conclusão, o autor diz algo que pode nortear nossa escrita e especialmente esta parte interessada em refletir sobre conceitos e definições: “Ao longo deste trabalho, senti certo desconforto com a tentativa de capturar em termos históricos e descritivos um fenômeno tão complexo, conflituoso e mutável como a performance” (*Ibidem*, p. 211). E, ao discutir com os colegas Joseph Roach, da Universidade de Nova Iorque, e Dwight Conquergood, da Universidade de Northwestern, ambos estudiosos da performance, aponta para uma pseudoconclusão ao citar Roach: “é claro que é uma antidisdisciplina” (*Ibidem*, p. 213). Usamos o vocábulo “pseudoconclusão” porque é expresso nesse momento que a performance é avessa às metodologias, aos rituais e aos procedimentos tão comuns em outras ciências. Ela se caracteriza por ser também uma episteme, mas que se comporta de maneira única. Ao longo deste capítulo, encontrar-se-á que é o campo dos contrários, abarcando posições divergentes. Entretanto, nesse ponto, surge uma questão: então é a performance uma teoria total, absoluta? Claro que não! Se assim fosse, cairíamos em imensa contradição, porque suas ideias centrais são a lacuna e a não resposta como formas de saber e de conhecimento, como elementos valiosos para a epistemologia.

O surgimento da performance como arte está extremamente ligado ao teatro. Augusto Boal (1996, p. 27) defende que o teatro só pôde se configurar como tal quando o homem teve a consciência de si em ação, “o teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo [...] ver-se *em situação*”. A performance reclama justamente, segundo alguns teóricos, como Dell Hymes, uma responsabilidade do performer⁵ pela ação executada, uma consciência de sua atuação. A estudiosa Diana Taylor (2008), ao longo de seu artigo “Hacia una definición de performance”, contabiliza aproximadamente 13 conceitos ligados à performance, a saber: 1) modo de intervenção na esfera política; 2) arte de ação (*performance art*); 3) ato de transferência de memória, identidade e saber social; 4) epistemologia ou metodologia de estudo; 5) essência ou caráter mais profundo de uma cultura; 6) artificialidade ou caráter inventado de uma cultura; 7)

³ Sei que é contraditório se queixar que não está nos planos de estudo das escolas de arte, quando se trata de uma arte que protesta, crítica e que rompe com os formatos [pré-estabelecidos], mas é necessário saber que mesmo que se torne matéria de aula, continuará sendo algo sem contenção, intocável e duro, pois, afinal de contas, trata-se de uma arte feita de um impulso pessoal, íntimo e profundo de cada ser humano. Assemelha-se à domesticação de um cachorro já adulto e selvagem, que pouco a pouco vai se comportando, mas, de vez em quando e sem aviso, solta uma mordida.

⁴ LÓPEZ, Pancho. El performance, un acto subjetivo. *Performancelogía*. Disponível em: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/el-performance-un-acto-subjetivo-pancho.html>.

⁵ Não é foco deste capítulo a caracterização do termo *performer*, mas se verá, ainda nesta parte, uma breve discussão sobre o escritor como performer e no capítulo IV tal discussão se aprofundará. A priori, usamos o vocábulo significando o atuante (em contraposição a ator), aquele que não representa um papel, mas um ser que assume uma *persona* e, a partir das experiências pessoais, a constrói.

desempenho pessoal, seja afetivo, social, sexual ou profissional; 8) estilo de ser, de trabalhar; 9) imitação, comportamento mimético; 10) ações de caráter efêmero; 11) ações de efeito duradouro, que transmitem e preservam conhecimento; 12) dramas sociais; 13) prática e processo. O que se deseja aqui não é simplesmente fazer uma lista com os possíveis conceitos de performance e dá-los como prontos e acabados, pretende-se sugerir uma noção do quão complexa é a tentativa de buscar consenso nessa área. Taylor apresenta conceitos diversos e divergentes, que aparentemente se excluem, como o caráter de efemeridade e o caráter de perduração ou o de genuinidade e o de artificialidade. Ao iniciar seu texto, a autora recorda o *Segundo Encuentro Anual* do Instituto Hemisférico de Performance y Política, ocorrido em 2001, no qual artistas convidados realizaram performances questionando as próprias definições de performance ou ironizando a falta de definições. Sobre a atuação dos performers, Diana Taylor (2008, p. 29) diz: “Las bromas y juegos de palabras revelan, al mismo tiempo, la ansiedad por definir a qué refiere el término ‘performance’ y la perspectiva que abre como un campo emergente para nuevas intervenciones artísticas y académicas”.⁶

Augusto Boal (2003, p. 73) é categórico e enfático ao pensar sobre a performance,

[...] todas aquelas formas teatrais ou ações humanas com formato teatral que existem no cotidiano da vida [...], todas as atividades humanas regulamentadas, sendo os atores que a realizam conscientes deste regulamento, embora possam ignorar o seu significado e suas razões.

O teórico da dramaturgia (*Ibidem*) arrisca-se mais: “Tudo é Performance”.

Em *Performance como linguagem*, Renato Cohen (1989, p. 38) utiliza os seguintes termos para definir performance: “expressão artística” e “arte de fronteira”, que questiona a “arte-estabelecida”. É importante observar que para o teórico o assunto para o qual buscamos diretrizes está, nesse momento, estritamente ligado à arte, delimitando o vasto campo aceito por Augusto Boal. O ponto de partida de Cohen (*Ibidem*) para pensar a performance é a *live art*, entendida pelo mesmo como “arte ao vivo e também a arte viva”. Suas principais características são o estímulo às ações artísticas espontâneas, a dessacralização da arte, atacando sua função puramente estética, e a ritualização de atividades do cotidiano, deixando-a mais próxima das pessoas e não apenas nos museus, teatros e outros templos da arte. O importante da *live art* para Cohen e para nosso trabalho, além dos elementos já citados, é seu caráter dialético, algo bastante peculiar à performance, bem como a aversão à intencionalidade.

Adentrando no campo da performance e embasado na perspectiva da *live art*, Renato Cohen (*Ibidem*, p. 45) expressa o que acredita ser a performance:

⁶ As brincadeiras e os jogos de palavras revelam, ao mesmo tempo, uma ânsia por definir o termo “performance” e a perspectiva que se abre como campo emergente para novas intervenções artísticas e acadêmicas.

[...] basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte.

O lugar ofertado à performance por Cohen relaciona-se a uma posição libertária, pois cabe a ela desfazer as amarras impostas pelo sistema, mas, sem com isso, aliar-se a uma ideologia que incentive a conscientização política (ato que Augusto Boal realizava no começo dos anos 1960, com o Teatro de Arena de São Paulo, pois tentava politizar camponeses e operários por meio do teatro). O que o autor propõe é uma arte que seja por ela mesma, que não se norteie por imposições externas, que seja uma “arte pela arte”. Apesar de dizer que a arte de performance não deve ter expectativa do público, deve, entretanto, causar impacto e transformação no receptor – palavra cara à arte da performance, uma vez que o termo “receptor” pode ser entendido como aquele que recebe sem grandes resistências.

Para nos aproximarmos da performance, um trecho de Bonnie Marranca, citado por Cohen (1989, p. 56),⁷ é importante: “[performance é] uma forma antiteatral na qual convivem ilusão com tempo real, personagem com pessoa, marcação com espontaneidade, o engenhoso com o banal”. Essa colocação ajuda a entender por que a performance é aproximada ao teatro, mas também é tida como arte antiteatral; se por um lado ela é uma expressão cênica e dramática, apresentando a estrutura teatral de atuante (performer ou alguma coisa significando algo), de texto (não necessariamente um texto verbal, mas os signos de maneira geral) e de público, por outro lado não se atém à forma aristotélica de representação, desconsiderando a ideia de começo, meio e fim, linha narrativa e as unidades de tempo, espaço e enredo.

O artista da performance não representa um personagem, o que não significa que é sua vida e seu eu os protagonistas da atuação performática; em performance, o atuante representa a si mesmo, exercendo um dos variados papéis que o acompanha em seu dia a dia. De acordo com a teoria dos papéis (*role-playing* – que se verá adiante), o ser humano executa diferentes papéis em diversas situações e na presença de pessoas diversificadas. O mesmo ocorre com o performer, que interpreta a si mesmo, mas, no ato de interpretar, outro eu se manifesta. A espontaneidade da representação se mistura à preocupação de simbolização, de significação.

Um procedimento importante para se possibilitar a convivência de elementos contrários em performance é a *collage*, que preconiza a associação de diversos elementos artísticos, de diversos campos da arte num movimento de justaposição, em detrimento da *Gesamtkunstwerk*, de Wagner, na qual música e dança se integram em um processo harmônico e linear. O termo *collage*, atribuído a Max Ernst, não deve ser traduzido como “colagem”, pois a palavra francesa se refere a um processo de seleção, picagem, montagem e não somente à colagem. A princípio, a técnica seria “justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através de seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes”

⁷ MARRANCA, Bonnie. The Politics of Performance. *Performing Arts Journal*, n. 16, p. 62.

(COHEN, 1989, p. 60). Assim funciona a performance: retira elementos distintos de seu contexto habitual e de sua função primeira para cumprirem outras funções e em contextos completamente diversos. Com isso, o que se propõe é a possibilidade de inúmeras interpretações do mundo, da realidade dada, criando uma “obra aberta, labiríntica, acessível a várias leituras” (*Ibidem*, p. 66).

Gloria Picazo (1993), no livro *Estudios sobre performance*, faz um apanhado histórico e conceitual acerca da performance. Neste momento, interessa-nos o que a autora tem a dizer sobre as definições. A estudiosa coincide com Cohen em que tal arte representou um movimento de ruptura e de transformação. Para ela (1993, p. 15), uma das principais mudanças é o comprometimento da arte com o eu do artista e o reconhecimento de seu corpo e sua vida como parte da criação artística, “en realidad el protagonista básico es el propio artista”.⁸ Sobre isso, o performer Ben (*apud* PICAZO, 1993, p. 18) acrescenta que a arte da performance, especificamente a *body art*, pode transformar o artista e sua subjetividade, mas a mudança deve ocorrer primeiramente no interior do homem, assim, a arte ganha novos contornos e provoca transformações em seu executor. A possibilidade do protagonismo do artista oportunizou que a performance fosse entendida de variadas formas. Entretanto, Hubert Besacier (1993, p. 133)⁹ alerta para o fato de se usar o corpo como suporte em lugar de meios técnicos, segundo o estudioso, o corpo tem “sus propios códigos, su propio lenguaje, su propia mitología, y su lenguaje es tan opaco, tan difícil de manejar como cualquier otro material”.¹⁰ Outra característica que tanto Picazo quanto Cohen mencionam é a arte como vida, o que está em jogo na produção artística é a própria vida do performer, como nas situações mais drásticas de autoagressão e mutilação.

A partir do final dos anos 1960, segundo Picazo (1993, p. 18), o que se entendia por performance estava estritamente ligado à ideia de ato artístico que tem por princípio o corpo do artista, usado como suporte ou como meio para se desenvolver uma nova linguagem, bem como o espaço para diversas intervenções; assim se configuraria a *body art*. Além da experimentação física, a arte da performance promoveu com artistas como Marina Abramovic e Ulay a experimentação psíquica, buscando autoconhecimento e isolamento.

Para se referir à performance, Hubert Besacier (1993, p. 121)¹¹ utiliza três termos muito importantes e que, de maneira geral, aparecem em reflexões de outros estudiosos: “la multiplicidad, la movilidad, el polimorfismo”.¹² O teórico comenta que, em reuniões ou colóquios dos quais participava com pesquisadores e estudiosos, a via para se discutir possíveis características da performance era a da exclusão, ou seja, definia-se o que não era performance. Isso ocorria porque nunca chegavam a um consenso para o que de fato poderia ser considerado performance. O que narra Besacier não é exclusividade de seu grupo, mas um

⁸ “na realidade, o protagonista básico é o próprio artista”

⁹ BESACIER, Hubert. Reflexiones sobre el fenómeno de la performance. In: PICAZO, Gloria (Org.). *Estudios sobre performance*. Andalucía: Centro Andaluz de Teatro, 1993. p. 121-136.

¹⁰ “seus próprios códigos, sua própria linguagem, sua própria mitologia, e sua linguagem é tão opaca, tão difícil de manejar como qualquer outro material”

¹¹ Ver nota 9.

¹² “a multiplicidade, a mobilidade, o polimorfismo”

dilema que qualquer estudioso ou artista de performance enfrenta. Entretanto, o autor indica algumas direções para o fenômeno, a saber: experiência dinâmica e viva; menos um trabalho artístico e mais uma forma de espírito ligada a uma época. E acrescenta: “[...] la performance, entonces, si se le puede llamar de esta manera, es interesante en sus derivaciones, en la mirada nueva que hay engendrado en los otros soportes, los otros medios de expresión” (*Ibidem*, p. 124).¹³ Então, a performance não teria valor em si mesma? Sua manifestação não teria valores absolutos, mas apenas relativos em relação à modificação que provocaria em artes já reconhecidas? Acredita-se que qualquer manifestação artística pode apresentar um valor peculiar, específico, inerente a si mesma, o que não seria diferente com a performance. Apesar de se constituir de modificações de outras artes, de justaposição de técnicas, meios e suportes, a performance forma algo diferente do que se tinha inicialmente, o que dá a ela o estatuto de algo novo, com valor em si mesma.

Jochen Gerz (*apud* BESACIER, 1993, p. 128)¹⁴ costuma dizer que a performance é um ato vivo, feito por um ser vivo e na presença de pessoas vivas, ou seja, um ato que basta a si mesmo, absoluto, puro, que provoca interpretações plurais por parte dos assistentes. Numa linha contrária a de Gerz, Josette Féral (1993, p. 202)¹⁵ tende para o relativismo da obra performática, a autora é enfática ao afirmar que é próprio da performance escapar às definições e que cada artista cria leis e manifestações próprias da performance. Sua grande contribuição à discussão está em admitir que essa arte funciona como ponte, rompendo fronteiras entre os diversos gêneros artísticos, bem como instituindo uma continuidade entre zonas de mesmo gênero consideradas opostas e irreconciliáveis, como obras maiores e menores ou música e ruído.

Renato Cohen (1998, p. XXIX), na introdução de *Work in progress na cena contemporânea – criação, encenação e recepção*, entende a ideia de performance como algo que não está restrito à arte, “vivemos o momento do espalhamento da teatralidade e da atitude performática, estendidos à moda, à mídia, ao cotidiano”, o que de certa maneira contradiz suas perspectivas na obra *Performance como linguagem* (1989), em que a performance é entendida somente como uma manifestação artística. No estudo mais recente de Cohen, podemos observar uma visão mais ampla sobre o assunto, fato que dá mais sentido à noção de performance que vimos discutindo neste trabalho.

O método *work in progress* deixa importantes reflexões para a performance, uma delas é a noção de que o processo de produção de uma obra de arte ou de uma expressão artística é tão significativo quanto o produto final. Mais que método, expressa uma linguagem, uma possibilidade de criação artística. Renato Cohen trabalha a partir dessa perspectiva em uma pesquisa cênica, mas este trabalho entende que o *work in progress* não se restringe às artes cênicas. A preocupação do artista que se vale dessa linguagem está na criação de sua obra, na formalização e na recepção, ou seja, há uma preocupação com todo o processo e não somente com a

¹³ “a performance, então, se se pode ser chamada dessa maneira, é importante em suas derivações, no olhar novo que lançou sobre os outros suportes, os outros meios de expressão”

¹⁴ Ver nota 9.

¹⁵ FÉRAL, Josette. La performance y los “media”: la utilización de la imagen. In: PICAZO, Gloria (Org.). *Estudios sobre performance*. Andalucía: Centro Andaluz de Teatro, 1993.p. 197-219.

apresentação da obra já pronta e acabada.

Na já citada introdução de *Performance – uma introdução crítica*, Marvin Carlson (2010, p. 15) propõe três conceitos iniciais para a performance: exibição de atividades, comportamento recuperado e resultado da realização de uma atividade. Assim, pode-se dizer que a performance não está restrita ao campo da arte (apesar de esse ser nosso foco) – como pensou Renato Cohen em sua publicação de 1989, mas posteriormente vislumbrou outras perspectivas para tal noção –, mas pode estar presente no dia a dia.

Nesse mesmo livro, Carlson cita a obra teórica *Performance: Texts and Contexts* (STERN; HENDERSON 1993 *apud* CARLSON, 2010, p 93),¹⁶ na qual os autores fazem uma lista de todas as características que uma obra performática deve possuir, transcrevemos a seguir:

(a) presença de um antiestabelecimento, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de performance; (b) oposição ao acomodamento da arte da cultura; (c) textura multimídia buscando como seu material não apenas corpos vivos de performers, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filme, poesia, material bibliográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais “*in natura*” e também “manufaturados”; (g) interesse pelas teorias de jogo [...] incluindo paródia, piada, quebra de regras e destruição de superfícies estridulantes e extravagantes; (h) indecisão sobre a forma.

O que se pretende com isso não é chegar ao final do apartado fazendo um resumo do que seria a arte performática, ao contrário, o que se quer é justamente questionar a possibilidade de confeccionar listas que abarquem **todos** os elementos que uma obra em performance possui. Os pontos levantados pelos autores de *Performance: Text and Context* possuem, claro, alguma validade, eles souberam condensar questões fundamentais para se entender a performance, mas, talvez não caiba, como salientou Carlson, a toda obra performática possuir as características acima citadas.

2.2 Breve histórico das artes performáticas

A história da performance, segundo Gloria Picazo (1993), tem sua origem nos processos de ruptura de Marcel Duchamp e nas correntes de vanguarda futurista, dadaísta e surrealista. Em 1921, Duchamp desenhou uma estrela na parte de trás da cabeça, raspando o cabelo. O experimento teve desdobramentos importantes, pois, a partir de então, a arte começou a ser pensada não só como arte, mas como possibilidade de vida. A estudiosa aponta ainda como parte da história da performance o surgimento de movimentos e grupos promotores de tal arte, como o movimento FLUXUS, na década de 1950, com auge entre 1958 e 1963, que tinha a intenção de combinar diversas artes: música, plástica e expressão corporal. Tal movimento se

¹⁶ STERN, Carol Simpson; HENDERSON, Bruce. *Performance. Text and Contexts*. White Plains, N.Y.: Longmans, 1993.

manifestou em diferentes cidades, como Paris, Nova Iorque, Berlim e Tóquio. Outro movimento de extrema importância foi o *happening*, de 1959, uma espécie de apresentação teatral que se fundamenta na criação do ato artístico concomitantemente à apresentação do mesmo e que propõe o intercâmbio entre as artes plásticas, o teatro, a música e a dança, sua manifestação se deu em várias cidades. Surgiu, ainda, em 1964, o grupo ZAJ em Madri, sua performance estava ligada à investigação musical. Em Osaka, cidade japonesa, em 1954, nasceu o grupo GUTAI, com o lema “no copiar nada, inventar todo” (PICAZO, 1993, p. 23),¹⁷ que se dedicava às artes plásticas, às encenações e até a desfiles de moda.

Picazo ainda descreve as apresentações da década de 1960 que caracterizavam a chamada *body art*, arte que, como já explicitado, utiliza como suporte o corpo do artista. Já na década de 1970, a utilização do corpo como suporte e ferramenta ganha radicalidade e os artistas passam a testar seus limites, provocando agressões físicas contra si próprios; um dos casos mais graves foi o de Rudolf Schwarzkogler, que morreu em 1969 após a mutilação de seu pênis em uma performance. Depois de duas décadas de experimentações físicas, os anos 1980 foram marcados pela performance voltada para o autoconhecimento e a introspecção, buscando o limite psicológico. Permeando todas essas possibilidades, estava a tecnologia dos vídeos, das fotografias e de elementos multimídias; em 1966, Bruce Nauman produzia performances privadas, que o mesmo registrava com uma filmadora.

Sobre o uso da tecnologia, Hubert Besacier (1993, p. 123)¹⁸ afirma que há, a partir dos anos 1980, uma intensificação de seu uso, segundo o teórico, o corpo, sinônimo de suporte artístico, deixa a cena da performance e é “substituído cada vez más, incluso reemplazado por medios electrónicos: grabaciones de video directas o diferidas en el espacio o en tiempo, sonidos, luces, etc.”.¹⁹

Renato Cohen (1989) retorna bem mais na história e atribui a ancestralidade da performance aos primeiros ritos tribais, às celebrações dionisíacas dos gregos e dos romanos, aos *cabarets* do século 19 e a todas as formas de representação. Entretanto, o consenso que se tem entre este e Picazo é que o desenvolvimento efetivo da mesma só ocorreu no século 20, por meio de diversas formas artísticas, entre elas o futurismo italiano, de 1910, e suas apresentações cênicas, que propunham certo radicalismo para conceitos utilizados até então de arte; o dadaísmo, de 1916; o surrealismo, dos anos 1920, com suas provocações contra o público; as experiências cênicas da escola de artes alemã Bauhaus, misturando arte e tecnologia, também dos anos 1920, primeira a organizar *workshops* de performance; as experimentações da Black Mountain College, na Carolina do Norte, a partir de 1936; o surgimento dos *happenings* marcados pela improvisação, em 1959; a *action painting* (transferência da importância da pintura para o próprio ato de pintar), entre 1970 e 1980; e a *body art* (o corpo como objeto artístico), no mesmo período. Segundo Cohen (1989, p. 43), o uso da

¹⁷ “não copiar nada, inventar tudo”

¹⁸ BESACIER, Hubert. Reflexiones sobre el fenómeno de la performance. In: PICAZO, Gloria. *Estudios sobre performance*. Andalucía: Centro Andaluz de Teatro, 1993. p. 121-163.

¹⁹ “substituído cada vez mais, inclusive por meios eletrônicos: gravações de vídeo diretas ou atrasadas no espaço e no tempo, sons, luzes, etc.”

palavra performance se deu pela primeira vez na década de 1960, por Claes Oldenburg, para designar as “novas tendências de multilinguagem” na experimentação cênica.

Já para Marvin Carlson (2010), a performance teve seus precursores na Idade Média e no período clássico, quando músicos, mímicos, acrobatas, trovadores, jograis, poetas e outros faziam suas apresentações. A intenção dessas apresentações era alegrar e entreter os assistentes. Passando pelo Teatro Elizabetano (que “era menos como um teatro moderno do que como um desfile [...] Divertimento, danças e brinquedos seguiam-se à performance” [BRADBROOK, 1962 *apud* CARLSON, 2010, p.97]);²⁰ pelas apresentações nos *music-booths* (precursores dos *music halls*), *cabarets*, circos e *vaudevilles* dos séculos 17 e 18; pelas encenações de performers femininas, como Lady Hamilton, Ida Brun e Henriette Hendel-Schütz, no século 18; e pelo teatro e pela arte da dança russos do início do século 20 (com destaque para o trabalho da bailarina Isadora Duncan), Carlson chega ao futurismo, dadaísmo e surrealismo, percorrendo, a partir daí, um caminho semelhante ao proposto por Picazo. Marvin Carlson se atém às manifestações artísticas de circos, feiras, *cabarets* e *vaudevilles*, porque nesses espaços aparecem apresentações ousadas, diferentes das artes tradicionais das épocas acima citadas. Por isso, são consideradas performances. Sobre as performances futuristas e dadaístas, dos anos 1910, o autor defende que estavam mais para apresentações dos séculos 18 e 19, ocorridas nos circos e nos cabarés, do que para os formatos mais modernos da década de 1920. Já sobre o surrealismo, Carlson (2010, p. 105-106) afirma que está mais próximo das performances de improvisação, uma vez que valoriza a atividade criativa espontânea, e se assemelha aos escritos de Antonin Artaud,²¹ que criticava o excesso de peso dado ao texto teatral em detrimento da ação direta e objetiva nos palcos.

Lembrando as palavras do designer, fotógrafo, pintor e professor Moholy-Nagy (1961 *apud* CARLSON, 2010),²² figura central na escola de arte Bauhaus, Carlson (2010, p. 107) aponta para a efetiva contribuição das artes futuristas, dadaístas e surrealistas, a saber: “rejeição do conceito tradicional de performer como intérprete de um texto literário já existente, em favor do performer como criador de um ato ou uma ação”. Na história da performance descrita por esse crítico, a companhia de dança San Francisco Dancers Workshop também ganha relevância, pois é nela que a dançarina Ann Halprin levou a cabo experimentações sobre o uso de movimentos do dia a dia na dança, como andar, comer e tomar banho, contribuindo para o fortalecimento da noção de improvisação nas artes performáticas. A esse respeito, uma obra bastante famosa é a *4'33"*, de John Cage, na qual o performer e músico se senta ao piano e não toca música alguma, durante os 4 minutos e 33 segundos que duram a apresentação, todo ruído que a plateia escuta é considerado música.

Quanto à nomenclatura, Carlson (*Ibidem*, p. 114) chama tanto de performance as manifestações anteriores ao século 20 como as posteriores, entretanto, utiliza a expressão “performance moderna” ou “arte de

²⁰ BRADBROOK, M. C. *The rise of common player*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

²¹ ARTAUD, Antonin. *The Theater and its Double*. Trans. From the French by Mary Caroline Richards. New York: Grave Press, 1958.

²² MOHOLY-NAGY, Lazlo. Theater, Circus, Variety. In: GROPIUS, Walter (Ed.). *The Theater of the Bauhaus*. Trans. Arthur S. Wensinger. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.

performance” para as manifestações ocorridas a partir dos anos 1970. O autor esclarece que o uso da palavra performance pelos artistas se deu efetivamente a partir da década de 1970. Segundo esse mesmo crítico (2010, p. 117), as primeiras manifestações da performance moderna priorizavam os *body works*, que de acordo com a revista *Avalanche* de 1970,²³ seriam: “ações, eventos, performances, eventos e coisas, as obras apresentam atividades físicas, funções ordinárias do corpo e outras manifestações comuns e não comuns de musicalidade. O corpo do artista torna-se o sujeito e o objeto da obra”.

Como Gloria Picazo, Carlson também chama a atenção para performances que sujeitavam o corpo a algum risco ou dor, levando-o a seu limite físico. Como Besacier, Marvin cita a década de 1980 como o período voltado para o massivo uso da tecnologia, dos sons, das imagens e de circuitos internos de TV. Entretanto, o que nem Picazo nem Besacier enfatizaram nas performances dos anos 1980 foi a preocupação com as minorias de direito, com os oprimidos socialmente. O trabalho performático desse período se preocupava em dar voz às pessoas ou aos grupos de pouca participação social, ganhando um caráter marcadamente político. Na década de 1990, essa orientação sociopolítica tomou os espaços da arte performática.

2.3 Performance e ciências das humanidades

A noção de performance, como se verá, permeia diversas áreas do conhecimento. Até agora, discutimos sua aparição nas artes, entretanto, neste momento, ateremo-nos às relações que a performance estabelece com as ciências sociais, exploraremos com mais atenção sua implicação na antropologia, na sociologia e na psicologia. A divisão proposta por este trabalho para estudar a performance (primeiro sua relação com as artes, depois com as ciências sociais) não significa que em performance as relações ocorram de maneira separada, o que se propõe é apenas uma esquematização que organize o texto em questão. Como se observará, há uma estreita ligação entre todas as partes.

O que se vê em performance é sua extensão a diversas áreas artísticas, do conhecimento e da vida cotidiana. Ela se dá por meio de um ato, de uma atitude, por isso, em qualquer esfera, seja social, política, psicológica, antropológica ou artística, é possível à performance a interação com diversas instâncias. Na arte da dança, como já citado, os movimentos do cotidiano se transformaram em coreografias nos palcos e nas ruas, ou, como se verá mais abaixo, a noção de drama social, cunhada por Victor Turner, só foi possível depois de estudos antropológicos, teatrais e sociais sobre comportamento. Em Roberto Bolaño, essa relação não se apresentará de outra forma; em *2666*, o autor dispõe de uma mescla entre ciência, arte, acontecimentos sociais e cotidianos, entre outros para compor uma escrita performática.

²³ SHARP, Willowby. *Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof*. *Avalanche*, v.1, p.14-17, 1970.

Um dos primeiros antropólogos a utilizar o termo performance foi William Jansen,²⁴ nos anos 1950, nos estudos sobre folclore. Em 1959, Milton Singer,²⁵ também antropólogo, usou a expressão performance cultural para designar eventos ou unidades concretamente observáveis da cultura. O que marca esses eventos é a noção rígida de tempo, espaço e ocasião que os circunda. Essa noção, de certa maneira, difere da ideia de performance em teatro, uma vez que tempo, espaço e ocasião ganham mobilidade e flexibilidade.

Em antropologia, segundo Dell Hymes (1975 *apud* CARLSON, 2010, p. 24),²⁶ performance tem a ver com comportamento e conduta. Por comportamento entende-se “tudo que acontece”; por conduta, “comportamento ‘sob a égide de normas sociais, regras culturais, princípios compartilhados de interpretação’”; e por performance, comportamento em que pessoas “assumem uma responsabilidade ante uma audiência e ante a tradição como elas a compreendem”. Se usássemos a linguagem matemática nesta empreitada, poderíamos dizer que performance está contida em conduta, que, por sua vez, está contida em comportamento.

Como Dell Hymes, que associa a performance à tradição, Richard Schechner (2011, p.3), com a noção de “twice behaved-behavior”, ou comportamento duas vezes atuado, ou ainda comportamento recuperado, põe em relevo a importância da tradição para a performance. Entretanto, alguns antropólogos veem a performance como meio de romper com a tradição, possibilitando a criação de novos parâmetros e paradigmas. Sobre a isso, MacAloon (1984 *apud* CARLSON, 2010, p. 35)²⁷ apresenta uma posição conciliadora para a performance, pois a entende como

“ocasião na qual, como cultura ou sociedade, nós refletimos sobre nós mesmos e nos definimos, dramatizamos nossos mitos coletivos e a história, apresentamo-nos alternativas, e finalmente mudamos em alguns pontos enquanto permanecemos em outros.”

Outra questão acerca da performance que divide os antropólogos é a definição do que exatamente caracteriza um evento como performático, a saber: “em que medida ela [performance] resulta de algo que o performer faz e em que medida resulta de um contexto particular no qual é feita”? (CARLSON, 2010, 27). Sobre isso, Eugenio Barba (1991), citado por Carlson (2010, p. 28),²⁸ defende a posição de que existe em todo performer, seja ocidental ou oriental, uma pré-expressividade para a performance, algo fisiológico, que levaria a audiência a reconhecer seus atos como performáticos. O reconhecimento não se daria por uma estrutura ou elemento cultural, mas sim por um elemento inerentemente universal.

²⁴ JANSEN, William H. *Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore*. In: RICHMOND, W. Edson (Ed.). *Studies in Folklore, in Honor of Distinguished Service Professor Stith Thompson*. Bloomington: Indiana University Press, 1957.

²⁵ SINGER, Milton (Ed.). *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

²⁶ HYMES, Dell. *Breakthrough Performance*. In: BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Ed.) *Folklore. Performance and Communication*. The Hague: Mouton, 1975.

²⁷ MACALOON, John J. (Ed.) *Rite, Drama, Festival, Spetacle – Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Intitute for the Study of Human Issues, 1984.

²⁸ BARBA, Eugenio. *Pre-expressivity*. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Ed.). *The Secret Art of the Performer*. Trans. Richard Fowler. London: Routledge, 1991.

Como se sabe, o estudo da performance em antropologia não se dá de maneira separada das artes; Victor Turner (1957 *apud* CARLSON, 2010) empreendeu extensivos estudos sobre teatro e antropologia, um dos principais conceitos desenvolvidos por ele foi o de “drama social”,²⁹ embasado na ideia de “rito de passagem”, de Arnold van Gennep.³⁰ O uso do termo “drama” marca a metaforização de manifestações culturais; de acordo com o próprio Turner (1967 *apud* CAVALCANTI, 2007),³¹ “dramas sociais”

representam uma complexa interação entre padrões normativos estabelecidos no curso de regularidades profundas de condicionamento e da experiência social e as aspirações imediatas, ambições ou outros objetivos e lutas conscientes de grupos ou indivíduos no aqui e agora.

De certa forma, o drama social é o local do conflito, da pugna entre o que já está dado e estabelecido e entre o que se pretende diferente. Ideia bastante semelhante à de Gennep, que via no rito de passagem essa arena de embates e mudanças de um estado para outro. De acordo com as etapas que Gennep estabeleceu para os ritos de passagem, Turner desenvolveu o seguinte esquema para os dramas sociais: separação (ruptura de normas estabelecidas e aceitas), transição (crise das normas e uso de mecanismos de resolução) e incorporação (ajuste da situação cultural).

A grande importância da noção de drama social reside no fato de esse evento ser uma representação ou uma encenação da própria vida em sociedade, visando a reflexões acerca da convivência social. Assim, o drama social é chamado de metateatro, pois é uma encenação que se propõe a refletir sobre si mesma; a essa ideia Turner deu o nome de “espelho mágico”:³² reflexão do real, bem como reflexão sobre o real. A noção do teatro épico de Bertolt Brecht,³³ no qual a preocupação central é promover o afastamento do público da ilusão teatral, é fundamental nesse contexto, pois é dentro do teatro que atores e espectadores têm a chance de analisar os elementos cênicos e buscar uma reflexão sobre a utilização de tais elementos como crítica à realidade social, política e cultural em que vivem.

É nesse momento que surge a performance relacionada ao drama social, ela é justamente a possibilidade de pensar sobre as manifestações sociais a partir de eventos do cotidiano de uma comunidade. Esclarecemos que Victor Turner (1987, p. 74 *apud* SILVA, 2005, p. 43)³⁴ fez uma diferenciação entre performance social e performance estética. A primeira diz respeito a eventos sociais de caráter coletivo, como apresentações

²⁹ TURNER, Victor. *Schism and Continuity*. Manchester: Manchester University Press, 1957.

³⁰ Por rito de passagem se entende a “transição de indivíduos ou de sociedades inteiras de uma situação especial para outra” (CARLSON, 2010, p. 30).

³¹ CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 127-137, 2007. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos_de_campo/vol16_n16_2007/cadernos_de_campo_n16_p127-137_2007.pdf. Acesso em: 23 mar. 2011.

³² TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

³³ BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 3v. 1970, 1973, 1976.

³⁴ TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

religiosas ou dramas sociais; a segunda se refere a eventos de cunho mais individualizado, com apresentações estéticas ou artísticas, como teatro ou dança. Essa teorização de Turner gerou críticas de antropólogos como Schechner e Goffman, uma vez que não concordavam com tal separação turneriana. Para Goffman (1982 *apud* SILVA, 2005, p. 43),³⁵ a performance estava relacionada a qualquer desempenho de papéis, seja nas artes, como o teatro, seja na vida social; para Schechner (1985 *apud* SILVA, 2005, p. 43),³⁶ tinha a ver com a relação rito e teatro. Apesar das críticas a Turner, Schechner também empreendeu uma categorização sobre a performance, que chamou de performance da eficácia e performance do entretenimento, a primeira estava ligada aos ritos sociais e a segunda, ao teatro.

Se Turner viu a possibilidade de performance nos dramas sociais, Richard Schechner a vislumbrou na noção de comportamento recuperado. Para ele, era na repetição das ações que uma comunidade poderia rever seus conflitos e solucioná-los. Ele observou que funcionava como um modo de transferência de saber social, de memória e de identidade. Sobre os estudos de Schechner, Éder Rodrigues (2010, p. 26) diz em sua dissertação: “[...] resalta a performance como um recuperar de nossos modos relacionais de vida, sublinhando-a como mecanismo fundamental para entendimentos do humano a partir do comportamental da existência”. Ou seja, para Schechner, toda atividade realizada pelo ser humano pode ser vislumbrada pela perspectiva da performance, todo comportamento é um comportamento recuperado.

Especificamente, o comportamento recuperado são “ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas” (SCHECHNER, 2011, p. 3). Assim, não é de se estranhar que as atividades diárias, realizadas com frequência, sejam alvo dos estudos da performance, ou que apareçam como material de dança e teatro performáticos. Mesmo que inédita, a ação traz consigo traços de outras manifestações, ou seja, recupera atos, culturas e tradições diversas, formando, no entanto, algo novo.

Partindo para o campo da sociologia, interessa-nos a ideia do comportamento social como uma encenação, como algo performado (noção também presente nos escritos antropológicos). Segundo Nikolas Evreinoff (1927 *apud* CARLSON, 2010, p. 47),³⁷ a noção de teatral na vida humana é, de certa forma, um instinto básico. Nesse contexto, a ideia de *role-playing* se faz importante, pois conota os papéis que os indivíduos performam em suas vidas sociais, em analogia ao jogo de papéis das artes cênicas. Para esse teórico, estar em sociedade significa uma constante encenação, a cada conversa que empreende, a cada situação vivenciada, o indivíduo se vê confrontado com inúmeros eus a serem colocados em ação.

É relevante notar que para alguns estudiosos, como Bruce Wilshire (WILSHIRE, 1990 *apud* CARLSON,

³⁵ GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

³⁶ SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

³⁷ EVREINOFF, Nikolas. *The Theatre in Life*. Trans. Alexander Nazarov. New York: Brentano's, 1927.

2010, p. 55-56),³⁸ o jogo de papéis é uma influência negativa para a responsabilidade ética do indivíduo, pois, corre-se o risco de se perder a noção entre os limites da vida encenada, re-presentada e a “vida vivida”.³⁹ Entretanto, há outros estudiosos, como Robert Park (1950 *apud* CARLSON, 2010, p. 56)⁴⁰ e William James (1925 *apud* CARLSON, 2010, p. 57),⁴¹ que viram na representação de papéis sociais a possibilidade de construção do eu a partir dos papéis representados ou a construção de um eu superior, ideal.

Dentro desse contexto, Erving Goffman (1959 *apud* CARLSON, 2010, p. 49)⁴² define performance como “toda atividade de um indivíduo, que ocorre durante um período marcado por sua presença *contínua perante um conjunto particular de observadores, e que tem alguma influência sobre esses observadores* (grifo nosso)”. Na definição de Goffman, é importante destacar que a ação de um indivíduo provoca um efeito sobre a audiência. Em 1974, o teórico (*Ibidem*, p. 50) engendra outra definição para performance; embasado pela importância das estruturas dos diferentes eventos sociais, escreve que performance pode ser entendida como “arranjo diferente, que coloca uma sequência circunscrita de atividades frente a pessoas no papel de ‘audiência’, cujo dever é observar no todo atividades dos performers sem participar diretamente delas”. Como se observará mais adiante, quando tratarmos especificamente de psicologia e performance, também chama a atenção a habilidade de um indivíduo em dissimular vários papéis, entretanto, a ênfase recairá sobre o ato de dissimular, enquanto que em sociologia a ênfase é dada ao reconhecimento social sobre a dissimulação, como é possível notar na citação de Goffman, em que há um grifo. Entretanto, quando se deixa a cargo da audiência todo o trabalho de reconhecimento de um ato performático, não se pode dizer que houve, de fato, uma performance, pois, para que o seja, seu produtor, no caso o performer, deve ter mínima noção de seu ato. O que se pretende destacar é a importância da intencionalidade da ação, ou pelo menos a consciência da atividade. Mas vale ressaltar que Goffman trabalha no sentido de reconhecer a responsabilidade do performer para com a audiência.

Até aqui vimos como a performance pode estar relacionada aos eventos de uma comunidade e à atuação de um indivíduo no meio em que vive. A partir de agora, veremos como essa relação se dá num âmbito intrapessoal, nos conflitos interiores que um indivíduo carrega consigo.

Para adentrarmos na relação entre psicologia e performance, a noção de psicodrama é bastante relevante. Surgida em 1946, no livro *Psicodrama*, de J. L. Moreno, propõe a busca de soluções por meio da representação, ou, a “recapitulação de problemas não resolvidos dentro de um ambiente mais livre, mais amplo e mais flexível” (MORENO, 1946 *apud* CARLSON, 2010, p. 58-59).⁴³ O psicodrama funciona como uma encenação teatral, em que um paciente representa as situações de maiores angústias e, assim, vai

³⁸ WILSHIRE, Bruce. The Concept of the Paratheatrical. *TDR*. v. 34, p. 177-178, 1990.

³⁹ Entende-se como “vida vivida” aquela levada junto aos familiares, à escola ou ao trabalho; aquela tida como “real”, em analogia à comum frase “o ator fulano de tal na *vida real*...”.

⁴⁰ PARK, Robert Ezra. *Race and Culture*. Glencoe, III.: Free Press, 1950.

⁴¹ JAMES, William. *The Philosophy of William James*. New York: Random House, 1925.

⁴² GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Every Life*. Garden City, NY: Doubleday, 1959.

⁴³ MORENO, J.L. *Psychodrama*. New York: Beacon Press, 1946, v.1.

criando possíveis soluções. Aqui, um novo *self* emerge dos inúmeros papéis representados. A possibilidade de refazer situações já vividas dá ao psicodrama um caráter de comportamento restaurado. O psicodrama ainda nos lembra de algo da noção de drama social de Turner, a passagem a seguir, de Rubens Silva (2005, p. 41), nos ajudará a entender a semelhança.

“Dramas sociais” e “ritos de passagem”, portanto, seriam momentos nos quais os atores sociais se arriscam numa aventura “dramática” – de representação de papéis e jogo simbólico – de ruptura e/ou inversão com a ordem estabelecida na vida cotidiana – porém, tendo como perspectiva, segundo o próprio Turner, a resolução dos conflitos a propósito da manutenção do *status quo*.

Assim sendo, para Turner, os dramas sociais e os ritos de passagem visam a uma mudança na ordem da vida cotidiana. O psicodrama teria realização e função semelhantes: uma encenação de acontecimentos da vida com caráter reflexivo e modificador, que busca soluções para os dilemas individuais.

De alguma maneira inserido no drama social e na psicologia, Augusto Boal (1996, p. 19-22), em 1973, decide que o público daria desfecho para suas peças. Sua decisão foi motivada por uma experiência um tanto quanto constrangedora no Nordeste do país: após uma peça que motivava a luta por melhores condições de vida, um camponês convidou os atores a participarem de uma investida contra uma fazenda. Assim, a dramaturgia simultânea (nome que deu à nova maneira de atuar) propunha que os atores encenassem um problema e o público emitisse opiniões sobre possíveis soluções; os atores novamente encenavam. Certa feita, uma senhora pediu que encenassem o problema que tinha com o marido. Depois da encenação e da proposição de soluções, uma mulher, não satisfeita com a encenação dos atores, subiu ao palco e realizou a sua performance. A partir daí, Boal achou que a participação do público deveria ser maior; então, em vez de os atores encenarem a partir de indicações da plateia, a mesma é que passou a ir ao palco e colocar em prática sua ideia. Tal método, chamado de teatro-foro, se assemelha ao psicodrama, na medida em que dá ao espectador a oportunidade de criar, por si só, soluções para problemas individuais.

Outra teoria psicológica embasada na representação de vários papéis é o “ensaio do comportamento”, em que o psicólogo, chamado de treinador, e cliente, chamado de ator, encenam situações-problema. Entretanto, diferentemente do psicodrama, nessas situações ocorre mais um treinamento dos possíveis papéis que o indivíduo pode desempenhar para solucionar seus problemas do que criação de novas propostas de vida, de novos *insights*.

Assim como a antropologia e a sociologia, a psicologia, quando pensada sob a égide da performance, traz à tona a complexidade das relações sociais e dos movimentos intrapessoais. O que se denomina performance nas áreas acima citadas tem a ver com a maneira como as diferentes culturas se manifestam, como o homem se relaciona com os demais e consigo mesmo. O ato performático é observado a partir da ocorrência das manifestações – culturais, sociais e pessoais – e a partir do tratamento que os agentes dão às mesmas, buscando rearranjos estruturais, seja para conflitos individuais ou comunitários.

2.4 Performance em escrita

[...] a estratégia performática atribui à literatura uma leveza que evita o confronto engajado e ao mesmo tempo não se furta ao olhar crítico sobre o presente [...]

Luciene Azevedo⁴⁴

A princípio, deve-se saber que a escrita, de maneira geral, tem simbolizado o poder dominador de algumas culturas sobre outras e a destruição de diferenças culturais e ideológicas. A performance, por sua vez, pretende justamente o contrário dessas proposições, sua posição é a de ressaltar as diferenças, transgredir para eliminar dualismos entre dominador e dominado, centro e periferia, entre outros. Assim, cabe perguntar se escrita e performance podem estar juntas, uma vez que caminham para lados opostos. Acreditamos que a junção é perfeitamente possível – sem com isso dizer pacificamente possível. Apostamos que há uma modalidade de escrita, norteadada pela performance, implicada em possibilitar diálogos culturais, artísticos e sociais tidos como impossíveis, em escutar minorias de direito, ecoando suas vozes para todos os rincões. Por isso, este trabalho se dedica a analisar a convergência entre escrita e performance em 2666.

Em “O corpo na letra: o transgênero performático”, Graciela Ravetti (2003, p. 84-85) lança alguns questionamentos sobre a escrita performática que podem orientar nossas discussões, a saber:

[...] em que medida a busca de novas formas de escrita, pautadas por diferentes registros, pode ser considerada performática?; em que bases podemos admitir como performático um tipo de texto que é, ao mesmo tempo, ficcional, teórico e de exposição do si-mesmo?

Da profusão de eventos que caracterizaram as artes desde o início do século 20 emanou a ideia de escrita performática, ainda que as primeiras manifestações da performance tenham enfatizado atividades não discursivas. Se teatro, dança e artes plásticas podiam aproveitar as benesses da performance, a literatura também se engajou no movimento e passou a empreender uma escrita deliberadamente performática; seu surgimento efetivo, segundo Graciela Ravetti (2011, p. 39), se deu nos anos 1990.

Para Cláudia Neiva de Matos (2003, p. 50-51), essa demora em reconhecer que a escrita também poderia ser performática se deve ao fato de a literatura quase sempre ser entendida pelos críticos, pelos escritores e leitores como uma arte estática, imóvel e silenciosa. Para a teórica, três fatores foram decisivos para que a performance fosse utilizada como arcabouço teórico, são eles: “[...] forte comércio interartes e intermédias

⁴⁴ AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, n. 16, p. 80-93, 2007.

desde os anos 60, com a proliferação de práticas e eventos performáticos em diversos campos[...]; “[...] progressiva aceitação e incorporação pelos estudos literários de objetos que antes eram negligenciados ou mesmo menosprezados pela crítica especializada em Literatura[...];” e “[...] um interesse crescente, no campo das Letras, pelas poéticas da voz, praticadas em contexto quer de alto quer de baixo letramento”. Observa-se, assim, que as teorias da literatura já não davam conta de certos objetos literários, para aceitá-los como obras de literatura, era necessária uma teoria que pudesse compreendê-los em suas especificidades.

Mas, antes, é necessário saber que a ideia de performance no campo da linguagem está associada primeiramente ao trabalho do linguista Noam Chomsky,⁴⁵ que utilizou o termo em oposição à noção de competência; esta indicando o “conhecimento gramatical geral e ideal da linguagem que todo falante tem” (CARLSON, 2010, p. 69), e aquela [performance] designando “aplicação específica desse conhecimento numa situação de fala” (*Ibidem*). Posteriormente, associou-se o conceito de performance à teoria dos atos de fala de J. L. Austin,⁴⁶ que explicitou o conceito de enunciado performativo, no qual não há descrição, relato e nem constatação, mas “sua enunciação é a execução de uma ação” (CERVONI, 1989, p. 85); ademais, Austin elenca três atos de fala: o ato locutório (articulação e emissão de sons e palavras), o ilocutório (descrição, relato e constatação) e o perlocutório (convencimento, persuasão e dissuasão), sendo que o autor não admite a possibilidade de a literatura ser um ato ilocutório ou perlocutório, pois estaria no campo do uso não sério da linguagem. Obviamente que outros intelectuais discordaram da posição de Austin e relacionaram os estudos literários aos atos de fala. Em linguística, o adjetivo que designa a performance é “performativo”, entretanto, no decorrer deste trabalho, o adjetivo que nos servirá será “performático”. Nossa distinção é embasada em escritos de Graciela Ravetti (2001, p. 51), a saber:

utilizo la expresión «narrativa performática» para referirme a tipos específicos de textos escritos en los cuales ciertos rasgos literarios comparten la naturaleza de la performance, según la acepción de ese término, en sentido amplio, en el ámbito escénico y en el político-social. [...] tomo la conocida fundamentación de John Austin sobre el concepto de *performativo*, en el sentido de que en toda enunciación el hablante está comprometido con algún tipo de acto, *ilocutorio*, que modifica y determina la relación entre los interlocutores. A todo eso no podemos dejar de sumar los conceptos de Foucault sobre el poder performativo conceptual del discurso y mucho menos podemos ignorar las argumentaciones de Lacan sobre lo que significan el lenguaje y la interpelación en la formación del sujeto.[...] Habría, entonces, dos expresiones complementarias: «narrativas performáticas» y «vínculos performativos». Las primeras – las narrativas performáticas – podrían venir a ser decisivas al momento del cuestionamiento y de la resistencia a los segundos – los vínculos performativos – nacidos a instancias del poder establecido.⁴⁷

⁴⁵ CHOMSKY, Noam. *Aspects of theory of syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965.

⁴⁶ AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. London: Oxford University, 1976.

⁴⁷ utilizo a expressão «narrativas performáticas» para me referir a tipos específicos de textos escritos, nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, segundo a aceção desse termo, num sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. [...] recorro à conhecida fundamentação de John Austin sobre o conceito de *performativo*, no sentido de que em toda enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, *ilocutório*, que modifica e determina a relação entre os interlocutores. A tudo isso não podemos deixar de somar os conceitos de Foucault sobre o poder performativo conceitual do discurso e muito menos podemos ignorar as argumentações de Lacan sobre o que significam a linguagem e a interpelação na formação do sujeito. [...] Haveria, então, duas expressões complementares: «narrativas performáticas» e «vínculos performativos». As primeiras – as narrativas performáticas – poderiam ser decisivas no momento do questionamento e da resistência aos segundos – vínculos

Assim, o que nos interessa é a arte ligada ao questionamento, à ruptura, ou seja, aquela caracterizada pelo adjetivo “performático”, e não aquela ligada às deliberações das instâncias de poder, caracterizada pelo adjetivo “performativo”.

Para analisar a performance na escrita, é necessário, como disse Orlan (*apud* PICAZO, 1993, p. 16), artista francês, acerca dos atos performáticos, estudar caso a caso, pois há diversas maneiras de entendê-los, “no hay artistas de la *performance*, sino artistas que se sirven de medios distintos para fines diferentes”.⁴⁸

Em seu artigo “Escrita performática latino-americana contemporânea”,⁴⁹ Juliana Leal (2008, p. 1) esclarece que escrever performativamente se refere a um potencial do texto em proporcionar a “lectoescritura”,⁵⁰ ou seja, uma reescrita mental do leitor sobre o que leu, uma experiência única e irrepetível;

[...] um texto literário final só poderia existir se o leitor/espectador fosse também seu escritor (um coescritor performático) e não apenas mero decifrador de enigmas e jogos narrativos engendrados pelo autor do texto impresso.

Em sua tese sobre Diamela Eltit, Denise Pedron (2006, p. 115-116) enumera algumas características para o texto performático, são elas: a figura do escritor sai de trás da figura do autor e assume seu lugar na enunciação; há, no texto, uma marcante intervenção social e política, uma crítica da realidade; o corpo – tanto o de quem escreve quanto o de quem lê – funciona como um operador simbólico, a escrita é empreendida ou o sentido é construído a partir das pulsões corporais; o domínio soberano da palavra é substituído pelas relações dialógicas entre as artes.

A enumeração de Pedron e a argumentação de Leal mostram a passagem de uma interpretação que via o texto literário como frio, impessoal, pura invenção de um autor, para uma interpretação que aposta na subjetividade do escritor e de seus leitores concretos, e na relação entre texto e contexto.

A noção do escritor como um performer é muito importante, pois traz à tona a ideia de que escrever performativamente supõe a utilização das subjetividades do ser escrevente no texto que cria. É sabido que não há como escrever qualquer texto sem por no mesmo algo de si próprio, confirmando mais uma vez a impossibilidade da objetividade positivista. Mas, o que se pretende aqui é propor uma visão diferente de implicação na escrita. Algumas características da presença do eu-escrevente no texto performático, segundo Diana Klinger (2006, p. 60), podem nos ajudar nessa empreitada, a saber:

performantivos – nascidos na instância do poder estabelecido.

⁴⁸ “não existem artistas da performance, mas sim artistas que utilizam meios diversos para finalidades distintas”

⁴⁹ Disponível em: http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/JULIANA_LEAL.pdf.

⁵⁰ Termo criado por Héctor Libertella, escritor argentino, em sua obra *El árbol de Saussure: una utopía*, publicada em 2000, pela Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

exposição radical do si mesmo, do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações autobiográficas; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado.

Todo esse movimento da implicação da subjetividade do enunciador em seu texto culmina em um ponto decisório para a performance: a questão corporal. Como já se viu, o corpo foi fundamental para as artes dramáticas e plásticas, basta lembrar a *body art* e a *action painting*. Na escrita literária, o posicionamento corpóreo se dá de maneira distinta. A seguir, discutiremos acerca desse posicionamento.

Paul Zumthor (2007), em *Performance, recepção, leitura*, questiona o estatuto, ou antes, o lugar do corpo em literatura, concluindo que a mediação corporal é inerente a esse campo. Assim diz Zumthor (*Ibidem*, p. 23) sobre o que entende por corpo:

é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. [...] é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico [...].

Essa discussão é fundamental, uma vez que partimos da noção de Graciela Ravetti (2011, p. 20) de que “a performance escrita passa também pela idiosincrasia de um corpo”. Apesar de o trabalho de Zumthor se dedicar especialmente às reações do corpo diante da recepção oral e escrita de textos poéticos, e de nossa pesquisa ter como base a implicação do corpo que escreve (mas também será importante pensar sobre o corpo que lê), as reflexões do medievalista muito nos interessam.

Dessa forma, a função atribuída ao corpo é o de entrar em contato com os textos, com a vida social, cultural ou política. No ato da leitura, a primeira etapa é o direcionamento dos olhos (sentido da visão) ao papel ou computador, mesmo para os deficientes visuais, a leitura se dá pelo corpo, pelo sentido do tato, é decifrando com os dedos os sinais do Braille que a decodificação e a interpretação das palavras e frases são feitas.

A partir desse pressuposto, é possível dizer que a escrita (performática) também se relaciona intimamente com o corpo, como disse Ravetti (2011, p. 20), é a “mão que escreve”, escrever (com uma) parte do corpo. Se na leitura prazerosa o corpo vibra, por que não vibraria diante da escrita também prazerosa? Se o corpo medeia o que vem do mundo para o eu, não mediará ainda o que vai do eu para o mundo? “O prazer poético é orgânico”, disse A. E. Housman (1933, p. 45 *apud* ZUMTHOR, 2007, p. 43).⁵¹ Acrescentamos que tanto o prazer de ler quanto o de escrever são orgânicos. Inscrever o corpo na escrita performática, então, é aceitar a sensação de prazer que esta ocasiona, mas implica ainda em percepções sensoriais como produtoras de matéria para a escrita. “As palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal” (ZUMTHOR, 2007, p. 77).

⁵¹ HOUSMAN, Alfred Edward. *The name and nature of poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1933.

Além das questões sobre a subjetividade do escritor/autor e sua implicação corpórea, Graciela Ravetti (2011, p. 37-39) elenca algumas características relativas aos textos performáticos que nos serão importante, a saber: sua atuação como arquivo; interação com outras linguagens artísticas e com elementos políticos e culturais; crítica aos discursos racionalista, explicativo e interpretativo totalizadores; certa inscrição de oralidade; visibilidade somente diante de uma leitura também performática.

Sobre a interação com elementos políticos e culturais, Luciene Azevedo (2007, p. 85), em seu artigo “Representação e performance na literatura contemporânea”, faz uma importante reformulação da capacidade representacional da literatura, a saber: a escrita performática não está a serviço da representação naturalista da realidade para caracterizá-la ou denunciá-la, tão pouco propõe uma luta engajada a favor das minorias por melhores condições de vida ou contra preconceitos. Menos ainda se vale da distância do lugar de quem enuncia: há muitos que acreditam que por ter sofrido preconceitos ou ter passado por uma vida de misérias, o autor tem mais condições de representar a dor ou o sofrimento. O que se observa na literatura comprometida com a estratégia performática é a exposição radical da impossibilidade de representação de contextos sociais, políticos e culturais, bem como da impossibilidade de dar voz a quem supostamente não a tem. Como já dito, a performance em escrita se assemelha a um alto-falante, escutando sons e falas e fazendo-os ressoar para terras distantes. A escrita performática não se caracteriza pela representação fidedigna de fatos ou por enunciar opiniões politicamente corretas, mas sim por expor preconceitos e condutas antiéticas, como se deles compartilhasse, buscando de seu leitor a desconfiança de tal postura. Às proposições de Azevedo, acrescentaríamos que o ato performático beira ao procedimento irônico, em que se diz o contrário do que se pretende dizer, mas, de algum modo, deixando rastros e pistas do método utilizado.

É importante salientar que a impossibilidade de representação dos fatos sociais, políticos, econômicos e culturais não é algo pertencente apenas à literatura. O que se observou ao longo do século 20 foi a crise do próprio conceito de representação, juntamente com a crise de paradigmas científicos, artísticos e sociais. O filósofo Derrida (1996, p. 78 *apud* KLINGER, 2006, p. 52)⁵² se pergunta “o que é a representação em si mesma?”. O que há, então, é a sacada de que qualquer representação é antes de tudo uma criação.

Se a noção de representação está em crise e o que se tem é a produção de outros elementos que nos ajudem a ler o mundo, uma característica importante da performance na escrita é a possibilidade de construção de novos códigos de interpretação da realidade. Não nos referimos aqui apenas ao código do texto verbal, impresso em uma página, mas às possibilidades proporcionadas ao leitor de ver seu contexto com lentes diferentes das quais já usa. Sobre isso, Ravetti (2003, p. 87) empreende um importante conceito que é o de “transgênero literário”, que propõe transpassar a noção de gênero literário, ir além de. Não que a autora desconsidere as classificações já existentes, como romance, drama, poemas ou barroco, árcade ou romântico,

⁵² DERRIDA, Jaques. Envío. In: _____. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1996.

sua proposta é a de pensar essas possibilidades sob a mirada atenta da performance.

A performance em escrita, segundo Cláudia N. de Matos, tem ainda a característica de encontrar um meio termo para uma antiga discussão em literatura, que é a oposição entre critérios intrínsecos de análise e critérios extrínsecos, dando evidência ao texto ou ao contexto, respectivamente. Para a autora (2003, p. 54), a performance poderia ser “um instrumento eficaz para modalizar essa dicotomização, facilitando o trânsito de mão dupla entre texto e contexto”; tanto o texto é marcado pelo contexto, como o contexto é modificado pelo texto. Essa possibilidade de uso da escrita performática está acorde com o que foi discutido acima sobre performance, em que tal arte ou aparato teórico é visto como um discurso *ad infinitum*, que busca desfazer binarismos ou pares opostos.

É importante esclarecer que a performance como movimento ou estilo artístico-estético (seja nas artes plásticas, no teatro, na dança ou na literatura) é posterior a segunda metade do século 20, mas, tendo em vista o caráter epistemológico do termo, o ato, a atitude ou a função performática pode ser identificada em obras muito anteriores a esse período. A obra *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, por exemplo, se analisada sob a perspectiva dessa teoria, pode ser considerada performática, pois instaura uma nova maneira de escrita, bem como desafia o leitor e desconstrói seu horizonte de expectativa.⁵³

O olhar da crítica deve se deslocar de um lugar pouco abrangente, que desconsidera fenômenos diversos do que se tem comumente, para um lugar que preza a interface de artes, elementos e linguagens. A isso chamaríamos de crítica performática. Sara Rojo (2007), em “Crítica e performance teatral”, elucida o papel da crítica preocupada com a leitura de outros códigos que não somente o verbal para a análise de obras dramáticas, tais como o cenográfico, corporal e da iluminação. A autora (*Ibidem*, p. 1) esclarece:

Trata-se, então, de avançar na realização de uma crítica que analise as produções artísticas sem estabelecer hierarquizações entre suas linguagens e com uma metodologia capaz de dialogar inclusive com propostas nas quais o signo não é o referente essencial.

A colocação acima nos parece pertinente, entretanto um problema se coloca diante disso: nas artes cênicas é perfeitamente possível que a crítica tenha caráter mais performático, pois é notável que há outros códigos além do linguístico, mas quando tratamos de literatura, que outras linguagens avaliar senão a verbal? Esse é o grande desafio, o qual também enfrentaremos para discutir 2666 desde uma perspectiva performática. As pistas que temos sobre crítica e performance em literatura nos indicam que devemos seguir pelas proposições acerca do posicionamento corpóreo do escritor e do leitor diante da escrita e da recepção – como já discutimos acima –, pois as sensações que passam pelos sentidos do corpo também são fonte de aprendizagem e conhecimento; nos indicam, ainda, seguir pela possibilidade de intervenção social e política,

⁵³ A expressão “horizonte de expectativa” foi cunhada pela Estética da Recepção, para designar o conjunto de saberes dos leitores acerca de um estilo ou gênero literário. Ver JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

e pela crítica à realidade, movimentos que partem tanto de quem escreve como de quem lê – aqui não se trata de um trabalho engajado e com críticas superficiais, que não levem a um estado de reflexão profunda, mas antes um trabalho que alerte para fenômenos e posturas sociopolíticas por uma via diferente da representação naturalista ou da convocação autoritária para mudar os rumos da sociedade.

3.1 Os intelectuais

[...] todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais.

Antonio Gramsci⁵⁴

A análise do primeiro capítulo de 2666, “La parte de los críticos”, se debruçará sobre a figura de intelectuais, especificamente críticos literários. Assim, seria fundamental nos perguntarmos o que é ou quem é, afinal, o intelectual. Mas tais questões podem se revelar uma “faca de dois gumes” ou uma armadilha, uma vez que definir tal conceito faz com que coloquemos lado a lado definições por vezes contrárias e sejamos incoerentes, e, ao final, nos percamos num emaranhado de definições, como disse Beatriz Sarlo (2006, p. 176): “son los intelectuales: una categoría cuya existencia misma hoy es un problema”.⁵⁵ Mas, como discutido no capítulo anterior, não seria a performance, tanto como obra artística ou como metodologia de estudo, uma maneira de aproximar elementos contrários? Pelo que discutimos anteriormente sim, mas vale esclarecer que não basta colocar lado a lado questões opostas para que tudo esteja pronto e esclarecido, isso, na verdade, cria uma imensa confusão, o que se deve fazer, a nosso ver, é emparelhar esses contrários à medida que se possa questioná-los ou associá-los. Assim, em vez de tentar responder efetivamente o que são ou quem são os intelectuais, vamos elucidar características associadas ao que socialmente se denomina intelectual, buscando relacioná-las, e, ao mesmo tempo, confrontá-las com as características dos intelectuais criados por Bolaño: Manuel Espinoza, Jean-Claude Pelletier, Liz Norton e Piero Morini.

É importante saber que a figura do estudioso chamado comumente de intelectual moderno difere da figura do filósofo humanista que prevaleceu até o século 18 e do homem de letras do século 19, segundo Augusto Santos Silva (2004, p. 39).⁵⁶ Essa distinção se torna mais clara quando comparada ao que se entende como a primeira manifestação do estudioso como intelectual. Na França do século 19, o militar judeu Dreyfus foi vítima de um erro de julgamento do governo francês, Émile Zola saiu em sua defesa, publicando o artigo “*J'accuse*”, pedindo a revisão do processo. A diferença entre o ato de Zola e a atuação dos já citados filósofos e homens de letras reside em sair da arena da observação e legislação da vida social e dos fatos ou da literatura e das artes para a arena da interpretação e intervenção política.

Beatriz Sarlo (2006), em *Escenas de la vida posmoderna*, dedica o último capítulo do livro a discutir a

⁵⁴ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, 19---. p. 10

⁵⁵ “são os intelectuais: uma categoria cuja própria existência é hoje um problema”

⁵⁶ SILVA, Augusto Santos. Podemos dispensar os intelectuais? In: MORGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 39-64.

atuação do intelectual frente aos conflitos sociais e especificamente culturais e artísticos (a autora sai em defesa do acesso de todos a uma cultura culta). O que nos interessa nesse capítulo é a diferenciação que a mesma nos propõe sobre os intelectuais forjados pela modernidade clássica, caracterizados como pensadores, artistas ou filósofos – tal como a distinção de Augusto Santos Silva – e preocupados com o direcionamento que deveriam dar à vida social, e os intelectuais originados pela quebra desse padrão. Os primeiros, segundo a autora (*Ibidem*, p. 173), “se sintieron héroes, guías, legisladores. Muchos pensaron que su misión transformadora era una misión pedagógica y que las sociedades podían ser modeladas si el saber invadía todos los espacios sociales[...]”.⁵⁷ Os segundos precisam de perspectivas diferentes para nortear seu trabalho, uma vez que a sociedade – desde a época de Zola – demanda conhecimentos e informações diversas do que podem oferecer os intelectuais-heróis.

El modelo de intervención heroica ofrecido por el vanguardismo no interpela a nadie: porque las sociedades se han alejado de los ideales (que son el impulso del heroísmo) o porque han entendido que los cambios pueden ser producidos sin la violencia material o simbólica de la santidad, sin la soledad de la profecía, sin la autoridad del guía iluminado (*Ibidem*, p. 179).⁵⁸

Para o intelectual gestado com o que sobrou do homem de letras ou do pensador não eram claras as direções a seguir ou a função que deveria desenvolver, assim, optou-se por alguns caminhos: uns abandonaram o dever, afinal, não se sabia qual era o dever, outros se tornaram o que chamamos de especialistas, focados em apenas uma área de estudo, podendo responder somente por ela e sempre embasados pelo discurso científico, pela pretensa objetividade que este pode oferecer, eximindo-se da responsabilidade da discussão da vida pública e social. Os especialistas, segundo Sarlo (*Ibidem*, p. 181), se fixaram nas universidades ou nos serviços estatais.⁵⁹

Para a autora (*Ibidem*, p. 8), o que pode definir o trabalho de um intelectual atualmente não é, então, a atividade de legislação ou de guia, dizendo o que se pode ou não se pode fazer, ou o simples enunciar de uma especialidade respaldada por conhecimento científico, mas sim o questionamento sobre a natureza inerente às coisas, mostrando que “*las cosas no son inevitables*” (*Ibidem*, p. 8).⁶⁰ Ainda pode-se dizer que os questionamentos não objetivam encontrar respostas ou dar soluções, mas antes “*hacer ver*” (*Ibidem*, p. 8).⁶¹ Theodor Adorno (2002, p. 45-61), em *Crítica cultural e sociedade*, em ensaio de mesmo nome, faz um minucioso exame da atuação do crítico cultural. Seu texto, de 1949, começa com uma crítica bastante atual que se refere à crítica da cultura, que, inevitavelmente, formou o crítico. Esse fato faz com que o crítico se

⁵⁷ “se sentiram heróis, guias, legisladores. Muitos pensaram que sua missão transformadora era uma missão pedagógica e que as sociedades podiam ser modeladas se o saber invadisse todos os espaços sociais [...]”

⁵⁸ O modelo de intervenção heroica oferecido pelo vanguardismo não interpela a ninguém: porque as sociedades se afastaram dos ideais (que são impulso do heroísmo) ou porque entenderam que as mudanças podem ser produzidas sem a violência material ou simbólica da santidade, sem a solidão da profecia, sem a autoridade do guia iluminado.

⁵⁹ Aqui, não queremos dizer que as universidades e os serviços públicos estejam constituídos apenas por especialistas, essas instituições abrigam também o que se pode chamar de intelectual.

⁶⁰ “as coisas não são inevitáveis”

⁶¹ “fazer ver”

coloque acima da própria cultura, pois, pelo menos, teoricamente, pode ver além dela. Assim sendo, o crítico se sente como o domesticador de culturas, aquele que tem o dever de enquadrá-la, explicá-la. Mas, nisso tudo há uma controvérsia, e ela reside no fato de a cultura ser indomável, ser negação, de escapar a qualquer classificação. A tentativa de mensurá-la, ou de torná-la um bem ou um valor, pode transformá-la em mercadoria. Isso significa uma perda de autonomia e liberdade para a crítica e para o entendimento da cultura, ou até mesmo para a própria cultura, que passa a seguir um determinado padrão de qualidade do mercado, bem como se torna uma forma de legitimação da ordem repressora (o que nos parece ser o caso dos quatro críticos literários de Bolaño; a discussão será retomada com Edward Said e a noção do pensamento europeu como o melhor do mundo). A filósofa Marilena Chauí (2011),⁶² na mesma via de Adorno, vê os intelectuais contemporâneos se dobrarem “à alienação do trabalho”, observa que a obra que produzem não passa de mercadoria e não “revela a subjetividade do autor”. O trabalho intelectual atrelado à questão da produtividade, do controle de qualidade e da competição por melhores incentivos governamentais e privados, segundo a autora, “é a destruição da vida do pensamento”.

Entretanto, a conclusão a que chega Adorno (2002, p. 54) nos é fundamental: a crítica também está sujeita à crítica (como faz Chauí), “o procedimento da crítica cultural está, ele mesmo, submetido a uma crítica permanente, tanto em seus pressupostos gerais, em sua imanência à sociedade vigente, quanto nos juízos concretos que enuncia”. Isso nos possibilita almejar a noção de cultura como escape tanto enunciada por Adorno.

Indo um pouco além das questões específicas da crítica cultural, mas sem perder de vista a questão da autonomia, tão cara a Adorno, em “A dimensão estética em Theodor W. Adorno”, Fernando Danner (2008, p. 13) analisa como o estudioso rejeitou a indústria cultural e sua produção de cultura de massa, tendo em vista que a arte produzida em série visava a um conformismo com o *modus operandi* e o *modus vivendi* do capitalismo. O que nos interessa especificamente é a posição contrária de Adorno à racionalização da cultura Ocidental – que ele denomina como Esclarecimento – e às ciências positivistas, vistas como maneira de dominar o homem e torná-lo meio de geração de riquezas.

Adorno não acredita muito na emancipação humana por meio das ciências [...] não haveria uma crítica consistente por parte destas ciências, exatamente porque elas se distanciaram da práxis ao buscarem um ideal de objetividade que não se remete a esta mesma práxis, que não busca transformá-la. (DANNER, 2008, p. 13)

Nesse ponto, Sarlo encontra com Adorno. Nenhum dos dois acredita que a atividade científica está recoberta pelo manto da objetividade, tampouco que as ciências, que insistem na ideia de isenção, podem encarar o debate crítico da vida cultural, política ou econômica da sociedade, e muito menos uma discussão que se volte para as próprias ciências, questionando suas tendências de instrumentalização, burocratização e

⁶² Disponível em: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/961616-intelectuais-se-dobraram-a-alienacao-do-trabalh-diz-marilena-chaui.shtml.

extrema especialização.

Na apresentação de *O papel do intelectual hoje* (2004, p. 7-11), os organizadores, Renato Gomes e Izabel Morgato, fazem uma pequena seleção do que seria o intelectual dos dias atuais, a saber: alguém que tenha adquirido com o exercício da cultura autoridade e influência nos debates públicos; sujeito dividido entre estudos e pesquisas e atuação no tempo e no meio em que vive; indivíduo que trai convicções e ideologias as quais era fiel; e sujeito com competência de comunicação. Ou seja, para eles, o intelectual deve estar na vida pública e não apenas encerrado em seu gabinete ou escritório, sua voz deve ressoar não somente entre seus pares, mas ouvida pela comunidade em geral. Isso não significa que o intelectual contemporâneo deva proclamar a universalidade, pegar em armas e fazer uma revolução. Para Beatriz Sarlo, (2001 *apud* NERCOLINI, 2002),⁶³ no texto “A voz universal que toma partido”,

o intelectual como a voz universal que toma partido morre com Sartre, pois não há mais universalidade valorativa nem audiência universal. Por não existir mais um lugar universalmente reconhecido para o discurso intelectual, ele precisa preocupar-se não somente em enunciar seu discurso como também prever as condições de sua enunciação.

Marildo José Nercolini (2002), em seu artigo “O intelectual latino-americano hoje: caminhos e descaminhos” tende a ver na figura do intelectual dos dias atuais o indivíduo capaz de pensar questões fundamentais às sociedades em geral, como “os fenômenos da globalização, da violência, da criação cultural, da política, da música”, mas imbuído de um olhar local, que abarca as especificidades de determinada região, comunidade ou território.

Tendo por base esses pressupostos de intervenção pública ou de atenção às particularidades de um grupo, uma questão se coloca para o trabalho do intelectual: quais noções básicas ou elementares vão nortear a atuação do intelectual contemporâneo? O impasse parece não solucionável; por um lado, Edward Said (2005, p. 26), em *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*, nos diz que “o intelectual age com base em princípios universais”, ou seja, princípios que preservam a dignidade humana e são válidos para **todos**; por outro, Sarlo (2006, p. 190) desconstrói a ideia de bem comum, “ya no hay dioses que indiquen a los seres humanos lo que es Bueno”.⁶⁴ Assim, não há como saber exatamente quais seriam tais ideais de bem comum ou princípios universais. Mas, parece-nos interessante a colocação de Nercolini sobre isso. Para ele (2002), que parte da situação específica da América Latina,

o intelectual tem o compromisso ético com a superação da desigualdade, da injustiça – valores se não universais, pelo menos compactuados, elegidos como fundamentais sobretudo se estiver falando de um *locus* e situado em um tempo marcado pela desigualdade e injustiça, como é o caso da América Latina.

A partir dessas primeiras colocações, já se pode questionar a atuação dos críticos literários de Bolaño. Liz,

⁶³ Disponível

http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300041&script=sci_arttext

em:

⁶⁴ “já não há deuses que indiquem aos seres humanos o que é Bom”

Morini, Pelletier e Espinoza – críticos literários inglês, italiano, francês e espanhol respectivamente – descobrem, cada um a sua maneira e em temporalidades um pouco diferentes, a obra de Benno von Archimboldi, um escritor alemão, que serviu como soldado na Segunda Guerra Mundial e que não se dá, de maneira alguma, a conhecer. Poucas pessoas têm ou tiveram acesso a ele: sua editora, *señora* Bubis, um promotor cultural da Frísia e um funcionário do alto escalão do departamento cultural do México, Almendro – conhecido como *el Cerdo*. Os quatro críticos se conheceram em congressos e encontros sobre literatura alemã e decidiram, por conta própria, encontrar Archimboldi, esse desejo é levado às últimas consequências quando descobrem, por intermédio de Almendro, que o autor de suas obras favoritas esteve no México. Assim, Pelletier, Norton e Espinoza viajam até a cidade de Santa Teresa, onde supostamente estaria Archimboldi, para trazê-lo “de la mano”⁶⁵ (BOLAÑO, 2008, p. 142).⁶⁶

Se analisarmos a questão da intervenção social e política subjacente à criação do que se chama comumente de intelectual, não poderemos vislumbrar nos críticos de Bolaño esse trabalho. Todos estão interessados em suas pesquisas, suas aulas e, principalmente, no romance que acontece entre Liz Norton, Pelletier e Espinoza – se a princípio Morini não está envolvido na relação, ao final do capítulo o leitor saberá que ele pode ser a chave de entendimento do triângulo amoroso. O trabalho acadêmico, que poderíamos denominar como atividade intelectual, não deixa de sê-lo, entretanto, seu alcance não passa dos muros das universidades e das páginas das revistas especializadas. O saber e o conhecimento que descobrem ou discutem nas faculdades de letras não têm sobremaneira um envolvimento com o mundo extra-acadêmico, impossibilitando uma atuação ou intervenção de caráter social ou político na sociedade.

Mas, alguns poderiam argumentar que Roberto Bolaño trata em sua obra de críticos literários, pessoas envolvidas com a literatura, e não de intelectuais, que, por ventura, pertencem à outra classe de estudiosos. Em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Edward Said (2007, p.42) comenta que

sempre restará o perene mecanismo de fuga que consiste em dizer que um erudito literário e um filósofo, por exemplo, recebem um treinamento em literatura e filosofia respectivamente, e não em política ou análise ideológica.

Em concordância com a ideia de fuga lançada por Said, tendemos aqui ao argumento de Antonio Gramsci, já citado na epígrafe deste capítulo: “todos os homens são intelectuais”, apesar de nem todos agirem como tal. Ou ao de Grínor Rojo (2008, p. 57): “El sujeto moderno es, por definición, un crítico”.⁶⁷ O intelectual não é o ser escolhido, iluminado pela luz divina e agraciado com a capacidade do olhar diferenciado para análises, julgamentos, verdades e moralidades, como pensava Julien Benda (segundo o mesmo [apud SAID, 2005, p. 20], os intelectuais seriam “um grupo minúsculo de reis-filósofos superdotados e com grande sentido moral, que constituem a consciência da humanidade”), mas antes “alguém que empenha todo o seu ser no senso

⁶⁵ “pela mão”

⁶⁶ A partir de agora, ao citar trechos da obra em estudo, utilizaremos apenas a referência da página.

⁶⁷ “O sujeito moderno é, por definição, um crítico”

crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis” (SAID, 2005, p. 35-36). Ademais, entende-se que, numa perspectiva performática (o que se discutirá no próximo capítulo), o trabalho com a arte e a crítica da arte pressupõe uma intervenção no âmbito social, não se restringindo aos museus, universidades, galerias ou salas de cinema.

A busca por Archiboldi, ao que nos parece, não representa apenas o desejo de conhecer pessoalmente o escritor que tanto os críticos admiram, mas a procura pelo ser que pode revelar uma verdade sobre a literatura alemã ou sobre a literatura do próprio Archiboldi. Talvez nesse ponto resida o equívoco dos archiboldianos, porque não há verdade a ser revelada. Nenhuma obra literária ou qualquer outro texto encerra em si um conhecimento definitivo, revelador, que explique a si mesmo ou desvende quem o escreveu, tampouco que analise definitivamente qualquer campo do saber.

Em conversa com um professor de literatura da universidade de Santa Teresa – Amalfitano – os estudiosos revelam que precisam encontrar Archiboldi “porque se está muriendo y no es justo que el mejor escritor alemán del siglo XX se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas”⁶⁸ (p. 158). Eles estão convictos de ter interpretado de maneira eficaz a obra de Archiboldi, como se a verdade sobre esse autor já tivesse sido descoberta e, assim, a presença dele seria apenas para mera confirmação do que supostamente já sabem. Neste trabalho, o que se coloca em suspensão é justamente esse dever ou capacidade do intelectual de professar a verdade (se ela de fato existir).

No ensaio “Para além da academia: práticas intelectuais latino-americanas em cultura e poder”, Daniel Mato (2004, p. 83)⁶⁹ diz que as escolhas epistemológicas também são escolhas éticas e políticas. Assim, ao se colocarem como os melhores leitores de Archiboldi, os críticos atribuem valorização ao que deveria ser encarado como possibilidade de diferentes interpretações. Denominar-se como o melhor leitor de um texto implica em não aceitar uma leitura diferente, ou seja, implica na discriminação do que é diverso. Entretanto, parece que a posição do intelectual deve caminhar no sentido contrário, no sentido de entender e articular as diferenças para um melhor questionamento de ordens artísticas, sociais, políticas ou econômicas vigentes. Para entendermos melhor essa noção, talvez uma ideia de Gramsci possa nos orientar. Para ele (19-- , p. 11), o modo de ser do intelectual deve “imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’”. É mister que o intelectual se posicione frente aos tantos preconceitos e embates sociais de maneira a propor um diálogo, uma aceitação, tolerância e respeito.

Ao discutir a intransigência dos críticos frente a trabalhos diferentes dos seus (não é de se estranhar que nos encontros acadêmicos tais críticos entravam em um embate com outro grupo de archiboldianos que professava ideias distintas), não é demasiado lembrar uma passagem de 2666 em que Espinoza, Pelletier e

⁶⁸ “porque está morrendo e não é justo que o melhor escritor alemão do século 20 morra sem falar com quem melhor interpretou seus romances”

⁶⁹ MATO, Daniel. Para além da academia: práticas intelectuais latino-americanas em cultura e poder. In: MORGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 79-97.

Liz pegam um táxi em Londres, o taxista paquistanês se perde e dá voltas desnecessárias, Liz o alerta e ensina o caminho correto. O motorista se desculpa e se justifica dizendo que Londres é um labirinto. Os críticos, então, dizem que, sem saber, o paquistanês havia citado Borges, Dickens e Stevenson. O taxista, já exaltado, diz não conhecer bem Londres e nem saber quem eram os senhores aos quais os críticos se referiam, entretanto, sabia que a uma mulher que se relacionava com dois homens, seja em Londres ou no Paquistão, se dava o nome de “puta”. Após pedirem para descer do carro, Espinoza vai até o taxista e o agride fisicamente, ato que também faz Pelletier. Depois de espancarem o paquistanês, os três fogem. Dias depois do ocorrido, Pelletier e Espinoza concluem que a culpa do incidente foi do motorista, devido à sua cultura extremista e radical. Se por um lado, os três críticos foram ofendidos pelo paquistanês, por outro, a reação dos mesmos foi de grande intolerância. Aqui caberia questionar se, ao receber a ofensa, não deveriam ter agido como mediadores entre os preceitos islâmicos, próprios do taxista, a cultura europeia e seus próprios valores.

Vale ressaltar que a visão ocidental (entendida aqui como europeia e estadunidense) que se tem do Paquistão tende a enquadrá-lo na política extremista do Oriente (noção discutida adiante). No livro *Playing With Fire: Pakistan at War With Itself*,⁷⁰ publicado em 2011, a jornalista Pamela Costable, do jornal “*Washington Post*”, identifica no país uma crescente onda de extremismo, especialmente na Universidade de Punjab, em Lahore, considerada capital cultural do país. Segundo análises feitas pelo livro, a universidade está se tornando um “caldeirão de radicalismo” (PERLEZ, 2011).⁷¹

Sabe-se que a relação que a Europa estabelece com os estrangeiros que nela aportam é de muita tensão – adiante se discutirá, com Said, a ideia europeia de superioridade em relação a todos os outros povos. O que nos parece é que há um grande medo do que esses estrangeiros possam representar. O que se ouve ou se vê na mídia é que tal medo passa pela ameaça terrorista ou pela proteção dos direitos dos cidadãos europeus, como emprego e renda. Em verdade, tendemos a acreditar que o embate contra os estrangeiros latinos, orientais ou africanos tem a ver com o preconceito contra o que os europeus julgam ser inferior do ponto de vista da religião, do desenvolvimento filosófico-científico, dos hábitos e das tradições.

No já referido *Orientalismo...*, Said nos ajuda a compreender a tensa e complicada relação que se estabelece entre o que chamamos de Ocidente e de Oriente. Para ele, a ideia que o Ocidente tem da sociedade oriental é uma criação ou invenção da Europa, ou especificamente da Grã-Bretanha e da França (nos séculos anteriores ao 19 e mais tarde pelos Estados Unidos), como um meio de criar a si mesma como um continente de cultura superior. O autor (2007, p. 32) esclarece:

Seria incorreto acreditar que o Oriente foi criado – ou, como digo, “orientalizado” – e

⁷⁰ Brincando com fogo: o Paquistão em guerra consigo mesmo (Tradução de Clara Allain)

⁷¹ PERLEZ, Jane. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/960243-livro-de-jornalista-americana-retrata-espinal=extremista-no-paquistao.shtml>.

acreditar que tais coisas acontecem simplesmente como uma necessidade da imaginação. A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação de graus variáveis de uma hegemonia complexa [...]

Não seria a atitude de Espinoza e de Pelletier um ranço dessa “ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus” (SAID, 2007, p. 34)? Acreditamos que sim. Isso nos leva a crer, mais uma vez, que tais críticos não agem como intelectuais. Se assim o fizessem, não teriam saído aos tapas com o taxista. Supõe-se que, nesse momento, um intelectual pensaria em toda a difícil relação que permeia as relações entre europeus e orientais⁷² e não dificultaria mais a situação, como advertiu a personagem Liz, “que decía que con violencia no se arregla nada, que, por el contrario, este paquistaní después de la paliza iba a odiar aún más a los ingleses”⁷³ (p. 103). Ou, ao menos, não entrariam em uma briga, pois é de se esperar que também esteja na pauta dos intelectuais contemporâneos questões como a violência, seja de forma ideológica ou mesmo física.

A respeito da noção de superioridade europeia sobre todos os outros povos, pode-se ainda recorrer à relação que tais críticos estabelecem com a produção acadêmica e com os intelectuais latino-americanos, representados pela personagem Amalfitano, professor de filosofia da Universidade de Santa Teresa, como já citado. A primeira impressão que os críticos têm do professor pode nos ajudar a compreender a ideia de superioridade:

La primera impresión que los críticos tuvieron de Amalfitano fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, sólo que el lugar, la extensa ciudad en el desierto, podía ser vista como algo típico, algo lleno de color local, una prueba más de la riqueza a menudo atroz del paisaje humano, mientras que Amalfitano sólo podía ser visto como un naufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie [...] Espinoza y Pelletier vieron en él a un tipo fracasado, fracasado sobre todo porque había vivido y enseñado en Europa[...] (p. 152-153).⁷⁴

Nessa citação, percebem-se nuances do preconceito não somente contra o intelectual, mas contra o próprio local, Amalfitano é tão medíocre quanto à cidade de Santa Teresa ou quanto o México. Sua atuação como educador é desconsiderada ou anulada cabalmente, é um professor que não existe, que não tem relevância na produção do conhecimento, bem como a contribuição que sua universidade pode oferecer é relegada também ao campo do inexistente. De certa maneira, o que os estudiosos latino-americanos podem produzir não é levado em conta como conhecimento. Chama a atenção ainda a ideia de soldado que luta inutilmente contra a

⁷² Há que se entender que o termo abriga uma variedade enorme de povos e culturas que vivem no que geograficamente se chama Oriente.

⁷³ “que dizia que com violência não se resolve nada, que, pelo contrário, que este paquistanês, depois da surra, iria odiar ainda mais os ingleses”

⁷⁴ “A primeira impressão que os críticos tiveram de Amalfitano foi, sobretudo, má, perfeitamente de acordo com a mediocridade do lugar, só que o lugar, a extensa cidade no deserto, podia ser vista como algo típico, algo repleto de cor local, uma prova a mais da riqueza frequentemente atroz da paisagem humana, enquanto que Amalfitano só podia ser visto como um naufrago, um tipo vestido com descuido, um professor inexistente de uma universidade inexistente, um soldado raso de uma batalha perdida de antemão contra a barbárie [...] Espinoza e Pelletier viram nele um tipo fracassado, fracassado sobretudo porque tinha vivido e ensinado na Europa [...]”

barbárie. Seria o território da América Latina o espaço da ignorância e de seres “bárbaros” e “atrasados”? Outro ponto que parece curioso é o fato de afirmarem ser Amalfitano fracassado, por já ter trabalhado na Europa e não estar mais lá.

A história da América, iniciada obviamente bem antes da chegada dos europeus aos seus territórios, é marcada pela ideia, segundo a tradição Ocidental, do descobrimento do continente por Cristóvão Colombo, em 1492. O ato de desconsiderar as tradições, os costumes, os conhecimentos dos habitantes do território latino-americano e de taxar todo esse arsenal epistemológico de barbárie é fato que vem se perpetuando e se estendendo até os dias atuais. O que se observou com a chegada dos europeus às terras americanas foi um desejo ou uma necessidade de dominação, de subjugamento da força bélica, intelectual e cultural dos indígenas. Assim como ocorreu com o Oriente, o europeu arquitetou a noção de barbárie para representar os maias, os astecas, os incas e todos os outros povos das Américas e poder difundir a sua construção social, econômica, política no “Novo Mundo”.

Desse modo, não espanta que, para os personagens europeus de Bolaño, Amalfitano seja o soldado de uma luta perdida contra a barbárie. O professor de filosofia pode num primeiro momento representar o bárbaro que se forma numa tradição eurocêntrica e se humaniza⁷⁵ por meio desta. Dessa forma, seu dever seria o de humanizar os “bárbaros” latino-americanos que não tiveram acesso ao capital cultural que ele teve. Mas, Amalfitano não pensa dessa maneira e não pretende difundir as ideias europeias em seu continente de origem em detrimento dos elementos locais. Talvez, por isso, os críticos o considerem um fracassado.

No artigo “Atração do mundo – Políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira” presente em *Cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago (2004, p. 11-44) discute como escritores brasileiros, desde o século 19 até os anos 30 do século 20, se relacionam com a cultura letrada europeia e a cultura autóctone, ou seja, os costumes e as tradições brasileiras. A noção representada pelos quatro críticos de que a cultura e o pensamento advindos da Europa são superiores é caracterizada por Santiago como pensamento fundante da intelectualidade brasileira. O autor cita o exemplo de Joaquim Nabuco, no final do século 19, como admirador e até defensor de uma formação embasada nos ditames europeus. Nabuco se considerava um espectador do drama do século (dos acontecimentos universais) e não do drama de seu país. Ele se rende ao espaço histórico, cultural e filosófico-científico europeu como formador de intelectualidade.

Ainda segundo Silviano Santiago, essa tendência começa a entrar em crise quando os modernistas empreendem uma busca pelo que é nacional. Mário de Andrade (*apud* SANTIAGO, 2004, p. 25), em carta a Carlos Drummond de Andrade, ironiza dizendo que, semelhante à moléstia de Chagas, há outra doença que ele denomina de moléstia de Nabuco, e a define: “Moléstia de Nabuco é isso de vocês [brasileiros] andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta de Boa Vista e isso de você falar dum jeito e escrever

⁷⁵ O termo é utilizado para caracterizar, segundo uma visão eurocêntrica, o processo de o ser humano adquirir conhecimentos, se socializar, etc.

covardemente colocando o pronome carolinamichaelismente”’.

As colocações de Nabuco e a crítica de Mário de Andrade nos ajudam a compreender o partido que os críticos de Bolaño tomam em relação à Amalfitano ter morado na Europa e depois ter voltado à América Latina. O lugar ocupado pela Europa na formação intelectual, literária e científica brasileira é de grande força, não é de se estranhar que Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira*, de 1959, obra de suma importância para a teoria e crítica literária, tenha dito que a produção literária brasileira é como um galho secundário da literatura portuguesa, e essa, por sua vez, “é arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”. (CANDIDO, 1959 *apud* SANTIAGO, 2004, p. 18).

Discussão semelhante propõe Jorge Luis Borges (1997)⁷⁶ no ensaio “El escritor argentino y la tradición”. Borges questiona a escrita argentina como uma perpetuação de elementos nacionais e locais, e como uma produção universal, com temas gerais. Mais uma vez, o que está em jogo é a questão do escritor latino-americano como um indivíduo oscilante entre uma escrita que fale de sua identidade nacional ou que transpareça a influência e a formação europeia no espaço da América Latina. Com um caráter um tanto quanto europeizado, Borges, em seu ensaio, não exclui a dedicação aos temas nacionais, mas valoriza um trabalho de caráter universal, assim ele (1997) diz:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.⁷⁷

Edward Said (2005, p. 13) indica um caminho contrário ao tomado pelos críticos de Bolaño, segundo o autor, “são os intelectuais que deveriam questionar o nacionalismo patriótico, o pensamento corporativo e um sentido de privilégio de classe, raça ou sexo”. Mas as atitudes de tais críticos corroboram com ideias pré-existentes de uma inferioridade nos intelectuais latino-americanos. Ao atribuir ao outro tal inferioridade que o diferencia de si mesmo, atribui-se a si uma (falsa) superioridade, um predomínio de conhecimentos, saberes e tradições. Em verdade, está associada ao trabalho crítico-intelectual a tomada de consciência para a diversidade, sobre isso comentou Said (2005, p. 92): “a liberdade de opinião e de expressão é o principal bastião do intelectual secular”.

O personagem Amalfitano representa para o texto o contraponto às figuras dos críticos europeus. Num primeiro momento (e no estudo do segundo capítulo de *2666*, esta impressão ficará mais nítida), o professor parece mesmo confirmar o que pensam os críticos: um homem, de certa maneira, fracassado; abandonado pela mulher, responsável pela filha do casal desde então e vivendo em uma cidade que o mesmo reconhece

⁷⁶ Disponível em: http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm.

⁷⁷ Por isso, repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos nos restringir ao argentino para ser argentino: porque o ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer forma, o ser argentino é um mero fingimento, uma máscara.

como estranha, com acontecimentos bizarros. Entretanto, sua capacidade de discussão ou sua habilidade e competência como intelectual é rapidamente trazida à tona. Há uma passagem contundente que ratifica essa proposição, citada abaixo. Além disso, tal passagem nos ajudará a discutir a relação que os intelectuais latino-americanos estabelecem com o poder, não somente governamental, e também com outras instâncias, como a mídia.

A discussão sobre os intelectuais latino-americanos feita por Amalfitano (p. 160-164) se inicia com uma colocação do próprio dizendo que *el Cerdo* é um típico intelectual mexicano preocupado unicamente em sobreviver, mas que nem todos são assim. Nesse momento, ele comenta sobre os cargos que os intelectuais ocupam no governo, a tentativa de trabalhar em alguma universidade do México ou dos Estados Unidos, a cooptação do Estado e as aparições dos intelectuais na televisão ou nos jornais. Para ele, de maneira geral, os intelectuais estão de costas para os acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais e suas análises sobre o que acreditam ser a realidade são pobres e marcadamente influenciadas pelas ideologias das instâncias de poder às quais pertencem.

O sociólogo Florestan Fernandes (1976, p. 99-141), no ensaio “A ditadura militar e os papéis políticos dos intelectuais na América Latina”, disserta sobre a atuação dos intelectuais nas ditaduras do Brasil, da Argentina, do Peru e da Bolívia. Nesse texto, o autor (*Ibidem*, p. 126) faz uma colocação que nos parece pertinente: os intelectuais latino-americanos, durante as ditaduras, passavam pelo “conflito entre duas tendências diferentes: a pesquisa considerada como um meio honorífico de se obter salário e prestígio, em contraposição à pesquisa empenhada no avanço do conhecimento original”. Aqui, questiona-se a possibilidade de o intelectual sobreviver de seu capital cultural. O próprio Fernandes (1994)⁷⁸ relata ter recusado a se dedicar a um grupo de estudos para ganhar a vida:

[Paul Hugon] Havia conseguido que eu fosse aceito por Roberto Simonsen, em um grupo de jovens que trabalhava diretamente para ele. Isso me deixou perplexo e me forçou a uma primeira decisão. Parecia-me que, se aceitasse aquele emprego, iria converter-me no que eu pensava ser, na minha ingenuidade, um *camelo intelectual*, alguém que não usa a própria inteligência para si, porém a vende para os outros. Recusei polidamente [...]

A princípio, isso não representa um problema. A questão é quando a autonomia da produção e a criação intelectual têm prejuízos justificados por interesses financeiros.

Sobre a atuação do intelectual especificamente para órgãos governamentais durante as ditaduras, o autor (1976, p. 122) diz que, no período de recrudescimento militar, a figura do intelectual foi fundamental, pois foi tão responsável quanto os militares pela dominação das classes média e baixa, por ser “um ‘cérebro pensante’ leal e ativo da elite no poder”. Ou seja, havia uma ligação dos intelectuais com as instâncias dominantes, para legitimação dos interesses dessas classes, como, por exemplo, a manutenção da

⁷⁸ Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000300011&script=sci_arttext

concentração de renda ou a permanência nos altos cargos do governo. Isso significava a não preocupação com problemas sociais, como miséria ou desemprego, ou culturais.

O autor esclarece que não se pode fazer uma generalização acerca das atuações dos intelectuais. Para ele (*Ibidem*, p. 122), houve entre os intelectuais alguns segmentos preocupados “com a democracia, as reformas estruturais e a autonomia nacional”. Grupos que ele denominou de *intelligentsia*.

A colocação de Fernandes sobre a cooptação de intelectuais pelo Estado durante as ditaduras militares nos ajuda a pensar nas preocupações de Amalfitano. Não parece esdrúxulo supor que ainda hoje os governantes queiram nos órgãos de poder pessoas capacitadas e hábeis em formular mecanismos e ideias benéficas à manutenção de tal governantes à frente do Estado. A questão que se coloca ao se convocar intelectuais para comporem a mesa governamental, segundo Florestan Fernandes (*Ibidem*, p. 132), não seria o fim de produções intelectuais, mas sim o redirecionamento de tais produções, não mais controladas por seus produtores – os intelectuais –, mas pelas elites dominantes. Parece-nos óbvio que o direcionamento dado às produções intelectuais apoiadas pelo poder não caminham para o interesse das classes mais baixas, mas para o fortalecimento das mais altas.

Antonio Gramsci (19-- , p. 8) nos apresenta a figura do intelectual orgânico. Para ele, esses intelectuais que “cada nova classe cria consigo e elabora em seu desenvolvimento progressivo, são, no mais das vezes, ‘especializações’ de aspectos parciais da atividade primitiva do tipo social novo que a nova classe deu à luz”. Ou seja, segundo Gramsci, cada grupo social cria para si uma camada de intelectuais,⁷⁹ sendo assim, eles estão na composição de governos, atuando em benefício das classes dominantes.⁸⁰

Ainda sobre isso, podemos retomar as discussões de Said e relacionar algumas de suas colocações. Segundo o mesmo (2005, p. 12), os intelectuais são “figuras cujo desempenho público não pode ser previsto nem forçado a enquadrar-se num slogan, numa linha partidária ortodoxa ou num dogma rígido”. Ainda para ele (*Ibidem*, p. 15), o intelectual deve buscar independência frente às pressões do Estado ou outras instâncias de poder. O que Amalfitano coloca em suas discussões é justamente o contrário: de acordo com a personagem, o estudioso latino-americano, de forma geral, cede às pressões dos agentes de poder e não se coloca como ser de capacidade de análise e transformação social. Lembrando, aqui, que a participação social ou política de um intelectual está relacionada ao que disse Nercolini – um trabalho local, específico, tendo em vista questões globais – e não ao sonho utópico de revoluções e mudanças bruscas na organização social.

3.2 Escrita sobre si

⁷⁹ Isso não exclui a posição de Gramsci (19-- , p. 8) que também há intelectuais tradicionais, ou seja, um grupo autônomo, que independe de classes sociais para existir, como os eclesiásticos.

⁸⁰ Entretanto, em nossa concepção, também há outros que estão atuando junto às classes mais baixas.

– *Emília!* – exclamou Dona Benta. *Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?*

– *Minhas “Memórias”* – explicou Emília – *são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que deveria haver.*

– *Então é romance, é fantasia...*

– *São memórias fantásticas. Quer ler um pedacinho?*

Monteiro Lobato⁸¹

Aqui trataremos da segunda parte de 2666, “La parte de Amalfitano”. Contrariando o discurso esperado ao se tratar de textos de caráter autobiográfico, não pretendemos, aqui, discutir a polaridade entre ficcional e real. Enveredar por esse caminho não atenderia a nossas demandas, mais relacionadas à autoficção, que como se verá adiante, propõe perspectivas diferentes daquelas que tomam o autobiográfico como algo mais próximo ao real, e o não autobiográfico como algo mais próximo ao ficcional. Para tanto, buscaremos outros meandros, como o da autoficção, que problematizará as noções de referencial e de ficcional e encontrará um entrelugar mais próximo a nosso propósito. Assim, a ideia da existência da verdade, tão cara a certos biógrafos e autobiógrafos, também não fará parte de nossa discussão, pois, além de adentrarmos em demasia em aspectos filosóficos e não chegarmos a um consenso do que viria a ser a verdade, a noção de autoficção, que guiará nossos debates, não se pauta pela “verdade” verificável aos acontecimentos extratextuais, ao contrário, está “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2006, p. 24).

A segunda parte de 2666, “La parte de Amalfitano”, narra a história de Amalfitano, um professor universitário chileno, que vive no México. Em comum, Bolaño e Amalfitano têm a nacionalidade, a experiência de vida no México e na Espanha, a proximidade da idade (o autor nasceu em 1953 e a personagem, em 1951), a difícil experiência do intelectual latino-americano sem sentimento de pertencer a algum lugar e as preocupações estéticas. Além disso, na nota à primeira edição da obra, encontra-se a informação de que o narrador do livro é Arturo Belano, personagem recorrente nas obras de Bolaño e também identificado como seu *alter ego*.

Apesar das similaridades, uma das problemáticas que vislumbramos na obra tenta dimensionar algo além das semelhanças de vida, datas ou nacionalidades. A noção de autoficção pressupõe que a comprovação de dados intratextuais com base em dados extratextuais não é decisiva, pois seu objetivo não é simplesmente estabelecer relação com vida e obra, ou real e ficcional, mas, antes, problematizar esses conceitos em busca do processo de construção do mito do escritor, sobre o qual falaremos mais adiante.

⁸¹ LOBATO, Monteiro. *Memórias de Emília*. São Paulo: Globo, 2007.

Primeiramente, detenhamo-nos um pouco sobre o conceito de autobiografia. Em uma perspectiva histórica, pode-se dizer que o termo *biographia* é uma invenção grega, mas a ascensão do que se conhece por escrita biográfica ou autobiográfica só foi possível no Renascimento, com o “desabrochar do sujeito” (OLIVEIRA, 2010, p. 32). O que se observava na Grécia ou na Roma antiga era uma escrita voltada para a formação de si, um “treino de si por si mesmo, focando a arte de viver” (KLINGER, 2006, p. 26), cartas e cadernetas eram preenchidas com citações, ensinamentos e conselhos que pudessem servir ao projeto de formar-se a si mesmo. Para alguns pesquisadores de textos de caráter autobiográfico, a primeira referência que se tem de um texto dessa vertente são as *Confissões* de Santo Agostinho. Nelas, o autor propõe uma escrita de si voltada para a formação do sujeito segundo princípios cristãos, apresentando a Deus “o balanço de todos os atos, pensamentos e intenções da alma” (KLINGER, 2006, p. 28); um texto de caráter espiritual. Há, entretanto, outra vertente de pesquisadores, na qual está Luiz Costa Lima, que atribui a primeira manifestação autobiográfica às *Confissões* de Rousseau. Para Costa Lima (1986, p. 254-255), a autobiografia pressupõe que esteja já estruturada a noção de indivíduo ou de eu individual, só alcançada plenamente com a ascensão da burguesia. Além disso, o desenvolvimento de questões de cunho psicológico foi fundamental para a estruturação de tal noção, pois o conhecimento do homem sobre si mesmo era de muita relevância. Assim, pode-se falar em uma consciência do eu ou em uma autoconsciência. O romantismo se torna, então, o momento artístico perfeito para tal manifestação, uma vez que o artista assume o papel do gênio incompreendido, singular e único. O que importa é a expressão e o reconhecimento de sua subjetividade, o indivíduo, dessa forma, “aparecia como o verdadeiro sujeito do mundo” (*Ibidem*, p. 249).

Em meados do século XIX, Sainte-Beuve (*apud* OLIVEIRA, 2010, p. 32) propõe um método de biografia que “buscava apresentar uma visão totalizante do sujeito através do relato linear de uma vida”, que procurava, ainda, identificar o que estava escrito com os dados empíricos e apreender a essência do sujeito biografado. O autor também acreditava que a obra literária era totalmente explicada pela vida de seu escritor.

Mas o que se assistirá depois dessa concepção é um descrédito da subjetividade hipertrofiada do ser humano como ponto de partida para a construção de uma biografia ou autobiografia. O auge da epistemologia que professa a fragmentação do sujeito pode ser encontrado no estruturalismo. Em Lacan (KLINGER, 2006, p. 32), encontramos o inconsciente estruturado como uma linguagem, e em Roland Barthes (1977, p. 85), o sujeito entendido como um signo vazio: “o sujeito é apenas um efeito da linguagem”. Disso, pode-se depreender que não há, a priori, uma subjetividade pré-constituída, que dê o “pontapé” inicial nem o vigor ao escrito (auto)biográfico.

Então eu não sei que no campo do sujeito não há referente? O fato (biográfico, textual) se abole no significante, porque ele coincide imediatamente com este: escrevendo-me, apenas repito a operação [...] sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem, não tenho nada com que me comparar (*Ibidem* p. 64).

Essa questão proposta por Roland Barthes se faz importante, porque nos ensina a possibilidade, como se verá

com a autoficção, de o sujeito se constituir ao mesmo tempo em que constrói sua história, se escreve e se inscreve num sistema simbólico verbal e não verbal. Chamamos aqui de verbal o sistema que se vale de signos linguísticos, seja de qualquer língua, e chamamos de não verbal qualquer outra manifestação de caráter simbólico, seja artístico, étnico, cultural ou mesmo uma ação do cotidiano. Entendemos que o sujeito está inserido, e se insere continuamente, em espaços, culturas e movimentos de arte, e, ao mesmo tempo em que conta aos outros sujeitos sua história, também a vive e a constrói. Em escrita performática, a ideia de um sujeito que se revela concomitantemente à concretização de seu ser não somente pela via verbal, mas por outras maneiras, é muito importante, pois nos indica que para se construir a performance em escrita são necessários elementos que estão além de seu alcance.

É válido destacar que Barthes (1977) em *Roland Barthes por Roland Barthes* – livro no qual se encontram as citações acima – discute o que é a escrita de si. Nesse livro, conhecido como a autobiografia do autor, Barthes expõe ideias acerca de seu trabalho intelectual e de questões pessoais em forma de fragmentos, conhecidos como biografemas. Fica claro que o teórico não faz distinção entre o que seria sua vida acadêmica e sua vida pessoal, as duas formam um “Texto” só (para usar termo do próprio Barthes). Os biografemas são trechos, *flashes*, fragmentos de uma vida, que revelam o que ela é ou pode ser, e que, quando justapostos, podem dizer muito de uma história ou nos ajudar a montá-la ou constituí-la juntamente com seu escritor.

Nessa discussão a respeito de como escrever sobre o eu do outro e sobre seu próprio eu, recorreremos aos estudos de Philippe Lejeune, que se dedicou à autobiografia. Na França da década de 1960, convidado a escrever um verbete sobre um gênero literário em uma enciclopédia temática, o estudioso sugeriu que entrasse também na compilação o conceito de autobiografia. Mas, por mudança de formato, o verbete “autobiografia” não foi publicado. Lejeune notou, então, que na França não havia um estudo extensivo sobre a autobiografia, dessa forma, decidiu se dedicar ao tema. Objeto de seu estudo até os dias atuais, constatou, em estudos posteriores, que qualquer tentativa de definição era falida. Em 1975, Lejeune (2006, p. 14) escreveu *O pacto autobiográfico*, no qual propõe uma definição para autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Dez anos depois, em *O pacto autobiográfico (Bis)*, o autor (2006, p. 49) questiona a definição, acreditando ter enveredado por um caminho dogmático e teoricamente incerto. Não nos admira que o próprio Lejeune tenha questionado sua definição, acreditamos que alguns termos sejam passíveis de dúvida, como “pessoa real”, “existência”, “história individual” e “personalidade”. O que é o “real”?; o “real” pode corresponder a contar uma história do passado, que está submetida às lacunas da memória? A dificuldade de entender essas noções, possivelmente, levou Lejeune e, com certeza, nos leva ao questionamento de uma definição exata de autobiografia.

No mesmo trabalho de 1975, descreve, ainda, o gênero como texto escrito em primeira pessoa e no qual a identidade do autor deve corresponder à do personagem principal, consagrando o famoso princípio de

identidade: autor=narrador=protagonista. Para garantir que autor e narrador tenham a mesma entidade, estabelece-se uma espécie de contrato, de pacto, no qual o nome na capa e alguma outra referência – como títulos (*Minha história, Minhas memórias, Minha formação*,⁸² etc.) ou uma apresentação no texto, ou ainda a identidade de nomes do personagem e do narrador – indiquem a igualdade identitária. Se no trabalho de 1975 a autobiografia tinha como base um modelo real de pessoa física, ao qual o autobiografado deveria se assemelhar, porque se tratava de um texto referencial, em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2006), no capítulo “Autobiografia e ficção”, o autor repensa essa ideia e a autobiografia passa a ser entendida, assim, como uma extensão, um prolongamento da criação da identidade, que seria qualquer vida humana. Isso não significaria se reinventar, mas, apenas, seguir sua própria verdade. Essa constatação é importante quando pensamos acerca da autoficção, pois, como se verá a seguir, em autoficção, ao contrário, a reinvenção de si é primordial. Os estudos de Lejeune são importantes na medida em que, numa tentativa de questioná-los, surgem outros trabalhos que pretendem explicar as escritas do eu. Um desses trabalhos originou um conceito de muita relevância para a produção e crítica autobiográfica, a já citada autoficção. Após ler *O pacto autobiográfico*, Serge Doubrovsky não aceita a ideia de que não pode haver um romance que seja autobiográfico. Assim, escreve, em 1977, *Fils*, em que a identidade de narrador e autor é a mesma, mas, partindo de fatos e acontecimentos do cotidiano, constrói uma narrativa fictícia.

Já na quarta capa de *Fils*, Doubrovsky nos propõe o que seria a experiência da autoficção, também experiência de prazer, de autofricção, de desenvolver a ficção de fatos estritamente reais.

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 92).⁸³

Philippe Gasparini (2008 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 43), em *Autofiction: une aventure du langage*,⁸⁴ sintetiza o que seria para Doubrovsky o pacto autoficcional, criado em contraposição ao conceito de pacto autobiográfico, de Lejeune:

- 1° – a identidade onomástica do autor e do herói-narrador;
- 2° – o subtítulo: “romance”;
- 3° – o primado da narração;
- 4° – a busca por uma forma original;
- 5° – uma escrita que visa à “verbalização imediata”;
- 6° – a reconfiguração do tempo linear por seleção, intensificação, estratificação, fragmentação, interferências...;

⁸² Expressão que intitula livro de Joaquim Nabuco. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2108.

⁸³ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

⁸⁴ GASPARI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008

- 7º – um intenso emprego do presente na narração;
- 8º – um engajamento para somente se relatar os “fatos e eventos estritamente reais”;
- 9º – a pulsão de “se revelar na verdade”;
- 10º – uma estratégia para influenciar o leitor.

Parece-nos interessante observar o ponto que diz que em autoficção se deve relatar somente fatos reais e perseguir a verdade; no já citado texto de quarta capa de *Fils*, o autor ressalta que os relatos reais devem ser apresentados sob a ótica da ficção. Assim, o fato que nos chama a atenção é relatar ficcionalmente o que é real, pois se o relato é ficcional, não deveria ser real; e se é real, não poderia ser ficcional. Dessa forma, podemos constatar a que veio a noção de autoficção: sua intenção, então, é a de atuar desestabilizando essas bases já dadas por assentadas, como as categorias de real e de ficcional, bem como de verdade. A autoficção surge, assim, como meio de escrever o real como ficcional e ler o ficcional como entidade real.

Com isso, Doubrovsky lança uma provocação aos moldes fechados e autoritários da produção e crítica autobiográfica. Seu intuito era mesmo desestabilizar essas rígidas noções sobre a escrita do eu. Se para ele, a identidade entre narrador, autor e personagem da ficção é imprescindível, a teórica Régine Robin (1997, p. 17 *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 93)⁸⁵ acredita que não há em ficção essa possibilidade de adequação identitária, porque há uma distância ou uma incompatibilidade entre aquele sujeito que seria “em princípio pleno (o escritor) e o sujeito dividido, disperso, disseminado, da escrita”. Como contraponto a essas noções, o estudioso Sébastien Hubier (2003, p. 125 *apud* MARTINS, 2011, p. 186)⁸⁶ nos apresenta a relação do autor com os “eus” que este apresenta, é válido observar que ele não se encaminha para a esteira mais direta de Doubrovsky, unindo personagem, autor e narrador, nem propõe uma separação entre o ser narrado e o ser que narra, entre o que anuncia e o anunciado, como Robin. Para Hubier (*Ibidem*), a autoficção é “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os *eus* que o constituem”.

Já o crítico francês Jacques Lecarme (1994 *apud* KLINGER, 2006, p. 50),⁸⁷ em uma posição diferente da de Doubrovsky, entende a autoficção apenas como algo fictício, um texto no qual há o princípio de identidade, mas seu título aponta para um romance. Também Gasparini (2004 *apud* KLINGER, 2006, p. 48),⁸⁸ em sua classificação das manifestações da autobiografia ficcional (dividida em autobiografia fictícia, romance autobiográfico e autoficção), discorre sobre a autoficção, que, segundo o teórico, seria um texto puramente ficcional, pois, fatalmente, algum elemento corroeria a verossimilhança da narrativa.

Sobre essa profusão de nuances que adquire o termo autoficção, o teórico Vincent Colonna (2004, p. 15 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 45)⁸⁹ nos alerta que

⁸⁵ ROBIN, Régine. De l'autofiction au Cybersoi. *Le Golem de l'écriture*. Montréal: XYZ, 1997.

⁸⁶ HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

⁸⁷ LECARME, Jacques. Autofiction: un mauvais genre. *Autofictions & Cie*. Paris: Ritm, 1994, p. 227-249. n.6.

⁸⁸ GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

⁸⁹ COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Éditions Tristram, 2004.

todos utilizam o vocábulo a sua maneira, certos de que o emprego é bom; alguns tentam mesmo impor sua definição, sem se interrogar sobre a existência de definições concorrentes – a tal ponto que as interpretações contraditórias da palavra autoficção poderiam preencher uma antologia.

Para o próprio Colonna, a autoficção engloba “todos os processos de autoficcionalização de si” (o que ele também denominou de autofabulação), podendo ou não “haver homonímia entre autor, narrador e personagem” (OLIVEIRA, 2010, p. 45). O pesquisador Jean-Louis Jeannelle (2007, p. 29 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 46)⁹⁰ levanta a discussão de que a noção de autoficção vem somente a ser mais uma noção, pelo fato de que toda narração se constitui como uma reinvenção de fatos. Sobre isso, Gasparini (2008 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 46-47)⁹¹ comenta:

Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, com todo conhecimento de causa, a tendência natural de a narração de si se ficcionalizar [...] Esses não são textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais o escritor mais ou menos habilmente esconde as confidências sobre o verniz romanesco, ou inversamente. Eles participam de um momento literário e cultural que reflete a sociedade atual e evolui com ela.

Essas discussões sobre o que seria e o que não seria a autoficção nos colocam realmente em um campo minado, porque, como disse Colonna, o conceito vem recebendo inúmeras caracterizações, muda de acordo com os interesses de quem o usa e assume o significado que é conveniente ao texto e ao contexto que se quer explicar. Com a autoficção, pode-se cair em ciladas como a de que todo texto, como reflexo da vida, dos pensamentos e ideologias de seu autor, é autoficcional. Mas, nem tanto ao céu, nem tanto à terra, temos que reconhecer a dificuldade ou, antes, a impossibilidade de se estabelecer um significado para cada palavra ou para cada conceito. Convém buscar similaridades e linhas de força que convirjam para direções afins.

Dessa forma, a noção de autoficção que nos ajudará a pensar o texto de Roberto Bolaño se pautará pelas conclusões de Diana Klinger em seu já referido trabalho, não perdendo de vista que sua pesquisa está embasada na maior parte do conhecimento que se produziu desde 1977 sobre autoficção. Para ela (2006, p. 54),

a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma ‘verdade’ prévia a ele, que o texto viria saciar. [...] o que interessa na autoficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um ‘mito do escritor’.

É necessário esclarecer antes de continuarmos nossas discussões que o mito não é uma mentira, mas, antes, uma maneira de analisar e conceber o mundo, “um modo de significação”, como argumenta Barthes (1977,

⁹⁰ JEANNELLE, Jean-Louis (Dir.). Où en est la réflexion sur l'autofiction. In: _____. *Gênese et autofiction*. Academia AB-Bruyland. Belgique, v.6, 2007. p. 17-37.

⁹¹ GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure de langage*. Paris: Seuil, 2008.

p. 131. Ele não é inerentemente natural, mas sim a atribuição de significado a algo que se pretende natural, como um objeto ou uma ideia. Nesse sentido, o mito pende para o esfacelamento de uma alienação, tirando da ordem do “a coisa é” e passando para o patamar do “por que a coisa é?”, pois, ao buscar uma significação para algo, questiona-se sobre seu fundamento.

Dessa forma, ao se falar em mito do escritor, o que pretendemos é questionar o que é o escritor e pensar em uma significação para seu ser. Supomos que isso se dá à medida que ele está produzindo suas obras. O texto literário, nessa perspectiva, é como a “solução reveladora” usada pelo fotógrafo para, depois de imprimir invisivelmente no papel fotográfico a imagem do filme, revelar o que se fotografou. O texto nos revela, então, quem poderia ser seu escritor, sua vida, suas ideias. Antes, tal texto nos ajuda a construir, juntamente com o escritor, seu mito, sua significação, sua “verdade” histórico-social.

Nesses termos, entendemos a autoficção como a possibilidade de o sujeito não somente recriar a narrativa de sua vida de uma maneira diferente do que se chama comumente como verdade, mas, antes, a possibilidade de também recriar a si mesmo, sua subjetividade e a história de sua vida. O indivíduo, ao criar a narrativa de sua trajetória, cria, concomitantemente, a própria trajetória ou a ficção de sua trajetória, o sentido de sua vida. Dizemos ficção de sua trajetória, porque acreditamos que a vida em si é, ela mesma, uma dramatização, uma ficção. Em nossa concepção, a vida não é somente uma ideia primeira – se podemos recorrer a uma metáfora filosófica –, que seria a fôrma de suas representações, mas também uma re-presentação, no sentido de ser uma ficção. Por isso, usamos a expressão ‘mito do escritor’, que seria o “resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (KLINGER, 2006, p. 59). Como se verá no próximo capítulo, a performance na escrita sobre si passa por essa perspectiva.

Como já foi esclarecido, é possível identificar entre o escritor Roberto Bolaño e o personagem Amalfitano inúmeras semelhanças, bem como apreciar entre Bolaño e Arturo Belano, suposto narrador de *2666*, elementos recorrentes. Para esclarecimento, é bom dizer que Belano aparece pela primeira vez no livro de contos *Llamadas telefónicas*; está presente ainda em *Estrella distante*, em que é o narrador, e novamente no livro *Putas asesinas*, bem como em *Los detectives salvajes*, do qual é protagonista juntamente com o personagem Ulises Lima. Nesta obra, Belano assume o papel de poeta *real visceralista*. Tanto Belano como Amalfitano são identificados pela crítica como *alter egos* de Bolaño, mas não nos parece interessante pensá-los por essa perspectiva, pois a expressão de origem latina serve para designar o “outro eu”. De acordo com o dicionário Houaiss (2001), significa “um segundo eu [...]; um substituto perfeito [...]; um grande amigo, pessoa em que se pode confiar tanto quanto em si mesmo [...]; outro aspecto do próprio ego”. Assim, utilizar a locução *alter ego* é assumir a postura de que Belano e Amalfitano são cópias de um modelo primeiro – Bolaño –, enquanto nos parece que, ao lançar mão dos dois personagens, ele está delineando sua própria figura como intelectual e escritor. Acreditamos que não se trata de figuras que representem a um ser empírico, mas, sim, figuras que são como uma porção desse ser diluída ou submersa em seus próprios textos.

Adentrando na já citada discussão sobre a relação existente entre autor, narrador e personagem e entre o ser que enuncia e o ser enunciado, proposta por Doubrovsky, Sébastien Hubier e Régine Robin, podemos dizer que o trabalho de Bolaño nos parece caminhar mais em direção ao que elucidou Hubier, ou seja, o escritor de autoficção deixa em seus textos as marcas dos “eus” que o constituem.

Diana Klinger (2006) pensa a autoficção apenas para textos que se apresentam em primeira pessoa, o que não é o caso de *2666*, escrito em terceira pessoa. Bolaño não faz coincidir, segundo orientações de Doubrovsky, as identidades de narrador, personagem e autor. Então, a proposta bolañiana poderia ser entendida, ainda assim, como narrativa autoficcional? O que nos propomos é mostrar isso; desse modo, pensaremos em outras características da autoficção que possam ser vislumbradas em *2666* e que poderiam apontar para um texto autoficcional.

Fundamentalmente, partimos da premissa de que em *2666* encontramos o que se chama autoficção, principalmente em “La parte de Amalfitano” – em análise nesta seção –, mesmo que o texto não esteja escrito em primeira pessoa. A divergência na formalidade da pessoa do discurso até nos possibilita discutir que em primeira pessoa a tendência a influenciar o leitor a pensar que o texto que se lê é autobiográfico é maior quando se comparado ao discurso em terceira pessoa. Se pensarmos que a autoficção, na esteira do conhecimento mitológico, é também produção de significado e desconstrução de alienação, bem como nos informou Barthes, escrever em terceira pessoa nos parece uma provocação, uma intenção de se ratificar a ideia de escrever sobre si desde uma perspectiva diferente.

Temos em mente ainda que a autoficção está preocupada com a discussão sobre a constante exposição do eu na esfera midiática, bem como com a reflexão que tal exposição necessita. Assim, parece-nos que Bolaño, pelo seu trabalho de metacrítica (não só literária, mas social e cultural), se preocupa em refletir sobre sua colocação no mundo, elaborada por meio de sua (auto)ficção. A exposição de sua figura mitológica de escritor é acompanhada de uma crítica a respeito da espetacularização do próprio ser. É como se o autor se assumisse como um simulacro de si mesmo e, ao mesmo tempo em que vive esse modelo de representação, também mede as consequências de vivê-lo ou representá-lo. O já citado teórico Sébastien Hubier nos alerta para a ideia de autoficção como um procedimento inerentemente autorreflexivo, que ao mesmo tempo que sendo literatura é também crítica profunda ao fazer literário. Orienta-nos o autor (HUBIER, 2003, p. 126-127, *apud* MARTINS, 2011, p. 193):⁹²

De fato, S. Doubrovsky, introduzindo a experiência analítica no texto, é conduzido a teorizar sua prática literária, a se render a uma análise do funcionamento de sua escritura. A autoficção teria assim por característica de apresentar, em filigrana, uma reflexão sobre o estatuto teórico das escrituras na primeira pessoa e iluminar os territórios obscuros da personalidade.

⁹² HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

Voltando-nos para uma retrospectiva da escrita sobre si mesmo na América Latina, é importante saber que, segundo nos informa Klinger (2006, p. 17-25), essa não é ato recente, em meados e fim do século 19, a função de tal escrita era menos autobiográfica e mais de reafirmação de uma classe, a oligárquica, bem como estava estritamente ligada à constituição da identidade nacional. Nas décadas de 1970 e 1980, a escrita sobre si pendeu para o testemunho a respeito das ditaduras; o texto, se não possuía um tom político e social, se apresentava, antes, como um ato de contestação. Já nas décadas de 1990 e 2000, essa modalidade de escrita passou a se relacionar com um “narcisismo midiático”, uma espetacularização do privado, mas, antagonicamente, com uma crítica a toda essa tendência. Há um paradoxo em querer falar de si e, concomitantemente, reconhecer a impossibilidade de se chegar a uma verdade na escrita de si mesmo.

Segundo nossa leitura, tendo em mente todo esse cenário, Bolaño optou por uma saída pela tangente: quis expor seu eu, mas ciente de que nunca poderia falar a verdade sobre si, pois ficção e verdade não compõem um par opositor, mas duas convenções estéticas – como pensou Saer –,⁹³ emprestou, aparentemente, ao personagem Amalfitano e ao narrador Belano sua voz.

Ao delinear as peripécias, as angústias e as vivências de Amalfitano, Bolaño dá contorno às suas próprias. Não quero dizer que ele narra *ipsis litteris* seus dilemas cotidianos, mas comparte com Amalfitano certas problemáticas. Ao esboçar as dificuldades de Amalfitano enquanto intelectual latino-americano, vivendo na Europa, Bolaño não estaria falando das suas próprias? E ao buscar saídas e possibilidades de vida para o personagem, não estaria buscando para si próprio, não estaria construindo alternativas para sua própria vivência intelectual?

Em nenhum momento, durante a narrativa, o leitor chega a desconfiar de que o narrador é Arturo Belano, somente com a indicação da nota à primeira edição é que se pode acessar essa informação. Citamos (p. 1125):

Una última observación, que acaso no esté de más añadir. Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: “El narrador de *2666* es Arturo Belano”. Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de *2666*”: “Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano”.⁹⁴

Se o editor decide deixá-la à mostra, é porque pode ser relevante. Há que se ressaltar, segundo estudos de Philippe Gasparini (2004, p. 61 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 48)⁹⁵ sobre Gérard Genette, que para leitura e interpretação de livros narrados em primeira pessoa (o que não é o caso de *2666*, mas a informação nos

⁹³ SAER, Juan José. El concepto de ficción. In:____. *El concepto de ficción*. Disponível em: <http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html>. Acesso em: 25 jun. 2010.

⁹⁴ Uma última observação, que não é demais acrescentar. Entre as anotações de Bolaño sobre *2666*, lê-se, em comentário isolado: “O narrador de *2666* é Arturo Belano”. E em outro lugar acrescenta, com a indicação “para o final de *2666*”: “E isso é tudo, amigos. Tudo fiz, tudo vivi. Se tivesse forças, choraria. Despede-se de vocês, Arturo Belano”.

⁹⁵ GASPARI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

ajudará a compreendê-lo), o crítico deve levar em conta os elementos peritextuais, ou seja, que envolvem o livro (título, subtítulo, nome do autor, do editor, sinopse, prefácio, etc); e os elementos epitextuais, ou seja, aquelas informações sobre o livro (estudos, críticas, comentários, entrevistas, etc), para, dessa forma, montar seu paratexto, ou o cruzamento dos elementos peritextuais e epitextuais. Essa concepção de Genette nos dá parâmetros para analisarmos textos como o citado acima – a nota à primeira edição de *2666* – e tentarmos entender, ou de alguma maneira recapitular, quem foi o personagem Roberto Bolaño e suas criações literárias e cotidianas. E, assim, buscar reconstruir o mito do escritor criado conjuntamente por Bolaño, suas obras literárias e sua crítica – ainda em contínua criação por sua crítica e seus leitores.

Buscando informações sobre Roberto Bolaño, não para comparar com as informações presentes em *2666*, mas, antes, como um meio de explorar o mundo criado por ele nessa obra, encontramos certa ironia de Bolaño ao se referir a seus textos como possibilidade de autobiografia. Em entrevista⁹⁶ concedida em julho de 1999, no Chile, quando recebeu o prêmio literário Rómulo Gallegos, pelo livro *Los detectives salvajes*, Bolaño, ao ser perguntado sobre em que parte de seu livro premiado se poderia encontrá-lo, responde que em todas as partes ou em nenhuma, pois tudo é relativo. A resposta do escritor contém um debate que é antigo na literatura: “até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica”? (KINGLER, 2006, p. 41). Cabe, então, a nós pesquisadores delimitarmos o que chamamos de autobiografia, assim, fica mais fácil visualizar em um texto literário o que pretendemos autobiográfico. Aqui em nosso trabalho, interessa-nos não delimitar apenas a autobiografia, mas também a autoficção, para entendermos como Bolaño constrói sua emblemática figura de escritor.

Lendo algumas entrevistas que o mesmo concedeu, podemos observar que, para os jornalistas, Bolaño aparecia como um homem “do contra”, crítico e irônico, em sua última entrevista, dias antes de morrer, a jornalista Mónica Maristain, da revista *Playboy*, lhe perguntou: “¿Por qué le gusta llevar siempre la contraria?”.⁹⁷ Observa-se que, de acordo com o que fala Bolaño em entrevistas, escreve em artigos e por meio de sua própria obra, se construiu a imagem de escritor “do contra”. Talvez, ao se posicionar assim socialmente e no mundo da literatura, o escritor tenha aprendido, como num processo de retroalimentação, a comportar-se repetidamente dessa maneira. Em outro momento, na mesma entrevista, deixa entrever seu caráter irônico. Ao ser perguntado se já havia chorado por causa das críticas de seus inimigos, o autor diz:

Muchísimas, cada vez que leo que alguien habla mal de mí me pongo a llorar, me arrastro por el suelo, me arañó, dejo de escribir por tiempo indefinido, el apetito baja, fumo menos, hago deporte, salgo a caminar a orillas del mar, que, entre paréntesis, está a menos de treinta metros de mi casa, y les pregunto a las gaviotas, cuyos antepasados se comieron a los peces que se comieron a Ulises, ¿por qué yo, por qué yo, que ningún mal les he hecho?⁹⁸

⁹⁶ Disponível em: <http://www.comala.com/modelo/tertulia-comala.asp?toc=4>

⁹⁷ “Por que você gosta de sempre ser do contra?”

⁹⁸ Muitíssimas, cada vez que leio que alguém fala mal de mim, eu choro, me arrasto pelo chão, me arranho, deixo de escrever por tempo indeterminado, fico sem apetite, fumo menos, pratico esportes, saio para caminhar à beira mar, que, entre parênteses, está a menos de trinta metros de minha casa, e pergunto às gaviotas, cujos antepassados

O deboche para com a crítica sobre suas obras é desvelado, pouco lhe importam as investidas contrárias ao seu trabalho. Essa atmosfera é algo que norteará também a literatura de Bolaño, como se verá adiante.

Se pensarmos em que “mito do escritor”, como nos diz Diana Klinger, Bolaño constrói para si, uma das características que podemos vislumbrar é a constante ironia, o que o leva a ser um sujeito “do contra”. O ser mitológico que se dá a conhecer à mídia, e também por meio dela, passa pela noção do contrário. Talvez, seja interessante pensar que essa construção não se dá apenas em um âmbito consciente, premeditado. Isso deve surgir também inconscientemente como resposta a uma tentativa de glamourização e espetacularização de uma figura – a do escritor ou intelectual – que está na sociedade não necessariamente para aparecer diariamente nos meios de comunicação, mas, antes, para promover um debate acerca de questões artísticas, sociais, políticas, etc.

Em seus textos, Roberto Bolaño discute por quais caminhos poderia passar a questão de escrever a respeito de si. No capítulo que nos interessa especificamente, “La parte de Amalfitano”, podemos destacar o trecho em que Amalfitano conversa com o diretor da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Santa Teresa. O diretor diz que a filosofia, matéria que Amalfitano leciona, está em franco retrocesso. Amalfitano contesta, dizendo que, para ele, é a literatura, disciplina lecionada pelo diretor, que não tem futuro. Nesse contexto, o diretor exprime sua opinião sobre autobiografias:

[...] la literatura sí que tiene futuro [...] fíjese si no en las biografías, antes casi no había ni oferta ni demanda de biografías y hoy todo el mundo no hace más que leer biografías. Ojo: he dicho biografías, no autobiografías. La gente tiene sed de conocer otras vidas, las vidas de sus contemporáneos famosos, los que han alcanzado el éxito y la fama o los que están a punto de alcanzarla[...] (p. 256-257).⁹⁹

Para tentar entender, é preciso ter em mente que, para falar da autobiografia, Bolaño utiliza o recurso que usou na já citada entrevista, a ironia. Primeiro, propõe, por meio de um personagem, o desdém à filosofia, o que não ocorreria sobremaneira a Bolaño, que em seu primeiro capítulo trabalha com a questão da intelectualidade – também de forma irônica, como já discutimos na primeira parte deste capítulo. Depois, propõe, por meio de outro personagem, o desdém à literatura, o que seria incoerente, uma vez que o autor é escritor de livros. E, em seguida, se percebe que o diretor e Amalfitano instauram um embate entre literatura e filosofia, atitude que, novamente, não se atribuiria a Bolaño, pois, pela leitura de sua obra, o que se observa é justamente a articulação entre a literatura e a filosofia para construção de conhecimentos e de estratégias estéticas e artísticas.

⁹⁹ comeram os mesmos peixes que comeram Ulisses, por que eu, por que eu, que nenhum mal os fiz?
 [...] a literatura é que tem futuro [...] preste atenção nas biografias, antes quase não havia oferta e demanda de biografias e hoje todo mundo não faz mais que ler biografias. Mas atenção: eu disse biografias e não autobiografias. As pessoas têm sede de conhecer outras vidas, as vidas de seus contemporâneos famosos, os que já alcançaram o sucesso e a fama ou os que estão a ponto de alcançá-la [...]

É interessante observar que, para o diretor, o futuro da literatura está nas biografias, gênero literário, se assim as podemos chamar, que para muitos nem faz parte do que entendemos por literatura, pois se dedica a fatos reais e não a criações estéticas. O personagem defende a literatura, mas, ironicamente, seu argumento para tal defesa é algo, talvez, pouco literário: a literatura cresce porque as pessoas estão interessadas nas biografias, meio que encontraram para conhecer a vida de famosos ou dos que estão alcançando a fama. Acreditar que a literatura tem vida futura por esse motivo é não perceber a intencionalidade irônica de Bolaño, uma vez que em *2666* o que se observa é um intenso trabalho de valorização da potencialidade do texto literário de discutir, gerar e problematizar conhecimentos éticos, artísticos e estéticos.

Tal ideia também pode ser como uma crítica a uma velha concepção de biografia, aquela representada por Sainte-Beuve, que entendia a narração biográfica como apresentação totalizante de um sujeito, feita por meio de um relato linear/cronológico. Nesse sentido, a biografia serviria para conhecer a vida de alguém, mas o que se assiste é uma inversão desse paradigma: a biografia ou a autobiografia nos proporciona conhecer, de fato, a vida de uma pessoa?

É necessário estarmos atentos, ainda, para o fato de que, ao dizer futuro da literatura, o diretor parece se referir ao mercado literário e às vendas de livros, pois ele utiliza especificamente os termos “oferta” e “demanda” de biografias. Pelo que vimos em *2666*, essa não é definitivamente a preocupação de Bolaño. Em entrevista de julho de 1999,¹⁰⁰ o autor diz que

el mercado de la literatura, por otra parte, no tiene nada que ver con la literatura real, la que se hace en soledad, sin pensar ni en los lectores ni mucho menos en las ventas, como un ejercicio de libertad y como un ejercicio que entraña altas dosis de peligro.¹⁰¹

Em outro momento, ao narrar a estada de certo poeta em um manicômio, o narrador nos apresenta um médico que está escrevendo uma biografia sobre tal poeta. O médico nos ensina o que é necessário para uma biografia:

[...] lo que tengo que hacer es reunir datos, fechas, nombres, compulsar anécdotas, algunas de dudoso gusto e incluso hirientes, otras más bien de carácter pintoresco, historias que ahora giran en torno a un centro gravitacional caótico, que es nuestro amigo aquí presente, o lo que él nos quiere mostrar, su aparente orden [...] (p. 225).¹⁰²

Parece-nos óbvio que não se trata de uma receita, mas antes de outra ironia. Ao final do trecho, o médico revela tal caráter, dizendo que o poeta é um centro gravitacional caótico. A metáfora nos ajuda a compreender a dificuldade de escrever sobre alguém ou sobre si mesmo, uma vez que não se trata de apenas

¹⁰⁰ Disponível em <http://www.comala.com/modelo/tertulia-comala.asp?toc=4>

¹⁰¹ o mercado da literatura, por outro lado, não tem nada a ver com a literatura real, aquela que se faz na solidão, sem pensar nos leitores ou muito menos nas vendas, como um exercício de liberdade e como um exercício que injeta altas doses de perigo.

¹⁰² [...] o que tenho que fazer é reunir dados, datas, nomes, listar anedotas, algumas de gosto duvidoso e inclusive que ofendem, outras de caráter pintoresco, histórias que agora giram entorno de um centro gravitacional caótico, que é nosso amigo aqui presente, ou o que ele nos quer mostrar, sua aparente ordem [...]

ordenar dados ou datas ou acontecimentos, mas, antes, como já se disse, trata-se de um processo de construção de uma imagem ou mesmo de um mito, seja de outra pessoa, como na biografia, seja de si mesmo, como na autoficção.

3.3 Discurso sobre o outro

Antes de iniciarmos nossas discussões, é válido dizer que esta parte do capítulo se intitularia “Escrita sobre o outro”, mas, ao ler entrevista de Janet M. Paterson concedida à revista *Aletria*,¹⁰³ em 2007, a palavra “discurso” em lugar de “escrita” se afigurou de maior representatividade, uma vez que, para nós, está mais ligada à ideia que o outro faz de um indivíduo distinto dele. Diferentemente de somente escrever sobre o outro, o termo “discurso” nos lembra de que pensar o outro é ter uma noção sobre ele sem saber exatamente o que ele é; é criar uma representação para ele.

Nesta terceira parte do capítulo, analisaremos “La parte de Fate”, observando as questões relacionadas à identidade e aos traços de melancolia do jornalista Quincy Williams, também identificado por Oscar Fate – nome que utiliza em seu trabalho. Ao falamos de identidade, referimo-nos a um discurso questionador de Fate sobre ser negro, afro-descendente e sobre ser estadunidense. Trabalhamos com a ideia de que pensar sobre a possibilidade de construir uma identidade ou sobre se identificar com o padrão já constituído de ser americano ou afro-americano é um dos fatores que contribuem para a melancolia de Fate.

Outro fator que estaria relacionado à melancolia atribuída a Fate seria a morte de sua mãe. Tal fato é de grande representatividade porque a mãe simboliza o elo de amor com algo, excetuando o relacionamento materno, o personagem não parece não ter laços com outras pessoas – ao final da narrativa, ele se interessará por Rosa Amalfitano, mas não há a descrição de um envolvimento afetivo profundo. É a partir da profecia da mãe sobre carregar a cruz – como se verá adiante – que o personagem tem a consciência da vida como peso, como dor.

A noção de identidade, como as noções que vimos discutindo até agora, é de difícil definição. Ela tem a ver com alteridade, com culturas, com a diferença, com a heterogeneidade, mas também com a essência, a particularidade.

É bom entender que, ao contrário do que muitos pensam, a identidade de um ser humano não está prevista e determinada pela astrologia ou numerologia, Grínor Rojo (2006, p. 36), em *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?*, afirma que a identidade individual foi construída a partir de transformações sociais e históricas que ocorreram na Europa nos séculos 17 e 18, tornando o “indivíduo não pessoa” em “indivíduo pessoa”. Rojo se refere à tomada de posição do indivíduo em relação

¹⁰³ Aletria – Alteridade. vol. 16. jul-dez. 2007.

à sua autonomia pessoal frente à religião, ao Estado e aos senhores; em relação aos direitos à educação, ao voto, entre outros propagados pelos ideais iluministas; em relação à defesa de uma subjetividade, muito reclamada pelos artistas românticos.

Assim, quer-se dizer que a identidade individual é um ideal recente na história da humanidade, de constituição localizada – Europa – e que não nasce com o indivíduo como um dom ou uma determinação natural, mas que deve ser formada continuamente. À identidade individual contrapõe-se aquela coletiva, entendida, a priori, como a identidade de um grupo ou nação. Mas se verá adiante que essa distinção pode revelar-se uma ilusão.

Ao se falar de identidade individual, dois conceitos aparentemente contrários vêm à tona: um deles é a noção de identidade embasada no essencial, o outro se relaciona à diferença. Desde Aristóteles, como nos revela Grínor Rojo (2006, p. 14-15), entende-se que um indivíduo com essência própria possui, “un cierto algo previo”,¹⁰⁴ que direciona suas ações. A identidade, então, tem a ver com um elemento que é próprio daquele indivíduo, algo que lhe é singular e que lhe governará as decisões (porém, não confundamos essa essência com uma determinação do destino ou dos astros). Mas também, como nos aponta novamente Rojo (2006, p. 24), citando a Hegel (1956, p. 386),¹⁰⁵ a noção de diferença é que move o indivíduo, “la contradicción” seria “la raíz de todo movimiento y vitalidad”.¹⁰⁶ Ou seja, é na percepção da diferença que o indivíduo entende sua identidade, ela é formada pela contradição, pela heterogeneidade e, assim, pode direcionar suas ações.

As mesmas noções também podem ser usadas para se entender a identidade coletiva, de um lado, pode-se encará-la como as questões essenciais de um grupo ou nação, suas particularidades, tradições; de outro, pode-se entendê-la na divergência com outras culturas, outras tradições. Há que se esclarecer que, assim como a noção de identidade nacional é uma elaboração da modernidade, a de identidade coletiva não deixa de sê-lo. Ela foi moldada por ideias renascentistas, que apregoavam a formação do Estado-nação, bem como por ideias iluministas, que visavam ao fortalecimento da soberania da nação. Seu ápice, contudo, pôde ser observado no romantismo alemão, quando claramente se viu a valorização de uma literatura e uma língua nacional. Segundo Herder (1767 *apud* KRISTEVA, 1994, p. 187),¹⁰⁷ a originalidade de cada nação reside em sua língua e em sua literatura, antes mesmo de se referir aos costumes ou à religião.

Pensadas um pouco as noções de identidade individual e coletiva, algumas questões precisam ser esclarecidas; primeiramente, separar a identidade individual da identidade coletiva pode ser arriscado, uma vez que um indivíduo é formado por embates pessoais, de ordem psicológica, inerentes a ele mesmo, mas também por embates sociais. Sua atuação social é influenciada por seus empreendimentos pessoais e, por sua vez, sua vida pessoal está sujeita aos acontecimentos sociais que vive. Assim, separar a identidade individual

¹⁰⁴ “um certo algo prévio”

¹⁰⁵ HEGEL, Friedrich. *Ciencia de la lógica*. Tradução de Augusta y Rodolfo Mandolfo. Buenos Aires: Solar y Hachette, 1956. p. 386.

¹⁰⁶ “a contradição” seria “a raiz de todo movimento e vitalidade”

¹⁰⁷ HERDER. *Fragments sur la nouvelle littérature allemande*. 1767.

da coletiva pode funcionar para efeitos de análise teórica, mas não há que se perder de vista que as duas estão sobrepostas.

Como segundo ponto a se tratar, é importante salientar que a identidade (seja individual ou coletiva) não pode ser dividida em caráter essencialista ou heterogêneo, uma vez que – como em performance – se, por um lado, existe a necessidade de preservação de algo que é peculiar, tradicional ou essencial, por outro, há o movimento, a transformação, a diferença, a contradição.

Em nossa concepção, é por meio da diferença que se constitui a essência. O elemento próprio e inerente de um indivíduo ou de uma comunidade só tem sua relevância, porque outro indivíduo ou outra comunidade tem um elemento diferente daquele; a diferença entre pessoas ou grupos marca a peculiaridade de cada um deles. Entretanto, é preciso esclarecer que coexistem “vários códigos simbólicos em un mismo grupo y hasta en un solo sujeto”¹⁰⁸ (ROJO, 2006, p. 23), isso significa que há uma complexidade na constituição de uma identidade, que quando nos referimos à essência, não podemos nos ater a apenas um elemento estático, mas temos que considerar um conjunto de elementos – que podem ser contrários entre si – que formam o que chamamos de identidade.

Ao discutirmos sobre a identidade coletiva, a tentação em pensar que existe uma essência para o grupo, que é inerente a seus integrantes, é muito grande, ou um movimento de contradição que abarca a toda a sociedade. Idealizar a identidade coletiva dessa maneira é um tanto quanto dantesco, porque significa anular o que há de pessoal em cada indivíduo ou o que há de específico em cada subgrupo. Citando Jorge Larraín, Grínor Rojo (*Ibidem*, p. 31)¹⁰⁹ nos adverte que “no es adecuado hablar de una identidad colectiva en términos de un ‘carácter étnico’ o de una ‘estructura psíquica colectiva’ que sería compartida por todos los miembros del grupo”,¹¹⁰ mas que devemos pensá-la como um “régimen epistémico que a ellas [las identidades] les es propio, el que mejor se adecua al comportamiento interpersonal e intercomunicativo de quienes las portan”.¹¹¹

Susan Sontag (1994, p. 38), em *Ante el dolor de los demás*, nos alerta que a memória coletiva, de maneira estrita, não existe, porque toda memória é individual, não é passível de reprodução e morre com cada pessoa. Questionamo-nos se o mesmo não aconteceria com a identidade coletiva, se seria realmente possível sua existência nesses termos. Diferentemente do que acontece com a memória, é possível averiguar que um grupo de pessoas compartilham certas ideias, conhecimentos, tradições, entre outros elementos que comporiam a identidade coletiva. Isso não significa que todos agem e pensam da mesma maneira, mas sim

¹⁰⁸ “vários códigos simbólicos em um mesmo grupo e até em um só sujeito”

¹⁰⁹ LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM, 2001.

¹¹⁰ “não é adequado falar de uma identidade coletiva em termos de um ‘carácter étnico’ ou de uma ‘estructura psíquica colectiva’ que seria compartilhada por todos os membros do grupo”

¹¹¹ “regime epistemológico que a elas [as identidades] lhes é próprio, que melhor se adequa ao comportamento interpessoal e intercomunicativo de quem as porta”

que compartilham saberes.

Vimos utilizando o termo “diferença” indistintamente para nos referir ao que não é igual entre culturas ou pessoas, ao que é distinto, diverso; mas, para nos referirmos ao discurso sobre o outro, surge-nos a palavra “alteridade”. Quem nos auxilia com o significado de “diferença” e de “alteridade” é Paterson (2007, p. 16), para ela, “diferença” refere-se a apenas um processo cognitivo que nos permite distinguir entre elementos contrários (quente/frio, dia/noite, alto/baixo), já a “alteridade” é o valor que atribuímos a essa diferença que percebemos. O valor pode ser negativo ou positivo. Paterson compreende que certas valorações são arbitrárias e estão a serviço da ideologia de um grupo dominante. Já no texto “A diferença e a alteridade”, de Eurídice Figueiredo (2007, p. 46), a alteridade aparece como a aceitação da diferença, de modo puro e simples.

Para pensar em Fate como o outro, podemos nos valer de uma pergunta de Janet Paterson (2007, p. 14), sobre a identificação do outro em romances quebequenses: “Ao ler um romance, como sabemos que um personagem é um outro?” E acrescento: como sabemos que aquele personagem pode ser pensado sob a ótica da alteridade, da outridade? Uma questão que nos pode ajudar a pensar sobre esses questionamentos se refere a tentar buscar em nosso estoque mental quem seria o outro – aquele que vive à margem, que sofre uma dominação – nos EUA, onde vive Fate. Nos EUA, podemos dizer que o outro é o negro e o latino-americano – tendo em vista a história dos Estados Unidos, o preconceito racial e as lutas pelos direitos políticos e civis dos negros, bem como dos latinos que imigram para o país em busca de melhores condições de vida; assim, num primeiro momento, Fate é visto como o outro, devido à sua origem afro. Mas, como nos alertou Paterson (*Ibidem*, p. 15-16), a figura do outro pode mudar de acordo com o espaço histórico ou com o tempo; Fate ao chegar ao México, se questiona: “¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar por pura lógica soy nadie?”¹¹² (p. 359). Fate entende, então, que nos EUA ele é encaixado na classe dos afro-americanos – um negro que nasceu em território estadunidense –, no México, sua nacionalidade se sobrepõe à sua cor e, nesse país, se denomina como americano.

Retomando a pergunta que norteará em parte esta discussão, questionamo-nos, afinal: quem é o outro? Já havíamos dito que o outro é aquele que vive à margem e que sofre uma dominação e já sabemos que a ideia de outro não é absoluta, mas varia de acordo com o espaço histórico e com o tempo. Segundo nos informa Eurídice Figueiredo (2007, p. 46), Janet Paterson (2004), em seu livro *Figures de A'utre dans le roman québécois*, para pensar quem seria o outro, dispõe das “categorias de Outro”, a saber: raças e nacionalidades; diversos; estrangeiro que chega na cidade; identidade sexual; religião; e saúde mental. Para entendermos quem seria o outro, temos que pensar nos grupos dominantes da sociedade em relação com as categorias de outridade, assim, quem não participa do grupo dominante é considerado como o outro. Se, por exemplo, num determinado país, o grupo dominante, em números e politicamente, é de brancos, os outros são os de etnias

¹¹² “Isso significa que em algum lugar sou americano e em algum lugar sou afro-americano e em algum outro lugar, por pura lógica, sou ninguém?”

diversas, como negros ou indígenas. É óbvio que a divisão dos grupos sociais por etnias,¹¹³ identidade sexual ou religião, que gera discriminação e preconceito não deveria haver. O contrário disso, como vimos anteriormente, é o que chamamos de alteridade, a aceitação e a convivência das diferenças.

Julia Kristeva (1994), em *Estrangeiros para nós mesmos*, faz uma viagem pela história do estrangeiro desde a Antiguidade clássica até o século 20, quando analisa especificamente o estatuto de estrangeiro na França. Suas reflexões são importantes na medida em que discutem a condição de certo outro: aquele que fora de seu país, convivendo com outra nacionalidade, é tido como o diferente – o estrangeiro. Sua conclusão, ao esboçar o legado de Freud para a noção do estranho ou *unheimlich* – que Kristeva associa à de estrangeiro –, é que somos todos estranhos, somos todos estrangeiros. “O estrangeiro está em nós. E quando fugimos ou combatemos o estrangeiro, lutamos contra o nosso inconsciente.” (KRISTEVA, 1994, p. 201) Isso nos ajuda a compreender que o outro é tão estranho e tão estrangeiro como nós mesmos, nos ajuda a entender que a exclusão por cor, credo, gênero ou nacionalidade não faz sentido, pois somos todos dotados de subjetividade, inconsciência, “se sou estrangeiro, não existem estrangeiros” (*Ibidem*, p. 202). A estranheza que se pode identificar no outro, fazendo que se enxergue que ele é diferente e por isso pior, não faz sentido sob o prisma da discussão freudiana.

A consciência de Fate em relação à sua condição de ser o outro em seu país de origem, devido à cor de sua pele, gera no mesmo um mal-estar, que anteriormente chamamos de melancolia. Alguns poderiam dizer que tal melancolia poderia estar sendo causada pela morte da mãe do personagem. Logo ao iniciar “La parte de Fate”, o narrador descreve o personagem recebendo a notícia da morte da mãe. Em “Luto e melancolia”, Freud (1974, p. 275) nos adverte que a melancolia se parece muito com o luto; em ambos os casos o indivíduo se depara com uma perda “de um ente querido”, “de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém”, e sua reação a isso se expressa em “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade”. Entretanto, há um sintoma que aparece apenas nos casos de melancolia e a diferencia do luto, que é a “diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em autorrecreinação e autoenvilecimento”. Tendemos a crer que o caso de Fate se trate de melancolia e não apenas de luto, uma vez que o personagem se mostra desanimado não somente diante da morte da mãe, mas diante da posição que ocupa na sociedade em que vive: um homem negro, que trabalha como jornalista em uma revista (*Amanecer Negro*) feita para negros, lidando diariamente com histórias e investigações sobre negros. O que pesa para Fate – e sua mãe lhe dá as primeiras lições de que a vida pesaria: “Sé un hombre y carga con tu cruz.” (p. 299)¹¹⁴ – parece ser a condição de ser o outro.

A ideia do peso da vida, como o peso de uma cruz, que Fate tem que aguentar e carregar, está permeada por

¹¹³ Paterson utiliza o termo “raça”, mas optamos por utilizar “etnia”, por entender que expressa melhor a noção de certos grupos humanos.

¹¹⁴ “Seja um homem e carregue a sua cruz.”

uma representatividade da aceitação de uma determinada posição na vida. O dito da mãe do personagem pode ser interpretado como “aceite o lugar que lhe é destinado”. A noção de grande Outro, deixada por Lacan aos estudos psicanalíticos, nos ajudará a compreender a posição ocupada pela mãe de Fate e por sua sentença no desenvolvimento da narrativa.

A princípio, há que se fazer uma distinção entre Outro – com inicial maiúscula – e outro – com inicial minúscula. Segundo Jairo Gerbase (2010, p. 26), não se deve identificar como protagonista da função Outro pessoas como o pai, a mãe ou um professor; para esses, usaríamos o outro com minúscula. Ao Outro, com maiúscula, cabe a representatividade da linguagem, do inconsciente. O pequeno outro, ou simplesmente outro, seria um portador da mensagem que cala fundo em um sujeito, aquela que passa a fazer parte da estrutura de inconsciente, de linguagem, aquela que é o Outro. O grande Outro, portanto, tem o poder de instituir o “mantra” repetido pelo sujeito constantemente e que norteia suas ações, marcadas pela repetição.

Assim, pode-se dizer que a figura materna tem para Fate o poder de pequeno outro, é a mãe a portadora da mensagem de aceitação – a vida pesa como uma cruz, mas seja um homem e a carregue; seja um homem e aceite o lugar que lhe oferecem à margem da sociedade. A função de grande Outro, ou seja, o dito, a mensagem que se torna a linguagem, é exercida pelo inconsciente de Fate e dirige sorrateiramente seus atos. Conhecemos o personagem justamente quando a mãe morre, fato bastante significativo, uma vez que é nesse mesmo momento que o jornalista é convocado a assumir uma posição diferente na vida. Se antes seu trabalho estava ligado a reportagens com figuras decadentes do mundo afro, que tinham uma função “politicamente correta”, ao ir para Santa Teresa, ele se vê frente ao grande problema dos assassinatos – mas, apesar de seu desejo de noticiá-los, é impedido de escrever uma reportagem sobre eles –, nesse momento sua posição e percepção das coisas mudam.

Acreditamos que a melancolia está relacionada não somente ao fato de o personagem se ver preso na aceitação de sua condição de marginalizado, mas também ao fato de, enxergando isso, não encontrar um meio efetivo de desfazê-la. Tanto é assim que ao tentar fazer uma reportagem-denúncia, que considerava realmente útil e importante, sobre os assassinatos, não consegue fazer frente ao chefe, que nega o pedido, alegando que tal notícia não era relevante porque não havia mulheres negras envolvidas.

Por todo o capítulo é possível encontrar referências a pessoas ou objetos negros, como uma espécie de obsessão. A seguir, algumas das referências com grifos nossos: “**Los personajes eran negros**, así que la película del sueño era como un negativo de la película real.” (p. 298)¹¹⁵ “– Lo mataron a cuchilladas **unos negros de Chicago** – dijo el otro.” (p. 299)¹¹⁶ “Un tipo blanco era detenido por **tres policías negros** [...] Allí el tipo detenido ve **al jefe de los policías, que también es negro**.” (p. 302)¹¹⁷ “**El tipo** que ocupaba el

¹¹⁵ “Os personagens eram negros, de modo que o filme do sonho era como um negativo do filme real.”

¹¹⁶ “Mataram-no a facadas uns negros de Chicago – disse o outro.”

¹¹⁷ “Um sujeito branco era detido por três policiais negros [...] Ali, o sujeito detido vê o chefe dos policiais, que

asiento de al lado **era negro** y bebía una botella de agua.” (p. 305)¹¹⁸ “**El camarero, un negro** corpulento de unos sesenta años, con la cara surcada de cicatrices, le dijo que no lo sabía.” (p. 307)¹¹⁹ “[...] había **un cartel en blanco y negro** en el que aparecían dos jóvenes con **chaquetas negras y boinas negras y gafas negras.**” (p. 311)¹²⁰ “[...] tres cucharadas de vinagre, tres cucharadas de jerez, **pimenta negra**, aceite y sal.” (p. 320)¹²¹ Nosso inventário poderia ser bem extenso, mas isso já nos basta para pensar que há um incômodo do personagem Fate devido à cor de sua pele. É como se o mundo ao seu redor ganhasse o aspecto de uma das questões que mais o incomoda: ser negro.

Alguns poderiam contra-argumentar que Fate é bem resolvido com essa questão, pois milita pela causa dos negros, a revista na qual trabalha trata de assuntos “sobre política [...] Sobre temas políticos que afectan a la comunidad afroamericana. Sobre temas sociales” (p. 394),¹²² mas essa questão parece mais um engodo, pois a revista, tem-se a impressão, não passa de uma militância demagoga, que aparentemente está preocupada com os problemas dos negros, mas que na realidade não consegue contribuir de forma crítica e contundente para a discussão racial. Um muçulmano entrevistado por Fate, Khalil, nos dá a dimensão do que significa a revista *Amanecer Negro*; depois de Fate lhe dizer que a revista era de irmãos, ele contesta: “Esa jodida revista de hermanos sólo emputece a los hermanos...” (p. 369).¹²³ A sua relação com o mundo político, crítico e questionador parece ser uma falácia, nos dá a impressão de que a revista fica no âmbito do que comumente é chamado de “politicamente correto”, ou seja, aquilo que mantém um aparente respeito por uma classe social, uma pessoa, etc., mas que se esquivava de uma discussão profunda. A princípio, Fate parece acreditar que trabalhando nessa revista poderá empreender uma crítica social relevante, mas, ao longo da narrativa, se depara com outra realidade, o que contribuiria para seu aspecto de melancolia.

3.4 Delitos como “instrumento crítico”

A partir de agora vamos nos concentrar no apartado “La parte de los crímenes”, que relata cerca de cem assassinatos de mulheres na cidade fictícia de Santa Teresa, México, para onde convergem todas as histórias de 2666. Alguns elementos nos são essenciais para tentarmos compreender o que se passa nesse capítulo, um deles refere-se a certa “representação de fatos reais” – o assassinato de mulheres. Fazendo se passar por narrativa policial, pois a polícia de Santa Teresa empreende uma investigação para encontrar o culpado ou os culpados pelas mortes, o relato de Bolaño, no entanto, é diferente da narrativa policial, fundamentalmente, porque as pistas não levarão o leitor a uma solução dos casos, ao contrário, garantirão uma grande confusão e

también é negro.”

¹¹⁸ “O sujeito que ocupava o assento ao lado era negro e bebia uma garrafa de água.”

¹¹⁹ “O garçom, um negro corpulento de uns sessenta anos, com a cara cheia de cicatrizes, disse-lhe que não sabia.”

¹²⁰ “[...] havia um cartaz preto e branco no qual apareciam dois jovens com jaquetas pretas e boinas pretas e óculos pretos.”

¹²¹ “[...] três colheres de vinagre, três colheres de xerês, pimenta negra, azeite e sal.”

¹²² “sobre política [...] Sobre temas políticos que afetam a comunidade afro-americana. Sobre temas sociais.”

¹²³ “Essa fodida revista de irmãos só emputece aos irmãos...”

a impossibilidade de se resolver o conflito. Entende-se, ainda, que o relato dos assassinatos não se afigura apenas como denúncia social, mas como uma “crítica à ‘prática cultural que fez da mulher um objeto, uma categoria, um signo’ e sugerindo ‘como a transposição da mulher em signo de representações do feminino’ põe em perigo a vida das mulheres reais” (FORTE, 1990 *apud* CARLSON, 2010, p. 189);¹²⁴ entende-se ainda que o espaço onde se passa a narrativa pode nos ajudar a compreender a dimensão dos crimes.

Primeiramente, analisaremos a questão do crime, aqui também o chamaremos de delito, segundo nomenclatura de Josefina Ludmer (2002), o delito, em seu sentido de falta, de “infração à lei estabelecida”,¹²⁵ de “transgressão à moral vigente”,¹²⁶ abarca a noção de crime, que por sua vez abarca a ideia de assassinato.

A primeira informação que nos compete dizer sobre o delito é que, ao contrário do que nos revela a mídia diariamente, ele não parece ser um estado anormal da sociedade, ou seja, ele é fundamentalmente parte do ser social. Informa-nos Juan Carlos Marín (1993 *apud* LUDMER, 2002, p. 15)¹²⁷ que “o delito não é uma ‘anormalidade’ mas ao contrário; o normal, *o dominante como modo de normalização social é o delito*”, que “o discurso do normal é a violência e o delito, e o discurso do ideal é a ausência de delito”. Basta lembrar que os mitos e a literatura fundadores do Ocidente dão vez a grandes delitos: Eva que comeu a maçã, desobedecendo às ordens de Deus, ou Édipo que assassinou o pai e se relacionou amorosamente com a mãe (além de carregar o delito do assassinato, amargou o do incesto). Isso nos revela que o delito é também coparticipante da fundação e da transformação das diversas identidades culturais. Podemos entender essa questão se pensarmos que o reconhecimento da América como continente¹²⁸ se deu a partir do massacre das culturas, das tradições, dos conhecimentos dos povos indígenas e do genocídio dos próprios indígenas. O delito não foi apenas relativo à morte da população que ocupava esses territórios, mas também em relação à violação da tradição e da cultura. Ainda hoje, como nos mostra o personagem Fate (do apartado 3.3), a violência contra o diferente – do padrão estético, cultural, epistemológico europeu ou estadunidense – ocorre com muita frequência.

Para chegarmos a este tema que Bolaño ficcionaliza, tomemos como ponto de comparação a literatura brasileira do século 19 que se chamou de regionalismo, ela destaca a aparição de personagens do sertão brasileiro, como o Cabeleira, de romance homônimo, de Franklin Távora, que são apresentados ao público como figuras aterrorizantes, violentas e sanguinárias. O que nos interessa especificamente é a abordagem de Távora em relação a esse e outros romances de mesmo cunho, dando a entender ao leitor que personagens

¹²⁴ FORTE, Jeanie. Women's performance art: feminism and postmodernism. In: _____. CASE, Sue-Ellen (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Belmont: Johns Hopkins University Press, 1990. p. 251-269.

¹²⁵ Disponível em: www.aulete.com.br. Acesso em 29 jan. 2012.

¹²⁶ *Ibidem*

¹²⁷ Revista de Ciencias Sociales. Delito y sociedad. Buenos Aires, ano 2, n. 3, 1993. p. 133-145.

¹²⁸ O que não significa que o continente americano não existisse antes da chegada de Colombo. Ao contrário do que nos informa comumente a história ocidental, as sociedades que viviam na América antes da chegada europeia tinham grande acervo cultural, histórico, artístico, religioso e epistemológico.

como Cabeleira têm sua atitude “justificada” pelo contexto social, político e econômico vivido pelo sertão do país, um cenário de muita miséria e pobreza, sem acesso à educação, à informação e às transformações da modernidade. Explica-nos tal concepção Ana Márcia Siqueira (2010, p. 213; 222): “a miséria e o abandono político-administrativo geram bandos de criminosos comprometendo o futuro do país”, o que levou Távora a defesa do “papel da educação e da civilização como solução para o problema da violência e da miséria”, bem como da religião.

Essa informação nos servirá para cotejar com o que se passa em “La parte de los crímenes”, em que a questão social, a pobreza e a miséria também têm papel preponderante – mas não determinante – no desenrolar da narrativa. Entretanto, sua relação com os delitos se dará no sentido de os assassinatos funcionarem como um operacionalizador para entender as manifestações políticas, econômicas e sociais; como um “instrumento crítico” (LUDMER, 2002, p. 10). A relação sugerida por Távora funciona no sentido de um determinismo: a falta de acesso à educação origina um criminoso; o delinquente, assim, é uma vítima do mau funcionamento do sistema. A conotação que hoje atribuímos ao delito tem mais a ver com um modo de “relacionar o Estado, a política, a sociedade, os sujeitos, a cultura e a literatura” (*Ibidem*, p. 11).

Roger Matthews e Jock Young (1993 *apud* LUDMER, 2002, p. 15),¹²⁹ em “Reflexiones sobre el ‘realismo’ criminológico”, nos apontam que o delito deve ser pensado a partir de um quadrado de relações, no qual figuram o delinquente, o Estado, a sociedade e a vítima. Se repararmos o esquema abaixo (FIG. 1), poderemos perceber que todos os vértices do quadrado, que indicam os itens da relação, estão em ligação.

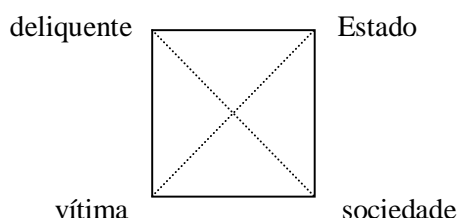


Figura 1 – Relação entre os componentes da violência

Isso significa dizer que o delito que estaria no centro de tudo não toca somente a vítima ou o delinquente, mas todos os outros fatores, ele revela ainda que seu combate não depende do recrudescimento do Estado, como muito se tem feito, mas de uma movimentação social que não menospreze o crime, mas que, em verdade, o entenda como um indicador da consciência humana, das transformações sociais, das mazelas, da pobreza, do acesso restrito ao capital intelectual e econômico.

Acreditamos que os relatos de Bolaño são inspirados nos crimes que vem ocorrendo contra mulheres desde 1993, em Ciudad Juarez, no México, localizada na fronteira com os Estados Unidos. Existe em Ciudad

¹²⁹ Revista de Ciencias Sociales. Reflexiones sobre el “realismo” criminológico. Buenos Aires, ano 2, n. 3, 1993. p. 13-38.

Juarez uma organização não governamental, “Nuestras hijas de regreso a casa”,¹³⁰ dirigida por familiares e amigos de jovens que foram violentadas, torturadas e assassinadas, que busca junto a organizações internacionais a punição dos assassinos. Em 2009, a Corte Interamericana de Derechos Humanos¹³¹ condenou o Estado mexicano pela negligência em relação ao assassinato de três jovens em 2001. A sentença teve representatividade não somente para os três casos, mas para toda a série de assassinatos que vem ocorrendo. Segundo o jornal O Estadão,¹³² os crimes se relacionam à disputa do narcotráfico por território de atuação, mas as causas exatas não são apontadas. Números extraoficiais apontam para o assassinato de cerca de 3.400 mulheres desde 1993 até 2011, mas, de acordo com O Estadão (*Ibidem*), o número reconhecido pela Procuradoria de Justiça de Chihuahua, estado onde está Ciudad Juárez, até 2009, era de 500 mulheres.

A voz que narra todos os crimes nos chama a atenção porque tem um tom de objetividade, ela nos conta sobre as cenas e as mortas utilizando um campo semântico médico-legista, bastante técnico, com o qual descreve o local onde o corpo da vítima foi encontrado, geralmente no deserto ou nas regiões de subúrbio, e as condições em que esse corpo estava, vestuário, feridas, fraturas, etc., a seguir o primeiro assassinato narrado e que abre o capítulo:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres [...] Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres [...] La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. (p. 443-444)¹³³

Numa espécie de olhar panorâmico, o narrador “passeia” por cerca de cem crimes, os descreve, dando detalhes do corpo, do local, entre outros, numa tentativa de não se envolver, de ser uma voz neutra. Carlos Walker (2010, p. 109) utiliza o termo “afonía” para caracterizar tal voz, o autor nos sugere que a voz denota o silêncio, “en *La parte de los crímenes*, la conjunción de los relatos está únicamente dada por la suma atolondrada de mujeres fallecidas en trágicas circunstancias... Esto pone de relieve una afonía que pareciera sobrevolar cada asesinato, cada historia, cada silencio”.¹³⁴

Sobre isso, uma pergunta surge no sentido de especificar a intencionalidade de Bolaño, ou antes, os efeitos alcançados pelo mesmo, com a utilização dessa voz neutra ou afônica. É ao propor uma voz que se anula,

¹³⁰ Home page da ONG: <http://www.mujeresdejuarez.org/>

¹³¹ Disponível em: <http://www.crin.org/resources/infoDetail.asp?ID=22661>

¹³² Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,assassinatos-de-mulheres-em-ciudad-juarez-atingem-nivel-mais-alto-em-16-anos,437210,0.htm>

¹³³ A morta apareceu em um pequeno terreno descampado na colina Las Flores. Usava blusa branca de manga comprida e saia amarela até os joelhos, de um tamanho maior que o seu. Um grupo de crianças que brincavam no terreno a encontraram e avisaram a seus pais [...] Isso aconteceu em 1993. Em janeiro de 1993. A partir dessa morta se começou a contar os assassinatos de mulheres [...] A primeira morta se chamava Esperanza Gómez Saldaña e tinha treze anos.

¹³⁴ “Em *La parte de los crímenes*, a conjunção dos relatos está unicamente na soma desordenada de mulheres falecidas em circunstâncias trágicas... Isso revela uma afonia que parece sobrevoar cada assassinato, cada história, cada silêncio”

que se pretende objetiva, científica, verdadeira, porque faz questão de ser apenas a voz da narração, que conta o que aconteceu, mas sem se envolver com o acontecido, que Bolaño instaura uma análise sobre o terror ou horror da sociedade mesma, da violência das travessias ilegais para os Estados Unidos, da subjugação e discriminação da mulher, da corrupção policial, da omissão do Estado frente à garantia de vida das pessoas, etc. – fatores esses que culminam nos assassinatos, que ninguém consegue frear. A voz silenciosa, afônica e neutra, paradoxalmente, instaura um clamor pela vida, não somente pela vida das mulheres assassinadas, mas pela vida como um todo – das mulheres, das crianças, dos imigrantes, dos trabalhadores.

3.5 Escritor/Autor

A quinta parte deste capítulo se dedicará ao último capítulo de 2666, “La parte Archiboldi”. Nesse apartado, Bolaño revela aos leitores a identidade do escritor Archiboldi, procurado no primeiro capítulo pelos críticos literários. Na realidade, Benno von Archiboldi é Hans Reiter, prussiano, nascido em 1920, filho de uma mulher caolha e um soldado coxo. O pai lutou na Primeira Guerra Mundial, o filho lutará na Segunda. Reiter, depois de estar na guerra desde 1939 até 1945, se dedica “quase que por acaso” à atividade de escrever. O que tentaremos entender aqui é o processo pelo qual passa Reiter até se transformar em um renomado escritor. Sua transformação também tem a ver com a criação de uma figura que é a do escrevente: não é Hans Reiter que escreve, mas Archiboldi. Mas há como separar as duas figuras? As experiências e os conhecimentos de Reiter não são matéria-prima para a escrita de Archiboldi?

Para discutir essas questões, vamos nos adentrar nas discussões relativas a autor e escritor. O estruturalismo da metade do século 20 coloca em debate a existência do que comumente chamamos de autor. As colocações de Michel Foucault e Roland Barthes sobre isso têm origem ainda mais remota, quando no século 19 se empreende um questionamento sobre o fortalecimento da figura da autoria sobre as obras literárias e científicas, bem como sobre o absolutismo do ser humano, fortalecido pelo *Cogito, ergo sum*,¹³⁵ de Descartes, e pela reclamada subjetividade dos românticos. Como nos informa Juciane Cavalheiro (2008, p. 68), desde a Renascença “distintos fatores sociais, políticos e econômicos contribuíram para a invenção e exaltação do indivíduo, o qual na arte corresponde à figura do autor”. A partir disso, segundo Diana Klinger (2008, p. 14), a crítica filosófica ao sujeito empreendida no século 20 tem seu início “com a desconstrução da categoria do sujeito cartesiano operada por Nietzsche, que implica assumir os efeitos da morte de Deus e do homem”.

Foucault (2011, p. 88), em 1969, realiza uma conferência — *O que é um autor?* —, na qual apresenta à

¹³⁵ “Penso, logo existo”

Société Française de Philosophie suas ideias acerca do que chamou de função autor e sobre o desaparecimento do autor. “O sujeito que escreve não para de desaparecer.” A função autor não se refere a uma pessoa física que exerce a função do que comumente vem se chamando de autor, mas é marcada pelos “modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação” (*Ibidem*, p. 106) que cada cultura estabelece no interior de si mesma. Pode, ainda, assumir em uma só obra diversos egos, por exemplo, o ego que produziu o prefácio, o que se dedicou às considerações finais e o que esboçou o texto em si. A função autor é como uma entidade que coloca em diálogo diversos discursos e a recepção trata de encadeá-los.

Roland Barthes (1969), em *A morte do autor*,¹³⁶ corrobora com a visão de Foucault e, logo no início do texto, nos afirma que “a escrita é destruição de toda voz, de toda a origem”. Para ele, se a figura do **autor** como a conhecemos foi produzida por movimentos como o empirismo inglês, o racionalismo francês e fé pessoal da Reforma no intuito de criar e reforçar a noção de autoria e de valorizar a subjetividade e a pessoa humana, a figura do *scriptor* é inerente a um texto, porque “nasce ao mesmo tempo que seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita eternamente *aqui e agora*”. Barthes ousa mais que Foucault, e depois de afirmar que um texto “é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram em diálogo, em paródia, em contestação”, diz que é o leitor quem faz todas essas conexões, e assegura que o funcionamento do texto depende da morte do autor e do nascimento do leitor.

Segundo Diana Klinger (2006), o que se assiste hoje — e não podemos dar uma data precisa, mas se considera os anos 1990 e os anos 2000 — é a retorno do autor. A figura tão temida do autor, aquele senhor incontestado que poderia revelar os meandros de um texto literário, banida do meio artístico pelos estruturalistas, volta à cena, ressurgiu, retorna de seu exílio. Entretanto, depois de anos escondido, não pode voltar como um senhor poderoso e dono da verdade. Assim, retorna desconfiado de sua própria função, de seu próprio papel. Sua figura não é absoluta, mas, como pretendia os estruturalistas, também se constrói junto com seu texto. Não teme se expor na mídia, dar entrevistas, escrever em blogs, ter perfil no Facebook, no Twitter, porque descobre que, para se redescobrir, precisa do olhar do outro. Enfim, a crítica começa a entender que o texto literário não depende só do trabalho do leitor em reorganizar os discursos emparelhados, mas depende também das elucubrações do ser outrora tão temido.

A esse respeito, Eneida Maria de Souza (2002, p. 116), em “Notas sobre a crítica biográfica”, discute que o autor não é somente a entidade que está nos limites do texto, mas também é o ator que encena no território biográfico, histórico e cultural. E vai mais além, “a figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática”. Essa identidade é construída pelos leitores, críticos e pelo próprio escritor. A autora conclui sua ideia dizendo que “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário literário e cultural recomposto pela crítica biográfica”.

¹³⁶ Disponível em: ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf

Bernardo Marçolla (2010, p. 202), em “O lugar poroso do escritor”, discute a posição que cabe ao escritor — é de se notar que ele utiliza o termo escritor e não autor —, mas não dicotomiza a entidade que encadeia discursos ou o sujeito que tem as respostas sobre seu próprio texto. Marçolla coloca em relevo a “interpenetração entre esferas de realidade, entre momentos de inspiração e trabalho intelectual”, o que nos faz questionar as implicações do ofício de escrever literatura. Se até aqui tratamos apenas de entender o que é o autor ou escritor, agora, com essas reflexões, percebemos que também devemos nos perguntar em que consiste, enfim, o trabalho de escritor.

O trabalho do escritor, questiona-se Marçolla, pode girar em torno de algumas dicotomias: atividade x passividade; dentro x fora; ordinário x extraordinário. O escritor deve escrever suas experiências ou o que sua inspiração imagina? Ele deve expressar o que sente ou registrar somente suas impressões sobre o mundo? Não parece interessante optar nem por uma nem por outra via. Marçolla, recorrendo ao filósofo Merleau-Ponty (2007, p. 96 *apud* MARÇOLLA, 2010, p. 207),¹³⁷ nos orienta que “o ser deve ser reencontrado em torno de si, no seu horizonte: ‘não fora de nós e não em nós, mas onde os dois movimentos se cruzam, onde ‘há’ alguma coisa’”. O lugar do escritor, então, é o entrelugar, “nem dentro, nem fora; nem ordinário, nem extraordinário; nem ativo, nem passivo. Sempre no limite, no espaço que se dá a interpretação entre todas essas dimensões”.

Hans Reiter, que aos poucos vai se tornando Benno von Archimboldi, também, aos poucos, se transforma em escritor. Mas alguns elementos nos ajudam a pensar a trajetória desse personagem. Logo na infância nos é revelado que o que Hans mais gostava de fazer é mergulhar:

No le gustaba la tierra y menos aún los bosques. Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad sólo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios (p. 797).¹³⁸

O garoto Hans gostava de ver o que havia bem no fundo do mar, a parte que ninguém vê. Gostava de ver algas, tanto que aos seis anos rouba da biblioteca da escola o livro *Algunos animales y plantas del litoral europeo*, no qual encontra uma compilação de diversas algas. O mergulho, nos parece, funciona como uma metáfora da possibilidade e do desejo de ver, entender ou admirar o diferente, o incomum, o que ninguém nota. Ele gostava de ver, segundo nos informa o narrador, planicies que não eram planicies, vales que não eram vales, ou seja, seu interesse era enxergar além das aparências, enxergar coisas que pareciam ser, mas na realidade não eram. Isso, de certa maneira, já nos recorda o ofício de escritor, que é deixar as primeiras

¹³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Moura d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

¹³⁸ Não gostava da terra e menos ainda dos bosques. Tão pouco gostava do mar ou o que o comum dos mortais chamava de mar e que, na realidade, só é a superfície do mar, as ondas eriçadas pelo vento, que pouco a pouco se convertem na metáfora da derrota e da loucura. O que gostava era o fundo do mar, essa outra terra, cheia de planicies que não eram planicies e vales que não eram vales e precipícios que não eram precipícios.

impressões ou a *doxa* e se aventurar em outras análises, em outros conceitos.

Aos 13 anos, Hans é convidado a se retirar da escola, o diretor diz à sua mãe que ele não estava capacitado para estudar (p. 810). Além disso, sempre que ia para a escola, chegava atrasado, porque no caminho empreendia um mergulho mental e no mar. Segundo nos diz o narrador, o caminho para ele “no era horizontal o acidentalmente horizontal o zigzagueantemente horizontal, sino vertical, una prolongada caída hacia el fondo del mar” (p. 810)¹³⁹. A formação escolar de Reiter, então, se deu até os treze anos, e até mais ou menos essa idade, o único livro ao qual teve acesso foi *Algunos animales...* Após esse livro, ele conheceu *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach, pois trabalhava na casa de um barão, onde havia uma grande biblioteca. O sobrinho deste, Hugo Halder, passa os dias e as noites a ler, e incita Hans a pegar um livro, ao escolher *Parsifal*, Halder acredita que Reiter não compreenderá tal livro, mas ele o compreende e também gosta da leitura. Se a formação escolar havia terminado nesse período, a outra formação de Hans, a que não se deu de maneira sistematizada, mas em leituras, conversas e observações, começava então a tomar forma.

Halder adverte a Hans de que o livro escolhido era o mais indicado para ele, porque Wolfram era bem semelhante a Reiter, mesmo que ele jamais chegasse a ser como Wolfram — nesse ponto Halder se engana, porque Reiter se torna um cultuado escritor. Nas leituras de *Parsifal* feita por Hans, descobre-se elementos que nos ajudarão a entender a sua trajetória como escritor:

Wolfram, descubrió Hans, dijo sobre sí mismo: yo huía de las letras. Wolfram, descubrió Hans, rompe con el arquetipo del caballero cortesano y le es negado (o él se lo niega a sí mismo) el aprendizaje, la escuela de los clérigos [...] una forma de decir que está liberado de la carga de los latines y que él es un caballero laico e independiente (p. 822).¹⁴⁰

Como se pode associar, Hans também não tem acesso ao ensino regular escolar, de certa forma isso lhe é negado, mas também ele descobre fora da escola outras maneiras de se instruir e conhecer o mundo. Entretanto, a informação mais importante é que, como Wolfram, poderá ser independente e laico, o que significa que sua literatura não terá obrigação de vincular-se a escolas literárias, a modismos. Sua mente está livre dos moldes escolares, é ampla, perigosa, “funcionaba, sin ningún género de dudas, como una bomba de relojería: una mente burda y poderosa, irracional, ilógica, capaz de explotar en el momento menos indicado” (p. 832).¹⁴¹

O fato talvez mais significativo sobre a entrada de Reiter no mundo literário seja a leitura do diário do judeu Borís Abramovich Ansky. Reiter encontra o caderno quando é mandado para uma aldeia judia abandonada,

¹³⁹ “não era horizontal ou acidentalmente horizontal o zigzagueantemente horizontal, mas vertical, uma prolongada queda até o fundo do mar”

¹⁴⁰ Wolfram, descobriu Hans, disse sobre si mesmo: eu fugia das letras. Wolfram, descobriu Hans, rompe com o arquétipo de cavaleiro cortesão e lhe é negado (ou ele nega a si mesmo) a aprendizagem, a escola dos clérigos [...] uma forma de dizer que está liberado da carga dos latinos e que ele é um cavaleiro laico e independente

¹⁴¹ “funcionava, sem nenhuma dúvida, como uma bomba-relógio: uma mente grosseira e poderosa, irracional, ilógica, capaz de explodir no momento menos indicado”

para se recuperar de um ferimento na garganta, que o deixara sem fala. Ansky conta sua trajetória após ir para a Rússia e se alistar no partido comunista, tempos depois de a Primeira Guerra haver acabado. Nesse caderno, Ansky introduz a história de um escritor comunista, Efraim Ivanóv. Nessas leituras, Reiter conhece o pintor Giuseppe Arcimboldo, que será inspiração para o pseudônimo de Reiter. A descoberta do manuscrito é o que salva Reiter da loucura, é o que instaura novamente sua fala.

Sua primeira experiência com a escrita só se dá com o fim da guerra, chama a atenção que, para ele, o ato de escrever era fácil, pois só demandava caderno e lápis, o que era fácil de encontrar, e o ato de ler era um pouco mais difícil, porque era complicado conseguir livros. A questão de escrever ou ler tinha a ver com as condições materiais e não com os elementos inerentes a cada processo. O que talvez se justifique pelo fato de Reiter vir construindo desde pequeno as condições para ser um escritor, como no exemplo do mergulho.

O nome Benno von Archimboldi surge quando Reiter vai alugar uma máquina de escrever e o senhor que fará o aluguel o pergunta por seu nome. Temeroso em dar o verdadeiro nome, porque havia assassinado a um homem, ele diz se chamar Archimboldi e, a partir de então, na obra *2666*, ele será denominado como Archimboldi. A escolha do nome, que se refere a Arcimboldo, não foi por acaso. O pintor italiano, de certa maneira incompreendido no século 16, quando viveu, foi retomado no século 20 pelos surrealistas, porque suas obras unem diversas figuras para formar uma única. Um exemplo é o quadro “O cozido ou o cozinheiro” (FIG. 2), no qual há porcos assados em uma travessa, mas quando o quadro é virado de cabeça para baixo, o que se vê é um soldado com sua armadura.

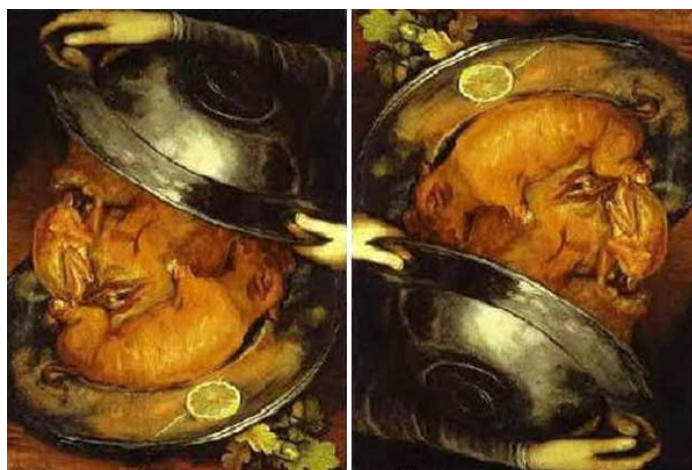


FIGURA 2 – O cozido ou o cozinheiro
Fonte: Revista Art¹⁴²

Os quadros de Arcimboldo utilizam muitos animais, insetos, vegetais, flores e frutas para formar figuras humanas, significando, segundo Rodrigo da Costa Araújo (2007),¹⁴³ uma interação do homem com a natureza, aliando seus cinco sentidos a “metáforas de sensações possíveis: leve, alto, baixo, pesado, áspero”.

¹⁴² Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-07/trabalhos/9.htm>

¹⁴³ *Ibidem*

É na interação dos diversos signos que o sentido se produz e as metáforas são compreendidas.

É nesse sentido de mesclar distintos elementos para formar um sentido maior e produzir metáforas carregadas de sensações e delicadezas que se revela o escritor/autor Benno von Archimboldi. Poderíamos dizer, num primeiro momento, que Archimboldi exercia apenas a função de escritor, porque ele assume a produção literária de Hans Reiter. Entretanto, entendemos que Hans Reiter assume-se também como Archimboldi, e o que essas duas figuras têm para narrar, discutir, analisar ou contar funde-se num escritor com as experiências e aprendizados do jovem Reiter e a disposição literária de Archimboldi.

4 2666 E A ESCRITA PERFORMÁTICA

Neste capítulo, deteremo-nos em nosso tema fundamental: performance. Nosso objetivo agora é tentar entender *2666* a partir da perspectiva da performance. Como se opera o ato de performar na arte da escrita? E como funciona especificamente em *2666*? Partimos do princípio de que há elementos comuns que se pode observar em textos que são designados como performáticos, como o posicionamento corpóreo de escritor e de leitor ou o questionamento de contextos políticos, sociais e culturais. Entretanto, identificamos também que há elementos que são específicos, inerentes a cada texto. Sobre a obra de Bolaño, especificamente, podemos dizer que, desde seu início, se apresenta como algo diferente do que estamos acostumados a ler. Um texto com um desenvolvimento rápido, fluido, mas, ao mesmo tempo, repleto de referências, detalhes, elementos, segundas, terceiras e quartas intenções. Apesar de ser possível – e sempre o é – ler *2666* a partir de inúmeras teorias sobre literatura, a epistemologia da performance surgiu muito fortemente como possibilidade de lente metodológica, porque proporciona juntar num só contexto elementos contrários e paradoxais, como nos parece fazer o texto literário em questão. Neste capítulo, vamos, então, trabalhar a performance na escrita a partir do movimento e da implicação corpórea, tanto do escritor quanto do leitor; do questionamento da ideia de separação exterior/interior, realidade/ficção; da utilização do elemento cenográfico – a cidade de Santa Teresa – como princípio essencial de desenvolvimento da narrativa; e da composição da estrutura textual.

De modo geral, *2666* se apresenta a nós como obra performática porque dialoga fundamentalmente com diversos modos de fazer literatura. Em uma narrativa de caráter ficcional, Bolaño conseguiu propor reflexões acerca de diferentes funções da produção literária, bem como da crítica de literatura.

Quando usamos o termo “funções” no plural, estamos nos referindo não somente à função literária de entretenimento, de contar uma história que distraia o leitor, ou à função crítica de refletir sobre o papel da literatura no mundo atual, mas também nos referimos à sua função social – o que pode soar ultrapassado e panfletário. É nesse momento que a performance ganha terreno e vem nos acudir. Função social em performance é aquela que, a partir da leitura do texto, auxilia o leitor a refletir, a entender por si mesmo e questionar o que vem a ser o mundo para ele e o que significa estar no mundo. Nesse sentido, a performance nem dá o peixe nem ensina a pescar, ao contrário do que diria o ditado popular, mas contribui para reflexão dos acontecimentos do mundo, da sociedade, sejam políticos, econômicos ou culturais, e principalmente dá bases para que cada indivíduo ou cada comunidade busque alternativas para sua existência no mundo e para sua relação com os demais indivíduos ou as demais comunidades.

A performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção sobre retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta [...] Não se trata, então, de um trabalho nem meramente estético nem exclusivamente político, e sim de sobrevivência, já que os lugares de subjetivação, nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve, são decisivos para se reconhecer e se recriar. (RAVETTI, 2011, p. 28)

O tema principal que podemos identificar como questionamento social é o do assassinato de mulheres. Bolaño denuncia a violência contra a mulher, que de fato vem ocorrendo no México, em Ciudad Juárez, desde 1993 até os dias atuais. Como veremos posteriormente, tal denúncia se torna performática porque não tem um fim em si mesma, é por outro e para outro, e propõe também uma reflexão sobre a violência e, especificamente, contra a mulher, e visa a um questionamento da ação das autoridades e da sociedade mexicana frente a isso.

A performance em escrita pode parecer algo contraditório, porque performance, como vimos, é movimento, mudança, recriação; e a escrita, num primeiro momento, parece ser fixa, imutável; depois de as palavras serem impressas no papel, o texto perde a possibilidade de transformação. Mas isso não é verdade, se performance é movimento, é também preservação, é também repetição; e se o texto impresso parece imutável na página, na realidade não o é, sua força está no que pode proporcionar ao leitor, que compõe o ciclo da escrita performática, e que o reescreve. “O texto performático afeta, portanto, o leitor, e na ação presentificada da leitura gera a própria escrita, que nesse ato recria sentidos.” (PEDRON, 2011, p. 63). Então, se por um lado o escritor “eterniza” um pensamento, uma ideia, um sentimento, por outro, o leitor recria outro pensamento, outra ideia e outro sentimento, embasado na proposta do escritor. Há que se lembrar de que escrever não é em hipótese alguma somente “eternizar” algo, mas é ainda uma forma de transformação, quem escreve aprende com seu próprio processo de escrita, se torna outro, problematiza conceitos, visões de mundo e, ao fim, pensa diferente do que pensava antes.

A escrita performática, então, no caso de *2666*, passa pela crítica do próprio fazer literário, das características que compõem a sociedade mexicana e latino-americana e pela “eternização” de ideias e conceitos, mas também por seu questionamento e sua reformulação.

4.1 Corporeidade

Um dos maiores desafios de se pensar em escrita performática é entender como o corpo, sinônimo de movimento, balanço e ação, pode se relacionar ao ato de escrever e ler. Uns podem até dizer que para escrever se usa a mão, mas para ler, que movimento o corpo faz? O de passar a página? O de acompanhar atentamente com o olhar as frases, as palavras? A ideia de se pensar o corpo em performance escrita começa por aí.

Em performances teatrais ou de dança é fácil entender o significado do corpo no contexto artístico, porque toda a apresentação depende dele. Em contraposição à escrita, essa função não é tão clara. Em primeiro lugar, há que se entender que pensar o corpo de um modo concreto, a partir do qual vislumbramos apenas carne e osso, não repercute a noção do corpo em performance escrita. O corpo é também um rastro, um fragmento, pedaços de alguém que tomam a vastidão do texto literário, tanto para quem lê quanto para quem

escreve. “O corpo se impõe nos jogos com a subjetividade e a biografia, na exposição das marcas da vida pessoal [...]” (RAVETTI, 2011, p. 24). Então, os vestígios de uma vida, as dores, as alegrias, os amores e tudo mais que pode haver nos pensamentos, na alma e no coração de pessoa repercutem na sua produção literária (bem como em qualquer segmento de sua vida) e na leitura e interpretação que se possa fazer de um texto. Utilizamos a palavra “repercutir”, porque acreditamos que as experiências corpóreas de cada um transparece de modo incontrolável e inconsciente em suas escritas e leituras, não se trata de uma representação ou de um reflexo, mas de pulsões, sentidos e sentimentos que de alguma maneira se fazem presentes.

É verdade também que o ato de olhar, escrever, de pegar na caneta, no papel, de digitar ou de clicar no *mouse* são atos que presentificam e tornam a ação de escrever algo que necessariamente passa pelo corpo, a “performance escrita passa também pela idiossincrasia de um corpo, da mão que escreve” (*Ibidem*, p. 20). Isso também acontece com o leitor, que passa as páginas com o dedo ou que numa leitura virtual utiliza o *mouse* ou o teclado, tem reações e expressões faciais ou corporais, de choro, risada ou dúvida enquanto lê.

Tendo em mente tudo isso, uma pergunta se faz fundamental: já sabemos que o corpo é imprescindível ao ato performático, mas, além de sua função de portador de sentido, como no teatro ou na dança, qual outra significação ele pode conter? O que nos ocorre mais prontamente e nos parece mais evidente é a questão da subjetividade. É o corpo, em todas as suas especificidade e divisões – perna, braços, mente, olhos, coração, etc. –, que carrega a subjetividade de cada um. É por meio de nosso corpo que nos colocamos no mundo, vemos e somos vistos, falamos e escutamos. O nosso ser no mundo se apresenta primeiro aos demais por meio de nosso corpo. É ele, então, que se encarrega de mediar, de repercutir a nossa subjetividade com o mundo, com o que lemos, com o que escrevemos, ele é portador da mensagem que trazemos diariamente conosco, bem como das sensações e experiências que vivenciamos também cotidianamente. Ele não é apenas um meio, porque o corpo sente em si próprio, porque não existe independente de nós, mas somos o nosso corpo. Segundo Paul Zomthor (2007, p. 23), o corpo não é mera ferramenta que leva o conhecimento à psiquê ou ao intelecto, é também local de aprendizagem.

Podemos pensar a questão do corpo em *2666* a partir de algumas perspectivas, a dos críticos literários, a de Fate, a das mulheres mortas, a de Amalfitano e a de Archimboldi. Sobre Archimboldi, pode-se dizer que sua atuação e a dimensão de seu corpo estão relacionadas à questão do performer; já os críticos literários, nos oferecem um contraexemplo dessa questão, porque o movimento de seus corpos no tempo e no espaço não promove um questionamento de suas ações. O performer não é um ator, porque, como nos informa Denise Pedron (2006, p. 34-40), ele não representa um papel, não encena, não finge ser uma *persona* que não é. Ele, ao contrário, revive sua experiência pessoal, performando o que foi e o que poderá ser. A referência de seu trabalho é a sua vida, seus sentimentos e ideias. O performer é o artista que está envolvido subjetivamente com sua arte, está comprometido com sua ação, “o corpo se impõe nos jogos com a subjetividade e a biografia, na exposição das marcas da vida pessoal [...] e, sobretudo, pela interseção com a morte, no esforço de recuperar a si mesmo em suas partes” (RAVETTI, 2011, p. 22). E é na transformação de si

mesmo que ele pode colaborar com a transformação do espaço ao redor, trabalhando por melhores condições de vida para as pessoas, pelo reconhecimento de igualdade entre as diversas classes sociais, as diversas etnias, entre os gêneros e outros.

Nessa perspectiva – do performer como aquele que no processo de sua arte coloca seu corpo como garantia do que diz, do que mostra, do que performa –, podemos analisar os críticos literários, de “La parte de los críticos”, pela perspectiva da implicação do corpo pela recepção, pela interpretação e leitura. O uso que eles fazem do corpo é paradoxal, porque não resulta no que chamamos no primeiro capítulo de leitura performática. Eles fazem um uso muito concreto do corpo, pois, depois das leituras e pesquisas sobre Archiboldi, viajam a Santa Teresa em busca do escritor, como se a explicação de suas obras estivesse com ele. O que se espera de um leitor em performance é justamente que, com seu corpo – sentimentos, emoções, conhecimentos, experiências – construa sentido(s) para o texto lido. Essa construção depende inteiramente do leitor, porque um texto é único para cada pessoa que o lê. Em vez de buscarmos os sentidos e interpretações em si mesmos, na relação do corpo com o texto, os críticos o buscam num espaço exterior, o buscam com o autor dos textos, que obviamente não os teria. Não há aqui um leitor que seja performer, porque cada crítico não tem a intenção de, com suas leituras e pesquisas sobre Archiboldi, construir um paradigma diferente de interpretações sobre o autor que escolheram para estudar. As análises que eles fazem têm um sentido puramente estético, porque não acessam a dimensão, por exemplo, autobiográfica dos textos, ou a dimensão construtiva que os escritos de Archiboldi tiveram para ele.

Já Archiboldi nos apresenta a relação do corpo com a escrita de um modo que nos parece performático. Desde a infância, o escritor gosta de mergulhar; como já esclarecemos na última parte do segundo capítulo, o mergulho está estritamente associado à escrita. O ato de mergulhar, de ir mais fundo, de conhecer aquilo que ninguém vê e conhece é também papel da literatura e do escritor. Escrever para Archiboldi era a possibilidade de conhecer, de ver e entender o que ninguém via ou entendia. Então, a atividade corporal do mergulho é também a atividade corporal/intelectual da escrita. Além disso, a relação que ele estabelece com seu estar na guerra é mais do que recolhimento de matéria para a produção literária; é nesse momento que ele conhece o mundo, viaja, vê lugares, pessoas diferentes e testemunha as atrocidades da guerra. São essas experiências que compõem, juntamente com o ato de escrever, o processo de construção de Archiboldi, da performance do escritor/performer Archiboldi. Especialmente sua experiência diária com a iminência da morte – a sua e a dos outros – o leva a questionar seu estar no mundo. O ato da leitura também é fator que está relacionado ao corpo: depois de ferido na garganta e de um tempo sem falar, Archiboldi só recupera a voz após a leitura do manuscrito de Borís Ansky. Então, ser performer em escrita depende também de ser um performer em leitura e um bom observador (porque, a partir das observações, sente e transforma os fatos do mundo em seus próprios conhecimentos de mundo).

Já quando pensamos em Amalfitano, o que sobressai é uma colocação corporal não só no plano da obra, mas que abarca a intencionalidade do próprio Roberto Bolaño. Como visto anteriormente, comparamos a personagem Amalfitano ao escritor Roberto Bolaño, identificamos nuances do escritor em sua personagem,

num processo de autoficção. Então, o que se observa é uma repercussão ou reverberação da subjetividade de Bolaño nessa personagem; de suas questões acerca da intelectualidade latino-americana; do embate da produção de conhecimento em regiões consideradas periféricas, como a América Latina, e em regiões consideradas centrais, como Europa e EUA. Com a figura de Amalfitano, Bolaño parece discutir esta tendência de o escritor se expor na esfera midiática, de espetacularizar o próprio ser. É como se ele dissesse: “este sou eu, mas há nisso tudo um engodo”. Então, cabe ao leitor entender que, se existe uma exposição, ou antes uma revelação de quem poderia ser Bolaño, existe também uma criação, com elementos que propositalmente visam à reflexão do que é a exposição midiática, bem como do que é o fazer literário, porque a autoficção é também crítica a um modo de escrever: escrever sobre si. Assim, a noção de corporeidade é expressa nas pulsões, fragmentos e rastros que Bolaño deixou em Amalfitano, de maneira consciente – como supomos –, mas também de maneira inconsciente, porque há algo da escrita que escapa ao controle de quem escreve.

Em *Fate*, observamos a questão corporal como uma performance social, relacionada ao preconceito racial. Nesse caso, o corpo faz toda a diferença, porque o preconceito é direcionado ao corpo, ou antes, é a causa do mesmo, devido à cor da pele. E é depois da morte de sua mãe – ou seja, um corpo que perece –, que a personagem entende seu papel no mundo e como vem se comportando diante do preconceito vivido. A saída de cena do corpo da mãe significa a morte de uma perspectiva, de um pensamento e de um sentimento de inferioridade, submissão e aceitação. É a partir da morte desse corpo que a performance de outro corpo pode se concretizar: o corpo de *Fate*, com suas angústias, ressentimentos e novos modos de encarar a vida, desde o seu ponto de vista de afro-americano – classificação que ele questiona, colocando em dúvida sua validade (nos EUA, ele é afro-americano, no México, ele é americano). É por meio de comparação – pessoas negras, pessoas brancas; cabelo liso, cabelo com turbante – que ele tenta buscar seu lugar no mundo, mas a solução parece estar no entendimento de que as coisas não são simples dessa forma e que elas possuem inúmeras relações com outras questões. Um exemplo disso seria o fato de a personagem trabalhar em uma revista feita exclusivamente por e para pessoas negras; isso, em um dado momento, o faz perceber que reproduzir visões estereotipadas do que seria ser negro contribuía, juntamente com o preconceito de outras pessoas ou classes, para o retraimento da reflexão sobre ser negro na sociedade estadunidense.

Além de a morte da mãe ser um significante importante, a viagem de *Fate* também ajuda no processo de conhecimento, é o ato de deslocar o corpo fisicamente que fomenta o deslocamento da perspectiva do jornalista. É no México, como já dissemos, que ele se questiona sobre ser afro-americano, americano ou nada disso. É a partir do reconhecimento que o outro faz dele, que a personagem vê uma nova imagem de si. Acrescente a isso os assassinatos de mulheres, *Fate* entende, então, que junto a um preconceito de raça há outro também muito forte, que é o de gênero. O corpo torna-se alvo e mote de uma luta pelo poder, pela dominação, mas também pode ser o local e a força da resistência. E *Fate* resiste; se a mãe morreu, ele está vivo, quer escrever sobre os casos de morte de mulheres, quer denunciar e, num ato bastante concreto de salvamento, retira do México a garota Rosa Amalfitano ao ver seu envolvimento com pessoas perigosas.

Já sobre a questão dos crimes, podemos dizer que também se relaciona com um preconceito de gênero, ou antes, com uma imposição do poder masculino sobre o feminino. Outro dado muito relevante é que os assassinatos contra mulheres ocorrem de fato no México desde 1993 até os dias atuais, como já esclarecemos na quarta parte do capítulo anterior. O lugar do corpo nessa escrita performática, então, é fundamental, porque é a partir de corpos assassinados que o escritor impulsiona o movimento de seu corpo e pretende impulsionar o dos leitores.

Segundo dados da escritora mexicana Sabina Berman – em entrevista ao canal CNN, em abril de 2012 – já se contam no México cerca de 3.400 homicídios contra mulheres, chamados de *feminicidio*, todos fora do controle do Estado. Como já dissemos, o Estado mexicano já foi condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos pela negligência na investigação de três assassinatos de mulheres; a decisão apesar de não abarcar a imensidão dos casos de morte, tem a representatividade de estar reconhecendo um problema social mexicano. O corpo mutilado, violentado, assassinado é a marca da resistência contra a morte, porque, acima de tudo, a performance é a vida que pulsa, que se transforma e que a cada dia é outra.

Essa realidade social parece ter dado matéria a Bolaño para que se debruçasse sobre os casos. O escrito de Bolaño não parece somente uma denúncia, mas um manifesto contra as formas de dominação e de subjugação, neste caso, concretizadas nos corpos de mulheres.

4.2 Santa Teresa

O espaço geográfico de maior relevância para *2666* é sem dúvida a cidade fictícia de Santa Teresa. Ela fica na fronteira com os Estados Unidos, no estado de Sonora, e para ela convergem todas as histórias do livro: os críticos vão até lá em busca de Archiboldi; Amalfitano, depois de deixar a Espanha, se muda para lá; é na cidade que Fate cobre uma luta de boxe e onde conhece Rosa Amalfitano; os assassinatos ocorrem também na cidade; e por último, Archiboldi vai até lá para ajudar o sobrinho preso.

A cidade, como nos relata o narrador ao longo do livro, possui muitos postos de trabalho em fábricas, onde trabalham majoritariamente mulheres, o que faz com que muitas pessoas deixem suas cidades ou estados e se fixem em Santa Teresa. Entretanto, apesar das muitas empresas estrangeiras, a cidade e a população são pobres – levemos em consideração que as empresas, por serem estrangeiras, geralmente são instaladas em certas regiões mediante as condições de baixos impostos ou até mesmo de isenção, mão de obra barata e farta. Além de atrair toda sorte de pessoas pelos empregos, a cidade faz fronteira com os Estados Unidos, o que atrai também coiotes e gente interessada em entrar ilegalmente no país, bem como narcotraficantes levando drogas de um lugar a outro.

Santa Teresa, então, se converte numa espécie de bomba-relógio: lugar que reúne drogas, assassinatos,

corrupção, exploração e muita negligência do Estado. Não é à toa que é escolhida como local para a luta de boxe entre um estadunidense e um mexicano, em “La parte de Fate”. O estadunidense vence sem muitas dificuldades. Numa leitura de viés metafórico, podemos dizer que, para Bolaño, mais uma vez, o embate latino-americano e estadunidense foi favorável à “América”. Santa Teresa é, assim, lugar de embate, não bilateral, como no boxe, mas de diversas forças. Talvez a performance esteja em elucidar essa luta e reconhecer as linhas de força que a envolvem.

O nome da cidade nos remete à Santa Teresa D’Ávila, uma santa nascida na Espanha, no ano de 1515. Sua figura é fundamental para a igreja, devido à sua grande inteligência, tanto que em 1970 foi agraciada com o título de Doutora da Igreja. Além de ter sido escritora, revolucionou a estrutura da época, porque criou alguns conventos – mesmo sofrendo retaliações por parte da própria igreja e da comunidade –, embasada na ideia de que o ideal eram estar reunidas poucas moças num só convento, e que se dedicassem integralmente à vida religiosa, o que não ocorria em sua juventude, porque as pessoas costumavam procurar as ordens religiosas para levar uma vida amena, sem provações e dificuldades.¹⁴⁴

Outra santa de mesmo nome é Santa Teresa de los Andes, do Chile, e que ironicamente é quase uma menina. Nascida em 1900, em Santiago do Chile, e batizada de Joana, aos 14 anos, decidiu dedicar-se à vida religiosa. Mas aos 19, tendo recebido um aviso divino, faleceu depois de complicações de tifo. Toda sua curta vida foi dedicada à religião. Em 1987, foi beatificada.¹⁴⁵ O que interessa em sua vida é o curto espaço de tempo em que viveu, remetendo-nos a todas as jovens e crianças assassinadas.

A representatividade das Santas Teresa D’Ávila e Teresa de los Andes pode nos auxiliar na compreensão da performance escrita. Primeiramente a escolha de Bolaño é por figuras femininas, uma espécie de padroeiras das mulheres assassinadas. Em segundo lugar, a astúcia e a dedicação das duas fizeram toda a diferença para elas se posicionarem no mundo. A cidade de Santa Teresa, se comparada às santas, pode desocupar o lugar do retrato do fracasso da América Latina.

4.3 Linguagem e performance

Para adentrarmos na questão da performance escrita, discutir a forma da linguagem utilizada por Bolaño é fundamental, porque é na relação dessa forma com os temas propostos que a escrita performática se concretiza. Como analisamos no capítulo dois, cada parte de *2666* pode ser pensada a partir de uma temática, assim, cada parte também pode se referir a uma linguagem diferente. Em “La parte de los críticos”,

¹⁴⁴ Informações biográficas disponíveis em:
<http://www.cancaonova.com/portal/canais/liturgia/santo/index.php?dia=15&mes=10>
<http://www.infoescola.com/biografias/santa-teresa-davila/>

¹⁴⁵ Informações biográficas disponíveis em:
http://www.vatican.va/news_services/liturgia/saints/ns_lit_doc_19930321_teresa-de-jesus_po.html

encontramos o discurso acadêmico e intelectual; em “La parte de Amalfitano”, vislumbramos um discurso autoficcional; em “La parte de Fate”, a linguagem está construída sobre o discurso binário ou de opostos em relação às cores negra e branca; em “La parte de los crímenes”, o discurso médico-legista é predominante; e por último, em “La parte de Archiboldi”, encontramos o uso de metáforas como gerador de discurso literário.

Identificamos, a partir da discussão sobre a linguagem, o uso da ironia¹⁴⁶ como elemento performático que percorre a construção das diversas linguagens em Bolaño. Acreditamos que o autor utiliza o recurso da ironia como maneira de questionar estatutos e poderes já instituídos e tidos como supremos, tais como o da cultura, dos saberes e da economia europeia e estadunidense, dos indivíduos de cor branca em detrimento dos pardos e negros, dos heterossexuais em detrimento dos homossexuais, dentre outros. A ironia funciona como questionadora de certas polarizações e binarismos e como dessacralizadora de discursos oficiais. O autor emprega tal recurso num âmbito marcadamente ideológico, utilizando-o como atitude e colocando lado a lado posições conflitantes para extrair da colisão possibilidades diversas. A ideia de um conflito que não se resolve se torna uma posição possível em 2666.

4.3.1 Um breve conceito de ironia

Rapidamente, vamos dar as bases do que seria para este texto a noção de ironia. Começamos pelas colocações de Beth Brait (1996) feitas em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica*. Brait passeia pelo conceito de ironia na Antiguidade clássica, elucidado por Aristóteles e por Sócrates, faz uma análise da ironia para os românticos alemães, numa perspectiva filosófica, e para os psicanalistas, mas nosso interesse reside em suas explanações sobre o conceito de ironia para as estudiosas Lucie Olbrechts-Tyteca (1974 *apud* BRAIT, 1996, p. 53)¹⁴⁷ e Catherine Kerbrat-Orecchioni (1978 *apud* BRAIT, 1996, p. 61).¹⁴⁸ Para a primeira, a ironia seria como uma argumentação indireta, na qual ocorre o reconhecimento do ato irônico sem o uso da antífrase, ou seja, sem a necessidade de se dizer um conceito contrário; a autora cita como recursos para o efeito irônico o exagero ou a hipérbole e pseudoperguntas ingênuas, que funcionariam como o método dialético de Sócrates; para a segunda, apesar da infração à lei da sinceridade, o discurso irônico não se caracteriza como mentira, uma vez que adere à enunciação um indicador da ironia e esta esconde a todo custo os índices da não sinceridade. O que aparece na introdução (p. 13-17) do texto de Brait como noção de ironia acaba se tornando uma ideia possível e que norteia a sua obra, para ela, a ironia aparece como fator de compreensão e representação do mundo, que requer tanto de quem a produz quanto de quem a recebe uma

¹⁴⁶ Apesar de a ironia ser utilizada maiormente em contextos discursivos e a performance estar atrelada a contextos sociais, políticos, artísticos, entre outros, buscamos relacionar os dois operadores teóricos embasados especialmente na conceitualização de Linda Hutcheon – explicitada na página 83 – que entende a ironia numa perspectiva ideológica e política.

¹⁴⁷ OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Le comique Du discours*. Bruxelles: Edition de l'Université de Bruxelles, 1974.

¹⁴⁸ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Problèmes de l'ironie. In: _____. *Linguistique es Sémiotiques 2: L'ironie*. Lyon: Press Universitaires de Lyon, p. 10-36.

competência discursiva diferenciada; compreende a ironia ainda como estratégia que propicia a multiplicidade de vozes.

Há que se levar em conta que os estudos de Beth Brait partiram da área da linguística, o que resulta em uma abordagem mais técnica e prática, como se observa no uso da ideia de um produtor de ironia e um receptor. O que nos interessa é, fundamentalmente, a noção de que é possível a ironia sem necessariamente a utilização de conceitos ou ideias contrárias, mas também com o uso da função hiperbólica, por exemplo, e a noção de utilização de um índice no contexto de enunciação que nos oriente quanto à presença de um ato irônico.

Numa via semelhante à de Brait, que vê a ironia relacionada à compreensão do mundo, Linda Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000, p. 136), entende a noção de ironia por meio de uma perspectiva ideológica e política. Segundo a autora, existem comunidades discursivas que possibilitariam a produção e a interpretação da mesma, assim, pode-se entendê-la “[...] como um processo dialógico, intersubjetivo, que depende das especificidades de tempo e espaço, de situação social e de cultura geral”. Em outras palavras, a ironia, muito mais que um recurso enunciativo, está ancorada no seu contexto de ocorrência e revela demandas, ideias e perspectivas não somente de quem as profere como também de todos que compõem esse contexto, e da comunidade de modo geral.

Essa concepção de Hutcheon está estritamente relacionada à performance, seja escrita ou não, porque entende a ironia como um processo e não apenas como uma fala ou uma frase; porque ela está interligada a um contexto social, político e ideológico e a corpos em movimento, uma vez que não é somente a enunciação que é relevante, mas quem a enuncia, quem a acompanha, escuta ou, onde, quando e por que ela ocorre.

4.3.2 Discurso acadêmico e performance

Na primeira parte de *2666*, “La parte de los críticos”, como já mencionado, o narrador percorre as atividades acadêmicas de Liz Norton, Pelletier, Espinoza e Morini, estudiosos de Archimboldi, bem como a viagem que fazem ao México e o romance que ocorre entre os quatro especialistas. O desenvolvimento dessa parte é marcado pela descrição da vida acadêmica dos quatro críticos, da participação em congressos, simpósios e debates. Mas, mesmo com toda essa possibilidade de aprendizado, os críticos não conseguem entender a vastidão da literatura.

Logo no início do capítulo, o narrador nos diz: “Para ella [Norton] la lectura estaba relacionada directamente con el placer y no directamente con el conocimiento o con los enigmas o con las construcciones y laberintos

verbales, como creían Morini, Espinoza y Pelletier” (p. 26).¹⁴⁹ Disso se deduz que se tais críticos estavam se dedicando à literatura, era porque viam nela a possibilidade de conhecer, aprender e pesquisar. Mas, ao confrontar esse dado com o percurso literário feito por Pelletier e Espinoza, nos deparamos com outros motivos que os levaram à tão grande dedicação, a saber: para Pelletier, a vontade de “sair da pobreza” e “vencer na vida” o impulsionou a seguir nos estudos (p. 16-17), e para Espinoza, a frustração por não conseguir ser escritor o levou à tradução e à pesquisa de Archimboldi (p. 19). O que se discute aqui não é o fato de “querer ser alguém na vida” ou o fato de se frustrar com a tentativa de ser escritor, mas sim a ideia que é lançada pelo narrador de que os críticos se acham em plena sintonia com a literatura e com a crítica. Na verdade, eles creem nisso, mas, ao longo do texto, o que se percebe é que possuem outros interesses e que a literatura em suas vidas funciona como “pneu sobressalente”, entra quando não há nada mais interessante para se fazer. É nesse jogo da linguagem de dizer e desmentir, de revelar e ocultar, que podemos analisar as fragilidades das figuras sagradas que os críticos apresentam ser.

Outro exemplo dessa grandiosidade que eles ostentam se refere a um livro que Morini está escrevendo sobre Archimboldi. Segundo o crítico, seu texto “podía ser el gran libro archimboldiano, el pez guía que iba a nadar durante mucho tiempo al lado del gran tiburón que era la obra del alemán” (p. 25).¹⁵⁰ Além da metáfora relacionada ao mar e à água, lembrando-nos da paixão de Archimboldi pelo mergulho, o exagero presente na linguagem remete à já falada grandiosidade: “peixe-guia”, “tubarão”, “grande livro” e “muito tempo” são palavras e expressões que denotam uma ideia hiperbólica. Eles têm a ilusão de que podem fazer uma obra que explique os escritos de Archimboldi, como se para um texto literário houvesse uma única explicação e interpretação e como se a crítica literária fosse instrumento certo e objeto imutável de análise.

Sobre isso, há uma passagem também fundamental para entender a concepção dos críticos sobre a literatura e a crítica: ao ser questionados por Amalfitano por que queriam conhecer Archimboldi se estava claro que ele não queria encontrar ninguém, eles responderam: “Porque nosotros estudiamos su obra [...] Porque se está muriendo y no es justo que el mejor escritor alemán del siglo XX se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas”¹⁵¹ (p. 158). O superlativo que os críticos aplicam também a Archimboldi é realmente difícil de sustentar, tanto que Amalfitano questiona se o melhor escritor alemão do século 20 não seria Kafka, ao que eles respondem que sim; então, Archimboldi seria o melhor do pós-guerra. São essas opiniões radicais sobre a possibilidade de classificação de um escritor ou de uma interpretação melhor que minam a imagem de críticos literários. Eles se dedicam a encontros, congressos, publicam trabalhos em periódicos, mas possuem uma prática literária muito tradicionalista e fechada em si mesma, que não aceita diálogos.

Nesse contexto, pode-se dizer que há a presença da ironia, e ela está a serviço da desconstrução da figura

¹⁴⁹ “Para ela [Norton], a leitura estava relacionada diretamente com o prazer e não diretamente com o conhecimento ou com os enigmas ou com as construções e labirintos verbais, como acreditavam Morini, Espinoza e Pelletier.”

¹⁵⁰ “podía ser o grande livro archimboldiano, o peixe-guia que ia nadar durante muito tempo ao lado do grande tubarão negro que era a obra do alemão”

¹⁵¹ “Porque nós estudamos a sua obra [...] Porque está morrendo e não é justo que o melhor escritor alemão do século XX morra sem poder falar com quem melhor leu seus romances”

estereotipada dos críticos literários, aquela que representa o estudioso compenetrado, atento às pesquisas e a seus trabalhos. A ironia se concretiza pelo caráter hiperbólico de certas passagens, como disse Lucie Olbrechts-Tyteca, bem como por índices nas entrelinhas que contradizem as informações que estão em primeiro plano. O trecho a seguir ilustra a farsa na qual os críticos se transformaram:

[...] a este punto hay que decir que es cierto el refrán que dice: cría fama y échate a dormir, pues la participación, ya no digamos de aporte, de Espinoza y Pelletier al encuentro *La obra de Benno von Archimboldi como espejo del siglo XX* fue en el mejor de los casos nula, en el peor catatónica, como si de pronto estuvieran desgastados o ausentes, envejecidos de forma prematura o bajo los efectos de un shock [...] (p. 99-100).¹⁵²

O ato irônico reside no fato de as personagens se anunciarem como grandes críticos literários, estudiosos da obra do maior escritor alemão da metade do século XX, segundo opinião dos mesmos, e se comportarem como fantasmas, de acordo com o narrador, sem verdadeiro interesse pelo trabalho literário.

O que nos parece é que a dúvida que orienta a escrita de Bolaño em seu primeiro capítulo não é o de questionar o que é um crítico literário ou o que é um intelectual, ou ainda quem é na contemporaneidade o crítico, mas, antes, o lugar que o crítico, o escritor, ou o intelectual ocupa no contexto histórico-social atual. Tal ideia nos saltou à vista depois de constatar a mesma dúvida em Grínor Rojo (2008, p. 75-86), em “Las armas de las letras o del poder de la poesía”. O teórico se pergunta o lugar que o poeta ocupou em diversos momentos históricos e, ao traçar um panorama do espaço ocupado pelo poeta na contemporaneidade, conclui (*Ibidem*, p. 82):

yo considero que la solución para el poeta de hoy consiste en emular no tanto la teoría como la práctica dariana, ocupando en la sociedad aquellas posiciones cuya eficacia la lógica del capital desconoce o desdénia pero que no logra suprimir por completo porque, en rigor, no las puede ni las quiere suprimir.¹⁵³

Acreditamos, como Rojo, que os espaços de atuação dos intelectuais, dos escritores, dos críticos são as brechas que a lógica do mercado, do capital não recobre, ou faz por opção não recobrir, são os espaços em que o senso crítico, o analítico e o ético devem ser predominantes, algo que realmente não interessa a um modelo de organização político, social, econômico e cultural que visa à produção de lucro e desconsidera a dignidade humana.

A performance, então, a nosso ver, ocorre no momento em que, a partir de um ato irônico e da metalinguagem (porque se vale da literatura para discutir a literatura e vale-se de personagens críticos para

¹⁵² [...] nesse ponto é importante dizer que é certo o ditado que diz: cria fama e deita na cama, pois a participação, já não digamos de contribuição, de Espinoza e de Pelletier ao encontro *A obra de Benno von Archimboldi como espelho do século XX* foi no melhor dos casos nula, e no pior, catatônica, como se de repente estivessem desgastados e ausentes, envelhecidos de forma prematura ou sob os efeitos de um choque [...]

¹⁵³ Eu considero que a solução para o poeta de hoje consiste em emular não tanto a teoria como prática dariana, ocupando na sociedade aquelas posições cuja eficácia a lógica do capital desconhece ou desdenha, porque, a rigor, não as pode e nem as quer suprimir.

falar de crítica), Bolaño consegue evidenciar e questionar o estatuto da crítica literária e da função intelectual, distanciando-se e criticando um padrão bastante comum do que seria um crítico ideal e uma crítica perfeita, para lançar a dúvida se é possível haver o ideal e a perfeição, bem como se é possível classificar o melhor e o pior texto. É por meio do questionamento do fazer crítica literária que 2666 aponta para a infinitude do texto literário e, conseqüentemente, da crítica:

La única persona en la editorial que conocía a la perfección la obra de Archiboldi – dijo la señora Bubis – fue el señor Bubis, que le publicó todos sus libros. Pero ella se preguntaba (y de paso les preguntaba a ellos) hasta qué punto alguien puede conocer la obra de otro (p.44).¹⁵⁴

4.3.3 Performance de si

Já esclarecemos no capítulo anterior que, em “La parte de Amalfitano”, há um trabalho de autoficção, segundo nossa interpretação. Sobre isso dissemos também que se relaciona a um escrever ficcional, mas que é de cunho autobiográfico, ou seja, um misto de ficcionalização de si e de elementos autobiográficos que compõem a ficção. É uma exposição que o escritor faz de si, mas sem abrir mão da dimensão criadora que essa exposição implica; com isso queremos dizer que o escritor recria o que ele julga ser sua autobiografia, recriando, assim, a si mesmo e operando possibilidades de se conhecer e de se fazer, de se constituir. É a essa dimensão de autoanálise (no sentido mais básico que a palavra análise pode oferecer: de exame, de conhecimento) que chamamos também de performance na escrita.

O que desejamos questionar é: ao escrever sobre si, como o indivíduo deve se posicionar? Como articular realidade e ficção? Ou essas noções já não atendem ao homem pós-moderno e à escrita sobre si? É possível separar essas categorias para se referir à dinamicidade e à complexidade de uma vida – escrita, vivida, ficcionalizada? Ou o que se assiste atualmente é uma amálgama do que é chamado de real e do que é chamado de ficcional?

Tendemos a acreditar que a vida em si se constitui em uma invenção, o homem nasce, está no mundo e pronto; sua mente é que cria possibilidades de vivência, instituições, nomes, regras, normas, ideais, categorias, arte, literatura e tudo o que há. Assim sendo, em nossa concepção, não faz sentido a distinção entre vida real e vida ficcional, tudo pode ser real – porque tudo está no mundo, ou presente na vida humana – e tudo pode ser ficcional – porque é o homem quem cria todos os aparatos de sua vida. Escrever, então, sobre si implica em colocar justapostos o que comumente se separa como real e ficcional, mas que, à parte as classificações do próprio ser humano, derivam de um ramo só, formam um montante apenas.

¹⁵⁴ A única pessoa na editora que conhecia perfeitamente a obra de Archiboldi – disse a senhora Bubis – era o senhor Bubis, que publicou todos os seus livros. Mas ela se perguntava (e também perguntava a eles) até que ponto alguém pode conhecer a obra de outro

O que podemos perceber é que na segunda parte de *2666*, o narrador nos coloca dados relativos ao personagem Amalfitano que estão estritamente relacionados a Bolaño, como já citamos no capítulo anterior. Mas o que nos interessa fundamentalmente são os elementos que nos são trazidos pela linguagem, pois expressam as ideias, as perspectivas, as preocupações de Amalfitano (que atribuímos a Bolaño), especialmente em relação à América Latina. De modo geral, pode-se dizer que a colonização da América, a exploração de suas riquezas e a posição que a América Latina ocupou e ainda ocupa como umas das periferias do mundo são angústias de Amalfitano, e essa preocupação o leva a um questionamento dessa ordem das coisas no mundo. A isso, identificamos também como um ato performático, porque é a partir da angústia de não compreender o fosso entre Europa ou Estados Unidos e América Latina que o questionamento sobre o funcionamento das coisas surge, e um novo paradigma e uma nova forma de pensar pode surgir, buscando vias que não tenham o poder, o preconceito e a discriminação como nortes.

Ao longo da segunda parte de *2666*, o narrador cita dois livros lidos e “experimentados” por Amalfitano que podem nos ajudar a entender a autoficção. Um deles é o *Testamento geométrico*, de Rafael Dieste, de 1975. Com esse livro, Amalfitano faz um experimento, como também propôs Marcel Duchamp a sua irmã que o fizesse. Amalfitano, depois de encontrar o livro entre seus objetos, sem saber como ele fora parar aí, o coloca em um varal de roupas, preso por prendedores, “para que el viento pudiera ‘hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas’” (p. 246).¹⁵⁵ O segundo livro é *O’Higgins es araucano*, de Lonko Kilapán, que conta a descendência de um dos grandes nomes da história chilena e primeiro chefe de estado do Chile: Bernardo O’Higgins. Além das questões que esses dois livros podem nos proporcionar sobre o pensamento estético, político e ideológico de Amalfitano – e por extensão, de Bolaño –, podemos dizer que a estrutura de um livro dentro do outro (dentro de *2666*, encontramos citações de outros livros), como as bonecas russas, as *matrioskas*, nos remete a esse entrelaçamento da história da vida de Bolaño (que também é uma ficção, pois, como nos alertou Pedro Calderón de la Barca, em *La vida es sueño*,¹⁵⁶ a vida é uma ilusão, uma ficção) e de sua ficção (que também é sua vida). Em *2666*, um elemento se relaciona com outro e contém outro e nos remete a outro, e assim sucessivamente, como um *hiperlink*.

Sobre a experiência com o livro geométrico no varal, está claro que Amalfitano retoma questionamentos de Duchamp sobre a sacralidade da arte, de seus locais de exposição, mas também os atualiza. A performance de Amalfitano, trazida para o deserto, coloca em debate como é possível a arte na aridez do deserto, como é possível a vida no deserto, na fronteira marcada por assassinatos de mulheres, e como se dá a arte em meio a tudo isso.

[...] posicionar Duchamp no deserto de Sonora, mostra Roberto Bolaño, é um ato que desdobra aquilo que está homogeneizado, é fazer com que Duchamp opere em um espaço distinto, gerando, com isso, um curto-circuito no discurso corrente sobre as artes e seus pertencimentos. Uma vez no deserto, o *readymade* está disponível para significar mediante uma série de outras intervenções. (KLEIN, 2008, p. 6)

¹⁵⁵ “para que o vento pudesse ‘folhear o livro, escolher os problemas, passar as páginas e arrancá-las’”

¹⁵⁶ Disponível em: <http://comedias.org/calderon/vidsue.pdf>

É a essa possibilidade de diálogo entre as artes que chamamos também de performance na escrita, promovendo o intercâmbio e a mescla de linguagens para constituir um elemento questionador de ordens estabelecidas e criador de um novo espaço.

O livro *O'Higgins es araucano* prova, de forma jocosa, através de 17 teses que Bernardo O'Higgins, importante figura da história chilena, tem descendência araucana. É importante saber que o nome "araucano" é uma designação dos espanhóis para o povo mapuche, que ocupava a região do Chile. Esse povo, como outros da América Latina, foi dizimado, tanto pelos espanhóis na época da colonização quanto pelo governo chileno, no período da independência (início do século 19).¹⁵⁷ Fontes oficiais dizem que O'Higgins era filho de Ambrosio O'Higgins, importante político, e de Isabel Riquelme Meza, de família tradicional. Mas, segundo o livro que Amalfitano estava lendo, na realidade, Bernardo seria filho de Ambrosio com uma mulher araucana. Essa versão da história nos remete a questão da violação e da colonização representada pelo europeu que mantém relações sexuais com uma indígena; e o filho que nasce dessa relação remete ao novo país que está sendo construído, nesse caso o Chile da independência. A relação que o livro sobre O'Higgins estabelece com a história de Amalfitano é o questionamento sobre a submissão da América Latina e seus países à Europa. É também com esse livro que Amalfitano traz à tona a noção de que a América foi brutalmente violada na época da colonização, e ainda hoje é relegada à periferia. A filha de Amalfitano, Rosa, nasceu na Espanha, e, nos aeroportos da Europa, ela utilizava a fila dos cidadãos comunitários, e ele, a dos não comunitários, que era sempre maior. Quando a fiscalização observava uma criança passando sozinha pela fila e depois descobriam que seu pai era sul-americano, desconfiava logo que a menina estava levando droga (p. 212). Essa situação caracteriza preconceito contra os latino-americanos, e certa hostilidade à América Latina.

A performance da escrita, nesse caso, se mescla com o que Graciela Ravetti (2011, p. 28) chamou de performance política, que consiste na capacidade reivindicatória e de intervenção no espaço público, ou, ainda, consiste na comunicação cidadã. A performance, desse modo, "ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção sobre os retalhos que a memória consegue reerguer". A questão da memória, então, ganha relevância, porque a história do tempo presente – Amalfitano sentindo e observando a situação periférica que a América ocupa nas pesquisas acadêmicas, na economia, na política, etc. – é pensada a partir da história da colonização dos países americanos pelos europeus e dos processos de independência – Amalfitano trata especialmente do caso do Chile, mas, guardadas as proporções, os outros países latino-americanos passaram por situações semelhantes.

A questão da ironia presente na linguagem ocorre também nessa parte do livro. Aqui, ela se relaciona ao tema principal da parte dois de *2666*, que é a escrita de si. Para pensar sobre isso, dois trechos serão fundamentais, um deles se refere a uma fala do médico que está tratando o poeta homossexual. Esse médico

¹⁵⁷ Disponível em: <http://civilizacoesprecolombianas.blogspot.com.br/2011/01/araucanos-mapuches.html>

quer escrever uma biografia sobre o poeta:

[...] lo que tengo que hacer es reunir datos, fechas, nombres, compulsar anécdotas, algunas de dudoso gusto e incluso hirientes, otras más bien de carácter pintoresco, historias que ahora giran en torno a un centro gravitacional caótico, que es nuestro amigo aquí presente, o lo que él nos quiere mostrar, su aparente orden[...] (p. 225).¹⁵⁸

Apesar de se referir à escrita biográfica, ou seja, um médico que reunirá em um livro informações da vida de outrem, esse dado nos faz pensar sobre o que é escrever acerca de uma vida, seja a própria ou a de outros. Para o médico, basta reunir informações, basta compilá-las para que se tenha um texto biográfico. A questão que se interpõe é se isso de fato é possível, ou se quem escreve acaba sendo surpreendido pela impossibilidade de reunir todos os dados, todas as datas, todos os nomes e montar um perfil satisfatório sobre si mesmo ou sobre outra pessoa. De modo irônico, o próprio médico reconhece que o poeta é um centro gravitacional caótico ou que ele pode estar revelando uma ordem premeditada, ou seja, só mostra o que quer mostrar. Ao admitir isso, ele reconhece que é impossível a transposição de acontecimentos de uma vida para um livro por meio de uma linguagem escrita ou de qualquer outra, porque não há equivalências, ou modos de representação. Uma história de vida não é, então, um acontecimento real, que precisa ser representado ou ficcionalizado, é, antes, algo caótico, sem organização, e escrevê-la requer não a pretensão de organizá-la, mas o entendimento que a escrita sobre si ou sobre o outro é uma forma de construir e de interferir na imagem de si mesmo ou de alguém.

O outro trecho é uma fala do diretor da Faculdade de Filosofia e Letras, Augusto Guerra, e se refere à preferência das pessoas por biografias em detrimento de autobiografias.

[...] la literatura sí que tiene futuro [...] fíjese si no en las biografías, antes casi no había ni oferta ni demanda de biografías y hoy todo el mundo no hace más que leer biografías. Ojo: he dicho biografías, no autobiografías. La gente tiene sed de conocer otras vidas, las vidas de sus contemporáneos famosos, los que han alcanzado el éxito y la fama [...] (p. 256-257).¹⁵⁹

O que o diretor da faculdade diz está muito relacionado à questão da ironia. Como é possível que num texto dedicado a escrever sobre si mesmo, segundo nossas interpretações, poderia haver algo contrário a isso? A justificativa trivial para a preferência de biografias não convence muito, uma vez que os famosos poderiam escrever sobre seus sucessos, aos quais todos teriam acesso. Se as pessoas desejam saber sobre a vida dos famosos, Bolaño parece brincar com isso, por um lado se revelando e por outro se escondendo, bem como criando o que seria algo de si. A ironia estaria em sua atitude de reconhecer que biografias fazem mais

¹⁵⁸ [...] o que tenho que fazer é reunir dados, datas, nomes, examinar anedotas, algumas de gosto duvidoso e, inclusive, que ofendem, outras mais de caráter de curiosidade, histórias que agora giram ao redor de um centro gravitacional caótico, que é o nosso amigo aqui presente, ou o que ele que mostrar, sua aparente ordem [...]

¹⁵⁹ [...] a literatura é que tem futuro [...] preste atenção nas biografias, antes quase não havia nem oferta nem demanda de biografias e hoje todo mundo no faz mais que ler biografias. Preste atenção: eu disse biografias, não autobiografias. As pessoas têm sede de conhecer outras vidas, as vidas de seus contemporâneos famosos, os que alcançaram o sucesso e a fama [...]

sucesso e, no entanto, promover uma espécie de autobiografia. Ela seria, então, essa afirmação paradoxal acerca de escrita sobre si. Esse recurso da linguagem tem como função a afirmação de que é possível o conhecimento de si mesmo por meio da escrita de si. O diretor diz que as pessoas querem conhecer a vida de outras, mas pensamos que é através do entendimento da possibilidade de escrever sobre si e construir-se a partir disso, que o leitor pode pensar sobre sua própria existência, e na reescrita mental que faz de um texto, implica-se também como escritor de sentidos e escritor de sua própria autoficção – não de modo concreto, mas numa operação mental e em sua vida prática.

A performance, então, tem a ver com o uso da ironia, que justapõe informações paradoxais, para provocar o leitor e proporciona-lhe uma reflexão acerca da função da escrita sobre si como meio de construção e transformação de quem escreve, e também de quem lê, porque é no impulso de compreender e interpretar o que leu que ele coloca em cena suas experiências e conhecimentos, e os transforma ao mesmo tempo.

No capítulo “La parte de Amalfitano”, encontramos não apenas as já referidas semelhanças entre Bolaño e Amalfitano, mas, antes, uma discussão acerca do discurso sobre si, como autoficção, e sobre o outro, do ponto de vista biográfico. Podemos perceber também como Roberto Bolaño se dá a conhecer e constrói sua imagem, ou mito, como escritor. Para isso, vale-se muito da ironia. No trecho que deixaremos a seguir, o autor diz não trabalhar com sua autobiografia, mas é claro que, se ele não constrói sua autobiografia, está, sim, atento à interlocução de sua vida e de sua obra, levando-as paralelamente, ou até mesmo intercaladas. Observar-se-á, mais uma vez, o discurso irônico, principalmente quando o escritor diz que acha melhor não escrever.

Nunca me he planteado “trabajar” con mi autobiografía. Vivir sin trabajar para mí es algo que se parece a la felicidad. Así que procuro, cada vez que puedo, evitarme ése y cualquier esfuerzo. No trabajar con mi autobiografía (la palabra autobiografía me pone los pelos de punta), no trabajar con la escritura, no lavar los platos, dejar que mis hijos hagan lo que quieran y permanecer sentado delante de la tele viendo programas basura y refunfuñando o riéndome.¹⁶⁰

4.3.4 Performance do outro

Consideramos o capítulo “La parte de Fate” como o que mais se detém sobre a performance política, proporcionada pela escrita performática. Ele discute a nosso ver questões políticas da América (EUA e América Latina) e suas relações com o Oriente Médio e a Europa.

¹⁶⁰ Entrevista concedida em julho de 1999, disponível em: <http://www.comala.com/modelo/tertulía-comala.asp?toc=4>
Nunca pensei em “trabalhar” com minha autobiografia. Viver sem trabalhar para mim é algo que se assemelha à felicidade. Assim, procuro, cada vez que posso, evitar esse e qualquer esforço. Não trabalhar com minha autobiografia (a palavra autobiografia me causa arrepios), não trabalhar com a escrita, não lavar os pratos, deixar que meus filhos façam o que quiserem e permanecer sentado diante da televisão assistindo programas ruins e resmungando e rindo.

Durante a leitura dessa parte foi possível recolher vários exemplos do que vimos chamando de referências à cor negra, seja de pessoas ou de objetos, bem como de comparações com a cor branca. Isso, segundo nossas interpretações, se deu porque o intuito de Bolaño era propor uma reflexão acerca de vários preconceitos, especialmente o de raça, por meio de exaustivas exposições e contraposições, e questionar inúmeros binarismos políticos e ideológicos presentes no cotidiano da maioria das pessoas, como: centro x periferia, branco x negro, normal x deficiente, entre outros.

Um das dessas referências é um filme que Fate assiste, nele, há um homem branco preso por três policiais negros, e o chefe dos policiais também é negro (p. 302). Outra se refere a uma viagem de Fate, a aeromoça do avião é loira e o personagem e um homem que senta ao seu lado são negros (p. 305). Numa terceira situação, um cartaz branco e preto apresenta uns jovens negros, com jaquetas, óculos e boinas pretas (p. 311). Numa receita culinária, é necessário que se utilize pimenta negra (p. 320). Assistindo a um filme pornográfico, há uma alemã fazendo sexo com dois homens negros (p. 326). Quando estava chegando a Santa Teresa, no caminho havia um cavalo negro, Fate o iluminou com o farol e o cavalo se perdeu na escuridão (p. 343). Fate, ao imaginar um ônibus onde estavam lutadores de boxe, o imaginou todo preto, como um enorme carro fúnebre (p. 434).

Esses são alguns dos exemplos das referências. Como já foi dito no capítulo anterior, o personagem Fate é negro, e essa é uma de suas grandes questões. Assim, Bolaño explora os sentimentos e as ideias de quem convive diariamente com o “problema”¹⁶¹ de ser negro. Além disso, ultrapassa as questões pessoais de Fate e discute como o preconceito se dá na sociedade, levando a um questionamento de seu fundamento e da sua função. A repetição dessas referências tem a ver com certa obsessão de Fate, que a todo o momento está se questionando sobre isso. Como já dissemos, ele até trabalha em uma revista especializada em assuntos políticos e sociais que afetam a comunidade negra.

Além de simbolizar a tensa relação de Fate e a cor de sua pele, a citação da revista na qual é jornalista, *Amanecer Negro*, é um mote para o questionamento do preconceito racial na sociedade. Tal revista deveria em sua concepção auxiliar os negros na construção e afirmação de uma imagem positiva de si mesmos, entretanto, o que acontece é que seus artigos “difícilmente excedia[n] los límites del pintoresquismo afroamericano” (p. 332),¹⁶² ou seja, seus textos tinham o caráter de apresentar curiosidades pitorescas, o que, de certa forma, pode não contribuir para uma discussão séria sobre o preconceito de raça e sobre a afirmação da identidade.

A ironia nesse caso – e o que caracteriza uma performance na escrita – é o personagem Fate estar envolvido com as questões políticas e sociais dos negros e ao mesmo tempo não se sentir bem e à vontade em ser

¹⁶¹ Não se está dizendo aqui que ser negro é um problema, mas que o personagem Fate tem dificuldades em lidar com isso e com o preconceito da sociedade.

¹⁶² “difícilmente excedia[m] aos limites das coisas pitorescas afro-americanas”

negro, como nos sugere os exemplos: “También se dio cuenta de que nadie, en todo el restaurante, era negro, excepto él”¹⁶³ (p. 336) ou “¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie?”¹⁶⁴ (p. 359). Nos dois exemplos, estar no mundo para ele se relaciona também com a cor de sua pele, além de sua situação de ser estadunidense.

Outra questão que também é discutida em “La parte de Fate” são as diferentes nacionalidades e a implicação que isso tem para a dominação e para o exercício do poder – isso nos leva a questionar binarismos como centro x periferia, entre outros. Um dos grandes debates é a oposição entre mexicanos e estadunidenses. Em uma conversa entre Fate e outros jornalistas, um deles está falando sobre boxeadores e acaba entrando no assunto da estatura dos presidentes do México e dos Estados Unidos:

Poco a poco los presidentes de México serán cada vez más altos. Antes era impensable. Un presidente de México solía llegarle, en el mejor de los casos, al hombro a un presidente de América. A veces la cabeza de un presidente de México apenas estaba unos centímetros por encima del ombligo de un presidente de los nuestros (p. 364).¹⁶⁵

Essa passagem nos parece uma metáfora para simbolizar a condição política, econômica e social do México e, de certa forma, dos países latino-americanos. É possível observar certo otimismo e crescimento na posição que eles ocupam. Mas é possível observar também que, de modo paradoxal, o padrão ou o paradigma a ser alcançado são os Estados Unidos. Se, por um lado, o México está conseguindo um desenvolvimento, por outro, já se estabeleceu que o desenvolvimento ideal é o que têm os Estados Unidos. Nesse jogo da linguagem, que se vale de metáforas, identificamos mais vez a ironia: um elemento é exposto no texto, mas outro, nas entrelinhas, é revelado, minando os argumentos do primeiro.

Logo depois desse trecho, outro nos ajuda a discutir como funciona a ideia do preconceito, ele se refere ao casamento de homens mexicanos com mulheres americanas, para “melhorar a raça”. Segundo o mesmo jornalista que enunciava a metáfora do tamanho dos presidentes, os mexicanos estão fazendo o que os espanhóis fizeram ao chegar à América, só que ao contrário, pois os europeus acreditavam que ao violar as indígenas, a raça branquearia e melhoraria, em contrapartida, atualmente, são os próprios mexicanos que acreditam nessa ideia (p. 364-365). O que se observa é que a não aceitação de uma cultura e uma etnia ou nacionalidade ocorre por parte do próprio membro da etnia ou cultura. Também é curioso atentar para o fato de que é um jornalista norte-americano que diz essas palavras, o questionamento parte do outro, de alguém que não está inserido no contexto mexicano.

Podemos colocar em debate ainda o encontro de Fate com “La Hermandad de Mahoma”, um grupo político

¹⁶³ “Também se deu conta de que ninguém, em todo o restaurante, era negro, exceto ele”

¹⁶⁴ “Isso significa que em algum lugar sou americano e em algum lugar sou afro-americano e em algum outro lugar, por pura lógica, sou ninguém?”

¹⁶⁵ Pouco a pouco os presidentes do México serão cada vez mais altos. Antes era impensável. Um presidente do México costumava alcançar, no melhor dos casos, o ombro de um presidente da América. Às vezes, a cabeça de um presidente do México apenas estava uns centímetros acima do umbigo de um presidente dos nossos

do Harlem (Nova Iorque), composto somente por negros, a favor das causas palestinas. O grupo marchava com um retrato de Osama bin Laden seis meses depois do atentado contra o World Trade Center. Aqui, temos referências importantes sobre a relação dos Estados Unidos com o Oriente. Bolaño une, nesse episódio, dois dos “inimigos” americanos, o islã e a Al-Qaeda, e um dos povos mais discriminados no território americano, os negros. Assim, Bolaño expõe a possibilidade de questionamento sobre se os Estados Unidos estão empreendendo uma guerra contra o terror, ou se estão usando esse argumento para exercer e impor seu poder. A performance escrita (e também política) atua como questionadora dessa ordem vigente que, para a manutenção do poder, ainda insiste em dividir o mundo entre os que têm a cor e a religião certas e os que as têm erradas. O preconceito, ao qual vimos nos referindo, tem o intuito de menosprezar certas classes e grupos, mantendo-os submissos para a manutenção do poder de outros grupos. A performance política tem, então, a intenção de alertar as pessoas e questionar se essa ação de discriminação é ética. Bolaño, por meio da exposição e por meio dos medos e das angústias de Fate, propõe a seus leitores que também questionem as ações políticas, religiosas, sociais e econômicas vigentes nas sociedades.

4.3.5 Assassinatos, corpos e performances

No quarto capítulo, “La parte de los crímenes”, são descritos cerca de cem assassinatos de mulheres na cidade de Santa Teresa; o narrador utiliza o jargão médico-legista, encenando uma pseudofrieza em relação aos casos relatados, bem como mantendo um aparente distanciamento em relação aos mesmos. Entretanto, o discurso de Bolaño se vale de grande ironia, pois o efeito pretendido (ou causado) é justamente de implicação subjetiva do narrador com a situação de marginalização e violência física e psicológica imposta às mulheres, ou seja, o contrário da objetividade anunciada. A seguir a descrição de dois assassinatos:

El quince de enero apareció la siguiente muerta. Se trataba de Claudia Pérez Millán. El **cuerpo** fue encontrado en la calle Sahuaritos. La **occisa** vestía un suéter negro y tenía dos anillos de bisutería en cada mano, además de la argolla de compromiso. No llevaba falda ni bragas, aunque sí estaba calzada con unos zapatos de imitación de cuero, de color rojo y sin tacones. El cuerpo, que había sido **violado y estrangulado**, estaba envuelto en una cobija blanca [...] Claudia Pérez Millán **trabajaba como mesera** en una cafetería del centro. (Grifo nosso) (p. 563 - 564)¹⁶⁶

Por lo que respecta a las mujeres muertas de agosto de 1995, la primera se llamaba Aurora Muñoz Álvarez y su cadáver se encontró en el arcén de la carretera Santa Teresa-Cananea. Había muerto **estrangulada**. [...] Según el forense, había sido **golpeada y azotada**: en su espalda aún se podían apreciar las marcas de un cinturón de cinta ancha. **Tabajaba de mesera** en un café del centro de la ciudad. (Grifo nosso) (p. 575)¹⁶⁷

¹⁶⁶ Em quinze de janeiro apareceu a seguinte morta. Tratava-se de Claudia Pérez Millán. O corpo foi encontrado na rua Sahuaritos. A vítima vestia um suéter preto e tinha dois anéis de bijuteria em cada mão, além de uma aliança. Não usava saia nem calcinha, mas estava calçada com uns sapatos de imitação de couro, de cor vermelha e sem salto alto. O corpo, que havia sido violentado e estrangulado, estava envolto em uma coberta branca [...] Claudia Pérez Millán trabalhava como garçonete em uma cafeteria do centro.

¹⁶⁷ Ao que diz respeito às mulheres mortas em agosto de 1995, a primeira se chamava Aurora Muñoz Álvarez e seu cadáver foi encontrado no acostamento da estrada Santa Teresa-Cananea. Morreu estrangulada [...] Segundo o legista, ela foi estrangulada e espancada: em suas costas ainda se podiam ver as marcas de um cinto de correia larga.

O que se observa em todas as descrições é o uso de termos técnicos médico-legista, como os acima destacados, enumeração de nomes, idades, endereços, filiação (como em um obituário), das peças de roupa usadas no momento do crime, acessórios e, especialmente, o relato da ocupação trabalhista. A classe social dessas mulheres, quase sempre desfavorecida, influenciará em suas mortes. Este trabalho tende a acreditar que o intuito do escritor não é simplesmente fazer um levantamento de crimes e enumerá-los, mas sim fazer uma denúncia de crimes que ocorrem verdadeiramente e propor uma reflexão sobre o mal e a violência.

O cenário dos assassinatos, Santa Teresa, e especificamente o deserto, caminho para os Estados Unidos, pode nos ajudar também a entender a dinâmica dos crimes. A cidade, como é fronteira com os Estados Unidos, é local de passagem de “coiotes”, de trabalhadores, de imigrantes. Como nos informa Gael García Bernal e Marc Silver, em sua série de quatro vídeos, intitulados *The invisible*, de 2010, sobre o atravessamento de imigrantes ilegais da fronteira do México para os Estados Unidos, a aventura é cercada de riscos, violência, ameaças, roubos, sequestros, estupros, torturas e violações, praticados tanto por atravessadores como por policiais. O cenário escolhido por Bolaño, então, já é marcado pela questão da violência e nos ajuda a compreender que o delito contra as mulheres nessa região é frequente.

O ato irônico ocorre à medida que o narrador tenta explicitar que não tem nada a ver com as mortes, que ele apenas as conta, mas, de maneira implícita, vê-se que isso não é indiferente para a voz que narra. A pergunta que nos faz duvidar do não envolvimento do narrador é: por que narrar tais mortes? Por que as expor? É aí que suspeitamos de que contar a história desses corpos violentados não é algo meramente objetivo. A ironia acontece também em comentários críticos, como “Por otra parte, en diciembre de 1994 no hubo más asesinatos de mujeres, al menos que se supiera, y el año terminó en paz” (p. 549).¹⁶⁸ A crítica está em dizer que o ano terminou em paz, sabendo que aconteceram inúmeros crimes e quase todos sem solução, e que as mulheres ainda corriam muito risco.

A performance da escrita, então, passa a ser também a performance do corpo: do corpo que escreve, do corpo violentado que tem seu destino narrado, do corpo que lê e que tem que se a ver com a tragédia e com os problemas da sociedade. Todos esses movimentos dependem da subjetividade dos atores envolvidos na questão, seja ele o narrador seja o leitor, ou as próprias mulheres. Para nós, a performance é possível porque narrar as mortes violentas das mulheres não se trata de uma representação do real ou de somente uma denúncia, mas tem a ver com escritor (narrador) e leitor sentirem também em seus corpos a intensidade da violência que se pratica contra corpos tão frágeis e tão humanos quanto os de quem escreve e de quem lê.

Bolaño consegue ainda trazer à tona assuntos que parecem não ter relação com os assassinatos, mas que fazem parte da teia que torna possível que essas atrocidades ocorram. Dentre eles, pode-se destacar a

Trabalhava como garçonne em um café do centro da cidade.

¹⁶⁸ “Por outra parte, em dezembro de 1994 não houve mais assassinatos de mulheres, ao menos que se soubesse, e o ano terminou em paz”

corrupção e o descaso da polícia de Santa Teresa. Tal corrupção e descaso são um indício da difícil relação que o poder policial estabelece com a sociedade, sendo muitas vezes injusta com os cidadãos de menor poder aquisitivo e condescendente com os mais poderosos.

Depois de um corpo ser encontrado perto de uma fábrica, ocorre esta conversa entre um executivo e um policial: “Bueno, dijo uno de los ejecutivos, usted se encarga de todo, ¿verdad? El policia dijo que sí, cómo no, y se guardó el par de billetes que le tendió el otro [...]” (p. 450).¹⁶⁹ A ideia que se tem desse trecho é que o executivo da fábrica queria que o policial se desfizesse do corpo sem comprometer a empresa. Outro exemplo nos mostra a negligência policial com os assassinatos: “Dos de las compareñas de Leticia Contreras Zamudio fueron acusadas formalmente de su asesinato, aunque no había ninguna prueba que las inculpara [...]” (p. 502).¹⁷⁰ Nesse exemplo, o que se vê é a polícia tentando encontrar um culpado para o assassinato, mas sem nenhum indício de quem seria. Vale dizer que Leticia e as amigas eram prostitutas, o que, de certa forma, parece contribuir para o descaso com a situação. Vale lembrar ainda a principal negligência a respeito dos crimes: a prisão do suspeito de cometer os crimes, o sobrinho de Archiboldi, Klaus, e os crimes continuarem acontecendo (p. 378).

Nesse contexto de negligência, o aparecimento da personagem Florita Almada é fundamental, ela é uma vidente e prevê os crimes. Um canal de televisão a entrevista, mas, de modo geral, Florita não é levada a sério, tampouco suas previsões. Sua importância reside no fato de ela ser uma das poucas pessoas que presta atenção ao que está ocorrendo com as mulheres e se preocupa verdadeiramente com elas. Sua vida apresenta uma metáfora significativa em relação aos crimes: sua mãe e seu esposo eram cegos e foi ela quem cuidou dos dois. Florita tem a função, então, de ver para quem não pode enxergar, e é o que faz em relação aos crimes, além de prever, ela consegue entender a dimensão que eles têm. Ao construir a personagem Florita, Bolaño valida os conhecimentos populares e coloca em xeque a noção de que apenas os conhecimentos científicos são válidos. Ironicamente, é apenas a mulher simples e sem educação formal que tem a capacidade de enxergar e compreender os assassinatos.

4.3.6 O ofício de escrever e a performance

O último capítulo de *2666*, “La parte de Archiboldi”, como já dissemos, relata a relação que Hans Reiter, que posteriormente se transforma em Archiboldi, estabelece com a literatura, especialmente com o ofício de escritor e com seus processos de leitura. É sabido também que Archiboldi teve um curto período de

¹⁶⁹ “Bom, disse um dos executivos, você se encarrega de tudo, pode ser? O policial disse que sim, como não, e guardou algumas notas que o outro lhe estendeu [...]”

¹⁷⁰ “Duas das amigas de Leticia Contreras Zamudio foram acusadas formalmente de seu assassinato, mesmo sem haver nenhuma prova que as incriminasse [...]”

escolarização e o único livro que leu até a adolescência foi *Algunos animales y plantas del litoral europeo*, roubado aos seis anos da biblioteca da escola. Esse livro se faz importante porque marca a grande metáfora que guiará o menino Archimboldi até sua vida adulta: o mergulho. A atividade de mergulhar que Archimboldi tanto gosta aparece como símbolo para a relação com o conhecimento. Para ele, o que interessa são as coisas que estão no fundo, bem no fundo do mar, longe do que se vê no raso, à vista dos olhos. Essa atitude é bastante performática, à medida que não se contenta com informações e respostas rápidas e fáceis, mas pretende buscar relações profundas, intrincadas, subjetivas e muitas vezes incoerentes. Conhecer para Archimboldi é ir além, é ir a planícies que não são planícies, vales que não eram vales.

Essa relação de Archimboldi com o conhecimento, e que pode ser estendida à literatura, desemboca no trabalho metaliterário presente nessa parte de *2666*, ou seja, um texto literário que se dedica a refletir sobre a produção e, em certa medida, sobre a recepção de literatura. O leitor de Bolaño pode acompanhar a construção da figura de um escritor/autor, desde seu afastamento da educação regular até a publicação de vários de seus livros. Essa narrativa torna-se, então, performática porque tem a habilidade de refletir sobre si mesma, sobre seu próprio processo de concretização. Além disso, tem um caráter também autoficcional – o que por sua vez a direciona para o caminho da performance, porque Bolaño narra suas experiências e reflexões sobre seu próprio fazer literário.

O trecho a seguir apresenta uma reflexão muito importante sobre a questão da literatura menor e da literatura maior. Quando Hans Reiter foi alugar uma máquina de escrever, o homem que a alugaria, um velho escritor, lhe disse:

La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazaes, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres. Me equivocaba. Las obras menores, en realidad, no existen. Quiero decir: el autor de una obra menor no se llama fulanito o zutanito. Fulanito y zutanito existen, de eso no cabe duda, y sufren y trabajan y publican en periódicos y revistas y de vez en cuando incluso publican un libro que no merece el papel en el que está impreso, pero esos libros o esos artículos, si usted se fija con atención, *no están escritos por ellos*. Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras. (p. 982-983)¹⁷¹

O que esse trecho diz é que a classificação de literatura menor e maior não é cabível, elas são, na prática quase a mesma coisa, porque, ao escrever, um “autor menor” está pondo no papel ideias e conceitos que outros também já pensaram. O que de fato é relevante – expresso por meio de uma metáfora muito significativa para o personagem Archimboldi, porque ele é inúmeras vezes representado por outros

¹⁷¹ A literatura é um vasto bosque e as obras mestres são os lagos, as árvores imensas ou extraordinárias, as eloquentes flores preciosas ou as escondidas grutas, mas um bosque também está composto por árvores comuns e corriqueiras, por ervaçais, poças, por plantas parasitas, por fungos e por florzinhas silvestres. Equivoco-me. As obras menores, na realidade, no existem. Quero dizer: o autor de uma obra menor no se chama fulaninho ou beltraninho. Fulaninho e beltraninho existem, não há dúvida disso, e sofrem e trabalham e publicam em jornais e revistas e de vez em quando, inclusive, publicam um livro que não merece o papel no qual está impresso, mas esses livros ou esses artigos, se você observa com atenção, *não foram escritos por eles*. Toda obra menor tem um autor secreto e todo autor secreto é, por definição, um escritor de obras mestres.

personagens como um gigante em um bosque – é a ideia de que a literatura é composta por diversos textos e todos esses textos são importantes para que sua constituição. Mas pensamos que é a partir da experimentação da escrita que se consegue um texto mais elaborado, ou seja, para que uma obra considerada maior seja de fato escrita, muitos outros escritores, e o próprio escritor que a concebeu, tiveram que escrever muitas obras consideradas menores. Arriscamo-nos a dizer que o processo de elaboração de obras menores e maiores é o contrário do que enunciou o personagem de Bolaño: o autor secreto de uma obra tida como maior são os escritores menores, que criaram possibilidades e alternativas de elaboração para um texto.

Assim, vale lembrar que o processo de Hans Reiter para se tornar Archiboldi, ainda que não tenha contado com a educação escolar, passou por experiências inimagináveis, como a guerra e a permanência em um campo de concentração, e pelo recolhimento de muitas histórias contadas por várias pessoas. O primeiro a estar significativamente na vida de Reiter e introduzi-lo em questões de leitura é Hugo Halder, sobrinho do barão para o qual Reiter trabalhava. O rapaz passava muito tempo na biblioteca lendo, e incentivou Hans a ler o primeiro livro depois de *Algunos animales y plantas del litoral europeo*. Halder é como um Virgílio para Hans,¹⁷² alguém que o inicia na vida literária.

A pergunta fundamental que nos ajudara a pensar sobre a ironia e a performance acerca da construção da figura do escritor/autor é por que Hans Reiter se transforma em Benno von Archiboldi? Num primeiro momento, isso tem a ver com o assassinato de Leo Sammer, colega do campo de concentração. Reiter mata a Sammer porque este não parava de falar, mas, intui-se também que seu assassinato está relacionado ao fato de ele ter matado vários judeus. Depois de cometer o assassinato, uma velha dá a Reiter uma jaqueta de couro e pede a ele que mude seu nome (p. 973).

Entendemos, então, que a mudança de nome tem a ver com sua transformação, que tem início com a morte provocada por ele. Reiter vem há muito se transformando em outra pessoa, as experiências com Ingeborg – sua forma de ver o mundo transpassada pela loucura, promovendo uma perspectiva diferente de ver as coisas –, com a guerra, com a leitura e a escrita, com pessoas de classes sociais diferentes (prostitutas, militares, editores) o direcionam para a mudança. Mas é o assassinato que comete que o impulsiona decisivamente a assumir outra *persona*, não para se esconder, como pode parecer a princípio, mas porque ele já não é mais o mesmo, o horror da guerra e o fato de tirar a vida de alguém não permitem que sua concepção e seu modo de ver o mundo sejam os mesmos, que sua maneira de ver e entender a vida seja como a do garoto que adorava o mergulho e se encanta pela irmã recém-nascida. A transmutação se torna evidente ao pensarmos que Reiter só escreve seu primeiro livro depois da guerra e da passagem pelo campo de concentração, transformando-se em Archiboldi.

Defendíamos no início desta pesquisa que os papéis de autor e de escritor estavam divididos entre Hans Reiter, que exercia a figura de autor, porque escrevia de fato, e Archiboldi, a de escritor, porque tinha seu nome vinculado na mídia, e seus leitores acreditavam nessa figura. Agora, tendemos a crer que essas duas

¹⁷² Referência a Virgílio que guiou Dante por sua passagem pelo inferno, em *Divina comédia*.

entidades se misturam num corpo e ganham vida interdependentes para a produção literária.

Eneida Maria de Souza afirma que qualquer escritor possui certa imagem na mídia, criada por ele mesmo, por seus leitores e críticos; a figura do autor se assemelha mais a de um fantasma, porque todos supõem que ele existe, mas ninguém nunca o viu. Ao contrário da tendência da superexposição midiática, Archimboldi tem horror em ser um *pop-star* da literatura. Nunca uma foto sua foi vista e as únicas pessoas que o conhecem são seus editores e sua esposa, e ao final sua irmã, que saberá que Archimboldi e Hans são a mesma pessoa. Ele não está inserido no meio literário frequentado por pintores, cineastas ou outros escritores.

Lembrando as colocações de Bernardo Marçolla (2002, p. 116) sobre o lugar do escritor, podemos dizer que Hans e Archimboldi estão no entrelugar, eles estão todo o tempo escutando variadas histórias, de pessoas diversas (o editor Michael Bittner, o velho que aluga a máquina de escrever, a velha que lhe dá a jaqueta, Leo Sammer, Hugo Halder), buscando leituras em livros, vivenciando diferentes situações, analisando, pensando e fabulando, e transformando todos esses elementos em textos literários. O que é escrito não vem de fora, nem de dentro, mas de um lugar onde tudo se encontra, onde autor e escritor se encontram para formar outra entidade.

Assim, identificamos a performance no ato de transformação, de se reinventar a cada experiência pela qual passa. A performance é essa possibilidade de sempre poder mudar e de também manter a essência – porque Archimboldi se mantém fiel à ideia de aprendizado, de buscar enxergar além das aparências. A escrita, então, se torna performática à medida que explora os elementos de transformação e permanência, à medida que ironiza com a formação acadêmica, questionando seu estatuto de base indispensável para consolidação de um escritor/autor, e à medida que a transformação de Archimboldi pode ser também a de Bolaño, num processo autoficcional (Bolaño, que não frequentou a universidade, antes de dedicar-se exclusivamente à literatura, teve vários ofícios, como de garçom, lixeiro e guarda noturno).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar a este apartado da pesquisa não nos direciona essencialmente para o fim, desde seu começo, defendemos uma busca constante por dúvidas, questões, perguntas e toda sorte de elementos que nos impulsionasse sempre a pesquisar, a investigar, a “correr atrás do prejuízo”. A performance em sua essência é movimento, é processo, é caminhar, mesmo que para isso seja necessária a manutenção de certos pressupostos; como seria possível preservar uma tradição cultural, se não houvesse a transmissão de elementos inerentes a ela?

Assim, o que aqui se inicia – e não termina – é, antes de tudo, não apenas uma pesquisa acadêmica que se interessa pela teoria da performance, mas um modo de ver e de pensar o mundo desde um ponto de vista mais flexível, mais questionador e menos submisso. Se o pesquisador em performance não se modificar durante sua pesquisa, se não buscar o valor de reflexões, então, seu trabalho, ainda que louvável academicamente, não lhe servirá para muito.

Fora essas questões, nossa ideia inicial era discutir a performance escrita em *2666*, de Roberto Bolaño. Para isso, aventuramo-nos pelo complexo terreno da teoria da performance, depois passamos por várias outras teorias, como a da autoficção, da formação da figura do escritor/autor e dos crimes em literatura, entre outras, para, por fim, discutir essencialmente como se deu a escrita performática de Bolaño. O caminho, que parece longo, foi fundamental para entender o que chamamos de performance escrita: uma reflexão acerca do tema tratado; o entrelaçamento com diversas outras problemáticas e elementos, de diferentes vertentes; e a discussão de nossos principais questionamentos. O processo de análise, como em performance, foi fundamental para que chegássemos até aqui com afirmações aprofundadas em relação às feitas por nós no começo de tudo, porque tivemos um tempo de maturação, de desenvolvimento e reflexão.

Como discutimos em nosso texto, muitos pesquisadores acreditam que partimos de uma hipótese inválida para fazer a pesquisa, pois creem que não é possível haver performance em escrita. Mais uma vez insistimos na ideia contrária, e esta dissertação tem o intuito de reunir dados e informações que colaborem no desenvolvimento dessa noção já trabalhada por outros pesquisadores, como Graciela Ravetti, Denise Pedron, Juliana Leal, Marvin Carlson, Renato Cohen, entre outros, bem como refletir acerca dela. Se a performance tem a ver com o corpo, não somente o de carne e osso, mas também com a potencialidade corpórea presente no olhar, na expressão verbal, gestual, nas memórias e nos sentimentos, por que, então, a escrita, composta por tudo isso, não poderia ser também performática?

Dessa forma, de acordo com o que vimos pesquisando, Roberto Bolaño, em *2666*, propõe uma escrita reflexiva, questionadora, que protesta e denuncia. Suas reflexões são tanto da ordem do próprio processo de escrita, de formação da figura de intelectual e de escritor, quanto da ordem da vida social, política e econômica. Essas reflexões, fica claro, ocorrem ao mesmo tempo e num mesmo texto, porque Bolaño não

separa a literatura da vida tida como real, não entra no jogo da separação ficção x realidade; ele trabalha como se tudo fosse uma coisa só. É a possibilidade de pensar tudo ao mesmo tempo em que também caracteriza a performance.

A performance escrita, ao nosso ver, não exclui ser performance política, performance *art*, performance cultural e por aí vai, porque a escrita de Bolaño tem como função também questionar e criticar a ordem social, política e econômica; proporcionar prazer estético e propor novas formas estéticas; difundir ou preservar uma tradição.

A pergunta que mais se ouviu no decorrer dessa pesquisa foi: “Mas o que significa 2666?”. A resposta, quase sempre insatisfatória, tinha a ver com uma citação do próprio Bolaño, do seu livro *Amuleto*, no qual a personagem Auxilio Lacouture se refere à avenida Guerrero, em Ciudad de México, como um cemitério,

pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975 [...], sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (p. 1124)¹⁷³

Acreditamos que uma possível resposta passa por essa questão do esquecimento, da inexistência e da morte. O elemento textual que relaciona todas as partes de *2666* é a cidade de Santa Teresa, onde ocorrem os crimes. Talvez não seja forçado pensar que Santa Teresa é também um cemitério do ano 2666, um cemitério que só existe porque há esquecimento, porque as mulheres que lá vivem e são assassinadas e que são, de certa forma, inexistentes – e não apenas as mulheres, mas a toda a população que não detém o poder. Não é à toa que o cenário de Santa Teresa é um deserto, onde não há nada, apenas a inexistência.

Mas o que isso tem a ver com a performance escrita? Poderia se dizer que ao debater o esquecimento, trazendo-o para a memória de seus leitores, Bolaño realiza o ato performático de manter, de preservar o que de modo algum se pode esquecer: a vida humana (comportamento recuperado segundo Schechner, 2001). Para além da literatura (que é também um modo de vida), Bolaño, apesar de narrar a morte, tem apreço mesmo é pela vida – não podemos deixar de pensar que a escrita de *2666* foi na iminência de sua morte.

¹⁷³ mas não um cemitério de 1974, nem um cemitério de 1968, nem um cemitério de 1975 [...], sim um cemitério de 2666, um cemitério esquecido debaixo de uma pálpebra morta ou inexistente, as acuosidades desapasionadas de um olho que por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo.

6 REFERÊNCIAS

6.1 Impressas

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Juba Elisabeth Levy [et al]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 16, p. 80-93, jul-dez. 2007.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1977.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

BESACIER, Hubert. Reflexiones sobre el fenómeno de la performance. In: PICAZO, Gloria (Org.). *Estudios sobre performance*. Andalucía: Centro Andaluz de Teatro, 1993. p.121-163.

BOAL, Augusto. O teatro como vida. In: _____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 73-77.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Maria A. Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CARREIRA, Luiz A. N; [et al.]. *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

CAVALHEIRO, Juciane. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum: estudos linguísticos*, Londrina, n.11/12, p. 67-81, dez. 2008.

CERVONI, Jean. Os atos de linguagem. In: _____. *A enunciação*. Tradução de Garcia Santos. São Paulo: Ática, 1989. p. 84-95.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work in progress na cena contemporânea: cena, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DANNER, Fernando. A dimensão estética em Theodor Adorno. *Thaumazein*, Porto Alegre, v. 3, p. 01-04, 2008.

FÉRAL, Josette. La performance y los “media”: la utilización de la imagen. In: PICAZO, Gloria (Org.). *Estudios sobre performance*. Andalucía: Centro Andaluz de Teatro, 1993. P. 197-219.

FERNANDES, Florestan. A ditadura militar e os papéis políticos dos intelectuais na América Latina. In: _____. *Circuito fechado*. São Paulo: Hucitec, 1976. p. 99-141.

FIGUEIREDO, Eurídice. A diferença e a alteridade. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v.16, p. 45-56, jul-dez. 2007.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Organização de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Tradução de Imago Editora. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

GERBASE, Jairo. O poder do grande outro. *Cógitó*, Salvador, n. 11, p. 26-28, out. 2008.

GLEISER, Marcelo. Sonhos de uma teoria final. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 2010. Caderno Mais, p. 9.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, 19--. p. 10

HUTCHEON, Linda. Comunidades discursivas – como a ironia “acontece”. In: _____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte, 2000. p. 133-168.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v.2.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Tese

(doutorado). Rio de Janeiro: UFEJ – Instituto de Letras, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

LIMA, Constância Duarte; [et al.]. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Depto. de Letras Românicas, Poslit, FALE/UFMG, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LOBATO, Monteiro. *Memórias de Emília*. São Paulo: Globo, 2007.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Tradução de Maria A. Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MARÇOLLA, Bernardo. O lugar poroso do escritor. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 199-212, maio-ago. 2010.

MATOS, Cláudia Neiva de. Literatura e performance. In: CARREIRA, André Luiz A. N. [et al.]. *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 49-58.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Tradução de Antônio Carlos. Chapecó: Argos, 2004.

MORGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

OLIVEIRA, Gerlane Roberto de. *Na trama da escrita autoficcional: relações entre obra e vida em Lygia Bajunga Nunes*. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: FALE /UFMG, 2010.

PATERSON, Janet. Pensando o conceito de alteridade hoje. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v.16, p. 13-19, jul-dez. 2007. Entrevista concedida a Sandra Regina Goulart Almeida.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

PICAZO, Gloria. La performance de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta. In: _____. *Estudios sobre performance*. Andalucía: Centro Andaluz de Teatro, 1993. p. 15-30.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. In: _____. *Diálogos latinoamericanos 4*. Aarhus: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2001.

_____. Narrativas performáticas. In: _____. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 47-68.

_____. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

_____. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André [et al.] (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 81-90.

_____. Performance escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: Hildebrando, Antonio [et al.]. *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-55

RODRIGUES, Éder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.

ROJO, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.

_____. Las armas de las letras o del poder de la poesía. In: _____. *Las armas de las letras – Ensayos neoarielistas*. Santiago: LOM Ediciones, 2008. p. 75-86.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

_____. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução de Rubia Prates. São Paulo: EDUSP, 1997.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de *performance* e *drama* no campo das ciências sociais. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, n. 24, p. 35-65, 2005.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. Crime, violência e maldade na “Literatura do Norte”, uma problemática em questão. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 221-226, set-dez. 2010.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Tradução de Aurelio Major. Madrid: Suma de Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. In: VIGNOLO, Paolo (Ed.). *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008. p. 29-35.

TODOROV, Tvezan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Tradução de Nancy C. de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VILA, María del Pilar. Roberto Bolaño: entre el ensayo y la ficción. *Taller de Letras*, Santiago, n. 46, p. 83-98, 2010.

WALKER, Carlos. El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño. *Taller de Letras*, Santiago, n. 46, p. 99-112, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

6.2 Digitais

ALDAY, Patricia P. El hombre, ese fantasma: el yo como otretad en la narrativa de Roberto Bolaño. *Revista Universum*. Talca, v. 2, n. 19, p. 186-197, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762004000200015>. Acesso em: 7 fev. 2010.

ANTUNES, Claudia. *Intelectuais se dobram à alienação do trabalho, diz Marilena Chauí*. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/961616-intelectuais-se-dobraram-a-alienacao-do-trabalh-diz-marilena-chaui.shtml>. Acesso em: 18 ago 2011.

BADANO, Cecilia L. Latinoamericanidad transcultural. Roberto Bolaño: la escritura como paradigma multicultural. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISPANISTAS, 1, 2008, Belo Horizonte. [Anais eletrônicos...]. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, 1 CD-ROM.

BARCA, Pedro Calderón de la. *La vida es sueño*. Disponível em: <<http://comedias.org/calderon/vidsue.pdf>>. Acesso em 25 mar. 2012.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Disponível em: <ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2012.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Biografia de Roberto Bolaño. Disponível em: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bolano.htm>>. Acesso em: 16 mai. 2009.

BOLAÑO, Roberto. Entrevista. Jul. 2009 Disponível em: <<http://www.comala.com/modelo/tertuliacomala.asp?toc=4>>. Acesso em: 22 jun. 2010.

_____. Entrevista. Jul. 2003 Disponível em: <http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/radar/vernota.php?id_nota=843&sec=9>. Acesso em: 22 jun 2010. Entrevista concedida a Mónica Maristain.

BORGES, Jorge Luis. *El escritor argentino y la tradición*. Disponível em: <http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm>. Acesso em: 15 jan. 2012.

CANÇÃO NOVA. Biografia de Santa Teresa D'Ávila. Disponível em: <<http://www.cancaonova.com/portal/canais/liturgia/santo/index.php?dia=15&mes=10>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 16, p. 127-137, 2007. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos_de_campo/vol16_n16_2007/cadernos_de_campo_n16_p127-137_2007.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2011.

CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. Disponível em: <<http://www.crin.org/resoucers/infoDetail.asp?ID=22661>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

ESPINOZA, Patricia. Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño. *Estudios Filológicos*, Valdivia, n. 41, p. 71-19, 2006. Disponível em: <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100006&lng=es&nrm=iso&tlng=es>. Acesso em: 07 fev. 2010.

ESTADO DE SÃO PAULO. Assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez atingem nível mais alto em 16 anos. São Paulo, 18 set. 2009. Caderno Internacional. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,assassinatos-de-mulheres-em-ciudad-juarez-atingem->

nivel-mais-alto-em-16-anos,437210,0.htm>. Acesso em 21 fev. 2012.

FERNANDES, Florestan. *Ciências sociais: na ótica do intelectual militante*. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141994000300011&script=sci_arttext>. Acesso em: 09 ago. 2011

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação e Crítica*, São Paulo, n. 4, p. 91-102, abr. 2010. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2011.

FIGUEROA, Julio. Exilio interior y subjetividad pos-estatal: “El gaucho insufrible” de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 72, p. 149-161, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n72/art07.pdf>>. Acesso em: 7 fev. 2010.

_____. “Estar sin hogar”: exilio, ajenidad, escritura en *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño. *Taller de Letras*, Santiago, n. 39, p. 89-99, 2006. Disponível em: <http://www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl39_6.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2010.

GONZÁLES, Daniuska. Roberto Bolaño: el resplendor de la sombra. La escritura del mal y la historia. *Revista Atenea*, Caracas, n. 488, p. 31-45, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622003048800003&script=sci_arttext>. Acesso em: 7 fev. 2010.

INFOESCOLA. Biografia de Santa Teresa D’Ávila. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/santa-teresa-davila/>>. Acesso em: 14 mar. 2012.

KLEIN, Kelvin dos Santos Falcão. Um manual de geometria no deserto de Sonora: Roberto Bolaño atualiza Marcel Duchamp. *Darandina – revisteletrônica*. Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 1-9, 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo111.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2012.

LEAL, Juliana H. G. Escrita performática latino-americana contemporânea. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. Anais... Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/JULIANA_LEAL.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2010.

LÓPEZ, Pancho. El performance, un acto subjetivo. *Performancelogía*. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/el-performance-un-acto-subjetivo-pancho.html>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

LÓPEZ-VICUÑA, Ignacio. Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 75, p. 199-215, nov. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952009000200010&script=sci_arttext>. Acesso em: 7 fev. 2010.

MARCO, Joaquín. 2666. *El mundo*. Espanha, 11 nov. 2004. Disponível em:

<http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/10635/2666/>. Acesso em: 13 jul. 2009

MARTINS, Anna Faedrich. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. *Letrônica*, Porto Alegre, v.4, n. 1, p. 195, jun. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/7984/6398>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e performance. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, n. 24, p. 67-85, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v11n24.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2010.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2108>. Acesso em: 26 nov. 2011.

NERCOLINI, Marildo José. *O intelectual latino-americano hoje: caminhos e descaminhos*. 2002. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300041&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 ago 2011.

NUESTRAS HIJAS DE REGRESO A CASA. Apresenta informações sobre assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez, no México. Disponível em: <<http://www.muieresdejuarez.org/>>. Acesso em: 20 fev. 2012

PERFORMANCELOGÍA. Documentação sobre arte de performance e performers. Caracas: 2006. Disponível em: <<http://www.performancelogia.blogspot.com/>>. Acesso em: 17 out. 2010.

PERLEZ, Jane. Livro de jornalista americana retrata espiral extremista no Paquistão. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/960243-livro-de-jornalista-americana-retrata-espiral=extremista-no-paquistao.shtml>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

REVISTA ART. Desenvolvido por Rodrigo da Costa Araújo. Apresenta informações sobre artes. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-07/trabalhos/9.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

ROJO, Grínor. Bolaño y Chile. *Anales de Literatura Chilena*, Santiago, n. 5, p. 201-211, dec. 2004. Disponível em: <http://www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a5_12.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2010.

ROJO, Sara. Crítica e performance teatral. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, n. 4, 2007, Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/Critica%20e%20performance%20teatral%20-%20Sara%20Rojo.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2010.

SAER, Juan José. El concepto de ficción. In:____. *El concepto de ficción*. Disponível em: <<http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html>>. Acesso em: 25 jun. 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: _____. *Estudos de performance: uma introdução*. Tradução de ALMEIDA, R.L. Publicada sob licença creative commons, classe 3, 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/54471900/Richard-SCHECHNER-o-que-e-performance>>. Acesso em: 15 mai. 2011.

SOLOLITERATURA. Biografia de Roberto Bolaño. Disponível em: <<http://www.sololiteratura.com/bol/bolanoprincipal.htm>>. Acesso em: 18 mai. 2009.

VATICANO. Biografia de Santa Teresa de los Andes. Disponível em: <http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ns_lit_doc_19930321_teresa-de-jesus_po.html>. Acesso em 14 mar. 2012.

6.3 Vídeos

PROGRAMA RODA VIVA. Entrevista Luiz Felipe Pondé. Exibido em: 15 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/1268>>. Acesso em 15 ago 2011.

THE INVISIBLE. Direção: Gael García Bernal e Marc Silver. México. Distribuído por Amnesty International. 1 DVD (50min), son., color.

6.4 Ilustrações

ARCIMBOLDO, Giuseppe. O cozido e o cozinheiro. 1571. Óleo. 52x41cm. Coleção privada, Estocolmo.