

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ESTUDOS DE LITERATURA  
TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

GABRIEL DA FONSECA TORRES

***LA MÁSCARA DE CUERO:***  
AUTOR E AUTORIA EM 2666

PORTO ALEGRE  
2021

GABRIEL DA FONSECA TORRES

***LA MÁSCARA DE CUERO:***  
Autor e autoria em 2666

Dissertação de mestrado em Teoria, Crítica e Comparatismo, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior

PORTO ALEGRE  
2021

### CIP - Catalogação na Publicação

Torres, Gabriel da Fonseca  
La máscara de cuero: autor e autoria em 2666 /  
Gabriel da Fonseca Torres. -- 2021.  
115 f.  
Orientador: Antonio Barros de Brito Junior.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Teoria da Literatura. 2. Roberto Bolaño. 3.  
Literatura Hispano-Americana. 4. 2666. 5. Deleuze e  
Guattari. I. Brito Junior, Antonio Barros de, orient.  
II. Título.

Gabriel da Fonseca Torres

LA MÁSCARA DE CUERO: AUTOR E AUTORIA EM 2666

Dissertação de mestrado em Teoria, Crítica e Comparatismo, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 1 de Outubro de 2021

Resultado: Aprovação unânime com conceito A

BANCA EXAMINADORA

---

Dra. Claudia Luiza Caimi

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Dra. Karina de Castilhos Lucena

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Marcos Piason Natali

Universidade de São Paulo (USP)

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

**2666**

*Procurem seus buracos negros e seus muros brancos, conheçam-nos, conheçam seus rostos, de outro modo vocês não os desfarão, de outro modo não traçarão suas linhas de fuga*

**Deleuze e Guattari**

*¿Quién es Arcimboldi?, dijo Piel Divina. Ay, estos real visceralistas realmente son unos ignorantes.*

**Los detectives salvajes**

*Yo no sé cómo hay escritores que aún creen en la inmortalidad literaria. Cuando escucho a un escritor hablar de la inmortalidad de determinadas obras literarias me dan ganas de abofetearlo. No estoy hablando de pegarle sino de darle una sola bofetada y después, probablemente, abrazarlo y confortarlo. En esto, yo sé que algunos no estarán de acuerdo conmigo por ser personas básicamente no violentas. Yo también lo soy.*

**Roberto Bolaño**

## RESUMO

O presente trabalho busca analisar o conceito de autor/autoria no campo da teoria da literatura, a partir do escritor ficcional Benno von Archimboldi, personagem do romance “2666”, do escritor chileno Roberto Bolaño, a partir da abordagem de elementos presentes na “Parte dos críticos” e na “Parte de Archimboldi”. Se utiliza como principais referências teóricas, o texto “O que é um autor?”, de Michel Foucault; o texto “Signature, event, context”, de Jacques Derrida; e diversos conceitos da obra de Gilles Deleuze e Felix Guatarri, como *rostro/rostidade*, *molar/molecular* e *território*

PALAVRAS-CHAVE: Autoria, Autor, Teoria da literatura, Roberto Bolaño, Literatura Hispano-Americana, 2666, Deleuze e Guattari, Foucault, Derrida

## RESUMEN

Este estudio busca analizar el concepto de autor/autoría en el campo de la teoría de la literatura, a partir del escritor ficcional Benno von Archimboldi, personaje de la novela "2666" del escritor chileno Roberto Bolaño, a partir del abordaje de elementos presentes en "La parte de los críticos" y de "La parte de Archimboldi". Se utiliza, como principales referencias teóricas, el texto "¿Qué es un autor?", de Michel Foucault; el texto "Signature, event, context", de Jacques Derrida; y diversos conceptos de la obra de Gilles Deleuze y Felix Guattari, como *rostro/rostridad*, *molar/molecular* y *territorio*.

PALABRAS-CLAVE: Teoría de la literatura, Roberto Bolaño, Literatura Hispanoamericana, 2666, Deleuze y Guattari

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1 - OS NOMES.....</b>	<b>16</b>
1.1 Os nomes em 2666 e no texto de Foucault.....	16
1.2 Os dois nomes.....	27
1.3 Nome de autor e crime.....	43
<b>Capítulo 2 – A busca pelo autor.....</b>	<b>54</b>
2.1 Derrida responde à pergunta de Amalfitano.....	54
<b>Capítulo 3 – O autor sem um rosto conhecido.....</b>	<b>70</b>
3.1 “Espinoza se conformaba com verlo”.....	70
3.2 Molar e Molecular.....	79
3.3 Território e Territorialidade.....	87
3.4 Rumo ao Molecular.....	101
<b>Considerações finais.....</b>	<b>109</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

*La lectura de este último sí que la hizo salir corriendo. En el patio cuadrulado llovía, el cielo cuadrulado parecía el rictus de un robot o de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible, como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote.<sup>1</sup>*

Meu desejo de ter a literatura de Bolaño como um objeto centralizador dos meus estudos, sendo estudante de Letras, começou com o primeiro de seus romances que li, 2666. A partir disso, fiz o personagem autor do romance, o soldado Hans Reiter e escritor Benno von Archimboldi, tema do meu trabalho de conclusão de curso na graduação. Meu texto abordou praticamente apenas o último segmento do livro (“A parte de Archimboldi”), e foi constituído de uma análise do texto literário aliado a uma pesquisa em textos sobre a literatura de Bolaño que abordam (de forma direta ou indireta) 2666 e o personagem escritor, bem como de aspectos da obra do escritor chileno relevantes para a compreensão do personagem e do romance. Algo que pude observar foi uma certa escassez de menções a Archimboldi, o que muito se devia à grande quantidade de textos publicados antes ou muito próximo da publicação de 2666. Com a presente dissertação, busco não só ampliar a leitura de 2666, tendo como eixo central Archimboldi/Hans Reiter, como incluir na pesquisa conceitos teóricos de autores presentes no território da teoria da literatura.

### A parte dos filósofos

A filosofia de Deleuze (em parceria com Guattari) já figurava como um grande interesse particular desde o momento que decidi me inscrever no mestrado, sendo uma das razões pelas quais escolhi meu orientador. Um dos pontos que me atraiu foi o fato de ser uma filosofia na qual a subjetividade não possui um papel determinante no desenvolvimento do pensamento, o que fica explicitado em

---

<sup>1</sup> BOLAÑO, 2004, p. 23

afirmações bastante diretas e provocativas como: "Não há sujeito" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 38); "o sujeito é produzido como um resto, ao lado das máquinas desejanter" (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 32).

Tendo em vista minhas inclinações, sabia que, em algum momento, haveria a necessidade de tentar aproximar aspectos da minha leitura de Bolaño com alguns conceitos deleuzeanos, o que se mostrou bastante produtivo para a leitura tanto da filosofia como da literatura. Justamente o tema da autoria se mostrou potencialmente produtivo tanto para abordar o romance de Bolaño quanto os textos de Deleuze e Guattari, dada a presença do personagem-autor em *2666* (bem como em grande parte das obras do escritor chileno) e a presença de literatura em diversos textos dos filósofos franceses, e, segundo eles: "A enunciação literária a mais individual é um caso particular de enunciação coletiva" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 151). Os conceitos abordados nessa dissertação buscam contribuir na compreensão da autoria na literatura e sua influência nos processos de significação do texto literário e da regulação dessa significação por meio do funcionamento em conjunto de diversas instituições presentes na sociedade que afetam e determinam o funcionamento da literatura, bem como a construção de uma conceituação sobre autoria:

Deleuze afirma que os agenciamentos são sempre coletivos, por colocarem em jogo todas as linhas que os compõem. Assim, os escritores não poderiam ser vistos como "autores", mas como máquinas inventoras "de agenciamentos a partir dos agenciamentos que os inventaram, [o escritor] faz passar uma multiplicidade dentro de outra. O difícil é fazer conspirar todos os elementos de um conjunto não homogêneo, os fazer funcionar juntos". (RAPOSO, 2016, p. 58)

O conceito do *rostro/rostidade* mobiliza diretamente as categorias da *subjetividade* e da *significação*, essenciais para a compreensão da literatura e das suas respectivas definições, bem como de sua regulação. O par *molar/molecular* aparece como meio de se caracterizar formas codificadas e perceptíveis que auxiliam na compreensão de aspectos do romance e do funcionamento da autoria, bem como daquilo que escapa às codificações/classificações, visto que as linhas molares "são as linhas da 'Lei', da ordem, da permanência, do poder e do controle. São as linhas que dizem respeito aos sujeitos e suas formações ontológicas" (RAPOSO, 2016, p. 59).

Foucault se faz presente por meio de um texto com nome bastante sugestivo, espécie de bibliografia essencial sobre o tema. Ele não busca matar o autor, como Barthes<sup>2</sup> em outro texto que também aparece fortemente no horizonte do pensamento sobre autoria literária, mas propõe "questionamentos no sentido de identificar a relação do autor com o texto" (LIMA, 2008, p. 45), o que me parece mais interessante, visto que não há como negar que aquilo que chamamos de autor/autoria está sempre presente no processo de compreensão do texto literário. Além disso:

Como o próprio Foucault sugere em sua última entrevista, a problemática do sujeito é constitutiva de seu projeto filosófico. O sujeito transcendental, herdeiro do iluminismo e em particular do kantismo, como medida de si e de todas as coisas, é questionado e relegado. (ADORNO, 2012, p. 114)

É interessante que Foucault, ao abordar a subjetividade, lança mão de termos como "formas de subjetividade", "função-sujeito", "subjetivação", vendo o sujeito como "uma subjetividade, que evidentemente não passa de uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si" (FOUCAULT, 2006, p.262). Dessa forma, pode ser destacada a relação interdependente da literatura/autoria literária com outros fatores sociais (lei, modo de produção). No texto de Foucault, ainda se apresenta uma diferenciação entre o nome próprio e nome de autor, reflexão que contribui diretamente com a compreensão da trajetória do personagem-escritor de 2666.

O texto de Derrida "Signature, event, context" (1988) foi uma sugestão certa do orientador a partir do direcionamento dado pelos teóricos já citados. A reflexão desse texto aponta para a dependência de uma forma de subjetividade (ligada à racionalidade) como um axioma para algumas reflexões sobre linguagem.

---

<sup>2</sup> Situando e comparando as reflexões de Foucault e de Barthes: "As reflexões desse autor surgem entre os anos de 1960 e 1970, período em que, de maneira bastante evidente na Filosofia e nas Ciências Humanas, criticam-se as concepções psicologizantes e humanistas de sujeito. Nesse contexto, sob o rótulo de "anti-humanismo teórico", insere-se a discussão sobre o conceito de autoria, cujos desdobramentos levam ao questionamento do primado do autor. (...) Acusado de ter negado ou matado o homem, Foucault é vítima de uma má interpretação quando lhe atribuem a propagada tese da morte do sujeito, associando-a com a morte do autor. A expressão é de Barthes e não de Foucault. Este último – sem ter a intenção de se deter em análises histórico sociais de como a figura do autor se individualizou e se tornou a referência principal para se falar e pensar sobre um texto – vai em outra direção, propondo questionamentos no sentido de identificar a relação do autor com o texto" (LIMA, 2008, p. 45).

A partir de três autores (Condillac, Husserl e Austin) Derrida expõe que a determinação do significado de um enunciado deve ser buscada no enunciador, naquilo que ele "quis dizer" conscientemente e intencionalmente.

Em relação à leitura do romance de Bolaño, essa dependência de uma subjetividade para contextualizar e compreender um texto, com papel decisivo da intenção do sujeito enunciador, serve para pensar no ato da busca pelo autor desconhecido na cidade desconhecida. Dado que o significado intencionado pelo enunciador possui um peso diferenciado a ponto de ser considerado como o único verdadeiro, observamos esse movimento no desejo dos críticos de entrar em contato com Archiboldi, pois, de alguma forma, nele estaria contido o “verdadeiro sentido” de suas obras. Observamos isso na projeção do personagem Pelletier de um encontro com o autor alemão, onde ele iria “preguntarle quién era la persona con cuya piel se había fabricado la máscara de cuero de su novela homónima” (BOLAÑO, 2004, p. 143).

O que promove um contato direto entre os autores comentados, no contexto dessa dissertação, é o movimento de afastar o pensamento sobre a linguagem da necessidade de uma determinação subjetiva, sempre resumida a uma consciência. Com isso, acredito que as ideias dos filósofos apresentam uma boa coesão no panorama do trabalho, que os apresenta de forma separada, mas buscando o diálogo sempre que possível. Nesta explicação sobre a relação da filosofia de Deleuze com a fenomenologia, se percebe uma relação, principalmente com Derrida, a partir de uma crítica de um “princípio subjetivo”:

Para a literatura de inspiração fenomenológica, afirmar o poder de um cogito puro (princípio subjetivo) é condição para escapar aos prejuízos de uma crítica ao sujeito. Esse eu rachado característico de uma literatura contemporânea coloca em risco uma razão unificada lançada no terreno fértil da modernidade e que encontrará ressonâncias em Husserl e seus herdeiros sob a forma de um projeto de salvação da razão. Nessa direção, essa literatura centrada na figura do sujeito, do eu penso como pressuposto subjetivo que não pode se abolir da relação consciência, intencionalidade e mundo, dizemos então que esse sujeito é o elemento principal na ideia de representação. No movimento contrário, Deleuze assume um debate especial com a fenomenologia ao falar de uma literatura assubjetiva, nos indicando que ela não pode estar presa a uma série particular: o autor e seu mundo privado. O sentido, desta maneira, não será o produto de uma consciência (do autor). (JARDIM, 2016, p. 36)

Destaco o conceito de *rostro/rostidade* por duas razões: 1) por abordar diretamente a relação entre subjetividade e significação, o que possibilita uma boa articulação desse conceito com os outros presentes no trabalho; e 2) por se relacionar com o fato do personagem escritor de 2666 não possuir um rosto conhecido, fato que percorre a narrativa da “Parte dos críticos”.

### **Sobre Roberto Bolaño**

A respeito de Roberto Bolaño e de sua literatura, gostaria de situar apenas alguns pontos. Dentro de uma historiografia literária, sua obra (prosa e poesia) pode ser considerada "precursora de la narrativa chilena de los últimos treinta años y, por qué no decirlo, de la narrativa latinoamericana post boom" (ESPINOSA, 2006, p. 10). Em suas narrativas, observamos certo projeto literário, na medida em que, por exemplo, o mesmo personagem está presente em mais de uma obra. No caso de 2666, podemos citar os personagens Amalfitano e o policial Lalo Cura, presentes em outras narrativas como protagonistas.<sup>3</sup> Em *Los detectives salvajes* (BOLAÑO, 1998) encontramos um romance chamado “*La rosa ilimitada*, de un francés llamado J. M. G. Arcimboldi” (BOLAÑO, 1998, p. 309). Acredito que justamente esse reaparecimento de personagens em obras distintas é um dos pontos que mais causa interesse nos leitores de Bolaño, inclusive as imprecisões – como a grafia diferente entre Archimboldi/Arcimboldi – despertam interesse a respeito desse universo literário criado por Bolaño.

Duas temáticas – a literatura e a violência – se mostram presentes com mais frequência nas obras de Bolaño. A violência aparece em situações cotidianas e/ou interpessoais (como o espancamento do taxista paquistanês pelos personagens Pelletier e Espinoza), mas é de se destacar a presença da violência oriunda de um estado totalitário, como o Chile de Pinochet, a Alemanha nazista e o stalinismo na União Soviética. 2666 também expõe uma violência mais contemporânea, produto do neoliberalismo do final do século XX, que é posta lado a lado dos grandes acontecimentos históricos desse mesmo século:

---

<sup>3</sup> Amalfitano protagoniza a novela *Los sinsabores del verdadero policía* (2011); Lalo Cura protagoniza o conto “Pregfiguración de Lalo Cura”, presente no livro *Putas Asesinas* (2001).

Por supuesto, “La parte de los crímenes” es también una discusión con Adorno. ¿Qué es eso de que nada se puede decir después de Auschwitz?, pregunta socarronamente Bolaño a través de esa narración pormenorizada, ejercicio de estilo y de nombrar el horror. (SEPÚLVEDA, 2011, p. 256)

A temática da literatura pode ser vista no grande número de personagens escritores que aparecem nas obras de Bolaño, que ocupam diversas posições nas narrativas, notoriamente sendo protagonistas, narradores ou até o grande mistério de algumas narrativas: Carlos Weider, de *Estrella Distante* (1996), “assim como Cesárea Tinajero, de *Los Detectives Salvajes* (1998) e Benno von Archimboldi, de *2666* (2004a), serve de exemplo da segunda categoria (escritor-fantasma)” (SÁ, 2015, p. 61). Chris Andrews destaca a presença de certas características do funcionamento de alguns personagens escritores que possuem uma fama envolta em mistério:

Bolaño's extreme parsimony in describing the poems of Lima and the notebooks of Cesárea Tinajero protects the credibility of these characters as writers. He made a similar strategic decision in *2666*, where there is very little metarepresentation of Benno von Archimboldi's novels. It is instructive to compare the relatively long pseudosummaries of seven novels by J. M. G. Arcimboldi in *Woes of the True Policeman* with the succinct descriptions, in one or two sentences, scattered through *2666*. J. M. G. Arcimboldi is a semicomical character, playfully handled, so Bolaño can afford to present his books as improbable curiosities. But for the figure of Benno von Archimboldi to be convincing, the reader must be able to imagine that his novels are brilliantly original, and that is facilitated principally by showing how they have magnetized the lives of the critics Pelletier, Norton, Espinoza, and Morini. (ANDREWS, 2014, p.46)

Bolaño tem sido cada vez mais objeto de estudo em diversos países, principalmente após seu falecimento em 2003; no presente trabalho, apresento algumas das produções<sup>4</sup> que me pareceram mais pertinentes a respeito do meu tema e da minha leitura da obra do escritor chileno.

---

<sup>4</sup> Coletâneas de artigos de diversos autores: *Bolaño Salvaje* (SOLDÁN, PATRIAU, 2008), *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo* (MORENO, 2011), *Roberto Bolaño, a Less Distant Star* (LOPEZ-CALVO, 2015), *Toda a orfandade do mundo* (PEREIRA, RIBEIRO, 2016.); 2) Teses e Dissertações: *El “paraíso infernal” em la literatura de Roberto Bolaño* (CÁCERES, 2015); *Roberto Bolaño, 2666: poderes sobre a vida e potências da vida*. (RAPOSO 2016.); *De um lugar a outro via 2666*, RUGGIERI, 2013); *Autobiografía, crítica e ficção: o personagem-escritor em Roberto Bolaño e*

## 2666

2666 (2004) divide com *Los detectives salvajes* (1998) a posição de obra mais importante de Bolaño, pela extensão e pela grandeza dos projetos, e, em comum, os dois romances possuem uma autoria (e uma literatura, conseqüentemente) envolta em mistério. A diferença é que 2666 foi o primeiro romance publicado após o falecimento do escritor em 2003, o que acaba criando uma “aura” e certas especulações a respeito desse romance.

É notório o pedido de Bolaño para que o gigantesco romance fosse publicado em cinco edições separadas, o que acabou não sendo feito pelos herdeiros do autor e pelo seu editor, frente à potencial grandiosidade do romance completo; essa possibilidade de segmentação da obra estimula certa compreensão das partes do livro como possuindo certa autonomia entre si, como se fosse uma espécie de pentalogia, sendo 2666 o título desse grande projeto (e quais seriam os títulos das cinco publicações?). O título numérico – que não aparece em momento nenhum do texto – é um elemento que também adiciona certo mistério ao romance. É sabido que há no romance *Amuleto* (1999) um comentário da personagem Auxilio Lacouture a respeito de uma rua da Cidade do México que, na hora narrada pela personagem, parece um cemitério do ano 2666; sendo assim, há uma visão de que o título do livro diz respeito a uma data futura, como aponta Sepúlveda (2011)<sup>5</sup>. Outro ponto a se destacar do título numérico é a presença do “número da besta”, 666, que teria uma relação com o horror e a violência presente na obra:

In 2666's narrative, the rough beast of Revelations can be said to have already arrived twice—the title can suggest two instances of the manifestation of the catastrophic number of the beast: the 1940s in Nazi Germany, and then resurfacing in an uncanny and cryptic way in Mexico in the 1990s.(...) Only Reiter/ Archimboldi is present in the

---

*Enrique Vila-Matas*, (SÁ, 2015); *O labirinto sem minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade*.(OLIVEIRA, 2016); *A escrita performática em 2666, de Roberto Bolaño* (GOMES, 2012); *Da literatura como um ofício perigoso: crítica e ficção na obra de Roberto Bolaño*. (GUTIERREZ, 2010); *Estética do fracasso: o projeto literário de BOLAÑO* (COSTA, 2015).

<sup>5</sup> “Y ahora viene el código anagógico de la novela, es decir, dónde la narración se explica a sí misma. Esto sucede con la mención del escritor ruso de fines del siglo XIX, Vladimir Odoievsky, uno de cuyos textos más famosos es la novela *El año 4338*. Esta novela plantea una narración futurista, pero de una manera singular, un habitante del siglo 41 narra lo sucedido en el siglo XIX como pasado. Pienso que ahí está la clave de Bolaño. Se trata de que leamos 2666 como si estuviera contada desde el futuro del siglo XXVII” (SEPÚLVEDA, 2011, p. 259).

two eras, and if the title suggests each era endured a visit by this ancient symbol of evil, the first deployment of 666 is in the narrative concerned with Nazi Germany and the figure of Reiter; the second deployment, however, is in a completely different time and place, the 1990s in Mexico, reflecting the rise of neoliberal global capitalism, in which Reiter morphs into the elusive figure of Archiboldi. (BIRNS, 2015, p. 68)

Os horrores do período da Segunda Guerra Mundial e os diversos assassinatos de mulheres são pontos centrais na narrativa; a partir deles, é possível traçar uma outra segmentação do romance que não diz respeito, necessariamente, à unidade de cada parte:

as duas grandes subdivisões que o romance de Bolaño pode ser partido: a primeira, que trata da questão sobre o escritor Benno von Archiboldi, se desenvolve de acordo com a narrativa detetivesca metafísica; já a segunda, que se volta acerca do assassino de mulheres de Santa Teresa, se aproxima mais do neopolicial. (OLIVEIRA, 2016, p. 228)

É interessante observar que ambos segmentos apresentam, segundo Oliveira (2016), uma relação com a narrativa detetivesca/policial, o que denota a presença tanto da violência como de um mistério que precisa ser desvendado. De certa forma, as empreitadas detetivescas do romance acabam sendo inconclusivas: os críticos não encontram o autor e grande parte dos crimes em Santa Teresa não são solucionados. Um pouco dessa relação entre literatura, autoria e crime será abordado nos capítulos do trabalho. A relação específica com a novela policial<sup>6</sup> aproxima 2666 de um gênero conhecido como “novela negra”:

Por “novela negra” se denomina el estilo aplicado a un subgénero narrativo relacionado con la novela policial y que surge en Norteamérica a comienzos de los años veinte. (...) Los relatos siguen básicamente el esquema de la novela policial que consiste en la presencia de un crimen, investigación del mismo por un detective, descubrimiento y persecución de los culpables. (...) Las diferencias, no obstante, se centran en que: el interés primordial no radica tanto en la resolución del problema como en la configuración de un cuadro de conflictos humanos y sociales, además de un estudio de caracteres, a partir de un enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen. (VISCARDI, 2013, p. 113)

---

<sup>6</sup> “2666 se insere, portanto, nessa ‘tradição’ que subverte a narrativa policial clássica” (OLIVEIRA, 2016, p. 162).

Em um livro com tantos personagens, Archiboldi não é o protagonista, mas sem dúvida é uma figura central da narrativa. É sob seu nome que o livro se abre e se fecha, e sua trajetória é o que opera a conexão entre Europa e América Latina, entre a Segunda Guerra Mundial e os feminicídios no México:

Tanto la segunda guerra mundial como las muertas de Ciudad Juárez/Santa Teresa están vinculadas en 2666 por el destino de un hombre que primero, en la guerra, se encuentra como escritor, y luego, en Santa Teresa, se convierte en un escritor extraviado al que los críticos buscan. En el camino que va de la oscilación entre el encontrarse y el perderse de la escritura, se cifra el destino del siglo xx en la versión de Bolaño. (PAZ SOLDÁN, 2008, p.19)

Como o objeto dessa dissertação é o personagem-escritor Hans/Archiboldi e o conceito de autoria, apenas “A parte dos críticos” e “A parte de Archiboldi” compõem o corpus literário a ser analisado no trabalho. Essa escolha se dá tanto pelo recorte temático a partir do personagem escritor quanto pela maior concisão, em relação ao tema e às análises literárias e teóricas, possibilitada por não buscar abordar a temática da autoria nas outras três partes do livro.<sup>7</sup>

### **Panorama do percurso do trabalho**

No primeiro capítulo, "Os Nomes", estão presentes reflexões motivadas nas categorias nome próprio, nome de autor e função autor, oriundas do texto "O que é um autor?", de Michel Foucault. Também se relaciona a constituição da autoria a partir de um sistema jurídico que concede o status de autor a certo sujeito (como sujeito de direito), na medida que seu texto passa a poder ser considerado uma propriedade (como bem) e uma potencial transgressão (como ato). Essas categorias se mostram oportunas para analisar o personagem-autor Hans/Archiboldi, que possui dois nomes (sendo um deles um nome de autor) e sua troca de nome está diretamente relacionada com um assassinato, um crime pelo qual o personagem-autor pode ser penalizado. Nesse capítulo a análise é direcionada para as relações

---

<sup>7</sup> Mesmo não sendo explicitamente um foco das outras partes, é possível encontrar elementos produtivos para a compreensão da autoria literária em todas as partes do romance, com maior ou menor intensidade.

que personagens e instituições presentes no romance estabelecem com ambos os nomes do personagem escritor.

As reflexões do segundo capítulo, "A busca pelo autor", são primordialmente motivadas pelo questionamento feito por Amalfitano acerca das razões para a busca do autor misterioso no México, direcionado para Espinoza e Pelletier, que dão respostas vagas. Nesse segmento, aparecem as reflexões de Derrida em seu texto "Signature, event, context" a respeito da presença, em algumas teorias sobre linguagem, de uma forma de subjetividade muito específica e de uma intenção de comunicar certo significado por parte do sujeito enunciador como base determinante do processo de significação. Essa posição crucial da intenção do enunciador no processo de significação é comparada com o movimento dos personagens críticos de se ir em busca de seu tão estimado escritor, visto como o desejo de encontrar o autor de uma obra literária a fim de se aproximar o quanto for possível, a partir do contato com ele e com suas intenções de significação, da verdadeira significação de seus textos literários.

O terceiro e último capítulo "O autor sem um rosto conhecido" é o mais longo do trabalho. Aqui, são mobilizados os diversos conceitos da obra de Deleuze e Guattari. O conceito do rosto/rostidade é abordado inicialmente a partir da questão do personagem-autor não ter suas feições conhecidas pelo seu público leitor, e se nota um sentimento de falta desse elemento a partir do desejo de Espinoza, de apenas olhar para Archimboldi. Aparentemente, esse desejo contrasta com o desejo hermenêutico de Pelletier (obter uma informação sobre uma obra), mas vemos que esse contraste não se confirma, pois o rosto, como dispositivo, se mostra essencial para o processo de estabelecimento de um controle sobre as significações possíveis.

Como se pode notar, o trabalho está organizado a partir das matrizes teóricas utilizadas, o que muito provavelmente se dá pelo fato de se tratar de um trabalho que possui a teoria da literatura como área específica de mestrado. Acredito que essa especificidade seja mais uma característica desse trabalho e menos um fator de afastamento do texto de uma eventual contribuição para os estudos de literatura hispano-americanos, em geral, e para a crítica da obra de Bolaño, em específico.

## CAPÍTULO 1 – OS NOMES

### 1.1. Os Nomes em 2666 e o texto de Foucault

O leitor de 2666 entra em contato com uma infinidade de personagens, narrativas e referências. Há uma quantidade gigantesca de nomes no romance, e aqui me refiro especificamente aos chamados *nomes próprios*, substantivos peculiares que, em geral, se referem a um indivíduo específico. Algumas características de 2666 mostram uma importância dada a nomes de indivíduos na constituição da obra; das cinco subdivisões do romance, três são nomeadas a partir de nomes próprios de personagens (Amalfitano, Fate e Archiboldi), e há uma presença constante de nomes próprios na “Parte dos crimes”, que frequentemente apresenta nome e sobrenome das mulheres assassinadas. Além disso, há uma quantidade enorme de nomes de personalidades de diversas nacionalidades e, principalmente, muitos autores na obra — ao longo do romance, o leitor encontra nomes como Wolfram von Eschenbach, Bernardo O’Higgins e Osama Bin Laden, entre outros.

Direcionando para o foco da dissertação (autor/autoria), a questão do nome é um ponto importante para a constituição e compreensão do personagem “mais presente” da obra de Bolaño e foco particular desse trabalho, visto que ele é nomeado por dois nomes próprios: Hans Reiter e Benno von Archiboldi. O romance apresenta primeiramente o nome Archiboldi, já na parte inicial (“A parte dos críticos”); “Hans Reiter” aparece no decorrer da busca dos personagens críticos de 2666, como uma descoberta que revela o suposto nome verdadeiro do autor, até então desconhecido. Descobrir o nome, embora seja uma conquista para os críticos, acaba não tendo serventia para encontrar o escritor, nem oferece nenhuma outra pista para a busca empreendida pelos professores europeus. Na parte final do romance, estão presentes algumas informações a respeito da origem da troca de nomes: a razão para a troca (o assassinato de Sammer) e a inspiração para o pseudônimo (o pintor italiano Giuseppe Arcimboldo, citado por Anksy em seu diário).

O que se pode notar é que cada um dos nomes interage com diferentes personagens, épocas e meios sociais, de forma que poucos personagens têm conhecimento dos dois nomes atribuídos a Hans (apenas Lotte, sua irmã; Ingeborg, sua esposa; e os críticos); a maioria dos personagens que interagem com

Hans/Archimboldi o conhece por apenas um de seus nomes. O pseudônimo surge no momento em que o ex-soldado se apresenta como escritor, pois não deseja que seu nome “de batismo” seja divulgado em suas obras, que ainda não haviam sido escritas naquele momento. O que destaca é a relação do nome “Benno von Archimboldi” com a literatura, pois é sob esse nome que o *autor* se apresenta nas suas obras e em relações profissionais como escritor (com editoras, editores, críticos); esse nome pode ser considerado um *nome de autor*, em oposição ao *nome próprio* “Hans Reiter”.

Os termos que utilizo são oriundos das reflexões de Michel Foucault no texto *O que é um autor?* (FOUCAULT, 2009), e as próximas análises a serem apresentadas sobre 2666 terão como suporte teórico algumas das categorias e das reflexões nele mobilizadas. Além de seu título ser bastante atraente para um trabalho que tem a autoria como tema central de investigação, o texto não deixa de ser uma referência teórica mais contemporânea para o tema, e será possível traçar uma relação com outros teóricos também presentes na dissertação, pois alguns de seus conceitos, presentes no trabalho, apresentam algumas afinidades.

*O que é um autor?* é um texto que condensa reflexões de Foucault acerca da “noção do autor”, buscando compreender “a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é *exterior e anterior*, pelo menos aparentemente” e que “constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (FOUCAULT, 2009, p. 267, grifos do autor). Não se trata de uma análise histórica, nem de uma espécie de genealogia da categoria autor, mas sim de “um projeto que eu gostaria de submeter a vocês, uma tentativa de análise cujas linhas gerais apenas entrevejo” (FOUCAULT, 2009, p. 265), em que são apresentadas algumas categorias para se compreender o autor (como nome próprio, nome do autor, função-autor, fundadores de discursividade).

Para a abordagem da dissertação e posterior análise de aspectos de 2666, destaco, em primeiro lugar, a diferenciação conceitual entre dois tipos de categorias referentes à nomeação: o *nome próprio* e o *nome do autor*. Foucault comenta aspectos das duas categorias, e destaca primeiro o que elas compartilham:

*O nome do autor é um nome próprio; apresenta os mesmos problemas que ele. (Refiro-me aqui, entre diferentes análises, as de*

Searle.) Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. (FOUCAULT, 2009, p. 272, grifo nosso).

Dada a semelhança explicitada entre os dois *nomes*, podemos dizer que o nome do autor não deixa de também ser um nome próprio, e compartilha o fato de seu funcionamento não ser apenas de indicação de um objeto exterior (função de indicação ou referência), podendo ser algo como uma descrição (função de predicação ou significação). Foucault aponta para as análises de Searle a respeito dos problemas do nome próprio, e apresenta uma conclusão semelhante à do autor estadunidense.

Na obra referida no texto de Foucault, *Speech acts: an essay in the philosophy of language* (SEARLE, 2011), há um subcapítulo dedicado exclusivamente ao exame do funcionamento dos nomes próprios, em que encontramos análises que buscam explicitar problemas que os nomes próprios suscitam ao serem analisados a partir de definições linguísticas (como nome/substantivo, referente, indicação, significado/*meaning*). A partir de definições classificadas como senso comum do pensamento linguístico — como “The name stands for the object.” —, Searle problematiza algumas categorias e desenvolve suas análises a partir de questionamentos como “Do proper names ‘stand for’ in the same way that definite descriptions ‘stand for’?” e “Do proper names have senses?” (SEARLE, 2011, p. 162–163). A conclusão que se conecta com o pensamento de Foucault é apresentada no final do subcapítulo, curiosamente com um nome de autor envolvido no raciocínio:

To us, “Homer” just means “the author of the Iliad and the Odyssey”. The form may often mislead us: the Holy Roman Empire was neither holy nor Roman, etc., but it was, nonetheless, the Holy Roman Empire. [...] *The existence of these expressions (proper names) derives from our need to separate the referring from the predicating functions of language. But we never get referring completely isolated from predication.* (SEARLE, 2011, p. 173–174, grifo nosso).

Searle coloca que os nomes próprios apresentam a característica singular de operar como uma indicação a um objeto exterior (um indivíduo, uma instituição...) e, em alguns casos, conter certo significado (já codificado), que não se resumirá a uma

simples ligação com seu suposto referente. Foucault coloca que o nome próprio (assim como o do autor) estaria situado “entre esses dois polos da *descrição* e *designação*” (FOUCAULT, 2009, p. 272, grifos do autor). Searle, por sua vez, usa os termos *predicação* e *referência* para situar esse funcionamento “duplo” do nome próprio.

De certa forma, podemos pensar que o nome do autor tem as mesmas características do nome próprio, mas vai além da problemática da predicação/referência, e fica claro que “O nome do autor não é exatamente um nome próprio como os outros.” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Para começar a explicar as diferenças, Foucault recorre a um raciocínio semelhante ao lugar comum da linguística apontado por Searle (“The name stands for the object.”), diferenciando os dois nomes a partir da maneira como se dá a ligação com seus objetos e analisando que elementos os compõem: “a ligação do nome próprio com o *indivíduo* nomeado e a ligação do nome do autor com o *que ele nomeia* não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2009, p. 272, grifos nossos).

Além de falar que a ligação não ocorre da mesma maneira, destaco que já se coloca uma diferença muito importante nessa citação: o nome próprio, seja referindo, seja predicando, apresenta um vínculo com um indivíduo; o nome do autor se liga com *alguma coisa* que ele acaba por nomear. Vale ressaltar que o nome do autor pode até remeter a um indivíduo, mas fica claro que não se limita a isso, pois “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real” (FOUCAULT, 2009, p. 279).

O cerne da diferença é apontado a partir da relação dos nomes com o interior e o exterior dos discursos. O nome próprio opera um movimento do interior para o exterior do discurso: imerso no discurso, o nome próprio, como palavra concreta, aponta para seu objeto fora do texto, frequentemente um indivíduo. Já o nome do autor faria, de certa forma, um movimento contrário: do exterior do discurso para seu interior. Assim, ele carregaria diversos elementos desse exterior para dentro do texto a partir de um nome que assina (ou a que se atribui) o texto, compondo as relações de significação e condicionando a recepção dos textos:

Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e *refere-se ao status*

*desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura.*  
(FOUCAULT, 2009, p. 274, grifo nosso).

Não encontramos no texto especificamente uma definição do que seriam, para Foucault (2009), o exterior e o interior do discurso propriamente ditos. Se partirmos do pressuposto de que o interior do discurso vem a ser o texto (em sua concepção mais material), visto que o nome próprio, a palavra<sup>8</sup>, se relaciona com um referente não textual (“indivíduo real e exterior”, como na citação acima), podemos definir, nesse caso, o exterior do discurso com aquilo que *não é o texto*. Embora essa definição simplesmente negativa seja simples e ampla, já podemos pensar no exterior como algo próximo ao que o texto coloca como “o status do discurso no interior de uma sociedade e uma cultura”, que pode ser definido por outros textos, mas não são a materialidade textual que o nome do autor está marcando.

O nome do autor ocupa uma posição em relação ao texto que condiciona certas operações sociais a que o texto é submetido, no sentido de que é a partir desse nome que certos textos marcarão seu status e, conseqüentemente, sua forma de circulação e recepção em um contexto determinado: “ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Foucault (2009) coloca o nome do autor como um elemento que vai além das operações de predicação ou referenciação típicas dos nomes próprios, e os termos usados (como, por exemplo, “função classificatória”) e a caracterização do nome do autor como um elemento que “funciona” antecipam o conceito mais central do texto: *a função-autor*.

A definição mais sucinta apresentada por Foucault (2009, p. 274) coloca que “A função-autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. A função-autor não é determinada por aspectos da materialidade textual/linguística dos discursos, mas a partir das condições de circulação de certos textos em determinada sociedade (predominam, nas análises de Foucault [2009], textos literários ocidentais/europeus); ela não é algo que os textos expõem (ou expressam) para a sociedade, mas, sim, é atribuída pela sociedade a alguns textos. Foucault (2009, p. 279) comenta que sua “análise poderia reconhecer ainda outros traços

---

<sup>8</sup> Uso o termo para me referir a “um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.)” (FOUCAULT, 2009, p. 273).

característicos da função-autor”, visto que a descreve com base em quatro traços característicos, que comentaremos brevemente a seguir, resumidos pelo autor após explicações mais longas sobre cada característica:

A função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito (FOUCAULT, 2009, p. 279).

As duas primeiras falam sobre o sistema jurídico e o contexto histórico. O sistema jurídico vigente na sociedade é determinante para o estabelecimento da função-autor nos textos. Ele define, em seus termos, um sistema de ligação entre um texto e seu escritor a partir de duas definições jurídicas: a de propriedade, que regula direitos econômicos em relação aos textos; e a de crime, no sentido da possibilidade de certos textos/discursos transgredirem a lei, bem como a consequente necessidade de punição dos seus autores (do discurso transgressor, e de qualquer crime). A segunda característica parece ser a mais óbvia: depender de variáveis históricas. De certa forma, essa característica abarca a questão jurídica, pois essa também é determinada historicamente. O que se destaca a respeito da história é que “textos que hoje chamaríamos de literários eram aceitos sem que fosse colocada a questão do seu autor” (FOUCAULT, 2009, p. 275), o que mostra que a literariedade (característica de o texto ser considerado literatura) de um texto não é uma constante histórica, e que a função-autor não determina essa literariedade em todas as épocas.

As outras duas abordam algumas categorias relacionadas a sujeitos/subjetividade. A característica que destaca que a função-autor não é formada a partir da simples ligação de um discurso com seu produtor, mas sim por “operações complexas” (mesmo essas operações não sendo definidas precisamente por Foucault em seu texto) demonstra a intenção de afastar a função-autor de qualquer perspectiva que possa atribuir um papel originário/genético à figura individual à qual a criação/escrita do texto é atribuída, mesmo que essa projeção de indivíduo possa fazer parte da função-autor (e, conseqüentemente, da recepção do

texto). Por fim, não há uma relação entre a função-autor e um indivíduo real, mas sim uma composição de várias “posições-sujeito”: “Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função-autor é efetuada na própria cisão — nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2009, p. 279). As diversas categorias que remetem a um sujeito (como leitor, escritor, narrador, personagem) compõem uma espécie de sistema no qual a função-autor pode existir não como um desses elementos, mas operando entre as relações estabelecidas por eles.

As características especificam que certos textos podem apresentar a função-autor, de forma que nem todos os textos são capazes de ter essa atribuição: “poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função ‘autor’, enquanto outros são dela desprovidos” (FOUCAULT, 2009, p. 274). A função-autor serve, portanto, como marca específica de alguns textos, diferenciando-os de outros na sociedade. Vale lembrar que “a função-autor não é uma pura e simples reconstrução que se faz de segunda mão a partir de um texto dado como um material inerte. O texto sempre contém em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor” (FOUCAULT, 2009, p. 278), o que destaca que a função-autor, mesmo não sendo diretamente dependente da materialidade linguística/textual, não se estabelece nos textos de forma independente da escrita deles. Situando essa diferença “em uma civilização como a nossa”, Foucault (2009) coloca que o discurso científico, atualmente, é um exemplo de discursividade que — por necessitar marcar uma “objetividade” — dispensa a função-autor, tendo como uma característica justamente sua ausência. O trecho a seguir inicia comentando sobre o discurso científico, e posteriormente o compara com o discurso literário:

[Nos discursos científicos] A função autor se apaga, o nome do inventor servindo no máximo para batizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, uma síndrome patológica. Mas os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função-autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. [...] O anonimato literário não é suportável para nós. [...] A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias. (FOUCAULT, 2009, p. 276).

Posteriormente no texto, Foucault (2009, p. 280) se desculpa e admite: “limitei meu tema de uma maneira injustificável”. Isso se deve ao fato do predomínio da análise de aspectos relativos a obras literárias, que se justifica pela presença constante e decisiva da função-autor nesses textos. É importante notar no trecho acima que a ausência da função-autor é chamada de “anonimato”, mesmo com o uso de nomes próprios em autorias científicas ou não literárias. Isso revela que, embora não haja uma correspondência imediata entre o nome próprio do autor e o indivíduo real referenciado, há, na projeção de indivíduo que faz parte da função-autor, uma ligação com aspectos da realidade, que supostamente foi presenciada/vivida por esse “ser de razão que se chama de autor” (FOUCAULT, 2009, p. 276), independentemente da existência real desse ser.

Se compararmos duas formas de sujeitos discursivos, o autor e o personagem, frente às suas relações com uma “realidade factual/material”, veremos que o personagem de um romance tem sua “existência” restrita à ficção — sendo um pouco diferente no caso de personagens históricos ou metaficcionalis/autoficcionalis. No caso do autor, a existência real do indivíduo não é uma necessidade, mas muitos aspectos da realidade, inevitavelmente, fazem parte da sua caracterização. Essa característica levemente paradoxal (não depender da realidade e sempre trazer algum elemento dela) acaba expondo alguns problemas justamente nessa relação entre ficcional e real da função-autor.

Uma questão problemática diz respeito à veracidade da existência do indivíduo supostamente referido pelo nome do autor. Em alguns momentos do texto, Foucault aponta que há uma diferença entre autores reais (aqueles cujas vidas têm uma factualidade relativamente documentada) e autores “apócrifos”: “Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates tampouco — no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe” (FOUCAULT, 2009, p. 273). Além disso, há um comentário a respeito de como a veracidade ou falsidade de fatos biográficos pode modificar o funcionamento do nome do autor, havendo até uma certa diferença na proporção da mudança que pode ser gerada dependendo do que se modifica na percepção do autor:

se descobro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare não escreveu os Sonnets que são tidos como dele, eis

uma mudança de um outro tipo: ela não deixa de atingir o funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare escreveu o *Órganon* de Bacon simplesmente porque o mesmo autor escreveu as obras de Bacon e as de Shakespeare, eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o funcionamento do nome do autor (FOUCAULT, 2009, p. 272–273).

Parafrazeio as afirmações de Foucault (2009), sem citar autores ou obras, buscando descrever a lógica presente nos exemplos: 1) caso alguns fatos biográficos de menor importância sejam falsos, o nome do autor não se altera; 2) se a autoria de uma obra é contestada, ele muda um pouco; 3) caso se descubra que obras de dois autores diferentes foram, na verdade, escritas por um terceiro, a alteração é mais significativa. Essa gradação de modificações aponta para a importância das *obras* no funcionamento da função-autor, pois, se o fato biográfico que se descobre falso é a autoria de certas obras, é provável que ocorra uma mudança significativa na constituição do autor/da função-autor.

Justamente a obra, importante para a compreensão da constituição da função-autor, é apontada por Foucault (2009, p. 270) como um conceito que, embora bastante utilizado no estudo da literatura, não apresenta uma definição muito consistente: “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor”. Observamos que “obra” se refere a uma unidade textual (a obra x, o romance y), podendo também se referir a um coletivo dessas unidades (obra completa, a obra de Drummond). Foucault (2009, p. 274) aceita a suposição de que uma obra (literária) é um texto escrito por um autor, em oposição a outros gêneros textuais: “Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor”. A obra, em seu sentido de conjunto, mantém sua coesão por estar ligada a um único indivíduo, e com isso se faz o questionamento: “Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra?” (FOUCAULT, 2009, p. 270). Sem dúvida, não são todos os textos escritos por um indivíduo a que se atribui uma autoria literária que compõem sua *obra*, e falta, segundo Foucault (2009, p. 270), uma definição teórica que trace os limites entre quais textos podem ser incluídos no coletivo obra:

o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as

notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente.

Além desse sentido de apontar para um conjunto de textos, a noção de obra como uma unidade textual também é apontada como problemática por Foucault (2009), que destaca a definição de obra (unidade textual, não como coletivo) como uma estrutura separada do autor, como um objeto ontologicamente definido e passível de ser analisado em sua unidade. Mesmo reconhecendo que a estruturação do texto é produzida, construída, escrita por alguém, a obra deve ser passível de ser analisada sem que se leve em conta seu produtor.

O pressuposto linguístico que dá condições de postular essa separação entre obra e autor é a noção de escrita como uma estrutura (um objeto) que permanece funcionando (no caso de um texto escrito, sendo legível e comunicando) na ausência do seu produtor<sup>9</sup>. Dessa forma, a significação não dependeria de indicações ou intenções do autor além da intenção comunicativa que o texto supostamente contém; isso justificaria olhar o texto “em si”, e não “destacar relações da obra com o autor” (FOUCAULT, 2009, p. 269). A partir da exposição e da subsequente crítica<sup>10</sup> de conceitos que envolvem a separação entre obra e autor, é perceptível a intenção de criticar certas correntes dos estudos literários que os usam para justificar uma abordagem da obra literária sem envolver em suas análises, de forma alguma, aspectos da vida do autor (não somente biográficos, mas históricos e sociais da época vivida por quem escreve) na análise do texto literário. Foucault (2009) acaba não apontando críticos ou textos teóricos que se encaixariam na caracterização proposta por ele, o que acaba ficando um tanto quanto genérico sem um direcionamento maior ou algum exemplo. Apesar disso, a conclusão deixa claro o ponto que quer ser destacado com a crítica a essa concepção de *obra*: “é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra” (FOUCAULT, 2009, p. 270).

As reflexões de Foucault (2009), pautadas pelo tema da autoria, mobilizam conceituações sobre nomes, obras e aspectos sociais da circulação e da

---

<sup>9</sup> Similar à definição apresentada por Derrida: “The (written) sign possesses the characteristic of being readable even if the moment of its production is irrevocably lost and even if I do not know what its alleged author-scriptor consciously intended to say at the moment he wrote” (DERRIDA, 1988, p. 9).

<sup>10</sup> Principalmente um funcionamento pautado em uma projeção quase sagrada da textualidade, princípio próximo a uma interpretação de textos religiosos (FOUCAULT, 2009, p. 271).

diferenciação de textos. Muito do que é apresentado na conceituação da função-autor pode ser bem utilizado para analisar “A parte dos críticos” e “A parte de Archimboldi”, uma vez que ambas as partes, de certa forma, são centralizadas a partir da temática do autor/da autoria. Devido ao fato de não depender unicamente da materialidade textual das obras, as reflexões acerca da função-autor são úteis para estudar um autor a cujas linhas escritas não temos acesso; também não há uma necessidade da existência real do indivíduo cujo nome próprio é usado na função-autor para que ela se efetive e para analisar seu funcionamento na sociedade. Outro aspecto importante é considerar que influências “externas” à materialidade textual são determinantes para definir a circulação social e, conseqüentemente, a recepção e interpretação dos textos literários. Além disso, a relação da autoria com o estatuto legal que a define, relacionando-a com crime e punitividade, se faz presente com as razões que levam à troca de nome do personagem principal.

O trecho a seguir, da “Parte dos críticos”, é bastante propício para se observar a presença da função-autor:

Bubis les mostró una curiosísima reseña que había aparecido en un periódico de Berlín tras la publicación de *Lüdicke*, la primera novela de Archimboldi. La reseña, firmada por un tal Schleiermacher, intentaba fijar la personalidad del novelista con pocas palabras.

Inteligencia: media.

Carácter: epiléptico.

Cultura: desordenada.

Capacidad de fabulación: caótica.

Prosodia: caótica.

Uso del alemán: caótico.

Inteligencia media y cultura desordenada son fáciles de entender. ¿Qué quiso decir, sin embargo, con carácter epiléptico?, ¿que Archimboldi padecía epilepsia, que no estaba bien de la cabeza, que sufría ataques de naturaleza misteriosa, que era un lector compulsivo de Dostoievski? No había en el apunte ninguna descripción física del escritor.

— Nunca supimos quién era el tal Schleiermacher — dijo la señora Bubis —, incluso a veces mi difunto marido bromeaba diciendo que la nota la había escrito el propio Archimboldi. Pero tanto él como yo sabíamos que no había sido así (BOLAÑO, 2004, p. 45).

A resenha, assinada por um nome próprio que não indica nenhum indivíduo nem significa nada para quem a lê, é anunciada como sendo sobre a obra *Lüdicke*, primeira publicação de Archimboldi, mas acaba por se concentrar em suposições

sobre características pessoais do autor. Haveria um raciocínio lógico que se sustentasse por teorias literárias reconhecidas, que, a partir da leitura de apenas um romance do autor, nos permita concluir que ele possui uma “Inteligencia media y cultura desordenada”? O que acontece é similar ao que coloca Foucault (2009, p. 276–277):

Na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam.

Mesmo sendo uma resenha ruim no que diz respeito ao que é anunciado sobre seu conteúdo, os críticos parecem interessados por ela, talvez dada a escassez de informações sobre o autor. Além disso, é improvável que alguma informação muito significativa sobre as obras de Archimboldi já não tenha sido levantada por eles, grandes estudiosos das obras do autor.

Vale notar que a Sra. Bubis, que esteve na presença do autor, acredita saber que, de fato, a resenha não foi escrita por Archimboldi, sendo essa certeza proporcionada pelo conhecimento de certas características que tornam muito improvável que o autor de *Lüdicke* tivesse escrito aquela resenha sobre sua própria obra. Ao longo da “Parte de Archimboldi”, acabamos entrando em contato com alguns aspectos de Hans/Archimboldi e podemos constatar que muito provavelmente a Sra. Bubis estava certa.

## 1.2. Os dois nomes

Em 2666 encontramos um ponto interessante de se relacionar com a reflexão de Foucault no fato do personagem escritor, um dos personagens principais do romance (e o principal desse trabalho) tem dois nomes diferentes. “Hans Reiter” é o nome de batismo do menino nascido em 1920 na Alemanha, na região da Prússia, atribuído ao recém-nascido pelos seus pais, sem informações sobre quais intenções motivaram esse primeiro nome. Por sua vez, o nome “Benno von Archimboldi” é autoatribuído pelo personagem no momento em que ele, ao ter de informar um nome para alugar uma máquina de escrever a fim de datilografar seu primeiro

romance, não deseja revelar seu nome verdadeiro. Vale destacar que os nomes surgem em momentos bastante diferentes da vida do menino alga e da história da Europa: um surge antes e outro depois da Segunda Guerra Mundial (o primeiro em 1920 e outro ao final dos anos 1940).

A diferenciação entre nome próprio e nome de autor colocada por Foucault logo no começo do texto *O que é um autor?* (FOUCAULT, 2009) parece bastante adequada para se analisar a questão dos dois nomes do personagem escritor de 2666. “Archimboldi” é o nome que Hans escolhe (ou surge, ou o nome o escolhe) para se apresentar para indivíduos e instituições ligadas à literatura; portanto, medeia a relação dos textos com diversas de suas instituições. Assim, podemos considerá-lo um nome de autor, visto que:

O nome do autor não indica, designa ou descreve, uma existência singular que seria, comumente, discriminada por um nome próprio comum. Ele se corresponde com uma certa gama de textos, designando, descrevendo ou indicando certa relação desse nome com a textualidade. Daí seu caráter primordial de classificação (ALMEIDA, 2008, p. 224).

A partir de algumas das características dessa categoria, podemos analisar como se dá a dinâmica desse nome de autor “Archimboldi”, seja pelo seu próprio funcionamento (circulação das obras na sociedade, atribuições às obras e suposições sobre o indivíduo), seja pela diferenciação com o funcionamento do nome próprio “Hans Reiter”.

## **Hans Reiter**

A categoria *nome próprio*, seja nas palavras de Foucault (2009), seja nas de Searle (1969), apresenta como característica destacada o fato de ter um funcionamento duplo: pode simplesmente indicar um indivíduo em uma situação de comunicação real (como uma função referencial), mas também pode remeter a diferentes significados, sem a necessidade da referência a um indivíduo específico (função predicativa). Pressupomos que “Hans Reiter” é um nome próprio; dessa forma, ele pode exercer, nas relações que estabelece com aqueles que entram em contato com ele, uma dessas duas funções principais apontadas por Foucault (2009).

É possível identificar os poucos personagens mais destacados que entram em contato com o nome “Hans Reiter”: seu núcleo familiar (seus pais e sua irmã, Lotte); o amigo, Hugo Halder; sua esposa, Ingeborg; e os críticos. Com exceção desses últimos, todos entram em contato não só com o nome, mas com o indivíduo; dessa forma, podemos afirmar que há uma função referencial sendo exercida pelo nome para aqueles que conheceram a “pessoa”. “Hans Reiter” não tem um significado (como “o autor de *Trens da Europa*”) para sua família na Prússia e para Ingeborg, sendo meramente uma nomenclatura atribuída ao indivíduo com quem eles se relacionam, e é com esse ser humano concreto que sua esposa e sua família interagem, não com uma palavra que marca uma obra e tem suas significações específicas (conexões com o “fora”/outros discursos). Com essas premissas, buscaremos olhar mais especificamente cada uma dessas relações.

Começamos olhando para aqueles que deram o nome e a vida ao futuro escritor: *la tuerta y el cojo* (a caolha e o pernetá). É curioso o fato de que o nome próprio de ambos não consta no romance; também não ficamos sabendo de alguma razão que possa ter levado à escolha do nome “Hans”. O foco aqui é observar a relação dos pais com o *nome*, que se mostra totalmente referencial/indicativa; para a caolha, o nome, como parte de um discurso, simplesmente remete a seu filho. As significações e os afetos que permeiam a relação “paternal” entre os pais e o menino não pertencem a essa ordem, a do nome próprio circunscrita a uma dimensão linguística a partir das caracterizações de Searle (1969) e Foucault (2009). Em suma, podemos compreender o nome próprio “Hans Reiter”, no seu núcleo familiar, como um elemento linguístico que funciona apenas como nomeação de um elemento desse núcleo, indicando no discurso aquele elemento indivíduo.

A irmã de Hans, Lotte, 10 anos mais nova que ele, tem uma relação mais complexa com o nome próprio de seu irmão, bem como a relação pessoal entre os dois é mais próxima e rica do que a com os pais: “La niña era muy hermosa y tal vez fue la primera persona que vivía en la superficie de la tierra que interesó (o que conmovió) a Hans Reiter” (BOLAÑO, 2004, p. 809). O afeto entre os irmãos, embora eles passem a maior parte da vida distantes, é decisivo na narrativa, visto que o escritor decide ir ao México a fim de ajudar sua irmã com o caso de seu sobrinho preso na cidade de Santa Tereza. Imerso no discurso do núcleo familiar, o nome próprio “Hans” tem para Lotte a mesma função que tem para o resto da família, limitando-se à indicação de um indivíduo. Afora esse funcionamento mais previsível,

observamos algumas imagens, presentes em sonhos ou fragmentos de memórias infantis:

Quando Archimboldi se fue a la guerra Lotte tenía nueve años y lo que más deseaba era que le dieran permiso y volviera a casa con el pecho lleno de medallas. A veces lo oía en sueños. Los pasos de un gigante. Pies grandes calzados con las botas más grandes de la Wehrmacht, tan grandes que se las habían tenido que hacer especialmente para él, hollando el campo, sin fijarse en las charcas ni en las ortigas, en línea recta hacia la casa en donde sus padres y ella dormían. (BOLAÑO, 2004, p. 1082).

Os momentos oníricos de Lotte remetem a diversos signos e significados (a altura avantajada do irmão, a guerra, o nazismo) e poderiam sugerir uma relação menos referencial com o nome próprio de seu irmão, mais permeada por significações, em oposição ao funcionamento sem significado do nome próprio indicativo. O que acontece é que esses elementos significantes já estão além do nome próprio, pois não são relações permeadas e muito menos estabelecidas pela marca do nome próprio, visto que os sentimentos de Lotte não dependem do nome do irmão.

Lotte também é uma das pessoas que tem conhecimento dos dois nomes de seu irmão e se relaciona com os dois da mesma maneira, sendo eles sinônimos, como vemos no seu telefonema para a editora Bubis: “— ¿Es usted la editora? — dijo Lotte — Yo soy la hermana de Benno von Archimboldi, es decir, de Hans Reiter (BOLAÑO, 2004, p. 1114). É bastante referencial a relação dela com qualquer um dos nomes de seu irmão, pois os afetos e os significados dependem da relação dela com ele, não com a forma ou circulação do nome, visto que o *nome de autor* de Hans não consegue exercer nada próximo de uma função predicativa ou de alguma característica da *função-autor*. Atentando para o momento em que Lotte lê uma obra de Archimboldi, podemos observar que o funcionamento da autoria no texto é anulado (a função autor perde sua ação sobre a leitura do texto), dada a certeza de que o escritor daquela obra é seu irmão, não um *autor*.

Hugo Halder é outro personagem que conhece o nome próprio. Ele entra em contato com o futuro escritor por meio da mãe de Hans, que trabalha na casa de um barão e leva consigo o filho (que já havia abandonado os estudos). Esse barão é tio de Hugo, e o sobrinho frequenta com certa assiduidade a sua casa. Assim como ocorre com os membros da família de Hans, a relação com o nome é totalmente

referencial, e não se pode dizer que há uma predicação/significação atrelada ao nome próprio, seja na infância de Hans, seja no período em que eles convivem em Berlim antes da guerra. Halder é o personagem que introduz Hans à literatura, e não ficamos sabendo se ele chega a entrar em contato com alguma obra de Archimboldi e se poderia, tal qual Lotte, ter passado pela situação de conhecer quem escreveu certo texto sem ter consciência disso.

Pouco tempo antes de a Alemanha atacar a União Soviética, Hans, antes de partir para o front, vai à Berlim a fim de encontrar seu amigo, e é nesse movimento que ele acaba conhecendo sua futura esposa: Ingeborg Bauer. É de se destacar a importância de Hugo para a trajetória de vida de Hans, pois é por meio dessa amizade que ele entra em contato com elementos que acabam sendo muito importantes em sua vida.

Também Ingeborg tem uma relação bastante referencial com o nome próprio “Hans Reiter”; além disso, ela é a pessoa que mais tempo esteve em contato com o escritor, como sua esposa, desde antes de Hans se tornar efetivamente um autor. A relação deles é de uma convivência quase que constante, encerrada apenas com a morte de Ingeborg. No momento em que se conhecem, antes da guerra, há o estabelecimento de uma conexão entre eles e um interesse mútuo, além de uma admiração de Hans motivada pela curiosidade que aquela figura peculiar provocava: “Reiter observó sus ojos, de um azul desvaído, como los ojos de una ciega, y se dio cuenta de que estaba hablando con una loca” (BOLAÑO, 2004, p. 867).

O reencontro deles no pós-guerra mostra uma importância que Ingeborg dá para os nomes próprios. Em Colônia (Köln), ela reconhece Hans e o chama pelo seu nome, ao passo que o ex-soldado nem se recorda do dela (à primeira vista ele nem lembra quem é a mulher que o chama e conversa com ele). Esse esquecimento causa uma frustração na moça, visto que, no encontro anterior (o único) dos dois, ele havia prometido, inclusive jurado em nome dos astecas, não se esquecer dela: “— Mi nombre — repitió — es Ingeborg Bauer, espero que no te olvides de mí” (BOLAÑO, 2004, p. 868). Reiter chega a lembrar quando havia estado com ela, mas o nome próprio permanece no esquecimento:

— No recuerdo tu nombre — dijo Reiter.  
 Se puso de lado, dándole la espalda, y dijo:  
 — Tu memoria es lamentable, me llamo Ingeborg Bauer.  
 — Ingeborg Bauer — *repitió Reiter, como si en esas dos palabras se cifrara el destino* (BOLAÑO, 2004, p. 964, grifo nosso).

A relação de Ingeborg se dá com Hans, e o nome próprio “Hans Reiter” tem, para ela, uma função tão somente referencial. Ela é uma das pessoas que conhece os dois nomes de seu marido, mas, mesmo sabendo das intenções literárias dele, o nome de autor surge como uma surpresa para ela, pois ele não havia anunciado que adotaria um pseudônimo:

Una mañana recibí una carta de Hamburgo. La carta estaba firmada por el señor Bubis, el gran editor [...] Cuando Archimboldi le enseñó la carta a Ingeborg ésta se mostró sorprendida porque ignoraba quién era ese tal Benno von Archimboldi.  
— Soy yo, por supuesto — le dijo Archimboldi. (BOLAÑO, 2004, p. 1002).

A relação dos personagens citados (a caolha, o pernetá, Lotte, Hans e Ingeborg) com o nome próprio “Hans” se mostra majoritariamente referencial, e a razão disso pode ser o fato de que esses personagens conviveram pessoalmente com ele; vale lembrar que Lotte e Ingeborg acabam conhecendo os dois nomes do escritor alemão. Os críticos também entram em contato com as duas nomenclaturas do escritor de *A Máscara de Couro*, mas não chegam a conviver com Hans/Archimboldi, nem a vê-lo.

Em primeiro lugar, vamos observar as razões que indicam que, para os críticos, o nome “Hans Reiter” tem o funcionamento de um nome próprio com uma função referencial. Os críticos entram em contato com o nome em uma tela de computador no México, e o nome é apresentado por *El Cerdo* como prova final de que esteve com o escritor alemão. É curioso que, mesmo não sendo o nome “Archimboldi”, o nome acaba sendo considerado pelos críticos como uma prova da estadia do autor ali, e eles acreditam ter descoberto o nome de registro do escritor, o nome próprio por trás do pseudônimo, do nome de autor. Sendo “Hans Reiter” um nome que se refere a um indivíduo (cuja existência está provada pelo registro de um hotel, no qual ele consta arrolado com outros tantos nomes que se limitam a, quando muito, indicar indivíduos que estiveram *presentes* naquele lugar), podemos considerar que há aqui um funcionamento referencial, típico de um nome próprio.

Outro aspecto que mostra esse funcionamento é o fato da ausência do nome “Hans Reiter” nos discursos que giram em torno da autoria dos textos de

Archimboldi. Além de não apresentar a complexidade de um nome de autor, segundo Foucault (2009), o nome está escrito em um contexto de, por exemplo, registro comercial, longe de quaisquer índices que possam levar a considerar tal escrita como literária. O suposto referente desse nome, um homem que escreve em língua alemã, em sua compreensão de ser parte de uma realidade factual, também não faz parte da “literatura”: “¿Qué importancia podía tener el Nobel para un hombre de más de ochenta años, sin familia, sin descendientes, *sin un rostro conocido?*” (BOLAÑO, 2004, p. 141, grifo nosso). É difícil imaginar que relevância pode ter um prêmio literário, considerado um dos maiores, para um octogenário que jamais quis ser reconhecido como autor, que nunca reivindicou o lugar onde querem colocá-lo. Foucault (2009) comenta que o fator que torna um texto parte da obra de um autor é instável e complicado de ser definido, pois o fato do nome que assina certo texto ser um nome de autor é que se mostra decisivo para a inclusão ou exclusão de um escrito:

Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? (FOUCAULT, 2009, p. 269).

Foucault (2009) comenta sobre papéis mundanos escritos por Sade, justamente o tema de análise de um certo artigo recordado por Pelletier, cuja reflexão destaca certa inutilidade para a literatura/análise literária desses pequenos textos: “papeles sueltos, [...] minutas de un médico [...], la compra de un jubón, [...], notas *de las cuales sólo podía extraerse una conclusión: Sade había existido*” (BOLAÑO, 2004, p. 79, grifo nosso). É possível considerar essa conclusão (uma espécie de confirmação burocrática da existência de um indivíduo) semelhante à que os críticos chegam ao ler Hans Reiter no México.

Ainda que seja possível observar essas características de funcionamento de um nome próprio, não se pode ignorar que a relação com o nome “Hans Reiter” é totalmente mobilizada a partir de uma relação com a literatura assinada pelo nome de autor “Benno von Archimboldi”. É pela literatura creditada a este nome que pode existir algum interesse em um nome próprio e seu referente, visto que é esse interesse, de motivação literária, que acaba estimulando a busca. É difícil cogitar

que os afetos e as memórias dos críticos em relação à literatura de Archimboldi simplesmente não interferem em nada na relação com o nome próprio.

A busca pelo nome próprio é, de certa forma, uma maneira de se observar a função-autor na relação entre os nomes. Foucault (2009, p. 276) comenta que na literatura “O anonimato não é suportável”. Podemos ver esse anonimato como a ausência de um nome próprio, e este funciona como uma indicação ou como uma predicação/significado. “Archimboldi” é um nome de autor e, conseqüentemente, também um nome próprio, mas esse nome próprio não se refere a nenhum indivíduo definido e não tem um significado que aponta para um autor coletivo/apócrifo (como “Homero” ou “Hermes Trismegisto”). De certa forma, a identificação do indivíduo que escreveu as obras literárias estudadas pelos críticos seria uma maneira, para eles, de explorar mais a autoria dessa literatura.

Inevitavelmente, “Hans Reiter” e aquilo a que esse nome se refere acabam sendo, para os críticos, também uma parte que compõe o nome do autor. A diferença apontada por Foucault (2009) entre o nome próprio e o nome de autor é que o último atua “de fora pra dentro”, que seria o inverso do funcionamento referencial do primeiro (do significante em direção ao significado). O indivíduo real, sua vida, e os momentos (passados) nos quais ele escreveu suas obras são todos elementos desse “fora” (da obra, como unidade linguística/discursiva, e da literatura, como área/território) que acabam compondo, em conjunto com outros tantos elementos, uma existência ou uma ontologia do que se chama “autor”.

Não é acaso o fato de os críticos acreditarem que o encontro com o autor pode proporcionar certo ganho para a compreensão de suas obras. Talvez não fizesse sentido toda a jornada detetivesca empreendida por eles caso essa busca não tivesse nenhuma relação com um enriquecimento da visão deles sobre a literatura de Archimboldi. Não é uma questão de se obterem informações sobre as obras, ou o que o autor “quis dizer”<sup>11</sup>. O que interessa é encontrar aspectos do indivíduo real que podem ser levados em conta para a compreensão das obras e validação dos significados.

Diversos são os aspectos que podem ser levados em conta para uma hermenêutica de certa obra literária. A própria ida do escritor ao México é vista como um elemento possível a ser direcionado para a interpretação de uma obra ou de sua

---

<sup>11</sup> O movimento de encontrar na intencionalidade do emissor o significado original de um texto também é comentado no capítulo que aborda o texto de Derrida (1988).

origem criativa: “los tres críticos llegaron a la conclusión, y Amalfitano estuvo de acuerdo con ellos, de que sólo podía haber venido a Santa Teresa a ver a un amigo o a recabar información para una próxima novela o por ambas razones” (BOLAÑO, 2004, p. 159). É a partir de atitudes críticas/hermenêuticas institucionalizadas que se pode medir a importância de aspectos pessoais do escritor, relativos tanto a ele quanto à materialidade histórica que ele vivenciou. No caso de Archimboldi, o que poderia ser considerado interessante seriam aspectos como sua posição política, o que fez durante a guerra, se é ou não judeu, se foi nazista, se quer ou não o Nobel, suas influências literárias, de quem é a máscara de couro, e outros tantos questionamentos oriundos dos críticos, que buscam um embasamento maior para suas interpretações (parte importante de suas profissões) e para a projeção de indivíduo que faz parte do autor presente nas obras literárias.

### **Benno von Archimboldi**

O nome de autor, por ser parte do tema principal do texto de Foucault (2009), apresenta uma caracterização mais substancial do que o nome próprio (também tem as mesmas características deste). Buscarei comentar aspectos do nome de autor em 2666 a partir de duas caracterizações presentes no texto teórico: em primeiro lugar, presume-se que o nome de autor faz parte do funcionamento mais amplo da função-autor, que não está presente em todos os textos de todos os gêneros textuais (e é presente por excelência no texto literário na história recente); a segunda característica a ser observada é o primeiro ponto no qual o nome do autor é diferenciado do nome próprio, que é o fato de o nome de autor realizar um movimento de fora para dentro dos textos, balizando e circunscrevendo certos textos em uma rede de atribuições identificada/classificada por um nome. Nesta seção, será abordado o nome “Benno von Archimboldi”, que inicialmente pode ser visto como um nome de autor, pois está diretamente ligado à literatura e à autoria de obras.

Tal qual o caso do nome “Hans Reiter”, não é possível determinar quantas pessoas entraram em contato com o nome de autor. É bem provável que tenha sido um grande número de pessoas, devido ao sucesso editorial das obras do escritor alemão, traduzido para diversas línguas, frequentemente cotado para o Prêmio Nobel de Literatura e estudado por diversos especialistas de diversas

nacionalidades. Em oposição ao grande número de pessoas que conhece o nome que assina as obras literárias, o número de indivíduos que esteve pessoalmente com o autor é bastante escasso; e aqui me refiro a personagens que conhecem Archimboldi por este nome; portanto, na condição de escritor.

Os familiares de Archimboldi ficam fora desse recorte. Os pais de Hans não chegaram a ler suas obras (a relação com a autoria/o nome de autor/função-autor não existe), mas Lotte e Ingeborg leram alguns livros. Mesmo assim, elas não estabelecem, nos moldes dos comentários de Foucault (2009), uma relação com um nome de autor. Para elas, “Archimboldi” é só uma assinatura/um nome específico de Hans, indivíduo real com quem elas conviveram.

Os críticos da primeira parte de 2666 apresentam um tipo exemplar de relação com o nome de autor, pois eles (os quatro protagonistas) apresentam, cada um, diferentes posições em relação ao autor e sua literatura: todos são, em primeiro lugar, leitores e admiradores de obras de Archimboldi, críticos literários e professores universitários que se dedicam a estudar o autor, além de tradutores (Morini e Pelletier) de algumas obras para suas respectivas línguas nacionais. Essas atribuições já mostram o imenso envolvimento deles com literatura, ou seja, com textos que têm a função-autor na sociedade em que circulam; isso já enquadra “Archimboldi” como nome de autor.

A relação dos críticos com ambos os nomes é totalmente atravessada por diversos efeitos oriundos da presença da função-autor e da relação pautada pelo literário, de modo que até o nome próprio “Hans Reiter”, que é um elemento de materialidade (em oposição à literariedade), não assume um funcionamento referencial ou relação “sínica” com algum elemento real, ficando subordinado ao universo da autoria (como comentei também na seção dedicada ao nome “Hans Reiter”).

Os críticos também mobilizam a segunda característica que destaquei da função-autor/nome de autor: a de mobilizar atribuições e confluências de elementos do exterior da obra literária para o interior de seu funcionamento textual/significante. Essa atribuição, segundo Foucault (2009), não é aleatória sobre o texto como material inerte, mas feita a partir de marcas que remetem ao autor e à autoria; é a partir dessas marcas que se estabelecem as relações com o exterior no que diz respeito à autoria. Os críticos, como todos os leitores, operam algumas dessas atribuições; a diferença é que, por vezes, as relações estabelecidas por eles são

públicas, visto que suas profissões ligadas à docência e à crítica os colocam em situações que necessitam dessa exposição. O trecho a seguir condensa algumas dessas atribuições em uma situação pública:

El público, gran parte del cual eran universitarios que habían viajado en tren o en furgonetas desde Gotingen, también optó por las encendidas y lapidarias interpretaciones de Pelletier, sin ningún tipo de reserva, entregado con entusiasmo a la visión dionisiaca, festiva, de exégesis de último carnaval (o penúltimo carnaval) defendida por Pelletier y Espinoza. Dos días después Schwarz y sus adláteres contraatacaron. Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Heinrich Böll. Hablaron de responsabilidad. Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Uwe Johnson. Hablaron de sufrimiento. Contrapusieron a la figura de Archimboldi la de Günter Grass. Hablaron de compromiso cívico. Incluso Borchmeyer contrapuso a la figura de Archimboldi la de y habló de humor, lo que a Morini le pareció el colmo de la desvergüenza. Entonces apareció, providencial, Liz Norton y desbarató el contraataque como un Desaix, como un Lannes, una amazona rubia que hablaba un alemán correctísimo, tal vez demasiado de prisa, y que disertó acerca de Grimmelshausen y de Gryphius y de muchos otros, incluso de Theophrastus Bombastus von Hohenheim, a quien todo el mundo conoce mejor por el nombre de Paracelso. (BOLAÑO, 2004, p. 27)<sup>12</sup>.

O excerto é longo e condensa uma grande quantidade de informações e referências contidas. Temos uma primeira atribuição, a partir da caracterização de Pelletier da obra de Archimboldi como “exégesis de último carnaval (o penúltimo carnaval)”. Ademais, há um grande número de nomes (no sentido geral): dos críticos/palestrantes, de autores alemães e de dois militares franceses. O que está sendo narrado é o debate/competição entre pontos de vista sobre Archimboldi. Há uma caracterização a respeito da obra feita por Pelletier: “visión dionisiaca, festiva, de exégesis de último carnaval (o penúltimo carnaval)”; majoritariamente, observamos que o embate se dá a partir da relação das obras de Archimboldi com outros autores alemães. A defesa de pontos de vista é baseada em recortes de relações da literatura com elementos exteriores (outros autores, caracterização), e a diferença entre esses pontos consiste na diferença entre recortes. O que chama a atenção é o uso de diversos nomes de autores para caracterizar a obra de um outro autor (no caso Archimboldi), e esse *uso* é justamente uma possibilidade do funcionamento desse tipo de nome:

---

<sup>12</sup> “O grupo de quatro amigos que estudam a obra de Archimboldi frequentam congressos e criam inimizades com críticos que não partilham suas visões, eventos nos quais Bolaño pode destilar todo o seu veneno contra a instituição literária e suas instâncias de legitimação” (RUGGIERI, 2013, p. 56).

um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso; ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] ele relaciona os textos entre si. (FOUCAULT, 2009, p. 273).

O nome de autor funciona como um elemento de caracterização dos textos, em uma relação que envolve obra, escritor e outros nomes de autores com seus funcionamentos particulares, “representa um poder, uma autoridade” (ALMEIDA, 2008, p. 234). Embora Bolaño não nos revele qualquer frase escrita por Archimboldi, é possível projetar alguma característica de seus (possíveis) textos a partir dos autores que os diferentes grupos de críticos aproximam da obra do escritor ficcional. Observamos também uma certa relação entre os grupos de escritores citados, e é possível projetar em quais categorias literárias os críticos enquadram Archimboldi a partir das escolhas de autores nas aproximações com sua obra. O grupo de críticos alemães coloca o misterioso escritor ao lado de outros autores que são seus contemporâneos (Heinrich Böll, Uwe Johnson, Günter Grass, Friedrich Durrenmatt), sendo a obra dele parte de uma época literária específica — no caso, a do pós-Segunda Guerra Mundial. Já a inglesa Liz Norton apresenta escritores de tempos históricos mais longínquos em relação a Hans/Archimboldi — escritores dos séculos XVI e XVII (Andreas Gryphius, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, Paracelso) —, o que sugere uma interpretação que vê a obra de Benno dentro do conjunto da literatura alemã, mas sem um compromisso de estabelecer relações diretas com a época histórica da vida do autor e da publicação de suas obras.

A passagem e as aproximações feitas pelos estudiosos nela contidas mostram nomes que, sem dúvida, não se limitam a uma função de referência ou de significação, mas que servem como uma caracterização de textos, compondo um conjunto de atribuições — funcionamento exemplar de nomes de autor. As atribuições que um nome de autor transporta para um texto (de sua autoria ou que seja relacionado com ela) são, certamente, elementos do fora, que são essenciais como movimento de leitura da obra e de funcionamento que tem a função-autor, lembrando que é essencial para textos literários “hoje em dia” (FOUCAULT, 2009, p. 276). Os nomes apresentados pelos críticos servem como marcadores temporais que indicam não apenas uma temporalidade, mas também certa concepção estética,

aproximando ou afastando prováveis características literárias dos textos de Archiboldi de elementos alheios ao texto literário propriamente dito. Certamente há uma tentativa de correspondência com algum indivíduo/individualidade, mas essa referência não é real/verdadeira/fiel ao indivíduo “proprietário” do nome de autor, nem precisa ser.

O nome “Benno von Archiboldi” é, como vimos, um nome de autor, havendo a correspondência de certas características dessa categoria de Foucault (2009) com o que se observa do funcionamento do nome e da literatura do escritor alemão na obra de Bolaño. Acontece que, em alguns momentos, é possível observar um funcionamento diferente desse nome, acontecendo de haver um funcionamento fortemente referencial, de simples indicação/nomeação de um indivíduo, aproximando o nome de um nome próprio. O curioso é que os casos em que essa função mais referencial se dá envolvem indivíduos (ou grupos, como os críticos) que se relacionam, de diferentes formas, com o literário.

A primeira relação de referencialidade com o nome “Benno von Archiboldi” que aponto é a estabelecida pelos críticos. Apesar de serem um bom exemplo de relação com o nome de autor, eles acabam buscando uma certa referencialidade com o nome “Benno von Archiboldi” no momento em que desejam verificar/garantir que o indivíduo que El Cerdo declara que conheceu no México é de fato o escritor das obras que eles estudam.

No momento em que se necessita verificar se o autor é quem esteve no México, o funcionamento do nome “Archiboldi” é tão referencial, no sentido da ligação com um elemento “real”/não discursivo, que nenhuma característica da literatura ou quaisquer elementos psicologizantes que podem ser derivados de sua interpretação são levados em conta para certificar o referente; apenas aspectos físicos, ligados à corporeidade do indivíduo, são considerados: idade avançada, estatura bastante elevada e olhos azuis. O funcionamento referencial se dá para os críticos praticamente apenas nesse momento, visto que eles não identificam o escritor por qualquer outro nome (ainda) e não chegam a estar na presença do indivíduo que corresponde ao nome que eles conhecem, fato que torna a relação referencial deles diferente da de outros personagens (como Ingeborg e Lotte).

Alguns personagens estabelecem uma relação de referência com o nome “Benno von Archiboldi” pelo simples fato de o escritor ter se apresentado com tal nome. Um desses casos é de extrema importância para a trajetória do personagem

escritor e da sua literatura: o caso do senhor de Colônia (Köln), ex-escritor, que aluga para Hans a máquina de escrever na qual ele datilografa seu primeiro romance (já escrito à mão), *Lüdicke*. O homem deseja saber o nome do rapaz para quem ele está alugando sua bem conservada máquina de escrever, e é nessa situação meramente protocolar, de ordem pessoal (não institucionalizada), que Hans “dijo lo primero que se le pasó por la cabeza” (BOLAÑO, 2004, p. 980), criando seu pseudônimo de forma espontânea.

Nessa situação, não se pode pensar em outro funcionamento além do de um nome próprio que simplesmente faz referência a um indivíduo. Não há nenhuma obra literária na relação entre o dono da máquina e o nome, e o fato de ser alguém que se apresenta como escritor não altera esse funcionamento, muito menos a total falta de credibilidade que o nome tem de ser o nome verdadeiro/de registro/de batismo<sup>13</sup>. Ele está diante de um indivíduo que diz que aquele é seu nome, e não há opção além de nomeá-lo dessa forma:

— Mi nombre es Benno von Archiboldi, señor — *dijo Reiter* — , y si usted cree que estoy bromeando lo mejor será que me vaya.

Durante unos instantes ambos permanecieron en silencio. Los ojos del viejo eran de color marrón oscuro, aunque bajo la débil luz de su estudio semejaban ser de color negro. *Los ojos de Archiboldi eran azules* y al viejo le parecieron los ojos de un joven poeta, unos ojos cansados, maltratados, enrojecidos, pero jóvenes y en cierto sentido puros, aunque el viejo hacía mucho que había dejado de creer en la pureza.

— Este país — le dijo a *Reiter*, *que aquella tarde se convirtió, tal vez, en Archiboldi* — ha intentado arrojar al abismo a vários países en nombre de la pureza y de la voluntad. [...]

— Lo comprendo — *dijo Archiboldi* (BOLAÑO, 2004, p. 981, grifos nossos).

O trecho mostra como o senhor da máquina observa as feições de Hans e o começo de um longo monólogo no qual ele disserta sobre diversos aspectos de sua visão sobre literatura. É importante destacar também *a oscilação do narrador na maneira de nomear o personagem* e a constatação, mesmo em forma de uma suposição (“se convirtió, *tal vez*, en Archiboldi”), da transformação do nome do personagem. Tanto essa suposição quanto a construção que expõe a “falsidade” do personagem que é chamado pelo narrador onisciente por um nome, mas que

---

<sup>13</sup> A validade do nome próprio, em sua feição mais referencial, é por vezes referendada a partir de alguma instituição (religiosa, jurídica).

anuncia outro (“— Mi nombre es Benno von Archimboldi, señor — dijo Reiter”), exibem certo humor presente na prosa de Bolaño, na qual acontecimentos que certa visão sobre a literatura considera grandiosos ou marcantes (como, no caso, uma espécie de nascimento do escritor) aparecem narrados de forma jocosa, seja por estarem sendo ridicularizados, seja por apresentarem certa espontaneidade que os torna quase aleatórios, como no caso do surgimento do pseudônimo.

O nome “Benno” surge pouco tempo antes de ele se tornar um escritor; escrever um romance para si (sem que ninguém o leia ou seja publicado) não faz um indivíduo ser considerado socialmente (pelas instituições que interagem com a literatura) um escritor. Dessa forma, a máquina de escrever não é uma questão apenas estética ou funcional para a escrita do romance, pois esse já foi escrito; o objetivo de alugar a máquina é produzir uma cópia do texto para enviar para editoras e vender sua obra, tornando-se escritor na concepção mais profissional (no sentido de emprego/ofício)<sup>14</sup>.

Nenhum personagem que entra em contato com o nome “Benno von Archimboldi” acredita ser esse o nome civil do escritor de *Bifurcaria bifurcata*, mas isso não altera o funcionamento nem na função-autor, nem em uma função referencial. O fato de o nome ser verdadeiro ou falso não afeta o funcionamento meramente sógnico (no qual a referencialidade, ou a concepção de referencialidade como correspondência, se encaixa). Um personagem que prontamente duvida que esse nome não seja nada além de um pseudônimo é o Sr. Jacob Bubis, dono da editora que publica as obras de Archimboldi.

Para além de duvidar que o nome de feição italiana é o nome do alemão que se apresenta para ele, vemos outras semelhanças entre o Sr. Bubis e o homem da máquina de escrever. Ambos acabam marcando contatos iniciais de Hans/Archimboldi com elementos da literatura. O Sr. Bubis é um elo com a publicação de obras e com o possível reconhecimento delas, em virtude da notoriedade da editora, e o dono da máquina de escrever é um elemento de “não literatura”, não no sentido de oposição, mas no sentido de negação específica da literatura (do fazer literário, no caso). O ingresso na editora Bubis e a publicação de obras faz com que Hans saia de uma posição em que sua literatura existe apenas

---

<sup>14</sup> “un negocio en la medida en que la publicación de sus obras contribuía a engordar, aunque fuese modestamente, su salario como portero de bar.” (BOLAÑO, 2004, p. 1024).

para ele mesmo, além de receber de presente uma máquina de escrever da editora, ganhando mais autonomia e cortando seu elo com o ex-escritor.

“Benno von Archimboldi” acaba se tornando um significante referencial para o Sr. Bubis na medida em que passa a ser o nome que indica certo indivíduo que escreve sob o selo de sua editora. O editor entrou em contato com a literatura de Archimboldi antes de entrar em contato com o indivíduo que escreve tal literatura; nesse contato primeiro com o texto, não havia nenhuma informação precisa além do nome de quem o escreveu (claramente um pseudônimo para Bubis) e o endereço de Colônia (Köln). Ainda assim, a posição ocupada por ele em relação a Archimboldi é bastante peculiar, esmaecendo as fronteiras entre o nome próprio e o nome de autor, dado que sua relação profissional com seu empregado/contratado é influenciada pelo seu gosto pessoal pela literatura do autor:

On reading the manuscript of his second book, *The Endless Rose*, the publisher Bubis decides that Archimboldi belongs to the very exclusive category of authors not to be abandoned, however their books fare in the marketplace. Before too long, a substantial reading public begins to endorse this commitment. (ANDREWS, 2014, p. 131).

Dessa forma, as diversas atribuições que um nome de autor necessariamente carrega são difíceis de se presumir e possivelmente são bastante limitadas. Além disso, a leitura de Bubis é uma leitura profissional que, mesmo permeada por um critério de gosto pessoal, leva sempre em conta aspectos econômicos e de lucratividade. Esse clima empresarial permeia o primeiro contato entre o editor e o escritor, que toma ares de entrevista de emprego, visto o tom inquisidor do dono da editora, que não aceita o nome dado pelo autor e faz perguntas sem cerimônia:

— Nadie se llama así — le respondió Bubis con desgana —. Supongo que en este caso se trata de un homenaje a Giuseppe Archimboldo. ¿Y a santo de qué ese von? ¿Benno no se conforma con ser Benno Archimboldi? ¿Benno quiere dejar patente su pertenencia germánica? ¿De qué lugar de Alemania es usted? (BOLAÑO, 2004, p. 1013).

“¿Cuál es su verdadero nombre, porque usted, por supuesto, no se llama así?” e comentários como “Nadie se llama así. Benno von Archimboldi” (BOLAÑO, 2004, p. 1012) são frases que explicitam a descrença de Bubis na factualidade do nome dito por Hans ser seu verdadeiro nome de batismo. É interessante que Bolaño

coloca em sua narrativa a figura de um editor que, com suas especificidades<sup>15</sup>, também contribui para a caracterização da obra do escritor fictício; e isso vale tanto para a construção da autoria de Archimboldi dentro da narrativa quanto para os leitores de *2666* (que são *não leitores* do autor alemão).

Esta seção buscou aproximar a conceituação da função-autor, a partir dos conceitos de nome próprio e nome de autor, da questão da dupla nomenclatura do personagem escritor de *2666*. À primeira vista, é de se pressupor que “Hans Reiter” seria um nome próprio, e “Benno von Archimboldi”, um nome de autor, visto que apenas o último assina as obras literárias. Apesar disso, ao olhar as relações estabelecidas e a circulação dos nomes, é possível concluir que nem sempre se tem um funcionamento conforme o que se espera segundo as naturezas de cada nome (aprofundadas por Foucault [2009]), dada a forte interação entre um plano de realidade e um plano literário.

### 1.3. Nome de autor e crime

O personagem escritor de *2666* tem dois nomes, um nome próprio e um nome de autor. Comentamos alguns pontos que dizem respeito a essa classificação, e agora cabe observar as razões que se apresentam na narrativa para que um segundo nome fosse adotado por Hans Reiter. Sabemos que a criação do nome é obra de Hans (com certa influência de Ansky), mas falta olharmos com mais atenção para as razões que o levam a se apresentar para a literatura com um nome que não é seu nome civil e identificar quais pontos de contato se apresentam em relação à teorização de Foucault (2009).

Hans explica sua troca de nome para Ingeborg quando ela vê o nome “Benno von Archimboldi” em uma carta e o questiona. Ele lembra que havia assassinado um cidadão alemão, ex-funcionário do partido nazista, no campo de prisioneiros americano, fugindo de lá pouco tempo depois. O escritor acredita na possibilidade de o estarem procurando, por conta do crime e da posterior fuga:

---

<sup>15</sup> Bubis é judeu e passa na Inglaterra os piores anos da guerra e da perseguição aos judeus. Sua editora havia publicado livros que vieram a ser proibidos pelo governo nazista, além de autores promissores que vieram a se tornar membros de diversas instituições nazistas, como a SS. Esse último fato promove desejos suicidas no Sr. Bubis.

Reiter le dijo que era posible que la policía norteamericana y también la policía alemana lo estuvieran buscando o que su nombre figurara en una lista de sospechosos. El tipo al que había matado, le dijo, se llamaba Sammer y era un asesino de judíos. Entonces tú no has cometido ningún crimen, quiso decirle ella, pero Reiter no la dejó. (BOLAÑO, 2004, p. 970–971).

Hans utiliza um nome que não revele sua verdadeira identidade devido a seu medo de ser procurado pela polícia. A proximidade entre literatura e crime lembra algumas considerações de Foucault (2009) a respeito do surgimento de uma autoria moderna, mais próxima do presente (Foucault não precisa uma data ou um marco histórico desse surgimento). Ele aponta que há uma definição de autoria oriunda de certo sistema jurídico, na medida em que esse sistema 1. regula a propriedade, sendo a *autoria* o status de proprietário de seu texto; e 2. possibilita a punição individual por crimes devidamente inscritos em seus códigos, criando o status de *criminoso*, o *autor* do crime. Foucault (2009) aponta uma origem desse conceito de autoria ligado à punitividade especificamente na possibilidade de certos textos serem considerados crimes e de seu autor ser punido.

Não parece coincidência a homonímia presente na palavra “autor” no sentido de quem fez um texto ou no sentido de quem comete um crime. Justamente esse caráter duplo da autoria é um dos pontos destacados por Peter Elmore (2008) em um texto presente num grande número de produções sobre Bolaño:

Peter Elmore analisa a questão da autoria, em seu sentido literário e criminal, como estando na base de uma novela como 2666: por um lado a procura do autor que se esconde sob o pseudônimo de Benno von Archimboldi, por outro, a busca do autor dos assassinatos de mulheres de Santa Teresa. (GUTIERREZ, 2010, p. 149).

Além do caso de Archimboldi, há uma outra narrativa na qual se observam muitos aspectos destacados por Foucault (2009): o escritor russo Ivánov. Hans (e os leitores) entra em contato com esse personagem a partir da leitura dos escritos de Ansky, o judeu ucraniano cujo diário é encontrado por Hans na lareira (que também é um esconderijo) e contém as narrativas situadas na Rússia comunista. Começaremos focando no escritor russo.

## Ivánov

A narrativa de Ivánov está contida no diário de Ansky e toma boa parte do que o leitor de 2666 acaba conhecendo de seu conteúdo; afinal, as vidas dos dois personagens soviéticos estão ligadas. Efraim Ivánov era um escritor “científico” (pois não gostava de se intitular “escritor fantástico”) membro do partido bolchevique desde antes de 1917. Após a revolução, surge a oportunidade de escrever um conto “cuyo tema debía versar sobre la vida en Rusia en el año 1940” (BOLAÑO, 2004, p. 889), e ele escreve *O trem dos urais*. O conto faz sucesso, e Ivánov repete a fórmula do enredo em outros contos, que também alcançam sucesso, “Pero todo envejece” (BOLAÑO, 2004, p. 891), e seus contos deixam de ser tão atraentes para os leitores soviéticos.

É durante esse processo de perda de relevância literária que Ivánov acaba por conhecer Ansky — jovem com ideias e criatividade peculiares, que acreditava que “La revolución, pensaba Ansky, terminará aboliendo la muerte” (BOLAÑO, 2004, p. 888) — e vê uma possível fonte de inspiração para suas narrativas futuras em “sus ideas disparatadas, sus visiones siberianas, sus incursiones en tierras malditas, el caudal de experiencia salvaje que sólo puede tener un joven de dieciocho años” (BOLAÑO, 2004, p. 891). Com a ajuda do ucraniano, Ivánov lança seu primeiro romance em 1929, *O Ocaso*, e consegue fama e notoriedade como nunca, a ponto de receber uma carta de Górkí parabenizando-o pela sua narrativa. A felicidade de Ivánov era enorme e a de Ansky também, visto que, apadrinhado pelo seu colega de literatura, torna-se membro do partido bolchevique, o que provoca uma grande alegria em Ansky: “En los papeles de Ansky aquel día es comparado al de una boda” (BOLAÑO, 2004, p. 893). Ivánov estava inebriado pela sua repentina e notória fama, ignorando algumas situações que estavam acontecendo em seu partido e em seu país:

En 1930, decían los cuadernos, Trotski fue expulsado de la Unión Soviética (aunque en realidad fue expulsado en 1929, error atribuible a la transparencia informativa rusa) y el ánimo de Ansky empezaba a flaquear. En 1930 se suicidó Maiakovski. En 1930, por más ingenuo o imbécil que uno fuera, ya se veía que la revolución de octubre había sido derrotada.

Pero Ivánov quería otra novela y buscó a Ansky. (BOLAÑO, 2004, p. 904).

Focado em sua carreira literária, Ivánov escreve mais dois romances em parceria com Ansky, com títulos que vão na senda do anterior: *O meio-dia* (1932) e *O amanhecer* (1934). Os livros não só não alcançam sucesso, como são proibidos: “En 1935 retiraron las obras de Ivánov de las librerías. Pocos días después, mediante una circular oficial, le comunicaron su expulsión del partido” (BOLAÑO, 2004, p. 905). Ivánov sequer sabe a razão da censura e de sua expulsão, mas acaba tendo o mesmo destino que muitos de seus conhecidos estavam tendo, e ele não percebeu (ou não quis perceber). Algum tempo depois de ser preso, “Lo sacaron directamente a un patio, alguien le pegó un tiro en la nuca y luego metieron su cadáver en la parte de atrás de un camión” (BOLAÑO, 2004, p. 910).

A narrativa de Ivánov e de sua literatura apresenta uma situação na qual a literatura acaba sendo considerada um crime, e, sendo um delito, quem a escreveu passa a ser um criminoso. É nesse tipo de situação, a literatura como crime/transgressão, que Foucault (2009, p. 274–275, grifo nosso) destaca uma espécie de origem de uma definição específica de autor:

*Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. [...] Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. [...] E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc.*

A possibilidade de que a literatura configure uma transgressão e, por consequência, de que seu autor seja punido faz parte de um processo histórico que cria uma forma de se compreender o autor diferente de outra já existente<sup>16</sup>. Observando um aspecto da diferença entre o nome próprio e o nome de autor, é possível compreender melhor como esse movimento histórico de surgimento de um regime de autoria funciona dentro das categorias e características propostas por Foucault (2009).

Uma das diferenças entre o nome próprio e o nome de autor reside na sua diferenciação a partir do literário, pois fica claro que a função-autor está presente

---

<sup>16</sup> Como a categoria da autoria como “personagens míticos”, ou coletividades, no papel de escritor; Homero, segundo Foucault (2009), pode ser encaixado nessa categoria.

apenas em textos literários; assim, em contextos não literários, não deve haver a presença de nomes de autor aos moldes do que é proposto por Foucault (2009). Esse é o caso do sistema jurídico, em que observamos apenas nomes próprios, que, nesse contexto, têm a necessidade de cumprir uma função indicativa, pois sua função é indicar um indivíduo específico que ocupa certa posição que, necessariamente, deve ser ocupada por uma única pessoa (réu, vítima, juiz, defensor, promotor, condenado, inocente).

No momento em que a literatura e o autor passam a ser mediados por um sistema jurídico específico, observa-se a imposição de um tipo de funcionamento dos nomes mais próximo ao modo como é a lei/o direito, em que é necessário que somente nomes próprios (com função indicativa) circulem. Essa mediação faz com que o nome de autor tenha maior necessidade de se referir a um *indivíduo específico*, tornando-se regra do funcionamento do nome de autor. No caso dos textos atribuídos a Homero, não há a necessidade de precisar quem escreveu a obra; não há a necessidade nem mesmo de um autor (nos moldes da função-autor). Além disso, podemos considerar que “Homero” é um nome próprio com um significado próximo de “o autor da Odisseia”, como comentou Searle (2011, p. 173, grifo nosso: “To us, ‘Homer’ just *means* ‘the author of the Iliad and the Odyssey’”).

Voltando para o romance de Bolaño, o personagem Ivánov é preso e assassinado graças a um sistema jurídico que, em dado momento, passa a considerar sua literatura como crime passível de punição. Essa punição deverá, por justiça, recair sobre o autor do texto-crime, aquele a quem o trabalho de concepção e escrita é atribuído, que se pressupõe ser o signatário. Essa atribuição é chamada por Foucault (2009, p. 274) de “apropriação penal”, em que o texto passa a ser considerado um objeto a ser apropriado, dando ao texto o status de *propriedade* de seu produtor, por ser oriundo de sua ação. Essa apropriação penal (cuja finalidade é menos o direito de propriedade do que a punição do autor) é apontada como anterior a outras noções de propriedade sobre o texto literário (como direitos autorais e editoriais); essa última concepção de apropriação pode ser benéfica ao proprietário/autor do texto, visto que tal atribuição pode lhe render notoriedade e ganho financeiro. Devido a esse funcionamento, a escrita (o discurso), frente a um sistema jurídico, se apresenta como uma atividade “carregada de riscos” (FOUCAULT, 2009, p. 275, grifo nosso):

Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando *o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade*.

Ivánov não consegue — ou não quer — perceber o perigo que ser um escritor naquele contexto oferecia a ele: “Negros nubarrones se cernían sobre él, pero él sólo percibía la brisa largamente anhelada, el vientecillo oloroso que limpiaba su cara de tantas miserias y miedos” (BOLAÑO, 2004, p. 902). Os “benefícios da propriedade” que os livros assinados por Ivánov lhe renderam, como ganho financeiro e reconhecimento literário, acabam acalmando demais as preocupações que o falso “escritor científico” deveria ter:

Así que Ivánov se consideraba el Cervantes de la literatura fantástica. Veía nubes con forma de guillotina, veía nubes con forma de tiro en la nuca, pero en realidad sólo se veía a sí mismo cabalgando junto a un Sancho misterioso y útil por las estepas de la gloria literaria.

Peligro, peligro, decían los mujiks, peligro, peligro, decían los kulaks, peligro, peligro, decían los firmantes de la Declaración de los 46, peligro, peligro, decían los popes muertos, peligro, peligro, decía el fantasma de Inés Armand. (BOLAÑO, 2004, p. 904).

“A partir de la muerte de Ivánov el cuaderno de Ansky se vuelve caótico” (BOLAÑO, 2004, p. 910). Isso se explica pelo fato de que, no contexto de perseguição política, as pessoas próximas a um transgressor também são transgressoras em potencial, e no caso de Ansky há um agravante: as obras atribuídas a Ivánov são, na verdade, de autoria dele, tornando-o o verdadeiro culpado do crime. Antes de ser executado e sem o uso de violência para tal, Ivánov acaba por “firmar varios papeles y documentos” (BOLAÑO, 2004, p. 910). Mesmo sem saber que aspecto dos livros foi considerado criminoso, Ansky percebe que ele e as pessoas que lhe são próximas podem acabar sendo incriminadas e vitimadas também, e passa a viver em uma espécie de clandestinidade, o que se reflete em seu diário, que fica mais desconexo e passa a não nomear mais as pessoas com quem convive pelos seus nomes próprios, “por precaución, nombra con números” (BOLAÑO, 2004, p. 911). Isso acontece pois os nomes próprios que ocasionalmente estariam no diário, caso este caísse nas mãos da repressão política, poderiam levar a *seus referentes*, os amigos de Ansky, que poderiam ter um destino semelhante ao

de Ivánov, que, como informado no diário, “delató a todos aquellos que sus torturadores querían que delatara, viejos y nuevos amigos, dramaturgos, poetas y novelistas” (BOLAÑO, 2004, p. 914).

A possibilidade de Ansky ser culpado pela autoria dos textos distancia a figura do autor de apenas uma assinatura, no sentido de ser uma responsabilização legal, ou indicador de propriedade de um texto. Há uma concepção próxima do autor como um ser de razão/consciência e criatividade, de onde surgiriam as obras em sua forma talvez mais original, que seria o pensamento que planeja certo conteúdo em certa forma (nessa ordem: pensamento, seguido do conteúdo e, por último, a materialização). Sendo assim, o signatário poderia ser considerado, no máximo, um cúmplice, e também é assegurada a possibilidade legal de se usarem pseudônimos sem se cometer um crime de falsidade ideológica, pois, independentemente do nome atrelado a um escrito, o crime é cometido por um indivíduo específico, real e passível de punição, que é o *criador* do texto, o *autor do crime*.

### **Hans/Archiboldi**

No caso de Hans Reiter, personagem bem mais destacado que Ivánov, há uma forte relação entre literatura e crime. O texto literário escrito pelo personagem, diferentemente do que ocorre com o russo, não é o seu crime/transgressão, mas sim um assassinato. A literatura acaba se relacionando com esse acontecimento, visto que o nome “Benno von Archiboldi” passa a ser utilizado como nome de autor devido ao crime cometido no campo de prisioneiros americano.

A troca de nome é pensada por Hans algum tempo após assassinar Sammer/Zeller, mas também é sugerida por uma cartomante como um modo de proteção, na forma de um conselho genérico, a partir da suposta adivinhação de um crime no passado. Curiosamente, o crime realmente havia acontecido, o que motiva o (futuro) escritor a levar a sério e seguir o conselho oracular. O momento da troca também não é planejado por Hans, que acaba inventando seu pseudônimo repentinamente, quando surge a necessidade de falar seu nome para que seja registrado ao alugar a máquina de escrever. Três personagens são cruciais para essa troca de nome relacionada com o assassinato cometido por Hans, e é por eles que buscaremos analisar essa relação. São eles: o homem que é assassinado no

campo de prisioneiros americano, a cartomante que sugere a troca e o homem que aluga a máquina de escrever.

O relato de Hans sobre a adivinha que aconselha a troca de nome é um momento do romance que é narrado em primeira pessoa; é uma parte da narrativa motivada pela pergunta de Ingeborg, que quer saber se Hans havia matado alguém. Nas palavras de Hans, a adivinha diz que ele havia matado um homem e que não havia matado ninguém quando era soldado — e acerta essas adivinhações. Logo após, ela sugere: “— Te recomiendo que te cambies de nombre — dijo la vieja —. Hazme caso. Yo fui la adivina de muchos jefazos de las SS y sé lo que digo” (BOLAÑO, 2004, p. 972). As palavras da senhora adivinha, que por experiência aconselha Hans, provavelmente são as mesmas que foram ditas para alguns nazistas criminosos de guerra; e é bastante curioso esse movimento da escrita de Bolaño de colocar o protagonista, um (futuro) escritor, na mesma posição que figuras que são símbolos de violência e do horror do regime nazista.

Essa aproximação parece paradoxal, pois o crime de Reiter é quase um oposto dos crimes de que a cartomante aconselhava chefes da SS a se precaverem, visto que ele matou um nazista. Talvez Hans não consiga diferenciar seu ato dos crimes praticados por outros alemães, uma vez que teme a mesma perseguição e o mesmo julgamento de alguns nazistas, embora seu crime ganhe certos ares de justiça, como no comentário de Ingeborg após tomar conhecimento do assassinato: “Entonces tú no has cometido ningún crimen, quiso decirle ella, pero Reiter no la dejó” (BOLAÑO, 2004, p. 971).

O homem assassinado no campo de prisioneiros do exército americano acaba interferindo nos rumos que Hans segue depois de conhecê-lo. Como foi adivinhado, o soldado Reiter não abateu nem sequer um inimigo durante a guerra, no tipo de embate que ela proporciona. O homem assassinado se apresenta como Zeller, e é alguém que se aproxima de Reiter buscando companheirismo e defendendo uma *anistia geral e irrestrita*, uma certa piedade pelo que aconteceu nos anos de guerra: “la guerra era la guerra, decía, y cuando la guerra terminaba lo mejor era perdonarse los unos a los otros y empezar de nuevo. [...] y que más valía olvidarlo todo, todo, todo. (BOLAÑO, 2004, p. 935).

Os americanos que comandam o campo de prisioneiros estão, aparentemente, em busca de criminosos de guerra, e um interrogatório é feito com todos os soldados alemães, que são chamados por ordem alfabética. Próximo à

chegada do interrogatório daqueles cujo sobrenome começa pela letra Z, Zeller confessa para Reiter que se chama “Leo Sammer” e que administrou o assassinato de 500 judeus na cidade onde exercia um cargo governamental<sup>17</sup>. Fica claro o medo do homem de ser descoberto como criminoso de guerra, e, pouco antes de ser interrogado, ele é encontrado morto. Só posteriormente é que Hans confessa seu crime, na (já mencionada) conversa com Ingeborg.

O caso de Hans apresenta uma dimensão de criminalidade voltada para o autor, e não para seu texto. Dessa forma, a literatura e sua consequente notoriedade/distribuição acabaria por revelar um criminoso que, sendo identificado pela divulgação de seu nome, é mais facilmente encontrado para ser punido por seu crime. É por medo de ser descoberto que o nome “Benno von Archimboldi” é criado, justamente no primeiro contato com alguém ligado à literatura; além disso, Hans faz questão de não revelar para nenhum de seus conhecidos que pretende escrever literatura.

Podemos estender esse receio de ser punido pelo assassinato como uma motivação para o próprio caráter itinerante e totalmente alheio à publicidade de sua figura. Sabemos que ninguém da editora jamais soube o nome verdadeiro de Archimboldi, sendo essa descoberta a grande conquista dos críticos em sua busca pelo escritor que se porta tal qual um fugitivo, mesmo que, por parte dos críticos, não houvesse qualquer intenção de prejudicar seu autor muito estimado.

### **Atos criminosos**

Hans Reiter e Ivánov são personagens que cometem atos considerados transgressores/criminosos que, mesmo de naturezas diferentes, se relacionam diretamente com a literatura produzida por eles. A possibilidade de a literatura ser um crime lembra o comentário de Foucault (2009, p. 274) a respeito da concepção de discurso como um ato:

O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato — um ato que estava colocado no campo

---

<sup>17</sup> Não se pode deixar de destacar, como em praticamente todos os textos que comentam a figura de Leo Sammer, a proximidade enorme desse personagem com o burocrata nazista Adolf Eichman, a partir dos relatos de Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* (1963).

bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo.

Ambos os personagens assumem o “risco da escrita”, destacado por Foucault (2009, p. 275). Não há como não aproximar esse sentido de risco/perigo com o que o próprio Bolaño (2004b, p. 36, grifo nosso) declarou sobre o ato de (tentar) produzir uma boa literatura:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que *la literatura básicamente es un oficio peligroso*. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. [...] La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro.

O caso de Ivánov se encaixa melhor do que o de Hans nesse tipo de risco que condiciona a possibilidade de se alcançar certa alegria pelo êxito literário, visto que o escritor russo se expõe a uma fama bastante desejada por ele, pois sua escrita ganha status de crime somente depois de alcançado o auge do reconhecimento literário. Já no caso de Hans, o crime já havia sido cometido antes da publicação de suas obras, e ele não desejava ver seu nome divulgado, pois pensava que “era posible que la policía norteamericana y también la policía alemana lo estuvieran buscando o que su nombre figurara en una lista de sospechosos” (BOLAÑO, 2004, p. 970). É importante ressaltar que seria necessário certo sucesso para que, eventualmente, o nome Hans Reiter obtivesse notoriedade e pudesse chamar a atenção da polícia americana ou alemã.

Essa percepção da relação da fama com a precaução de não ser encontrado é destacada por Ingeborg, antes de Hans perceber conscientemente essa possibilidade de fama, justamente o que motiva suas precauções. Ela mostra essa percepção quando vê o nome “Benno von Archiboldi” em um envelope enviado para Hans e escuta as explicações dele para a troca de nome:

Ingeborg le creyó, pero más tarde, antes de que él se marchara a trabajar, le dijo con una enorme sonrisa:

— ¡Tú estás seguro de que vas a ser famoso!

Hasta ese momento Archiboldi nunca había pensado em la fama. [...] Tal vez Ingeborg tiene razón, pensó Archiboldi, tal vez en el fondo estoy seguro de que me voy a hacer famoso y con el cambio de nombre tomo las primeras disposiciones de cara a mi seguridad

futura. Pero tal vez todo esto significa otra cosa. Tal vez, tal vez, tal vez... (BOLAÑO, 2004, p. 1003).

A ideia de ser famoso, além de preocupar pelo seu crime pregresso, não é vista por Hans com bons olhos, e a “importância atribuída à sua obra é algo que possui muito mais relevância para os outros do que para ele mesmo” (OLIVEIRA, 2016, p. 181), visto que ele relaciona a fama com figuras como Hitler e Göering (BOLAÑO, 2004, p. 1003), além de ter um medo atrelado a seu potencial reconhecimento público.

## CAPÍTULO 2 – A busca pelo autor

### 2.1 Derrida responde à pergunta de Amalfitano

Por mais errante e múltipla que seja a escrita de “A parte dos críticos” (e de todo 2666), a viagem ao México feita por três dos quatro membros do grupo de protagonistas constitui um ponto de divisão dessa parte do romance, em que há uma mudança grande na narrativa. Além do critério geográfico — o espaço habitado pelos protagonistas dessa parte da narrativa deixa de ser a Europa e passa a ser a América —, há uma mudança do ritmo e da temática da escrita, que deixa de relatar um cotidiano da vida acadêmica (que se mistura com a vida pessoal) dos críticos e passa a ser uma narrativa, de certa forma, detetivesca, na qual os críticos literários passam a agir como investigadores na busca do escritor Benno von Archimboldi.

A possibilidade de ver e conhecer o escritor estudado por eles, de quem se têm pouquíssimas e imprecisas informações biográficas, aliada aos desejos dos críticos (motivados tanto por questões afetivas da leitura e do convívio com as obras do escritor, quanto por questões de glória profissional), mobiliza uma viagem a uma cidade a que nenhum deles provavelmente jamais iria por qualquer outro motivo. Norton, Pelletier e Espinosa partem da Europa para o México. Na noite em que chegam à capital mexicana, encontram El Cerdo, funcionário do governo que, ao que tudo indica, esteve com Archimboldi recentemente, e com ele descobrem um possível nome verdadeiro do autor alemão: “Hans Reiter”.

No outro dia, partem para a cidade de Santa Teresa, que, segundo El Cerdo, seria o destino que Archimboldi teria tomado. Lá, eles conhecem um professor de filosofia da universidade local, tido como “experto en Benno Von Archimboldi” (BOLAÑO, 2004, p. 150), por ter traduzido do alemão para o espanhol o romance *A Rosa Ilimitada*. Sem saber que ele havia traduzido uma obra do autor alemão, a primeira impressão dos críticos sobre o professor chileno que mora no México mostra uma presunção de superioridade (de europeus, de habitantes das capitais dos seus países, antigas metrópoles de colonização) que faz que eles sobreolhem comiseradamente Amalfitano.

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 náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente. (BOLAÑO, 2004, p. 152).

A opinião dos críticos sobre Óscar Amalfitano só muda quando ele lhes conta que traduziu um romance de Archimboldi. O professor sul-americano não é um personagem qualquer nas obras de Bolaño<sup>18</sup>, e em “A parte dos críticos” é ele que acaba fazendo o elo cultural entre os europeus e a zona periférica e fronteira.

Em certo momento, enquanto aguardavam para sair em novas buscas pelo autor alemão em Santa Teresa, Amalfitano pergunta aos professores europeus quais seriam “los motivos por los que querían encontrarlo si estaba claro que Archimboldi no quería que nadie lo viera” (BOLAÑO, 2004. p. 158). O professor de filosofia claramente indica a possibilidade de os críticos estarem sendo inoportunos com o escritor, certamente já idoso, pois almejam algo que claramente o velho alemão não deseja. As justificativas dadas pelos críticos para o questionamento de Amalfitano não são muito convincentes para responder ao que lhes foi perguntado; são respostas fúteis, que buscam disfarçar certo desconforto causado por uma pergunta inesperada feita pelo “profesor inexistente de una universidad inexistente” (BOLAÑO, 2004, p. 152). Pelletier e Espinoza enumeram suas razões: 1. porque estudam sua obra; 2. porque Archimboldi estaria morrendo, e não era justo que o melhor escritor alemão do século XX (Amalfitano comenta com os europeus que pensa que esse título pertence a Kafka) morresse sem falar com eles, que melhor leram seus livros; e 3. porque querem levá-lo de volta à Europa (BOLAÑO, 2004, p. 158).

A pergunta de Amalfitano é, ao mesmo tempo, ingênua e provocativa. Os críticos não estavam prontos para tal indagação, pois não esperavam ter suas razões questionadas, talvez nem houvessem pensado especificamente em justificativas. O mais provável é que eles tenham seguido o simples desejo de ver e conhecer o artista que eles admiram, aumentado pela quase nulidade de informações biográficas, além de nenhuma foto ou representação de suas feições.

---

<sup>18</sup> Protagonista do romance póstumo *Los Sinsabores Del verdadero Policía* (Editorial Anagrama, Barcelona, 2011). A ele cabe também uma parte do livro 2666, a saber, “A Parte de Amalfitano”.

Mesmo assim, os críticos precisam demonstrar ter uma justificativa que não seja uma simples vontade ou curiosidade de um fã qualquer.

Encontramos na narrativa, em pontos anteriores à pergunta de Amalfitano, alguns comentários sobre a viagem, suas possíveis razões e consequências. Observamos uma expectativa de glória profissional quando o crítico francês diz para seus colegas: “Imagínate, dijo Pelletier, Archimboldi gana el Nobel y justo en ese momento aparecemos nosotros, con Archimboldi de la mano” (BOLAÑO, 2004, p. 142). Em outro momento, quando o grupo cogitava a viagem e o que ela representaria, temos que “Espinoza se conformaba con verlo. Pelletier se conformaba con preguntarle quién era la persona con cuya piel se había fabricado la máscara de cuero de su novela homónima” (BOLAÑO, 2004, p. 143), e esse comentário já nos desperta um interesse maior.

O desejo de Espinoza demonstra que o objeto da busca é o autor como indivíduo físico e visualizável. Já Pelletier quer ir além e nos revela mais; tendo a oportunidade, não basta encontrar e observar o autor: é preciso interagir com ele. Além disso, a interação com o autor não pode ser qualquer uma, visto que temos — nesse encontro em potencial — um crítico e um autor estudado por esse crítico, e Pelletier nos indica que a preciosidade da ocasião lhe incita a *fazer uma pergunta* ao autor. Uma pergunta *hermenêutica*<sup>19</sup>, a respeito de um detalhe *não escrito* de um romance que intriga o crítico francês e que só poderia ser respondida pelo autor em pessoa, pois seria na mente desse sujeito real (e não no romance) que se encontraria a resposta.

À pergunta de Amalfitano subjaz um questionamento bastante interessante que coloco nesses termos: *qual a razão de buscar o indivíduo real/físico ao qual se atribui, com certo grau de certeza, a autoria das obras que eles estudam/leem? A busca que os críticos fazem por meio de uma viagem a uma cidade pouco convidativa no México é, sem dúvida, uma busca por algo físico, “real”: é uma busca por uma presença do escritor, pois, no texto, se está diante apenas da ausência do autor, e se supõe que é na consciência de quem escreveu o texto que se encontram respostas para questionamentos sobre o sentido da obra. Partindo dessa constatação bastante disseminada nos estudos literários, buscamos no texto de*

---

<sup>19</sup> “A busca por Archimboldi, 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 Archimboldi” (GOMES, 2012, p. 40).

Derrida *Signature, Event, Context* (publicado pela primeira vez em 1972) reflexões que se mostram úteis para a investigação acerca da motivação pela busca do autor “real”, ou “físico”.

No texto, Derrida (1988) expõe que certos pressupostos/raciocínios presentes no campo da linguística acabam presos ou dependentes de uma noção mentalista, que pode ser explicada como a existência de uma intencionalidade consciente de um sujeito que quis dizer certo enunciado. A exposição se dá a partir da investigação de alguns pressupostos<sup>20</sup> que compõem certas conceituações das categorias *contexto* e *escrita*<sup>21</sup>.

No começo do texto, Derrida (1988) parte da categoria *comunicação* para destacar alguns pressupostos sobre a comunicação em geral para depois estender o raciocínio para o domínio da escrita. Ele destaca uma concepção de comunicação que consiste em transmitir ou fazer saber os pensamentos/ideias (o que seria o *sentido* ou *significado*<sup>22</sup>) de um sujeito que tem a intenção de estabelecer essa transmissão e ser entendido por outro(s) sujeito(s). Esse processo aconteceria materialmente mediante diferentes *meios* de comunicação (gestos, fala, escrita) que, mesmo com diferenças substanciais entre si, ainda guardariam uma característica em comum: a transmissão de um sentido (*meaning*). Essa similaridade das diferentes formas/meios de comunicação pressuporia o que Derrida chama de “espaço homogêneo de comunicação”:

The meaning or contents of the semantic message would thus be transmitted, communicated, by different means [...] but still within a medium that remains fundamentally continuous and self-identical, a homogeneous element through which the unity and wholeness of meaning would not be affected in its essence. (DERRIDA, 1988, p. 3).

A característica que diferenciaria a escrita de outros meios de comunicação seria a possibilidade de repetir seus efeitos comunicativos mesmo com um afastamento do enunciador e do contexto no qual a marca escrita é produzida,

---

<sup>20</sup> “Derrida desenvolveu sua conferência *Assinatura Acontecimento Contexto* (1972; 1988) em duas etapas: na primeira, descreve o conceito clássico de escrita, sobretudo, a partir de Condillac; na segunda, aborda e analisa criticamente a reflexão de Austin sobre a linguagem performativa.” (MATOS, 2017, p. 8).

<sup>21</sup> “This particular communication will be concerned with the problem of context and with the question of determining exactly how writing relates to context in general” (DERRIDA, 1988, p. 2).

<sup>22</sup> Uso “significado” como “o que se quer dizer”, similar, como no texto, a “conteúdo”; não se quer remeter especificamente à definição saussuriana de significado.

sendo “efeito comunicativo” a possibilidade de ter significado/sentido. Essa possibilidade de repetição da comunicação em um contexto diferente do de produção, característica do texto escrito, é chamada por Derrida (1988) de “iterabilidade”, e caracteriza, segundo o filósofo, não só a escrita, mas a fala e todos os meios de comunicação codificados. Em suma, todos os *signos* podem ser considerados *grafemas*, subordinando a concepção de signo (elemento material que une uma forma a um conteúdo) a essa característica tida como oriunda de uma concepção de escrita (a iterabilidade): “This structural possibility of being weaned from the referent or from the signified (hence from communication and from its context) seems to me to make every mark, including those which are oral, a grapheme in general” (DERRIDA, 1988, p. 10).

Algumas consequências de considerar a iterabilidade como base para sistemas sónicos são pontuadas por Derrida (1988), e sintetizo assim as duas que considero mais importantes: 1. o afastamento de noções mentalistas que concebem a base comum dos diversos sistemas comunicativos como sendo a transmissão de pensamento feita intencionalmente por um sujeito; e 2. a possibilidade do signo de ser não só afastado de seu contexto real, mas de também ser utilizado em contextos diferentes, podendo significar de formas potencialmente infinitas.

Derrida (1988) não deixa de mostrar que essas características apontadas a partir da iterabilidade, de certa forma, estão presentes na linguística e na filosofia da linguagem, e busca exemplificar com Husserl<sup>23</sup> a questão do afastamento do signo de seu referente e com Austin<sup>24</sup> a ideia de uma linguagem performativa que não se limita a transmitir conteúdos/significado. O que sucede é que, na concepção desses teóricos, a iterabilidade não é considerada uma característica decisiva, tendo algumas concepções firmemente calcadas “from the same metaphysical origins: the ethical and teleological discourse of consciousness.” (DERRIDA, 1988, p. 18).

Husserl estuda as maneiras pelas quais o signo pode se afastar do referente e propõe categorias taxonômicas que caracterizariam esse afastamento. Derrida destaca aquelas classificações que se referem a signos sem referente que não têm significado, caracterizadas como *agramaticais*, que são aquelas em que, para Husserl, não haveria mais linguagem — “‘logical’ language, cognitive language such as Husserl construes in a teleological manner, no language accorded the possibility

---

<sup>23</sup> Edmund Husserl (1859–1938).

<sup>24</sup> John Langshaw Austin (1911–1960).

of the intuition of objects given in person and signified in truth” (DERRIDA, 1988, p. 11). Se partirmos do conceito de iterabilidade (e não de uma intencionalidade lógica do emissor), não haveria como definir *a priori* se uma forma possível de ser produzida na língua tem ou não significado, pois a repetição da mesma marca tida como agramatical em inúmeros contextos diferentes coloca a possibilidade de que, em algum outro contexto, ela tenha significado/significância/valor simbólico. As marcas tidas como agramaticais, assim como todas as marcas e signos, “do not constitute their context by themselves” (DERRIDA, 1988, p. 12), e apenas uma linguagem puramente lógica, tida como objeto de análise por Husserl, como destacado por Derrida (1988), pode considerar de antemão algumas formas como agramaticais.

A respeito de Austin, Derrida (1988) aponta alguns pontos que considera interessantes na teoria *performativa* da linguagem, com destaque para o fato de não considerar a comunicação como uma transmissão de pensamento/conteúdo, mas ter uma visão do processo comunicativo como uma ação que visa a “fazer algo” (criar ou mudar uma situação). É pela relação profunda com um contexto específico que Derrida (1988) expõe a dependência da teoria de Austin de uma teleologia oriunda de uma subjetividade em interação com outras subjetividades. Essa subjetividade é um elemento que compõe o que Austin chama de *contexto total*, que Derrida (1988, p. 14) explica expondo a dependência de uma intencionalidade consciente do falante:

Austin calls the total context. One of those essential elements — and not one among others — remains, classically, consciousness, the conscious presence of the intention of the speaking subject in the totality of his speech act. As a result, performative communication becomes once more the communication of an intentional meaning, even if that meaning has no referent in the form of a thing or of a prior or exterior state of things. The conscious presence of speakers or receivers participating in the accomplishment of a performative, their conscious and intentional presence in the totality of the operation.

Essa subjetividade acaba sendo decisiva para, nesse raciocínio performativo, considerar se os atos de fala foram bem sucedidos ou se falharam na sua intenção de interagir com certa situação. Essa determinação por uma intencionalidade serve para estabelecer a possibilidade do uso de certa forma linguística em diferentes

contextos, e essa possibilidade de uso “descontextualizado” de signos é uma aproximação com a iterabilidade formulada por Derrida (1988). Para Austin, as possibilidades de uso “descontextualizado”, como usos paródicos ou humorísticos, geram usos *desviantes/não sérios/parasitários* de formas linguísticas, que ficam explicitamente fora do objeto de análise da teoria de Austin, como apontado por Derrida (1988). O que determinaria se o uso da linguagem seria “sério” ou “não sério” é o *contexto*, que terá a intenção do falante como elemento determinante para sua constituição.

O último conceito que Derrida (1988) recupera de Austin (e, de certa forma, o ressignifica) é o de *assinatura*. Para Austin, a assinatura seria um elemento da comunicação que asseguraria a ligação entre os enunciados e sua fonte/origem de enunciação, sendo essa fonte uma intencionalidade oriunda de uma subjetividade, um “*desire-to-say-what-one-means [vouloir-dire]*” presente em um contexto (DERRIDA, 1998, p. 12). As assinaturas, para Austin, não se limitam à escrita estilizada do nome em contextos, normalmente, de caráter legal/burocrático (embora sejam bem exemplificadas por essa escrita pessoal) e também não se limitam à comunicação escrita em si; elas seriam marcas que funcionam como um “*system of verbal reference-co-ordinates*”, que remeteriam à “*the person who does the uttering*” (DERRIDA, 1988, p. 19), similar a uma assinatura em um documento para marcação e verificação de identidade.

A presença de uma assinatura assegura/informa a presentificação anterior de um autor que grafou a marca pessoal em um contexto específico já passado, e uma assinatura só é autêntica se ela puder ser *repetida corretamente*, mantendo, em diferentes contextos, essa prova de presença de uma mesma autoria criadora (ou autenticadora) que determina o contexto original. Derrida (1988) destaca certo paradoxo das condições que possibilitam uma marca ter status de assinatura: a autenticidade de uma assinatura está justamente na possibilidade de ela ser *repetível/copiável* em diferentes contextos. A assinatura concede certa validade discursiva para o texto assinado, ligando-o com um processo anterior de escrita (feita por uma subjetividade consciente e determinada pela assinatura). Conseqüentemente, os significados possíveis para certos textos acabam sendo validados ou não a partir da remissão a esse original enunciativo, subjugado a uma subjetividade. Derrida (1988) expôs em seu texto que a tentativa de saturar um contexto acaba, em muitos momentos na tradição da filosofia da linguagem,

esbarrando na presença de uma intencionalidade — subjetiva e consciente — que acaba sendo determinante para a (sempre incompleta) saturação.

É interessante ressaltar que Searle (1969), que já figurou no presente trabalho pela reflexão de Foucault (2009), trava uma polêmica com Derrida em “apologia a Austin” (MATOS, 2017, p. 51) por meio de artigos que tinham por objetivo refutar algumas colocações do filósofo da desconstrução. O mais notório e direto foi *Reiterating the Differences: a Reply to Derrida* (publicado em 1977), em que o linguista “reafirma que a iterabilidade não supera a intencionalidade, mas a pressupõe: a legibilidade do código fundamenta-se em primeiro lugar não no conhecimento da convenção, mas no reconhecimento da intenção” (MATOS, 2017, p. 51). Infelizmente, não foi possível a publicação dos textos conjuntos dos dois autores em um único livro<sup>25</sup>.

Voltando aos críticos do romance de Bolaño, é possível supor que esses personagens, todos catedráticos (menos Liz) de filologia e literatura alemã nas universidades de seus respectivos países, tenham passado ao largo desse pensamento mentalista não só na sua formação intelectual, mas na sua relação com textos, e em especial com a literatura? Dificilmente. E não se quer dizer aqui que eles reproduzem ou materializam esse movimento de direcionamento a uma subjetividade da filosofia da linguagem na forma de uma busca detetivesca pelo autor em pessoa. Bolaño, familiarizado com as instâncias acadêmicas e os modelos críticos vigentes, aproxima a constante busca da crítica pela *verdade* de um autor a uma busca detetivesca falida realizada por personagens que jamais haviam buscado um autor fora dos textos. E não é apenas no sentido da sátira ou da crítica que o escritor chileno aproxima a crítica literária com ações de investigação detetivesca, pois “o próprio ato de leitura dos textos ficcionais é, em certo sentido, assemelhado ao processo investigado presente na narrativa policial clássica”, gênero com que 2666 dialoga explicitamente “a fim de abordar temas mais amplos envolvendo a literatura de maneira geral” (OLIVEIRA, 2016, p. 161). Edmundo Paz Soldán (2008, p. 22) destaca duas passagens nas quais Bolaño explicita algumas concepções suas a respeito da presença de temática criminal/detetivesca em seus textos:

---

<sup>25</sup> “Em 1988, quando a discussão entre os partidários das duas posições ainda era acalorada, Gerald Graff reuniu os textos que fomentaram a controvérsia na obra *Limited Inc*, que não pôde contar com a versão completa de *Reiterando as diferenças*, em razão de Searle recusar a licença para republicação, sendo posto em seu lugar um resumo elaborado pelo editor” (MATOS, 2017, p. 2).

En “Autobiografías: Amis & Ellroy”, uno de sus artículos recopilados en *Entre paréntesis*, Roberto Bolaño escribió que “el crimen parece ser el símbolo del siglo XX” (206). En una entrevista, el escritor chileno declaró: “En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden” (Braithwaite 118).

Em primeiro lugar, a subjetividade intencional da filosofia da linguagem não se refere a um indivíduo real (a uma pessoa que vive ou viveu, no sentido mais material possível), mas a uma *consciência individual*, cuja constituição ontológica está mais próxima a um operador da linguagem do que a qualquer outra ação relacionada com o que podemos chamar de “viver”; dessa forma, a busca pelo autor “físico”, já idoso e que jamais quis aparecer para seu público leitor, se tornaria inútil, pois é impossível acessar a dita consciência do autor. Além disso, a enunciação originária só existiu no momento da enunciação; no caso de Archimboldi, essa origem existiu durante a escrita de seus livros, e esse momento está irremediavelmente perdido, sendo essa efemeridade uma característica que justifica sua natureza única e supostamente *originária*. Essa função genética de uma subjetividade autoral se aproxima da *função-autor* foucaultiana, que “se instaura na medida em que o produtor de linguagem assume a ‘origem’ daquilo que diz/escreve” (LIMA, 2008, p. 13).

Em segundo lugar, não podemos dizer que, na “Parte dos críticos”, a busca pela pessoa de Archimboldi é algo tido como *essencial* por parte dos críticos; o empenho em encontrar o autor alemão se dá por diversos motivos e acontecimentos que direcionam os críticos para a busca. A tradição da filosofia da linguagem, com a presença determinante de certos conceitos de subjetividade, é um desses motivos, por moldar certos aspectos da prática da crítica literária; outros fatores, como a possível indicação ao Prêmio Nobel de Literatura e a consequente premiação incentivam certo desejo latente dos críticos de ver a “figura da pessoa” que escreveu a literatura amada por eles. Vale lembrar que as buscas por Archimboldi são sempre ocasionais, e a viagem ao México, que entre as buscas pelo autor é a mais intensa, é motivada por uma cadeia de diversos fatores que poderiam ser considerados quase aleatórios, e que motivam uma viagem que claramente não figurava nos planos de nenhum dos críticos.

Como se dá a *busca*? Benno von Archimboldi é um escritor com escassos dados biográficos:

Sus libros aparecían sin fotos en la solapa o en la contraportada; sus datos biográficos eran mínimos (escritor alemán nacido en Prusia en 1920), su lugar de residencia era un misterio, aunque en cierta ocasión su editor, en un desliz, confesó ante una periodista del Spiegel haber recibido uno de los manuscritos desde Sicilia, nadie de sus colegas aún vivos lo había visto jamás, no existía ninguna biografía suya en alemán pese a que la venta de sus libros iba en línea ascendente tanto en Alemania como en el resto de Europa e incluso en los Estados Unidos (BOLAÑO, 2004, p. 30).

As informações sobre o autor não são um empecilho para seu sucesso editorial, nem para os estudos literários que envolvem seus livros. Quando surge o rumor de que Archimboldi poderia ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, ele não havia ganhado nenhum prêmio na Alemanha, seu país natal, nem se havia feito “un programa de una hora en la televisión” (BOLAÑO, 2004, p. 57). Apesar disso, a projeção dada pela possível premiação, aliada com a falta de informações, alimenta um interesse grande por qualquer informação precisa sobre o paradeiro de um indivíduo, que se projeta estar com idade avançada, que escreveu obras que despertam cada vez mais admiração e curiosidade:

lo que produjo un alud de trabajos sobre la obra de Archimboldi e incluso sobre la persona de Archimboldi (de quien tan poco se sabía, por no decir que no se sabía nada), que a su vez produjo un número mayor de lectores, la mayoría hechizados no por la obra del alemán sino por la vida o la no-vida de tan singular escritor. (BOLAÑO, 2004, p. 57).

Destaco quatro momentos em que os críticos acabam obtendo alguma informação ou relato a respeito de Archimboldi: 1. a história do Suábio, 2. a Editora BUBIS, 3. o artigo do professor Sérvio; 4. o relato de El Cerdo. Com exceção do artigo do professor sérvio — baseado apenas em “pistas” —, os outros momentos mostram os críticos entrando em contato com alguém que afirma ter estado na presença do autor.

Em 1995, num encontro sobre literaturas europeias em Amsterdam, os críticos são surpreendidos pela fala de um velho escritor alemão (natural da região da Suábia, e por isso referido no livro apenas como “o suábio”), que narra seu encontro com Archimboldi em um evento literário que ele organizara quando era

promotor cultural em cidades periféricas do extremo norte da Alemanha. A maior parte do relato do suábio fala sobre uma outra pessoa que não Archiboldi: durante o jantar, posterior ao encontro literário em que Archiboldi era a atração, uma mulher — descrita como “a viúva de um militar alemão” — conta a visita que fez com o marido a uma estância próxima a Buenos Aires, e apresenta um enigma em seu relato. Quem se arrisca a desvendar o enigma da viúva é justamente Archiboldi, e o relato do suábio se encerra aí. Em 1996, Pelletier lê um artigo publicado pelo mesmo escritor suábio, em que ele narra a mesma história com uma variante: após a viúva contar sua história na Argentina, o diálogo com Archiboldi não é sobre um enigma, mas “un diálogo en clave de humor sardónico” (BOLAÑO, 2004, p. 58). No encontro dos críticos com o suábio, a impressão sobre o homem não havia sido positiva (eles creem que ele era nazista)<sup>26</sup> no tempo que eles passaram com ele em busca de mais informações sobre Archiboldi e mais detalhes sobre o que ele havia contado. A variante no final da narrativa do suábio causa certa desconfiança:

Según Norton el suave tenía una versión diferente del suceso dependiendo de su estado de ánimo y del tipo de auditorio y cabía en lo posible que ya ni siquiera él mismo recordara lo que verdaderamente se dijo y ocurrió en aquella memorable ocasión. (BOLAÑO, 2004, p. 59).

Algum tempo depois de estarem com o suábio, há um artigo — aprovado para publicação por Pelletier — que dá notícia de uma reserva feita no nome de Benno von Archiboldi em uma agência de turismo em Palermo, na Itália, para uma viagem ao Marrocos; viagem essa que acabou não sendo feita pelo senhor próximo aos 80 anos que a comprou. Aqui temos pistas em relação à trajetória mais recente do escritor, mas o autor do artigo não esteve na presença dele, nem o viu. Os críticos suspeitam da descrição de Archiboldi presente no texto do sérvio, pois é praticamente a mesma que havia no texto do suábio:

El serbio lo único que hacía al respecto era envejecer a ese mismo joven que había aparecido por Frisia en 1949, con un único libro publicado, dejándolo convertido en un viejo de entre setentaicinco y ochenta años con los mismos atributos, como si Archiboldi, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de las personas, siguiera siendo el mismo. (BOLAÑO, 2004, p. 80).

---

<sup>26</sup> “su timidez (algo tan poco usual en un ex promotor cultural de provincia, según Espinoza y Pelletier, que creían que el suave básicamente era un bandido), sus reservas, su discreción rayana en una quimérica *omertà* de viejo nazi que huele al lobo” (BOLAÑO, 2004, p. 41).

O relato do suábio e o artigo do sérvio surgem como fonte de novas informações sobre Archiboldi, mas acabam frustrando essas expectativas informativas dos críticos, pois, mesmo contendo algo que eles *não sabiam* (o evento em 1949 e a provável intenção de viajar ao Marrocos), nada muda na situação de “sumiço” do autor, nem nada pode ser feito a partir do que foi relatado. Além disso, há uma suspeita de que o suábio e o sérvio possam ter a intenção de se beneficiar do nome de Archiboldi, que vem ganhando mais e mais notoriedade em razão da possibilidade de Prêmio Nobel. Mesmo não tendo serventia para aproximar os críticos do autor, esses eventos acabam surtindo um efeito positivo, ao fazer com que os críticos tomem o primeiro passo que pode ser considerado uma busca por parte deles: visitar a Editora Bubis, editora alemã que publicou as obras de Archiboldi.

Pelletier e Espinoza vão para Hamburgo, onde está sediada a Editora Bubis, que, além de ser a editora que acompanhou toda a carreira de Archiboldi, tem em seu quadro três funcionárias que conheceram pessoalmente o autor: a Sra. Bubis (dona da editora e viúva do Sr. Bubis)<sup>27</sup>, a chefe dos corretores e a chefe de impressão. No primeiro dia de visita à editora, eles conversam com as duas chefas, que lhes dizem que o escritor era uma boa pessoa e comentam sobre a altura memorável de Archiboldi. No segundo dia, conversam com a Sra. Bubis; ela faz um longo comentário sobre a obra do pintor Grosz e pergunta se é possível realmente conhecer a obra de alguém. Ela lhes mostra uma resenha de *Lüdicke*, primeiro livro de Archiboldi, da época do seu lançamento, que lhes causa bastante interesse, e, por fim, eles pedem ajuda na sua busca e recebem uma negativa silenciosa:

Pelletier y Espinoza se atrevieron a realizar la única pregunta que juzgaban importante: ¿podía ella ayudarlos a entrar en contacto con Archiboldi? [...] La respuesta negativa se tradujo en un ligero movimiento de cabeza que hizo que Pelletier y Espinoza de pronto comprendieran la inutilidad de su ruego. (BOLANO, 2004, p. 46).

---

<sup>27</sup> Na parte final do livro, o leitor toma conhecimento que a Sra. Bubis é filha do barão cuja casa Hans e a mãe trabalharam antes da guerra. Além disso, a antiga baronesa tem um rápido caso com Archiboldi, que ela conhece apenas pelo seu nome de autor, embora lembre dele como criança trabalhando na casa de seu pai.

O encontro com a sra. Bubis é ao mesmo tempo interessante e frustrante para os dois críticos. De certa forma, eles assumem uma desistência da busca pelo autor, tirando de si uma certa responsabilidade ou dever de conhecê-lo:

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza [...] se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. (BOLAÑO, 2004, p. 47).

Entre os relatos citados até aqui, há uma única constante, que é a única informação precisa sobre Archimboldi: é dito que ele era muito alto. A senhora Bubis comenta: “un hombre de estatura verdaderamente elevada. Si hubiera nacido en esta época probablemente habría jugado al baloncesto” (BOLAÑO, 2004, p. 46). A constante menção à aparência do autor revela a total escassez de informações sobre qualquer outro ponto que o caracterizaria; de certa forma, vemos que não há o que se dizer a respeito dele, apenas especular sobre ele, e muitas especulações aparecem, como a possibilidade de Archimboldi ser, na verdade, o próprio escritor suábio.

É justamente alguns anos após desistir de encontrar Archimboldi que a *pista* mais importante vai ao encontro dos críticos em um congresso sobre literatura na França. Um jovem escritor mexicano chamado Rodolfo Alatorre, após ser ignorado por três componentes do grupo dos críticos, acaba passeando com Morini pelas ruas de Toulouse, e nesse passeio, quando falava sobre seus amigos do México, ele conta que “Uno de estos amigos del DF, según Alatorre había conocido *hacía poco tiempo* a Archimboldi” (BOLAÑO, 2004, p. 135, grifo nosso), e com essa frase ele fisga a atenção do crítico italiano, que já havia sido perdida. Morini leva Alatorre a seus colegas, e o mexicano os coloca em contato com seu amigo no México, um poeta e ensaísta chamado Almendro, mas apelidado de El Cerdo (O Porco), que é funcionário do governo mexicano na área da cultura. El Cerdo confirma o que havia contado Alatorre: ele havia recebido uma ligação à meia-noite e foi para um hotel, onde encontrou um senhor alemão muito alto com dois policiais que provavelmente estavam tentando extorqui-lo. El Cerdo reconhece o escritor alemão (quando era diretor de uma editora mexicana, havia tentado publicar um livro de Archimboldi,

mas não conseguiu). Ele acompanha o escritor (que não fala praticamente nada) durante a madrugada e o leva até o aeroporto, onde Archimboldi embarca para Hermosillo, cidade próxima a seu destino final, que é a cidade de Santa Teresa.

Lembremos que essa importante *pista* que os críticos ganham de presente surge num momento em que uma busca pelo escritor já não estava nos planos dos críticos. Essa *pista*, graças à precisão das informações relatadas e o pouco tempo decorrido desde que o encontro com El Cerdo havia ocorrido, acaba fazendo com que os críticos decidam viajar ao México e retomar a busca, que parece agora ser mais possível do que nunca.

No México, El Cerdo lhes mostra, nos registros do hotel onde ele havia estado com Archimboldi, o nome “Hans Reiter”. O leitor de *2666* descobrirá, centenas de páginas depois, que esse é realmente o nome de batismo do autor Benno Von Archimboldi; os críticos se mostram crentes que esse é o nome real do escritor. Depois dessa descoberta, nada de mais acontece no que diz respeito a informações novas sobre o paradeiro de Archimboldi; nada sobre ele é encontrado em Santa Teresa.

As descobertas cessam e os críticos (e o leitor) não conseguem se aproximar mais do autor. As informações que ao longo dos anos foram sendo descobertas não cumprem nenhuma função na compreensão da obra ou para encontrar o autor, e nada se conclui com elas. Retomo, aqui, o comentário sobre como era a composição do artigo do sérvio, provocado por uma lembrança de Pelletier ao ler o texto sobre Archimboldi:

hallazgos minúsculos que [...] consistían en un muestrario facsimilar de papeles sueltos que vagamente atestiguaban el paso del divino marqués por una lavandería, los *aide-mémoire* de su relación con cierto hombre de teatro, las minutas de un médico con los nombres de los medicamentos recetados, la compra de un jubón, en donde se especificaba la abotonadura y el color, etc., todo ello provisto de un gran aparato de notas de las cuales sólo podía extraerse una conclusión: Sade había existido, Sade había lavado sus ropas y había comprado ropas nuevas y había sostenido correspondencia con seres ya definitivamente borrados por el tiempo. (BOLAÑO, 2004, p. 79).

Não só o artigo do sérvio, mas o que os próprios críticos têm no horizonte são *achados minúsculos* (um nome, um sobrenome, a altura, a cor dos olhos e algumas

testemunhas oculares), que comprovam pouca coisa: Archiboldi existe, se chama Hans Reiter, já foi visto na Alemanha e no México, mede mais de um metro e noventa e tem olhos azuis. Na viagem nada produtiva a Santa Teresa, na cena final da “Parte dos críticos”, Pelletier compartilha um “insight” com seu colega espanhol a respeito de sua busca por Archiboldi:

- No vamos a encontrar a Archiboldi.
- Hace días que lo sé — dijo Espinoza.
- Sin embargo — dijo Pelletier —, estoy seguro de que Archiboldi está aquí, en Santa Teresa.
- Créeme [...], sé que Archiboldi está aquí.
- ¿En dónde? — dijo Espinoza.
- En alguna parte, en Santa Teresa o en los alrededores.
- ¿Y por qué no lo hemos hallado? — dijo Espinoza.
- Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archiboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante es otra cosa.
- ¿Qué? — dijo Espinoza.
- Que está aquí — dijo Pelletier, y señaló la sauna, el hotel, la pista, las rejas metálicas, la hojarasca que se adivinaba más allá, en los terrenos del hotel no iluminados. A Espinoza se le erizaron los pelos del espinazo. La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un búnker con un muerto en su interior.
- Te creo — dijo, y en verdad creía lo que decía su amigo.
- Archiboldi está aquí — dijo Pelletier —, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él. (BOLAÑO, 2004, p. 206).

Ao mesmo tempo em que Pelletier confessa, mais uma vez, uma desistência da busca por Archiboldi, ele compartilha com Espinoza um certo sentimento vitorioso, como se eles tivessem alcançado mais do que conseguem perceber, visto que não encontraram e não encontrarão o autor. A vitória pode não estar no encontro, mas no *compartilhamento de um espaço*, e na percepção da presença do autor nesse espaço compartilhado, *tal qual o espaço de leitura*. Os críticos estudam Benno von Archiboldi, e não Hans Reiter, e Archiboldi está onde eles sempre o encontraram e sempre reconheceram sua assinatura: nos seus escritos. A pessoa já não importa; a escrita, vista como grafema, “possesses the characteristic of being readable even if the moment of its production is irrevocably lost and even if I do not know what its alleged author-scriptor consciously intended to say at the moment he wrote it” (DERRIDA, 1988, p. 9); e a escrita de Archiboldi sempre repete seus efeitos quando lida pelos críticos (e por tantos outros leitores, mas não todos).

For a writing to be a writing it must continue to “act” and to be readable even when what is called the author of the writing no longer answers for what he has written, for what he seems to have signed, be it because of a temporary absence, because he is dead or, more generally, *because he has not employed his absolutely actual and present intention or attention, the plenitude of his desire to say what he means, in order to sustain what seems to be written “in his name”*. (DERRIDA, 1988, p. 8, grifo nosso).

A busca pelo autor chega ao limite dentro dos esforços possíveis de serem feitos por Pelletier e Espinoza, e a leitura das obras acaba voltando ao horizonte, principalmente do francês. Depois de algum tempo sem conseguir absolutamente nenhuma informação sobre Archimboldi em Santa Teresa, Pelletier passa os dias relendo obras do alemão; essa leitura compulsiva e essa *saturação* das evidências e da busca pelo autor, aliadas ao fato de uma quase certa proximidade geográfica, compõem esse *contexto compartilhado* entre os críticos e Archimboldi. O mais próximo que eles conseguem estar.

## CAPÍTULO 3 – O AUTOR SEM UM ROSTO CONHECIDO

### 3.1 “Espinoza se conformaba con verlo”

A viagem ao México é um acontecimento que marca um momento de mudança significativa na narrativa da “Parte dos críticos”. Até então, o leitor se depara quase que exclusivamente com o ambiente acadêmico, e praticamente tudo que não diz respeito a um espaço estritamente universitário (como os relacionamentos dos críticos e muitas narrativas tangenciais, procedimento típico da escrita de Bolaño) entra na narrativa a partir das interações nesses espaços. A ida ao México altera totalmente o cenário, que passa a ser uma violenta cidade fronteiriça, e um aspecto detetivesco (motivado pela procura pelo escritor e pelas peculiaridades da cidade mexicana) entra no enredo.

Sem dúvida, a motivação para viajar se dá pela importância de Archiboldi na vida de cada um dos críticos, autoproclamados aqueles que “mejor han leído sus novelas” (BOLAÑO, 2004, p. 158), e é notória a intenção de obter mais informações sobre o autor alemão, demonstrada pelos protagonistas da narrativa e por toda a comunidade de leitores e estudiosos de sua obra. Direcionando para os críticos, seria ingenuidade ver essa ânsia por informações apenas como uma curiosidade imotivada ou como um desejo de ordem afetiva. Essa intenção de obter informações certamente está ligada a uma possibilidade de enriquecer a compreensão da obra do escritor a partir do que pode ser descoberto sobre sua pessoa. Para essa busca por um aprimoramento da compreensão textual, foi usado o termo *intención hermenéutica*.

Após conversarem com El Cerdo, que, segundo o jovem mexicano Alatorre, havia estado com Archiboldi no México, os críticos praticamente se certificam de que o autor alemão esteve mesmo lá, e a viagem ao México começa a ser planejada. Entre os planos, é de se destacar as intenções pontuais dos três homens que compõem o grupo: “Espinoza se conformaba con verlo. Pelletier se conformaba con preguntarle quién era la persona con cuya piel se había fabricado la máscara de cuero de su novela homónima. Morini se conformaba con ver las fotos que ellos le tomarían en Sonora” (BOLAÑO, 2004, p. 143). Cada um deles coloca certa

expectativa e certa intenção com relação ao encontro, caso ele venha a acontecer. Observemos com mais atenção o desejo de cada um dos críticos.

A intenção de Pelletier — fazer uma pergunta pontual ao escritor — demonstra diretamente esse caráter a que chamo “hermenêutico”<sup>28</sup>, pois está focada na busca de uma informação muito específica sobre um aspecto textual de uma das obras de Archimboldi, pressupondo que tal informação é decisiva para a compreensão da obra. E fica claro que o francês parte de certo pressuposto a respeito da construção da obra literária que coloca dentro da mente do autor os aspectos genéticos, aqueles que dizem respeito à elaboração de uma espécie de plano de estruturação de uma obra literária, que é constituído anteriormente à escrita propriamente dita, partindo de certa intencionalidade estética do autor, e que determina a construção material do texto.

Sobre essa pressuposição da existência de um pensamento estrutural supostamente contido na mente do autor, gostaria de destacar duas consequências para a hermenêutica do texto, que acredito estarem no horizonte teórico dos críticos: 1. uma das tarefas da crítica passaria a ser desvendar, ou descobrir, essa estrutura intencional da criatividade subjetiva do autor; 2. uma vez que se considera a existência dessa suposta estrutura mental para a criação da obra, as interpretações mais conformes a tal estrutura tendem a ser consideradas as mais corretas, quando não as únicas a ter alguma validade. Como já dito, por se tratar de leitores, além de estudiosos, das obras do autor alemão, parece que essa intenção de encontrar o escritor é decisiva para enriquecer a compreensão de sua escrita.

Atentando para o italiano Piero Morini, o mais velho entre os críticos, vemos que ele expressa um desejo pouco ligado ao encontro físico com Archimboldi. Sua expectativa a respeito da viagem (ver fotos) se concentra, curiosamente, em um momento posterior à viagem em si. Descobrir o paradeiro de Archimboldi certamente interessa, e muito, a Morini, mas fica claro que encontrar o autor não é uma prioridade para ele, que acaba desistindo de ir ao México. Ele percebe certas semelhanças entre a viagem dos críticos e a viagem que o escritor francês Marcel Schwob fez à Samoa para visitar a tumba do escritor inglês Robert Louis Stevenson

---

<sup>28</sup> “Hermenêutico” é usado como sinônimo de “processo racional/racionalizante” — e, por isso, intencional e programado — de compreensão do texto literário. Embora o termo indique uma área específica dos estudos textuais e literários, uso o termo para me referir a *qualquer processo intencional de compreensão*, seja de um crítico literário universitário, seja de um leitor comum, movido por sua curiosidade instigada pela leitura.

— o crítico italiano e o autor francês compartilham a idade avançada e uma condição de saúde desfavorável. Além disso, o italiano sente que, à sua maneira, compartilha uma descoberta que Schwob fez durante sua viagem, que é mais importante do que o objetivo de encontrar o autor:

Stevenson, y esta revelación simple se la debía al viaje, *vivía en él*. [...], antes de que sus amigos emprendieran la búsqueda de Archiboldi, él (Morini), como Schwob en Samoa, ya había iniciado un viaje, *un viaje que no era alrededor del sepulcro de un valiente* sino alrededor de una resignación, una experiencia en cierto sentido nueva, pues esta resignación no era lo que comúnmente se llama resignación, ni siquiera paciencia o conformidad, sino más bien un estado de mansedumbre, una humildad exquisita e incomprensible que lo hacía llorar sin que viniera a cuento (BOLAÑO, 2004, p. 144. grifo nosso).

O que fica claro na passagem é que, embora misteriosa, a experiência de Morini, a *viagem de resignação*, se apresenta como sendo profundamente afetiva e interior. Sendo assim, não faria sentido o desgaste da viagem para o italiano, que parece que aproveitaria mais um momento posterior à viagem (observar as fotos). Além disso, é possível observar uma outra posição em relação à compreensão da obra frente à presença do autor a partir da escolha de não conhecer o autor, de mantê-lo como um mistério para si. Nem as fotos que ele deseja ver seriam, necessariamente, de Archiboldi (caso ele venha a ser achado). Morini deseja manter sua leitura e a relação com o autor da forma misteriosa como são projetadas por ele (e pela crítica), e não quer nem arriscar ver o escritor, seja por não lhe ser relevante, seja por receio de modificar sua relação com a literatura dele. Curioso é que Morini, em outra situação de relação com o autor, faz justamente o contrário do que faz em relação ao escritor alemão e concretiza o que seus colegas não conseguiram na viagem ao México:

De maneira análoga ao movimento obsessivo posto em ação pelos críticos com relação a Benno von Archiboldi — de buscar freneticamente o autor, para assim entender sua obra —, Morini desloca-se aos alpes suíços com o objetivo primordial de perguntar para Johns: “Por que você se mutilou?” (RAPOSO, 2016, p. 69).

Por sua vez, o espanhol Espinoza “se conformaba con verlo” (BOLAÑO, 2004, p. 143). O que ele expressa como sua expectativa tem aspectos semelhantes e diferentes do que foi colocado pelos seus colegas. Em relação ao que disse

Pelletier, há em comum o desejo de estar na presença do autor, mas sem interação pretendida pelo francês; quanto ao que disse Morini, ambos apontam para uma experiência limitada ao visual (sem interação verbal), mas não há a necessidade expressa de estar perante o autor no caso do italiano. Em suma, a experiência desejada por Espinoza é a de estar na presença material do indivíduo vivo que produziu as obras lidas e estudadas pelos críticos e, acima de tudo, *olhar para ele* e mais nada.

Quando comparamos as três situações potenciais de uma viagem em busca de Archimboldi (perguntar pessoalmente ao autor a respeito de uma obra, observar o autor, ver fotos da viagem), podemos perceber que todas apresentam algum nível de *visualidade*, e também que Pelletier é o único que projeta uma interação direta (e verbal) com o autor. Essa interação pretendida pelo francês poderia ser vista como a única que tem uma intenção ligada à compreensão das obras do autor, por buscar a compreensão (ou deciframento) de um aspecto específico de um romance a fim de entender melhor a obra como um todo; mesmo assim, como colocado anteriormente, a intenção de distanciamento presente no desejo de Morini também se apresenta ligada à compreensão da obra (como conjunto) do autor. Da mesma forma, o desejo de contemplação de Espinoza não deve ser visto como menos *hermenêutico* do que uma simples pergunta.

Não podemos dissociar a intenção de compreender melhor o autor da intenção de compreender melhor sua obra, principalmente no caso dos críticos, que têm uma parte considerável de suas vidas direcionadas à prática crítica/hermenêutica da obra de Archimboldi. Isso posto, se consideramos que não existe uma experiência que consista em pura presença, mas em um conjunto de marcas diferenciais que devem ser interpretadas (DERRIDA, 1988, p. 10), podemos compreender o ato de estar na presença do autor como um ato de leitura. Ao vê-lo, poderão ser revelados aspectos importantes sobre sua pessoa; em primeiro lugar, sobre seu aspecto físico. Vale lembrar que a aparência de Archimboldi não é desconhecida (loiro, muito alto e por volta dos oitenta anos), pois foi confirmada por muitas testemunhas *oculares* e serviu como forma de confirmar sua presença no México, pela descrição de El Cerdo. Portanto, o interesse de observação não está nessa confirmação, mas em algo que ainda não se pôde observar — seu *rostro*:

A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte *não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala* [...] Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 35, grifo nosso).

Os críticos, sem dúvida, têm a necessidade de conhecer o rosto<sup>29</sup> de seu escritor tão estimado, e Espinoza deixa isso explícito quando projeta apenas um olhar no encontro com o autor. Há uma perspectiva a respeito do rosto mesmo que já existam diversos traços de rostidade que compõem o que se compreende por Archiboldi (as significações que circulam balizadas por esse nome não circulariam se não houvesse algum traço de rostidade específico para ele, como veremos).

*Rosto* ou *rostidade* se referem à conceituação feita por Deleuze e Guattari majoritariamente no texto “Ano Zero – Rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a), que faz parte da obra *Mil Platôs*, de 1980. A elaboração (e compreensão) do conceito de rosto/rostidade, como a de muitos outros conceitos dos autores, está ligada a uma contextualização maior da filosofia deleuziana, e de sua parceria com Guattari. Isso posto, há de se limitar conceitualmente a abordagem, sem prejudicar a compreensão do conceito e de seus elementos principais, a fim de abordar aspectos de rostidade no romance *2666*.

Em termos iniciais, o *rosto* é uma espécie de dispositivo<sup>30</sup> que surge a partir do estabelecimento de uma semiótica composta pela interação entre dois eixos, um de *significações* e outro de *subjetividade*: “A máquina de rostidade não é um anexo do significante e do sujeito, ela lhes é, antes, conexas e condicionante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 52). Esse sistema semiótico, ao se estabelecer, quadricula e codifica<sup>31</sup> as formas de expressão a partir de suas determinações, controlando as possibilidades expressivas, as subjetividades e as significações. “É entretanto

<sup>29</sup> Observamos a presença específica da questão do rosto do personagem Archiboldi em algumas análises sobre o romance: “O leitor de *2666* [...], assim como os críticos, nunca viu seu rosto” (LIMA, 2013, p. 29); “Na bagagem, a esperança de ficar face a face com Benno von Archiboldi” (RAMIRES, 2013, p. 87).

<sup>30</sup> “Como *só existem semióticas mistas* ou como os estratos nunca ocorrem sozinhos, havendo pelo menos dois, não devemos nos surpreender com *a montagem de um dispositivo* muito especial em seu cruzamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36, grifos nossos).

<sup>31</sup> Por “quadricular”, entendo a sobreposição de formas redundantes sobre uma superfície perceptiva preexistente; por “codificar”, o estabelecimento de formas de expressão relativamente fixas e de suas possibilidades de combinação. A operação a que quero me referir é a de *limitação e controle* das formas presentes no sistema: “É preciso que o sistema buraco negro-muro branco quadricule todo o espaço, delineie suas arborescências ou suas dicotomias, para que o significante e a subjetividade possam apenas tornar concebível a possibilidade das suas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 52).

curioso, um rosto: sistema *muro branco-buraco negro*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36, grifo nosso). O muro branco é a significância; o buraco negro, a subjetividade. O rosto é produzido simultaneamente às delimitações de significantes e de formas de subjetividade, de maneira que é um elemento que se diferencia da simples combinação entre os dois eixos:

Os rostos concretos nascem de uma *máquina abstrata de rostidade*, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 37, grifos dos autores).

Os dois eixos e suas respectivas características são essenciais na construção do rosto e na compreensão das categorias que mobilizam. O *muro branco* está ligado à *significação*. A brancura deve ser vista menos no sentido de cor/tonalidade, mas principalmente como uma superfície que dá a possibilidade de inscrever marcas sobre ela; essas marcas moldarão “o muro branco sem forma” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 37) a partir de sua disposição pelo espaço em branco. É nessa superfície que a significância “inscreve seus signos e suas redundâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 37) e, dessa forma, o muro branco se povoa de marcas reconhecíveis dentro de um sistema homogêneo e perceptível.

O *buraco negro*, por sua vez, está ligado à *subjetividade*. Percebe-se um sentido relativo a um espaço ou a um certo volume que pode ser ocupado, não no sentido de dimensão ou profundidade, mas de um espaço determinado, porém não dimensionado. A dimensão pressupõe uma medida comum (metro padrão, páginas formatadas segundo normas da ABNT) para poder quantificar e medir corpos diferentes por significantes iguais, que homogeneízam as formas e buscam traduzir tudo. No caso do buraco negro, a questão é menos de medição (quantização) e mais de percepção, afecção: “lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36).

É na interação entre os dois estratos que se forma o sistema muro branco-buraco negro. Esse sistema produz os rostos, mas não se pode pensar o rosto — e a relação que ele estabelece entre significações e subjetividades — como um elemento desencadeado de forma natural ou imotivada a partir dos estratos. A

rostidade é desencadeada por formas organizadas de poder que “agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos” e, por isso, necessitam impor “a significância e a subjetivação como sua forma de expressão determinada” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54) e promovem a interação entre esses estratos específicos.

O rosto jamais supõe um significante ou um sujeito prévios. A ordem é completamente diferente: agenciamento concreto de poder despótico e autoritário → desencadeamento da máquina abstrata de rostidade, muro branco-buraco negro → instalação da nova semiótica de significância e de subjetivação, nessa superfície esburacada. É por isso que não cessamos de considerar [...] a relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social. O rosto é uma política. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 55).

Observa-se o papel central (ou originário) das relações de poder na rostificação. Só os fluxos de poder são anteriores ao estabelecimento do rosto, e é a partir de suas necessidades que será operada uma sobrecodificação, delineando e distribuindo as significações e subjetividades. Vale ressaltar que há um aspecto de simultaneidade entre a produção do rosto e a determinação de signos e de subjetividades; sendo assim, a rostidade não é produto de uma combinação de elementos preexistentes em seus respectivos eixos. Em síntese, podemos dizer que o rosto não é produto da combinação de elementos perceptíveis e preexistentes já distribuídos em uma realidade/materialidade, mas um *aparato* constituído a partir da seleção e combinação de elementos subjetivos e significantes.

Essa política do rosto, a necessidade dela para certas formas organizadas de poder, certamente se manifesta em muitos elementos relacionados com o que podemos chamar de “literário”. A compreensão da literatura e o estabelecimento de um “literário” necessitam de formas significantes e formas de subjetividade. A presença de elementos que remetem a alguma forma de subjetividade é visível em diversas categorias usadas para se pensar sobre literatura: leitor, autor, eu-lírico, personagem, narrador. Essa última categoria, por exemplo, apresenta frequentemente uma dependência de formas subjetivas para ser compreendida; cria-se um narrador onisciente, categoria que, mesmo que não se refira a uma materialidade, é formatada como um único sujeito. Já o chamado “narrador-personagem” mescla duas categorias que remetem à subjetividade, complexificando esse sujeito que não deixa de ser unitário e partindo dessa unidade para determinar

os diversos aspectos da sua subjetividade, como sua classe social, suas relações pessoais, seu psicológico, sua moralidade, podendo a própria validade do seu discurso ser questionada pelo leitor.

A atividade crítica também é um processo de leitura. Já havia ressaltado que as expectativas dos críticos no romance de Bolaño em relação à viagem ao México poderiam ser consideradas hermenêuticas. Além disso, como exposto por Derrida (1988), a tradição teórica da área das Letras muitas vezes encontra um ponto fraco justamente no papel determinante de uma forma de subjetividade muito específica. Um sujeito transcendente, elaborado de forma logocêntrica e altamente racionalista, tem um papel axiomático para algumas teorias linguísticas.

Os críticos de *2666* são professores universitários de literatura alemã e responsáveis por algumas traduções de obras de Archimboldi, e é muito difícil que eles estejam imunes a alguma influência desses aspectos da sua área de atuação, mesmo que não manifestem isso diretamente em suas aulas ou textos (que não aparecem diretamente na obra). Já comentamos sobre o aspecto de busca e determinação dos significados de obras literárias por críticos, e sobre como essa determinação pode ser localizada na intenção significativa do autor<sup>32</sup> — lembrando que Derrida (1988) expõe de forma aprofundada a importância da *intencionalidade* do enunciador no campo da linguística. Esse é um processo de rostificação na medida em que essa busca pelo sentido do texto é feita a partir da instauração de relações entre significações e subjetividades, eixos delineados e organizados de forma simultânea ao rosto; e são necessidades de alguns focos de poder que desencadeiam a formação dessas relações e as determinam. Sendo assim, mesmo sem se saber praticamente nada sobre o autor, seu rosto se torna visível, perceptível: “o rosto *não tem o papel de modelo ou de imagem*, mas o de sobrecodificação para todas as partes descodificadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 40, grifo nosso). Podemos observar isso no comentário assertivo feito por um personagem sobre características de Archimboldi:

Un veterano, un desertor de la Segunda Guerra Mundial que sigue huyendo, un recordatorio para Europa en tiempos convulsos. Un escritor de izquierdas al que respetaban hasta los situacionistas. Un tipo que no pretendía conciliar lo irreconciliable, que es lo que está de moda. (BOLAÑO, 2004, p. 142).

---

<sup>32</sup> Sobre a intenção de Pelletier perguntar ao autor sobre um aspecto incompreendido de uma de suas obras.

Na “Parte dos críticos” vemos um autor como “elemento causador” dos grandes movimentos da narrativa, mesmo que ele não se faça presente materialmente. Isso acontece porque o autor não é um indivíduo, mas sim um rosto, uma sobrecodificação. São suas formas de subjetividade, que só existem na relação com a significação de seu texto, que lhe dão uma existência, ao menos para os críticos. No romance, observamos que os relatos mais confiáveis sobre o misterioso escritor falam apenas sobre sua aparência, e mesmo assim vemos a projeção de um sujeito (autor) com diversos atributos pessoais específicos, mas com nada relativo a seu físico<sup>33</sup>. Archiboldi é tido pelos críticos como escritor “de izquierdas”, que não fazia “lo que está de moda” (BOLAÑO, 2004, p. 142), e a desconsideração a respeito de sua descrição física (informação unânime em todos os relatos) chega ao ponto de um crítico sueco, conversando sobre a possibilidade de Archiboldi estar no México, propor seriamente “que el autor que conocemos por el nombre de Archiboldi sea en realidad la señora Bubis” (BOLAÑO, 2004, p. 143)<sup>34</sup>. Tudo isso indica que não são necessárias informações biográficas precisas e confiáveis, muito menos uma pessoa real, para o estabelecimento de uma rostidade.

É possível pensarmos que o fato de não haver praticamente nenhuma informação sobre o autor, e muito menos sua presença, seja menos um empecilho do que uma ajuda (ou incentivo) para o estabelecimento de rostidade. De fato, o rosto não depende de relações diretas com uma materialidade corporificada (no caso) em autor, pois não necessita de indivíduos/corpos reais, e não deve ser confundido com uma *face*, sobretudo uma face humana. Os rostos, como colocado anteriormente, agem “precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54). Dessa forma, não há a necessidade de uma materialidade ligada necessariamente à presença física do indivíduo que escreve as obras: “A semiótica do significante e do subjetivo nunca passa pelos corpos. É um absurdo pretender colocar o significante em relação com o corpo. Ou,

---

<sup>33</sup> É interessante notar que, mesmo com os relatos de pessoas que estiveram com o escritor alemão, “a crítica inglesa Liz Norton acredita conhecer as certas características físicas de Archiboldi baseada em suas leituras” (OLIVEIRA, 2016, p. 163), o que fica claro quando ela comenta: “No, yo ya sé que son azules, he leído todos sus libros más de una vez, es imposible que no sean azules” (BOLAÑO, 2004, p. 168).

<sup>34</sup> Essa suposição do crítico sueco soa ridícula para o leitor que já sabe mais sobre Archiboldi e sobre a própria Sra. Bubis, mas é bastante provável que, para o leitor de primeira viagem, que tem apenas as informações do pouco que já leu, essa suposição não soe ridícula, podendo até ser mais um elemento do mistério que envolve tanto o escritor quanto a antiga baronesa.

em todo caso, tal relação só pode ser feita com um corpo já inteiramente rostificado.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 55).

Archimboldi é um rosto, pois o autor é um rosto, construído com suas determinações e quadriculamentos que caracterizam e definem essa subjetividade e as significações ligadas a um nome (um elemento desse rosto). Mesmo que não haja um ser físico, mesmo sendo um “autor que carece de um corpo” (COSTA, 2015, p. 73), a rostidade (e, nesses termos, a autoria) está estabelecida, e o interesse que os críticos têm pelas informações que possam surgir ao encontrar a pessoa do escritor que lhes encanta é menos determinante para a relação com a literatura do autor do que a rostidade que determina para eles quem é Archimboldi e acaba condicionando tudo que sua autoria mobiliza. É esse ponto que pode ser aproximado do pensamento de Foucault (2009) sobre a autoria, no movimento em que ele “olha para o espaço de onde a crítica estruturalista supõe retirar o autor, convicto de que há elementos que impedem efetivamente o seu desaparecimento.” (LIMA, 2008, p. 46).

### **3.2 Molar e Molecular**

Depois de conceituar o rosto e observar seu funcionamento na relação dos críticos com o autor, é necessário direcionar o foco para uma maior compreensão das categorias usadas para caracterizar a subjetividade e a significação, a fim de compreender melhor o funcionamento e as consequências da rostidade para a construção da autoria em torno do personagem-autor Archimboldi.

“Não há muro sem buracos negros, não há buraco sem muro branco” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 60); os dois têm um funcionamento interdependente, dada a relação de correspondência e identificação entre os diversos elementos que os compõem, operada por um rosto. Como colocado anteriormente, só existem semióticas mistas (DELEUZE; GUATTARI, 2012a), ou seja, que apresentam mais do que um conjunto de elementos, e é de se esperar que possa ser identificado algum grau de similitude conceitual entre os conjuntos que são combinados por um sistema semiótico (como o operado pelo rosto).

Já apresentamos alguns pontos de diferenciação entre a subjetividade e a significação (a caracterização como buraco negro e muro branco), mas as

categorias utilizadas para classificar ambos, em oposição aos atributos de cada, são as mesmas. Foram usados termos (como “eixo”, “série”, “estrato” e “conjunto” para caracterizar ambas as categorias) que remetem, cada um à sua maneira, à constituição de um agrupamento de elementos diversos organizados a fim de compor uma unidade maior do que cada elemento separado. Dessa forma, são formados grandes conjuntos que buscam ter certo grau de estabilidade em sua definição, podendo ser identificados com certa característica unitária. Deleuze e Guattari (2011) apresentam uma explicação atribuída ao professor Challenger, personagem de Connan Doyle, que ilustra o processo de constituição desses conjuntos, utilizando algumas categorias que já utilizamos:

Pois, ao mesmo tempo, produzia-se na terra um fenômeno muito importante, inevitável, benéfico sob certos aspectos, lamentável sob muitos outros: a estratificação. Os estratos eram Camadas, Cintas. Consistiam em formar matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância e redundância, constituir moléculas maiores ou menores no corpo da terra e incluir essas moléculas em conjuntos molares. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 70).

O termo “camadas” se mostra interessante, pois caracteriza um conjunto de matérias que tem certa definição autônoma em relação a um todo do qual tal conjunto faz parte, mantendo-se parte do todo sem deixar de ser heterogeneizado. A subjetividade e a significação podem ser categorizadas assim, como resultantes de um processo de estratificação (diferenciação entre estratos). Entre as formas usadas para a definição desses conjuntos, as categorias da molaridade e dos conjuntos molares se mostram bastante pertinentes para compreender o conceito de rostidade e seus componentes quando relacionados com a autoria e com a literatura.

O conceito de molaridade, bem como o de estrato, diz respeito a um grande agrupamento de partes menores que conta com uma certa estabilidade ontológica (estabilidade em sua composição e reconhecimento como tal). “Molar” remete ao conceito de “mol”, oriundo das ciências da natureza<sup>35</sup>: um termo que se refere a um conjunto de elementos multiplicados por alguma quantidade. No caso do “mol”, os elementos são multiplicados por  $6,01 \cdot 10^{23}$ , em uma lógica similar ao que denota a

---

<sup>35</sup> Esse procedimento de reterritorialização de termos relativos a conceitos de áreas diferentes da filosofia e das ciências humanas em geral é notável na obra de Deleuze e Guattari; nesse trabalho estão presentes termos como “ritornelo” (da teoria musical) e “estrato” (da geologia).

palavra “dúzia”, que representa uma multiplicação por 12, além de ter um significado quantitativo impreciso quando utilizado como expressão idiomática.

Há também o conceito de *molecularidade*, que acompanha o de molaridade e ajuda a compreender sua conceituação. É de se destacar que não há uma relação de oposição, ou de negação, entre os conceitos; da mesma forma, não se podem comparar a molaridade e a molecularidade como se fossem, respectivamente, o todo e as partes. Entre as duas não há uma hierarquia sistematizada, mas uma diferença substancial de composição (que será abordada), que as torna agrupamentos de elementos de quantização muito diferentes. Além disso, os elementos que compõem as molaridades não são de outra ordem senão a molar, pois os “grandes conjuntos molares” determinam, em si, suas próprias segmentações possíveis:

Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 73).

Os conjuntos molares não apenas têm a possibilidade de produzir e cristalizar seus segmentos, mas necessitam desse controle para garantir uma estabilidade de sua composição; sendo assim, os diversos agrupamentos que uma molaridade conjuga podem ser caracterizadas como divisões “extensivas, divisíveis, unificáveis, totalizáveis, organizáveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 60). A ideia de uma segmentarização que se mostra uma forma de controle e de garantia de uma estabilidade aponta para a operação da máquina de rostidade. Justamente, o quadriculamento operado nos estratos (nas molaridades) da subjetividade e da significação se mostra uma forma de controle, de adequação às conformidades e padrões gerados a partir da necessidade de um rosto e de seu respectivo funcionamento.

Um bom exemplo desse funcionamento pode ser observado no conceito de “obra” (no sentido de *um* texto), categoria de análise e compreensão da literatura já citada no trabalho. Podemos dizer que uma obra é uma formação molar, dada uma certa estabilidade no processo de identificação como tal, e também por dispor de

uma certa *taxonomia* dos segmentos que a compõem. Esses segmentos (capítulos, frases, palavras, enunciados, discursos) também não deixam de ser molares, pela mesma razão da molaridade da obra; são identificáveis, quantizáveis e servem para que se tenha um controle, um regramento, dentro da composição molar à qual pertencem:

Assim, no que concerne à estratificação do mundo molar, ele é regido por uma linha de segmentaridade dura que organiza e codifica indivíduos e grupos. Entretanto, de modo complementar, uma outra linha se cruza desequilibrando e tensionando os espaços, [...] agita a superfície e se introduz nos estratos, estas são linhas moleculares, linhas maleáveis de coexistência imperceptível. (SANTOS, 2013, p. 109).

O molecular, no caso da literatura, estará, de certa forma, sempre presente. Os textos (literários), compreendidos como matérias de expressão, “quando tomam consistência, constituem semióticas que não se separam de componentes materiais, e estão conectados com níveis moleculares” (SANTOS, 2013, p. 291). Mesmo assim, as percepções desses níveis são sempre irreduzíveis a uma determinação de suas significações; é “sempre algo que tende a escapar aos códigos não sendo, pois, capturado, e a evadir-se dos códigos, quando capturado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 108). Sendo assim, uma definição conceitual precisa dos conjuntos moleculares e da molecularidade se mostra mais desafiadora, visto que, diferentemente dos elementos que compõem as molaridades, sua composição não é redutível a uma definição estável de elementos circunscritos e referentes a uma organização maior e determinante.

A partir desse enquadramento dos conceitos no contexto da literatura, encaminhamos uma compreensão das molaridades como formas/organizações *perceptíveis*, sendo esse um fator determinante de diferenciação dessas com as molecularidades. Há de se esclarecer que a referida *percepção* não tem um sentido de uma simples recepção de estímulos por meio da interação com o mundo, mas identifica que a possibilidade de segmentação que os conjuntos molares apresentam lhes permite serem *codificados*, como no caso dos conjuntos da subjetividade e da significação. Graças a essa característica, supõe-se que “as próprias noções de código e de axiomática parecem valer apenas para os conjuntos molares” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 434).

A possibilidade de codificação aparenta ser restrita às molaridades visto que, para que haja sobrecodificação de algo/alguma matéria, há uma necessidade de segmentação e de estabilidade. Vimos que possíveis divisões das molaridades não deixam de pertencer a uma ordem molar, sendo essas partes perceptíveis, nomeáveis, classificáveis; e que a codificação prescinde de uma estabilidade interna de suas segmentações para que seu sistema de redundância ou referência interna possa operar. Podemos pensar essa estabilidade como a resistência de um código (uma molaridade) à incorporação de novos elementos em sua sistematização, tal qual o sistema da língua necessita operar com uma quantidade limitada de possibilidades e é resistente a alterações, desde a fonologia até a semântica, por mais que não as evite de todo.

A estabilidade das molaridades possibilita que elas assumam formas perceptíveis, e essa estabilidade é oriunda de um fator de diferenciação importante entre o molar e o molecular: a *velocidade*. Os conjuntos molares, como já dito, são tal estratos, no sentido de materializar um processo de sedimentação que apresenta uma *longa duração*, tendo grande potencial inercial — tendência de se manter em sua velocidade<sup>36</sup>, em seu estado. Essa tendência a uma continuidade de sua constituição acaba tornando as molaridades mais estáveis, possibilitando a codificação e a formação de um sistema semiótico a partir delas, significando-as e tornando-as, assim, perceptíveis/legíveis. É na ordem da molaridade que “elaboram-se os grandes conjuntos, do tipo Estado, instituições e classes sociais”, que moldam “nossas maneiras de pensar, sentir e perceber” (MELO, 2020, p. 7).

Já o molecular, como colocado anteriormente, se apresenta como inapreensível em sua significação e codificação. Tal característica se justifica por uma grande velocidade e dinâmica de suas partes/partículas, o que torna o posicionamento instantâneo (em um determinado instante) e a movimentação dessas partículas, imprevisíveis e não lineares. Essa falta de linearidade combinada a um excesso de rapidez faz com que as molecularidades sejam multiplicidades caóticas no que diz respeito à possibilidade de apreensão, significação e

---

<sup>36</sup> “A linha molar ou de segmentaridade dura, também chamada por Deleuze e Guattari de linha de corte ou recorte, se caracteriza exatamente por *exercer um controle sobre a continuidade do tempo (duração)* e daquilo que circula no campo das singularidades, produzindo uma descontinuidade espacial da temporalidade e da própria experiência afetiva em nossa sensibilidade.” (MELO, 2020, p. 6. grifo nosso).

quantização. O quadriculamento prévio operado nas molaridades por uma sobrecodificação não consegue se realizar em elementos que pertencem a uma ordem molecular, dado o caráter imprevisível de seus elementos, que sempre escapam a um enquadramento que visa a fixá-los em estados, categorias, valores, significados.

Com essas diferenciações e caracterizações, buscamos compreender as categorias de autor/autoria e sua presença no romance 2666. Falamos sobre os críticos e sobre o funcionamento do autor (desconhecido) Archimboldi dentro de um sistema de rotação, composto por duas molaridades dispostas como dois eixos (subjetividade e significação) que atuam em conjunto. A partir dessa reflexão, podemos apontar que a crítica literária, tomando como exemplo os críticos na “Parte dos críticos”, tem um funcionamento ligado diretamente a conjuntos molares.

A crítica literária tem, necessariamente, conexões com outras áreas do conhecimento e com outras instituições (universidade, mercado editorial, publicações literárias, nacionalidades) já sedimentadas com uma relativa estabilidade<sup>37</sup>, o que indica seu pertencimento a uma ordem de conjuntos molares. Os personagens críticos de 2666 apresentam em suas trajetórias algumas dessas conexões, visto que são, além de especialistas em literatura alemã e na obra de Archimboldi, tradutores e professores universitários. Além disso, uma característica importante das formações molares é que elas permitem, em virtude de uma velocidade estável e mensurável, que haja uma codificação de seus elementos:

Diretamente ligada ao conjunto dos interesses práticos e da sobrevivência da sociedade, a linha molar se efetua no campo social por meio das convenções e dos deveres impostos e coincide com a produção de uma linguagem coletiva e classificadora. (MELO, 2020, p. 6).

É nesse processo que a crítica literária, de diversas formas, opera na realidade e na ficção de Bolaño. De uma forma abrangente, não é errado considerar que, nas diversas vezes em que vemos os críticos ou até o narrador comentar sobre características ou leituras (interpretações e análises) das obras do autor alemão (e

---

<sup>37</sup> “Relativamente estáveis” é a expressão encontrada em *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN, 2000, p. 279), que Bakhtin usa para definir os gêneros do discurso. Essa estabilidade relativa não se refere a uma forma concretizada, mas ao reconhecimento de pertencimento a certo gênero textual independentemente das variações da forma.

também de outros autores, reais e ficcionais), observamos operações de codificação/decodificação. A busca do estabelecimento de uma certa leitura, de um direcionamento para alguma significação específica na obra literária (que pode ser até considerada mais ou menos correta em relação a outras), sempre pode ser entendida como uma operação de interação ou estabelecimento de algum tipo de codificação.

O processo mais imediato de decodificação de um código já estabelecido que a impossível leitura da obra literária inexistente de Archimboldi exigiria é a compreensão da língua alemã. Obviamente, a literatura e a crítica literária não lidam apenas com essa segmentação relativa a uma molaridade (a da língua); a decodificação/codificação da obra é feita a partir de um conjunto de elementos segmentados oriundos de diversos conjuntos molares para que se possa fixar/apreender/determinar (e, posteriormente, expressar) uma significação para o texto literário. São muitas molaridades que acabam por fazer parte do processo de compreensão de uma obra e que compõem um conjunto de atribuições de categorias aos textos/obras; afinal, como já visto, para que se construa um sistema semiótico são necessários, no mínimo, dois estratos, duas molaridades (DELEUZE; GUATTARI, 2012a).

É possível observar em algumas passagens significativas exemplos de como a relação dos críticos com a literatura é permeada por molaridades. As nacionalidades podem ser observadas como grandes conjuntos molares, e o texto literário não escapa de uma sobredeterminação desencadeada por relações que se estabelecem com seu país de origem. Na “Parte dos críticos”, a questão da nacionalidade é bastante presente, visto que os quatro protagonistas, cada um natural de um país europeu diferente (que não a Alemanha), estudam um escritor alemão e, conseqüentemente, a língua que as obras foram escritas e a literatura nacional à qual os textos estão vinculados.

Essas determinações nacionais provocam um tensionamento em relação ao saber e à tradição literária na qual se pretende encaixar Archimboldi, tensão que está presente ao longo da narrativa da primeira parte do romance. Inicialmente, já ficamos sabendo de um posicionamento, especificamente em um trabalho de Pelletier, que busca deslocar as obras de Archimboldi de uma certa limitação oriunda de sua inserção na lógica de uma linha do tempo da literatura alemã:

El trabajo del francés estuvo centrado en la insularidad, en la ruptura que parecía ornar la totalidad de los libros de Archimboldi en relación con la tradición alemana, no así con cierta tradición europea. (BOLAÑO, 2004, p. 30).

Essa posição, compartilhada por todos os críticos do grupo, gera certo atrito com alguns outros estudiosos do autor, principalmente com um grupo de professores naturais da Alemanha. Quando alguma palestra ou texto sobre a obra do escritor alemão aparece na narrativa, é possível observar certas atribuições de características à obra (conjunto); em alguns casos, o antagonismo de visões entre os críticos alemães e os não alemães é perceptível pela presença da simples descrição do que é apresentado pela crítica. “Archimboldi y la vergüenza en la literatura alemana de posguerra” (BOLAÑO, 2004, p. 110), por exemplo, é o tema de uma notável palestra de Pohl, crítico alemão, em que se pode observar a clara inserção do autor em um período específico da literatura alemã. Pelletier e Espinoza não discordam apenas da relação imediata que se faz entre a obra e a temporalidade histórica na qual ela foi escrita, mas também da visão de uma vergonha e melancolia em Archimboldi; eles defendiam uma “visión dionisiaca, festiva, de exégesis de último carnaval (o penúltimo carnaval)” (BOLAÑO, 2004, p. 26).

Poderíamos considerar que, ao encaixar a obra de Archimboldi em um período específico da literatura alemã (bem como a obra de qualquer escritor real em uma lógica de nacionalidade), é estabelecida uma espécie de subordinação do texto literário a um conjunto de elementos históricos (e de crítica/história literária) já estabelecidos. Essa subordinação não é menor quando se observam as aproximações que os críticos não alemães, pois não se deixa de pautar a compreensão/hermenêutica das obras do escritor a partir de outros elementos que não a nacionalidade de quem (supostamente) as escreveu. Até o narrador onisciente do romance chega a expressar um enquadramento bastante preciso a respeito de alguns romances do autor em relação a nacionalidades: “*El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D’Arsonval* era, evidentemente, de tema francés” (BOLAÑO, 2004, p. 15). É claro que essa caracterização exageradamente suscinta das obras revela certo humor presente na escrita de

Bolaño, que apresenta (não só em 2666) algumas posições críticas/interpretativas a respeito dos conteúdos e significados de textos literários de forma a ridicularizar alguns comentários genéricos sobre literatura; a própria enumeração das nacionalidades dos personagens críticos já lembra, de certa forma, uma fórmula textual de piada — algo como: *um francês, um espanhol, um italiano e uma inglesa entram num bar no México*<sup>38</sup>.

Há uma necessidade de encaixar as leituras da literatura de Archiboldi em alguns paradigmas molares já estabelecidos, como as literaturas nacionais e os períodos históricos dessas literaturas, e com esse procedimento garantir uma estabilidade e certo domínio sobre algumas interpretações das obras do autor sobre as outras. A expectativa da indicação e da conseqüente conquista do Prêmio Nobel (um prêmio molar?) por Benno von Archiboldi não deixa de ser similar a outros processos de sedimentação de valores atribuídos a uma obra, pois seria a confirmação de várias posições elogiosas dos críticos a respeito da qualidade da obra do escritor que eles estudam e admiram.

A crítica, com o caráter mais estático dos conjuntos molares em relação às molecularidades, busca impor à obra literária um caráter estático, de maneira a torná-la compreensível, com seus segmentos determinados e organizados, na tentativa de defini-la a um ponto em que seja possível alcançar uma hermenêutica que aponte para uma compreensão definitiva da obra, que possa ser conservada e estática, sem movimento e sem possibilidade de mudança. É assim que, buscando evitar partículas inomináveis e fugidias, cuja apreensão se mostra imprecisa, a crítica literária apresenta uma espécie de “neurose de desaceleração”, que opera pela tentativa de exclusão/negação das partículas moleculares, rápidas demais para serem apreendidas por categorias estáticas e com uma natureza que não possibilita sua compreensão e fixação em sistemas arborescentes/hierárquicos.

### 3.3 Território e territorialidade

Esse desejo de fechamento/conclusão está presente no problema de conceituação a respeito da “obra” (como conjunto de textos) apontado por Foucault

---

<sup>38</sup> “En el segundo panel que es 2666, los críticos europeos — un español, un francés y un italiano, como en los chistes, a los que se suma una inglesa.” (MORALES, 2011, p. 54).

(2009)<sup>39</sup>, que coloca que o conceito de obra não conta com uma teorização precisa para que se definam os critérios para que certos textos façam parte da obra e outros não. Ele também aponta que a seleção que compõe a obra (completa) de um autor é construída por meio de um trabalho empírico e sem uma técnica específica.

A partir desses pontos, podemos considerar a obra de um autor como um conjunto de característica molar, pois apresenta, mesmo que sem uma definição teórica do processo, uma estabilidade e partes definidas e quantizáveis. Essa estabilidade pode ser abalada por outros elementos que vêm a tensionar seus limites definidos. No caso de textos assinados, esses elementos seriam tais quais os apontados por Foucault, quando comenta sobre o que não se considera como parte da obra de Nietzsche: “Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não?” (FOUCAULT, 2009, p. 270). A princípio, esses textos não têm uma natureza que permita que sejam incluídos/apreendidos no conjunto molar de uma obra; mas, sem ter uma integração com o conjunto, eles tensionam seus limites e ameaçam uma solidez da molaridade e a segmentação imposta a seus conjuntos.

Essa noção de perigo ou ameaça que incertezas ou imprecisões representam para certas formações molares pode ser vista em outro momento do texto *O que é um autor?* (FOUCAULT, 2009), além do comentário sobre a constituição instável de um conjunto denominado “obra”. Quando Foucault especula sobre a possibilidade de uma cultura existir sem a presença da autoria (no caso, função-autor), uma variante apresentada em uma nota, em que vemos a delimitação de uma funcionalidade específica para a autoria em relação a certo perigo:

A questão então se torna: como afastar o grande risco, o grande perigo com os quais a ficção ameaça nosso mundo? A resposta é que se pode afastá-los através do autor. O autor torna possível uma limitação da proliferação perigosa das significações em um mundo onde se é parcimonioso não apenas em relação aos seus recursos e riquezas, mas também aos seus próprios discursos e suas significações. O autor é o princípio de economia na proliferação do

---

<sup>39</sup> Refiro-me ao problema da definição de quais textos escritos por uma mesma pessoa compõem e quais não compõem a obra, como conjunto de textos assinados por um autor, devido à sua natureza. Lembretes, notas pessoais e comprovantes comerciais são exemplos de textos que frequentemente ficam fora de uma seleção de obras de um autor.

sentido. [...] O autor é a figura pela qual se afasta a proliferação do sentido. (FOUCAULT, 2009, p. 287).

Vemos que se atribui ao autor uma função<sup>40</sup> de contensão de uma “proliferação do sentido”. Há, nessa conceituação de Foucault, um funcionamento no qual se tem um elemento que evoca a subjetividade (o autor) e outro que regula as significações (o sentido dos textos). Esse funcionamento é similar ao de duas outras conceituações apresentadas neste trabalho: 1. o “dispositivo muito especial” (DELEUZE, GUATTARI, 2012a, p. 36) do *rostro*; 2. a influência de um contexto no processo de significação para algumas teorias da linguística, que Derrida (1988) expõe como sendo, em última instância, a dependência epistemológica de uma forma muito específica de subjetividade.

Derrida (1988) aponta o contexto como categoria determinante no processo de significação e comunicação. Entre todos os fatores que podem compor o contexto, um deles é destacado como determinante: a intencionalidade consciente do sujeito enunciador de transmitir certo significado. A ideia de uma consciência presente em atos de comunicação acaba determinando uma forma bem particular de subjetividade racional, em que se apresenta o que Guattari (2012, p. 39) classifica como “um Ser que atravessaria, imutável, a história universal das composições ontológicas”. Essa subjetividade sobredeterminada vai servir para que alguns pontos de /questionamento de algumas teorias linguísticas citadas por Derrida (1988) sejam excluídos de seu sistema epistemológico. No caso de Husserl, há uma reflexão sobre a linguagem *apenas* em um âmbito lógico, quase matemático, a fim de entender as estruturas que, universalmente, seriam subjacentes à significação (DERRIDA, 1988). Para Austin, segundo Derrida (1988, p. 18), a intenção racional do falante serve para identificar quando um uso da língua é sério (com certo nível de sistematização e previsibilidade) ou não sério (com desvios de significação intencionais).

Passando para o funcionamento do *rostro*, vemos uma *máquina de rostidade* que estabelece uma interconexão entre subjetividade e significação, mantém uma determinada a partir da outra e estabelece com os diversos elementos do conjunto molar uma relação de conformidade ou não, excluindo certos elementos que não se

---

<sup>40</sup> Aqui, falo sobre uma função do autor como funcionalidade/utilidade. É diferente do caso do termo “função-autor” de Foucault (2009), no qual “função” tem uma aproximação do conceito de relação entre conjuntos, próximo do conceito de função da matemática.

encaixam em certa sistematização: “a máquina julga se ele passa ou não passa, se vai ou não vai, segundo as unidades de rostos elementares” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 49). A potencial proliferação de significados que a molaridade da significação apresenta acaba encontrando uma limitação e uma consequente estabilidade mediante uma relação sistematizada com certa forma de subjetividade.

A comparação dessas conceituações (o autor como regulador de significados, a presença da consciência de um sujeito, a máquina de rostidade) demonstra de diferentes formas a necessidade de exclusão de alguns elementos: “a função do autor é produzir efeitos discursivos (de interdição e controle) e conferir legitimidade (vale dizer, validar enunciados)” (ADORNO, 2012, p. 127). Por vezes, esses elementos que acabam sendo desconsiderados ou excluídos são considerados um “risco”, um “perigo” e uma “ameaça”. Justamente essas atribuições que se relacionam com certo medo do incerto se relacionam com a “neurose de desaceleração” da crítica.

O autor Benno von Archimboldi é o elemento principal que une os quatro críticos e que provoca certos acontecimentos que influenciam suas vidas. Merece destaque o fato de que elaborar pontos de vista, interpretações e sistematizações sobre a obra do autor alemão, de certa forma, é a principal atividade da vida dos quatro, sendo tanto uma fonte de renda para eles quanto uma paixão pessoal, o que dá mais importância para a atividade hermenêutica.

Certamente, algumas inferências sobre a subjetividade do autor concorrem no trabalho dos críticos, e aí se apresenta um risco: a possibilidade de que a projeção de um sujeito feita pelos leitores/críticos/estudiosos estar profundamente equivocada, o que, dado o sistema hermenêutico constituído, tem o potencial de invalidar certas leituras dos textos de Archimboldi. Esse risco do equívoco provoca certo medo, certa neurose, e a desaceleração é uma tentativa de parada, de conceituar e delimitar, precisamente e eternamente (se possível), quais leituras podem ser autorizadas (no caso da crítica) ou quais os limites de uma seleção de textos que fazem parte de uma obra.

A incerteza gerada graças ao desconhecimento quase total sobre o autor, além da falta de informações úteis vindas das poucas pessoas que o conheceram, possibilita que hipóteses diversas sejam levantadas e se façam presentes entre estudiosos. E se Archimboldi for uma mulher? E se Hans Reiter for apenas um amigo do autor? E se for um mexicano? Será que continuaria a ser considerado “um

escritor de izquierdas” (BOLAÑO, 2004, p. 142) caso ele possuísse admiração pelo nazismo? O que poderia ser modificado em cada interpretação sobre Archiboldi caso alguma expectativa sobre ele não se confirmasse não se pode precisar, mas a incerteza produz uma tentativa de fechamento; além disso, essa busca por uma definição e pelo fim do incerto leva os críticos (o grupo de protagonistas) a se deslocar para outro continente em busca de uma resposta supostamente definitiva.

A crítica, por meio da tentativa de estabelecer conceituações estáveis para o texto literário e o autor que o assina, cumpre um papel de reduzir ao máximo a integração de novos elementos que possam alterar ou contestar certa construção hermenêutica, tratando-os como “significações rebeldes” ou análises fora de certa norma de leitura. Essa relação entre a figura subjetiva/subjetivante do autor e o movimento de controle que tal projeção tenciona operar está muito bem sintetizada no artigo *Gilles Deleuze e uma crítica à ideia de autor* (JARDIM, 2016, p. 26):

No caso da obra ser o efeito de um ato noético, ela se tornaria mera representação, imagens da vida, composto de vivências, corroborando com uma lógica que parte da manifestação, da figura de um eu, de um ego, sujeito que fala e que se exprime à designação, que opera pela associação das próprias palavras com imagens particulares que devem “representar” o estado de coisas, isto é, função meramente estruturante do mundo, de um plano de organização muito bem articulado. Como se a escrita, a literatura se servisse do papel, da função de um sistema discursivo, para colocar ordem e nos proteger do caos.

Há uma aversão da crítica a elementos que são inapreensíveis ou incompreensíveis devido a sua falta de definição ou não conformidade com determinado sistema oriundo de uma molaridade. Essa tentativa de evitar o indesejável condiciona o movimento de buscar certa estabilidade, de se afastar de um caos (de significação, no caso da crítica). Esse ato constitui um momento essencial na constituição de um domínio, de um *território*, de uma *territorialidade*.

Antes de abordar o afastamento do caos, é necessário comentar que o conceito de território tem certo destaque no conjunto de categorias da filosofia de Deleuze e Guattari. Essa importância se dá, em parte, pelas conexões diretas com outros conceitos importantes, como *territorialização*, *desterritorialização* e *agenciamento*. A respeito desse último conceito, entre suas tantas definições

presentes na obra dos franceses, trago uma que se mostra interessante para este trabalho<sup>41</sup>:

Denominaremos agenciamento todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo — selecionados, organizados, estratificados — de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 94).

O agenciamento é uma invenção na medida em que ele realiza uma composição com vários elementos (“fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais”<sup>42</sup>), que podem ter naturezas diferentes, para que através dessa união seja formado algo com certa consistência (ontológica). “O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 139). *O território é um agenciamento* porque seleciona, organiza, exclui o indesejado, determinando que elementos estão no seu dentro ou no seu fora; *o agenciamento é territorial* porque funciona tornando elementos como parte de (ou relativas a) algo, que é o território, recontextualizando (desterritorializando) e definindo funções/posições das partes agenciadas (territorializando).

O território não é formado por uma linha contínua que delimita certo espaço (como um mapa de divisões políticas); é antes formado por diversas linhas que não delimitam uma área, mas marcam distâncias, vetores que indicam direções, durações e intensidades. Deleuze e Guattari (2012b) atrelam à territorialidade o conceito do *ritornelo*, que ajuda a compreender a constituição do território e sua relação com agenciamentos; com ele, é possível compreender um território a partir daquilo que é seu centro, seu dentro e seu fora, pois o ritornelo conjuga essas três delimitações territoriais e seus agenciamentos.

O termo “ritornelo” é oriundo da Música e nomeia uma notação musical que indica um espaço delimitado de uma composição que deve ser repetido, sendo essa repetição uma nova execução; isso evita a reescrita da grafia do trecho, que seria

---

<sup>41</sup> Acho pertinente agregar outra boa definição de Guattari (2005, p. 381): “Agenciamento: noção mais ampla do que a de estrutura, sistema, forma, processo, montagem, etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária. Na teoria esquizoanalítica do inconsciente, o agenciamento é concebido para substituir o ‘complexo’ freudiano”.

<sup>42</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 45)

redundante. Para o conceito de Deleuze e Guattari (2012b), vale destacar dessa origem (já desterritorializada) a significação rítmica do termo. Havendo repetição, há ritmo, e ritmo é ligado essencialmente a uma sobrecodificação do tempo a partir de sua duração. Esse tempo de duração é necessariamente definido por uma velocidade, que sempre carrega, para sua percepção, uma medida já codificada em sua definição. “O ritornelo é o ritmo territorializado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 130), e o ritmo só pode ser apreendido quando sua velocidade (chamada de “andamento” na Música) permite que ele seja percebido e territorializado. Em referências às já comentadas intenções de desaceleração que a crítica tem, um movimento de territorialização acontece porque, se não se pode congelar a movimentação de todas as partículas, pelo menos se controla, se delimita o movimento de algumas.

É importante destacar que não é por uma ação antrópica intencional que se forma um território. Archimboldi (ou sua literatura) constitui sem dúvida uma territorialidade. Essa territorialidade é fundada pela crítica e os agenciamentos operados por ela? Podemos dizer que é fundado *também* por esses agenciamentos. O território é uma conjugação de agenciamentos que se relacionam, e é por meio dessa relação entre eles que se estabelece uma territorialidade (como um agenciamento de agenciamentos). Em suma, há uma interação entre editoras, prêmios, universidades, leitores, publicações que compõem um conjunto que, passando pelas seleções e organizações dos agenciamentos, compõe essa molaridade que denominamos “território”.

Inicialmente, o território começa a se desenhar com o que há de mais familiar, o que não perturba e que pode dar a sensação de segurança, como faz a criança que, com medo, canta uma melodia familiar a fim de se acalmar e encontrar alguma estabilidade frente ao caos que a amedronta (DELEUZE; GUATTARI, 2012b). Ao se buscar um foco para afastar o caos, desenham-se fronteiras, territorializam-se as funções e definem-se as distâncias: “O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 134); e podemos afirmar que a literatura de Archimboldi tem essa função centralizadora na narrativa da “Parte dos críticos”. Para os personagens, Archimboldi cumpre certo papel centralizador e balizador de diversos aspectos de suas vidas, no mínimo por terem escolhido o autor alemão como um foco de estudo para suas carreiras acadêmicas.

Tomando o caso do espanhol Espinoza, observamos esse movimento de fixação de um centro em Archiboldi em um momento específico de sua juventude. Desejando tornar-se escritor de prosa, o espanhol frequentava um grupo de escritores de Madri, que constantemente o desprezava e o ofendia. Durante uma visita do escritor Ernst Jünger à capital espanhola, Espinoza é barrado pelo grupo quando tenta se juntar ao séquito que acompanhava o alemão; depois desse frustrante acontecimento, o futuro catedrático de filologia alemã desiste da carreira de escritor e passa a se dedicar aos estudos.

Posteriormente, a tese de doutorado de Espinoza sobre Archiboldi lhe dá notoriedade e respeito — “hasta donde esto es posible” (BOLAÑO, 2004, p. 21). Em síntese, havia uma condição futura já delineada pelo jovem espanhol, e a aceitação do final desse destino planejado traz um desconcerto, uma situação de indefinição que encontra um fim por meio de uma nova configuração, tendo não mais a escrita literária, mas o estudo como centro, e esse estudo é o meio que o leva a direcionar sua carreira para Archiboldi:

El escritor alemán llena un vacío en sus vidas, su figura no solo es la fuente del reconocimiento y la posición que han adquirido, sino que también es la excusa que les permite soslayar sus carencias. Sin Archiboldi, los críticos caen en el vacío. A tal grado llega esta situación que, ante la categoría de escritor desconocido, no sólo llenan dicho vacío con el estudio de su obra, sino también con la búsqueda desesperada del propio Archiboldi. (HUNEEUS, 2011, p. 275).

Além de apresentar certa centralidade estabelecida, a territorialidade também abarca um processo de circunscrição, de delimitação de seu espaço e produção do seu *dentro*. Vale destacar que o conceito de território não pressupõe um espaço precisamente delimitado, com uma medida específica de área que lhe pertence. Não há um território que seja isolado (por mais que se tente), não há um espaço composto de limites, mas sim de distâncias, que são relações entre elementos, como outros agenciamentos, outras territorialidades e forças. Observemos a territorialidade constituída a partir da literatura de Archiboldi: por um lado, pode ser vista como pertencente a uma territorialidade maior, como um amplo território da literatura, que, por sua vez, também apresentaria relações com outros agenciamentos dos mais diversos; por outro, pode ter se relacionar com agenciamentos que apresentam uma distância muito grande de qualquer instituição próxima à literatura.

Para destacar certas relações presentes dentro do território (intraterritoriais) recorro novamente ao personagem Espinoza. Com o título de doutor e com sua tese reconhecida, já se podem delinear as *distâncias* que vão marcar seu posicionamento em determinados territórios, não a partir de sua condição individual tomada isoladamente, mas da relação dela com aspectos territoriais mais diversos (e de diversos territórios). E vale ressaltar que não é ele, pelo seu desejo individual de estudar certo autor, que cria um território; como dito, não é a ação de um único indivíduo que consegue estabelecer uma territorialidade. Aliás, as individualidades (como formas segmentadas de subjetividade) são muito mais determinadas por agenciamentos territoriais do que o contrário.

De certa forma, não há inovação ou exclusividade nas escolhas de Espinoza, visto que as possibilidades de escolha são determinadas dentro de algumas territorialidades. Tanto há um compartilhamento de possibilidades territoriais entre alguns que habitam o grupo dos quatro críticos protagonistas, que ele se forma a partir das semelhanças das relações deles com elementos de um território já estabelecido, que congrega o estudo da literatura alemã na Europa, e, assim, se estabelecem conexões de parceria mútua a fim de se obterem benefícios dentro da territorialidade compartilhada.

As relações que o território pode suscitar entre indivíduos e coletividades podem ser pacíficas, mas também podem acabar desencadeando conflitos. O grupo formado inicialmente por Espinoza, Morini e Pelletier (nomeado com o sobrenome do catedrático francês) se vê antagonizada por outro grupo de estudiosos de literatura alemã e de Archimboldi. Esse outro agrupamento também é unido pelo território da literatura alemã, em que existem relações estabelecidas com outros agenciamentos diferentes daquelas que fazem o grupo dos críticos protagonistas da narrativa. A diferença mais notável entre os grupos é, sem dúvida, a relação com uma territorialidade alemã, visto que o “grupo de Pohl” é composto por alemães nativos, que tendem a aproximar a obra de Archimboldi da de autores de língua alemã (em uma quase caricatura de nacionalismo de uma intelectualidade colocada por Bolaño), diferentemente do que fazem os críticos não alemães do outro grupo. Não se pode descartar uma influência da nacionalidade (um outro agenciamento) de um crítico literário na interação dele com algum território de literatura nacional, pois “A constituição de uma literatura nacional tem o território como a sua base, criando

assim um tipo de geografia literária que limita um dentro e um fora: um diferencial que institui a identidade em relação a um fora” (RUGGIERI, 2013, p. 72).

Há um conflito que pode ser encarado como uma disputa territorial (intraespecífica, se considerarmos que os grupos de críticos são formados por elementos de mesma espécie) que pode ser relacionada com a função de afastamento do caos que o território possibilita. Se apreender o autor, definindo os significados e relações possíveis de sua literatura, é uma forma de se projetar uma segurança frente a uma multiplicidade caótica de significações, a perda dessa certeza pode indicar um caminho de volta ao caos, desfazendo a segurança que certa projeção territorial possibilitava. Defender uma leitura como correta é defender a estabilidade de um território e o domínio sobre seus limites.

Mesmo com a presença de conflitos entre os diferentes grupos ao longo da narrativa da primeira parte, uma conciliação acontece no momento em que a disputa para de ser benéfica para a sobrevivência de ambos. A possibilidade de vitória de Archiboldi no Prêmio Nobel acaba por diluir o clima de animosidade a fim de aumentar a circulação do nome do autor entre os meios acadêmicos para aumentar as chances de premiação e conseqüente consagração do autor (e dos críticos também).

Afora o fato de uma estabilidade territorial poder beneficiar grupos dos mais diversos, também observamos, nesse movimento de acomodação interna de forças conflitantes, uma característica já apontada dos grandes conjuntos molares, que não se mostra diferente no caso de uma molaridade territorial: a sedimentação de diversos elementos a fim de estabelecer e manter sua coesão. A própria possibilidade de diferenciação de outros estratos é uma tendência da lenta movimentação condicionada pelo funcionamento molar de certos conjuntos, e pode ser observada nessa estabilização de suas rachaduras, de seus pontos de tensionamento que podem ameaçar sua integridade.

Essa característica de buscar manter uma coesão interna é típica de conjuntos molares. Especificamente no caso do território, o ritornelo se apresenta como elemento constitutivo e mantenedor da territorialidade, pois reúne o centro, o dentro e o fora de um território. A figura de Archiboldi (sua literatura, as instituições e os discursos com que ela se conecta) funciona, por vezes, como matéria expressiva de um ritornelo que promove os agenciamentos que constituem o território delimitado por sua literatura e suas relações.

Como vimos, a figura misteriosa do autor alemão direciona a centralidade da carreira dos críticos para ele e, conseqüentemente, para as áreas do conhecimento que estudam sua literatura. É pela organização interna de uma territorialidade moldada a partir das interações com a obra de Archimboldi que se forma o grupo dos críticos europeus (os protagonistas da narrativa), que rivaliza com os críticos alemães, e são movimentações no interior do território que acabam por acomodar as rivalidades e produzir uma convivência pacífica entre os grupos semelhantes. Chris Andrews (2014, p. 132) compara o movimento de criação de grupos e os movimentos suscitados pela literatura de Archimboldi com as pétalas da *Rosa Ilimitada* que nomeia um dos romances (que ele não leu) do personagem escritor: “Archimboldi’s work gives rise to communities and rivalries. It draws its readers into a fictional world that unfolds like an endless rose and, in so doing, opens onto the wider world from which it sprang”.

A proximidade conceitual com a música do ritornelo nos remete, como já dito, a uma temporalidade delimitada em que há uma repetição de certos elementos em certa temporalidade. Encontramos, na “Parte dos críticos”, diversos momentos em que referências à pessoa do autor são feitas, e sempre chamam a atenção, dado o mistério que envolve sua vida. Os indícios de sua existência, quando encontrados, são repetitivos; o relato da participação de Archimboldi em um sarau no norte da Alemanha aparece pela primeira vez em uma palestra de um escritor e antigo promotor cultural que esteve pessoalmente com o autor. Esse relato é repetido com algumas variações (algo importante quando remetido à repetição musical) em um artigo escrito pelo próprio palestrante/escritor/ex-produtor cultural e em outro artigo escrito por um estudioso sueco. Outra repetição periódica que se observa é a constante possibilidade de Archimboldi vencer o Prêmio Nobel, e, como já comentado, em dado momento é essa possibilidade de premiação que acaba agregando os grupos antagônicos.

Para completar o caráter ternário do ritornelo da figura de Archimboldi, falta comentar o movimento de abertura do território, que possibilita uma saída e uma conexão com outros agenciamentos além daqueles abarcados pelo território. Na “Parte dos críticos”, observamos a maneira como cada um dos estudiosos do grupo entra em contato com a obra de Archimboldi, e, no relato de Liz Norton, há um momento em que certo romance do escritor lhe causa tal impressão a ponto de

provocar um movimento inesperado que a coloca em uma situação no mínimo de desconcerto:

[...] uno de ellos era el que ya había leído en Berlín, el otro era *Bitzius*. La lectura de este último sí que la hizo salir corriendo. En el patio cuadrículado llovía, el cielo cuadrículado parecía el rictus de un robot o de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible (BOLAÑO, 2004, p. 93).

A saída de um território não deixa de ser a entrada em outro. Liz havia encontrado dois livros na biblioteca de sua universidade na Inglaterra, e não é um exagero caracterizar como caótica a descrição do exterior no momento do rompante que a leva a uma área externa à biblioteca. É a literatura de Archimboldi que provoca nela, e em seus pares críticos, diversos movimentos de mudança: “casi siempre es una ocasión literaria la que empuja a los protagonistas a salir de la apatía para buscar un cambio en sus vidas, aunque luego este cambio no logre solucionar su malestar” (BOLOGNESE, 2010, p. 466).

Entre os repetidos relatos de quem esteve com Archimboldi, há um que foge do padrão do que costuma ser narrado (que normalmente se resume à aparência e à personalidade misteriosa do escritor), por não se referir a um passado longínquo e por não ter acontecido em território europeu. Esse relato chega aos críticos por meio da figura do jovem mexicano Alatorre, um elemento exterior ao território habitado pelos críticos, inicialmente rejeitado pelo grupo por não falar alemão, tal qual Espinoza em sua curta carreira de escritor. É Morini que humildemente aceita a companhia do jovem aspirante a escritor, que comenta “inocentemente, con esa pizca de fanfarronería poco astuta de los escritores menores” (BOLAÑO, 2004, p. 135) sobre um amigo seu que havia estado com Archimboldi recentemente.

Posteriormente, o relato de Alatorre é apreciado pelos outros membros do grupo e, após a confirmação das informações com o mexicano que de fato esteve com Archimboldi, eles tomam a decisão de ir ao México. Mesmo que Pelletier e Espinoza já houvessem feito um trabalho próximo ao investigativo ao visitar a editora dos livros de Benno em Hamburgo em busca de informações sobre o paradeiro do

autor, ainda não se observa uma efetiva desterritorialização dos críticos para agenciamentos com os quais eles já não convivem em sua territorialidade estabelecida (como, no caso, uma editora alemã). A aparição de Archimboldi no México acaba funcionando como ritornelo de desterritorialização, que direciona os habitantes desse território estabelecido de crítica literária, no qual eles ocupam importante posição por serem catedráticos reconhecidos, para fora dele, rumo ao desconhecido em busca de uma outra percepção de algo com que eles já convivem: o autor e sua literatura.

A desterritorialização acontece e leva o grupo (mais especificamente Pelletier e Espinoza) a um ambiente que apresenta um número muito pequeno de elementos que podem ser considerados relevantes; talvez o único seja o nome “Hans Reiter”, encontrado nos registros de um hotel. Em Santa Teresa, frente a nenhum indício potencialmente interessante de algum rastro do autor, Espinoza passa a explorar o território desconhecido e acaba desenvolvendo um relacionamento com uma mexicana pobre, em que ele consegue certo nível de controle por causa de seu poder financeiro.

Pelletier, por sua vez, não explora a cidade de fronteira e se dedica a ler e reler romances de Archimboldi no hotel onde se hospedam. Essa releitura incessante dos romances por Pelletier frente a uma frustração da expectativa de encontrar pessoalmente o autor se mostra uma forma de reterritorialização, novamente manifestada pelo ritornelo que Archimboldi e sua literatura conjugam. Entrando novamente em contato com a literatura do autor, reencontra-se o familiar, o elemento central de uma territorialidade com distâncias conhecidas e limites controlados, praticamente o avesso da incerteza e frustração da zona fronteira na qual eles se encontram sem jamais encontrar o autor.

Há um movimento de reterritorialização de Pelletier a partir da leitura dos livros de Archimboldi devido ao fato de a presença do livro, assinado por seu autor, indicar essa possibilidade, pois sua presença — e não necessariamente sua leitura — marca um território. O objeto físico “livro impresso cuja autoria é atribuída a Archimboldi” tem, primariamente, o objetivo de ser vendido e lido; esse seria seu funcionamento utilitário. No momento em que, graças a diferentes circunstâncias, o livro desempenha uma função diferente da qual sua concepção imediata lhe designa, esse elemento material para de ser funcional para se tornar expressivo;

esse processo indica a existência de um território, pois “Há território a partir do momento em que há expressividade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 127).

O livro perde sua natureza utilitária imediata e se torna um índice, um marcador, uma placa: “O que uma matéria faz como matéria de expressão? Ela é primeiramente cartaz ou placa” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 131). Na “Parte dos críticos”, não são apenas os livros de Archimboldi que podem ser observados como marcadores territoriais. A relação com a língua alemã, como já comentada, é um marcador territorial de destaque, pois pode servir tal qual um elemento que afasta ou exclui do território (nos casos de Espinoza com os escritores e de Alatorre com os críticos), como pode denotar (e validar) a presença em uma territorialidade — como na descrição de Liz Norton argumentando contra os críticos da Alemanha: “una amazona rubia *que hablaba un alemán correctísimo* (BOLAÑO, 2004, p. 27, grifo nosso).

Especificamente no caso da autoria, outro elemento material que serve como placa tem grande importância: o nome do autor<sup>43</sup>. Com o nome de Archimboldi, tornado estandarte ou placa, marca-se um território com seu dentro, seu fora e suas conexões. Lembrando que esse funcionamento como marcação do território é o que caracteriza o nome próprio como um elemento que exerce uma qualidade expressiva, pois tem “uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 127). Não poderia deixar de retomar a definição que Derrida (1988, p. 20) dá para assinatura, a partir da investigação de outros conceitos presentes em seu texto: “In order to function, that is, to be readable, a signature must have a repeatable, iterable, imitable form; it must be able to be detached from the present and singular intention of its production”.

Parece pertinente comparar alguns aspectos da definição de Derrida (1988) com o devir expressivo do nome. A necessidade de a assinatura poder ser repetida, vista como uma condição para seu funcionamento, se relaciona diretamente com a constância temporal e o alcance espacial apontados por Deleuze e Guattari (2012b) em sua conceituação, visto que a repetição da assinatura deve manter seu efeito em

---

<sup>43</sup> Não parece ser por acaso que seja comum encontrar em textos analisando as reflexões de Foucault acerca do nome de autor ou da função-autor alguma expressão relacionada com território/territorialidade: “A noção de autor seria então uma unidade sólida que *demarca territórios específicos*.”; “O nome do autor é a marca que *possibilita unificar, delimitar, referenciar saberes sob a lâpide de um território específico: a assinatura*.” (ALMEIDA, 2008, p. 222, grifos nossos).

diferentes momentos (tempo) e lugares (espaço), que são duas marcas importantes de contextualização, que não deixa de ser uma reterritorialização de todo o texto a partir de marcas territoriais, no caso, da assinatura. Também é um processo de territorialização a função de indicação da origem de certo enunciado que, como descrito por Derrida (1988, p. 19, grifo do autor), a assinatura representa na teoria de Austin: “but he [Austin] does not even doubt that the equivalent of this tie to the source utterance is simply evident in and assured by a *signature*”.

### 3.4 Rumo ao molecular

“Benno von Archimboldi” é um nome que acaba servindo para indicar um território. Como dito antes, não é por meio de uma ação antrópica direta que se estabelecem aspectos territoriais; podemos dizer que a composição do território é também um ordenamento de diversas ações (movimentos) dentro e fora do território. Um ato importante na narrativa que contribui, obviamente, para a marcação de um “território archimboldeano” é o surgimento do nome do autor.

O pseudônimo é criado, de forma espontânea ou inconsciente, por Hans no quando ele vai alugar uma máquina de escrever para datilografar seu primeiro romance. No momento em que surge, o nome tem uma função puramente utilitária para quem interage com ele: o homem da máquina quer registrar para quem está alugando seu equipamento e Hans *não quer dizer seu nome verdadeiro*. É nas intenções do futuro escritor que encontramos diferenças significativas da relação dos críticos e de Hans com o nome “Benno von Archimboldi” e com a territorialidade marcada por esse nome. Além das diferenças mais imediatas entre a relação dos críticos e a de Hans com a literatura de Archimboldi (um escreve e os outros leem as obras), é possível observar em cada caso diferentes possibilidades presentes em um território comum.

Hans não fala seu nome verdadeiro por temer ser preso pelo assassinato de Leo Sammer, que ele havia matado depois do final da guerra em um campo de prisioneiros. A saída de Hans desse campo, após o assassinato, é uma fuga, pois era prisioneiro e não recebeu formalmente uma liberação. O soldado segue o caminho de “muchos jefazos de las SS” (BOLAÑO, 2004, p. 972) e muda de nome para não ser encontrado e não indicar a nenhum passado que possa ser investigado, caso suas obras ganhem notoriedade ou a polícia queira prendê-lo por

seu crime. Diferentemente de uma função apropriativa da assinatura — “Colocamos nossa assinatura num objeto como fincamos nossa bandeira na terra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 127) —, tradicionalmente exercida pelo nome do autor e próxima de como os críticos o encaram, o pseudônimo tem uma função de desvio, de não identificação pela imprecisão da nacionalidade e (talvez justamente por isso) da pronúncia:

O próprio nome, aliás, implica uma desterritorialização nacional, ao não ser facilmente relacionado a uma nacionalidade específica, permanecendo entre algumas possibilidades nacionais. O leitor de 2666 não sabe em nenhum momento qual seria uma eventual maneira correta de pronunciar o nome. (RAPOSO, 2016, p. 93).

Fato é que, mesmo sem a intenção de marcar a propriedade dos textos para Hans/Archimboldi, uma forma com potencial expressivo já está sendo mobilizada na criação de um nome, possibilitando o surgimento de uma territorialidade, pois “A assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação aleatória de um domínio” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 130). Esse domínio que se forma cumpre um certo objetivo desejado por Hans ao não indicar uma pessoa, no caso, a si mesmo.

Entre as diversas formas pelas quais Hans observa a literatura e a relação dela com outras instituições, muitas apresentam pontos negativos e, por vezes, perigosos para quem participa de certo universo literário. Graças a esse receio, ele não planeja ou sequer anseia por uma carreira de escritor:

His writing proceeds smoothly, and he is able to complete one book after another to his own satisfaction without apparent difficulty: [...] he wisely concentrates on doing his work rather than monitoring its reception and curating his reputation (ANDREWS, 2014, p. 131)<sup>44</sup>.

O caso de Ansky/Ivánov demonstra para Hans a literatura e os escritores lidando com o Estado e com a lei. A transformação de seu nome próprio em nome de autor (matéria expressiva) que reivindica a propriedade de certas obras acaba custando a vida para Ivánov, da mesma forma que justamente essa apropriação

---

<sup>44</sup> Inevitável não fazer uma certa relação com Bolaño, pois as dificuldades para emplacar a sua literatura nunca o levaram a questionar o papel que ela teria na sua vida (BRITO JUNIOR, 2020, p. 278).

pela assinatura salva a vida de Anksy, que se torna um *ghost writer*, que é o verdadeiro culpado pela escrita de textos considerados crime.

Já foi comentado que “Benno von Archimboldi” é o nome com o qual Hans se apresenta para indivíduos que têm alguma ligação com a literatura, sem revelar seu nome civil para nenhuma dessas pessoas, como o senhor e a senhora Bubis e o homem que aluga para ele a máquina de escrever. Esse homem, que se diz um escritor, no longo monólogo com Hans faz diversos comentários a respeito do processo criativo do escritor e dos desejos dos escritores em relação à literatura; em meio à sua fala, ele comenta “Nos vemos en el Nobel, dicen los escritores, como quien dice: nos vemos en el infierno” (BOLAÑO, 2004, p. 984) e expõe para o futuro escritor mais uma perspectiva negativa em relação ao meio da literatura.

A perspectiva negativa em relação à literatura e, principalmente, a possibilidade de relação dela com algum tipo de punição criminal que supomos estar presente na percepção de Hans Reiter é visível em outros momentos, nos quais ele não está envolvido. Na “Parte dos críticos”, Pelletier projeta (e deseja) que aconteça o seguinte: “Imagínate, dijo Pelletier, Archimboldi gana el Nobel y justo en ese momento aparecemos nosotros, con Archimboldi de la mano” (BOLAÑO, 2004, p. 142). Observamos uma cena triunfante, que consiste no fim da busca por um certo indivíduo e que pode ser comparada à captura de um criminoso procurado pelas forças de segurança; é o policial com o bandido capturado e algemado, é a cabeça decepada do cangaceiro Lampião. Há uma proximidade dessas imagens com outros pontos da obra de Bolaño; Espinosa (2006), citando outro romance, aponta que:

[...] para Bolaño, lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte. Todo aquello que se territorializa, que se fija, muere. Como ejemplo de ello, tenemos a Cesárea Tinajeros en *Los detectives*, que fallece poco después de ser encontrada. Hallar es igual a muerte. Todo lo que se encuentra, muere o está muerto. (ESPINOSA, 2006, p. 10).

Anteriormente, buscamos uma conceituação que possibilitasse afirmar que, em geral, instituições podem ser consideradas conjuntos molares. Por conseguinte, ao buscar um afastamento do estrelato literário e da lei, Hans está tentando se afastar de molaridades. Sabemos que muitas dessas instituições (agenciamentos de poder) necessitam da criação de uma máquina abstrata de rotação para seu funcionamento, a fim de adequar, segundo suas “linhas de segmentaridade dura, ou

de corte molar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 80), os elementos com os quais elas precisam lidar. Nesse processo, “Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, [...] se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54). Ao longo de sua trajetória, Hans Reiter se depara com molaridades que vão de encontro a sua natureza orgânica; vale lembrar que, quando criança, ele “No parecía un niño sino un alga” (BOLAÑO, 2004, p. 797), e, durante sua trajetória, o menino-alga passa por instituições, como a escola e o exército, que têm seus processos violentos de adequação a certos padrões<sup>45</sup>.

Mesmo não sendo totalmente *rostificado* por esses agenciamentos de poder (lembrando que ele deixa a escola aos treze anos e, no exército, embora seja condecorado, está longe de ser um bom soldado), “a significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54). Devido a isso, muitas coisas são efetivamente afetadas pelas molaridades atuantes na vida de Hans; já adulto, observamos que ele “Nadaba, pero *el niño alga había muerto*” (BOLAÑO, 2004, p. 1062, grifo nosso). Um momento no qual Hans consegue perceber seu inevitável encaixe em uma molaridade (um rosto) abominável é quando ele sonha com a morte da mãe de Ansky pelas mãos do exército alemão: “la vio salir y dirigirse junto con los otros judíos de Kostekino hacia donde la aguardaba la disciplina alemana, *nosotros, la muerte*” (BOLAÑO, 2004, p. 921, grifo nosso). Nesse trecho, Hans, infeliz, se observa não só incluído no coletivo do exército alemão, mas também como uma materialização da morte.

Tendo em vista essas experiências na vida de Hans com certas molaridades e com os movimentos de adequação de elementos segundo segmentações determinadas, é difícil supor que ele não tenha constituído uma percepção da literatura como algo ligado, em algum nível, a uma possibilidade de punição criminal, seja pelo texto, seja por meio de sua publicação e notoriedade. O ex-soldado não quer que esses aspectos da autoria atrapalhem sua vida, pois a notoriedade como autor pode possibilitar que, caso esteja foragido, ele seja encontrado e preso. A

---

<sup>45</sup> “Quando criança, dedica-se aos mergulhos, à perda de lastro, à deriva, a ponto de se exilar ou se desterritorializar no mar.” (RAPOSO, 2016, p. 92). Concordo com esse comentário em relação à ideia de *deriva* nos longos mergulhos do jovem Hans, mas discordo que submergir, para o *menino-alga*, seja uma desterritorialização, sendo essa operada justamente pela “caça aos devires-animais”. Vale ressaltar que as algas são catalogadas pela biologia no reino protista, não sendo consideradas nem animais nem vegetais.

fama, que pode surgir para Hans a partir da notoriedade alcançada por suas obras, não é vista com bons olhos por ele; além do medo de uma punição pelo assassinato de Sammer, os indivíduos que ele liga imediatamente com uma condição de fama são abomináveis, e ele vê a fama como algo reducionista<sup>46</sup>, que acaba com potencialidades e que pode destruir a (sua) literatura:

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

Em sua reflexão, Hans cita elementos que estão na ordem de seus afetos, de algo que, em sua percepção, não passa por uma espécie de redução, que ele atribui à fama, sendo essa redução uma característica de uma gama de conjuntos molares, principalmente aqueles que necessitam de uma máquina de rostidade para se manterem coesos. Dentre os afetos pessoais, destaca-se sua esposa (“Ingeborg era su alegría”), com quem Hans estabelece, desde o primeiro momento, uma relação muito especial, pautada por uma dificuldade de compreensão (decodificação) entre ele e sua futura esposa. Ingeborg é uma personagem marcada pela instabilidade; é tida como louca, tem uma saúde frágil e um temperamento intempestivo, por vezes surpreendente. E talvez certos aspectos dessa incerteza dela sejam aspectos que tragam consequências positivas para a vida de Hans.

Uma das consequências mais importantes da presença de Ingeborg é que, devido à sua frágil saúde, Hans assume certo estilo de vida nômade, e essa movimentação constante possibilita um maior afastamento das forças molares indesejadas que são mobilizadas por uma territorialidade da literatura. O que chama a atenção é que justamente a literatura é que possibilita assumir esse estilo de vida;

---

<sup>46</sup> Esse é mais um ponto da obra de Bolaño em que percebemos que “he despises the necessary means to becoming ‘a man of letters’, the falsehood of the literary establishment codes and performances, which seem to promote mediocrity” (CAMPS, 2015, p. 108).

tanto a fama de seus livros quanto o trabalho do setor financeiro da Editora Bubs, criterioso e que acaba sempre o encontrando em diversos lugares do mundo, que lhe garante, onde quer que ele esteja, um cotidiano aparentemente sem qualquer pobreza. Além disso, a editora também guarda o segredo de Hans, não seu nome civil, pois lá ninguém realmente o sabe, mas seu paradeiro. Esse afastamento da autoria possibilitado justamente pela autoria, à primeira vista, pode parecer paradoxal, mas “Como é que linhas de desterritorialização seriam assinaláveis fora de circuitos de territorialidade?” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.62). É a vida, com suas potências de desestratificação, que também possibilita diversas fugas:

[...]a vida adquire um ganho de consistência, ou seja, uma espécie de mais-valia, como desestratificação. Ela abarca um amplo conjunto de consistentes, de processos de consolidação, que lhe confere uma determinação molar, porém, constituindo-se como desestratificante, a vida é, ao mesmo tempo, um “sistema de estratificação particularmente complexo; e um conjunto de consistência que conturba as ordens, as formas e as substâncias”. Assim, da mesma forma que o vivo opera uma transcodificação dos meios seja na forma de um estrato, seja gerando causalidades ao avesso, transversais de desestratificação, a vida também excede as possibilidades dos meios e passa a agenciar territórios sempre novos. (SANTOS, 2013, p. 292).

Não é possível operar um afastamento total e absoluto de qualquer molaridade ou rostidade; os rostos e as adequações e encaixamentos promovidos por eles são “impasses”, pois “nascemos dentro deles, e é aí que nós devemos nos debater” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 65). Hans não quer deixar de ser um autor, dado que a autoria é uma molaridade presente na sua vida com que ele aprendeu a conviver e, de certa forma, evitar algumas capturas que ela pode operar sobre sua existência. Seu pseudônimo, a ausência de qualquer imagem de seu rosto e até certos títulos curiosos de seus romances (*Trens da Europa, A Rosa Limitada, O Rei da Selva, Bifurcaria Bifurcata*, para citar alguns) são maneiras de interagir e operar com as forças presentes em um território da literatura, não com o objetivo de fugir do mundo ou manter sob controle certos aspectos territoriais, mas buscando não se deixar apreender por completo, mantendo sempre abertas as possibilidades de escapar da dureza de agenciamentos molares, pois “não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 85)

Essas linhas de fuga, que se apresentam como inevitáveis nas sistematizações sociais, são o caminho para Hans conseguir se manter afastado dos agenciamentos nefastos das molaridades. Ele não deseja parar de escrever, mas quer afastar a dureza que o rosto do autor tenta lhe implicar, buscando “escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 40). O movimento de Hans é o movimento de tornar-se imperceptível (devir imperceptível), pois o perceptível, em termos de uma sistematização e uma compreensão, é composto de elementos materiais que se deixam aprisionar em duras segmentações molares que os sobrecodificam. Sendo evasivo, vivendo uma vida quase em clandestinidade e mantendo-se em segredo, ele se afasta das molaridades e vai em direção das molecularidades, longe do que é rostificado: “todos os devires são moleculares” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 71). A imperceptibilidade, como já comentado, é uma característica de elementos moleculares, dadas suas velocidades, que os torna inapreensíveis.

Tornar-se imperceptível é entrar em contato com as molecularidades. A ida para o México se apresenta como uma linha de fuga, em que o familiar (no caso, seu sobrinho) o leva para um deslocamento rumo ao não familiar. Essa viagem se apresenta, para um Hans já octogenário, como uma forma de estar em uma condição de anonimato, de não ser localizado, de *devir-imperceptível* ao adentrar um território onde ser autor, escritor, assassino ou ex-soldado do terceiro Reich já não possa reduzir sua vida a alguma dessas formas de subjetividade, carregada de significações já determinadas:

Mas o que significa devir-imperceptível, ao fim de todos os devires moleculares que começavam pelo devir-mulher? Devir imperceptível quer dizer muitas coisas. [...] Diríamos, primeiro: ser como todo mundo. Se é tão difícil ser “como” todo mundo, é porque há uma questão de devir. Pois todo mundo é o conjunto molar, mas devir todo mundo é outro caso, que põe em jogo o cosmo com seus componentes moleculares. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 76).

Mesmo assim, essa linha de fuga deixa certos rastros, não por alguma falha de Hans, mas porque “nenhum devir-molecular escapa de uma formação molar sem que componentes molares os acompanhem, formando passagens ou referências perceptíveis para processos imperceptíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 110).

É na zona fronteira de Santa Tereza que os críticos conseguem encontrar, mesmo que a pista do paradeiro de Archimboldi apareça por sorte, uma importante partícula que guarda marcas de uma ordem molar, o provável nome civil do autor. Apesar disso, não se observa nenhum efeito causado pela descoberta do nome “Hans Reiter”, que quase passa a ser inútil diante da autoria de Archimboldi, do território que ela traça e dos desvios e fugas que ela possibilita para eles, que o leem, e para ele, que escreve.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois da trajetória analisando dois segmentos de “2666” (BOLAÑO, 2004), acredito que é possível se pensar em uma breve conclusão que coloca o trabalho em uma perspectiva unitária *a posteriori*. O que me parece sintetizar de forma mais abrangente como uma conclusão do trabalho é que *a autoria literária funciona através de uma dinâmica territorial*, sendo mais complexa do que apenas uma constituição ontológica de um elemento do tipo sujeito-autor. É justamente essa dinâmica que leitor de 2666 encontra nas narrativas das duas partes analisadas do romance e que pretendi compreender nesse trabalho.

Parece-me que o conceito de *território* ocupa uma posição de maior abrangência em relação ao trabalho, visto que seu funcionamento busca expor um panorama composto do que se está analisando, trazendo consigo outros conceitos necessários para sua compreensão (agenciamento, ritornelo, desterritorialização) e possibilitando um posicionamento de outros elementos teóricos presentes no trabalho como parte de um funcionamento territorial. Uma forma sucinta de compreender o território é considerá-lo um conjunto de agenciamentos que apresenta uma organização das suas forças em certos limites. Entre os agenciamentos inseridos em uma territorialidade, alguns podem ter a necessidade de impor e controlar significações e subjetividades (produzindo, assim, suas rostidade), o que certamente acontece nos agenciamentos atrelados à literatura e a autoria. São esses tipos de agenciamentos que me parecem se aproximar do que colocam Foucault (2009) e Derrida (1998)

Ao tentar responder “O que é um autor?”, Foucault (2009) expõe o processo de criação de uma forma de subjetividade suscitado por um ordenamento jurídico que passa a considerar certos discursos (literários ou não) como um crime, havendo a necessidade de identificar um criminoso. Dessa forma, o autor do texto é aquele que pode ser punido pela produção/criação de um discurso, graças à percepção do autor como origem criativa dos textos. Essa concepção do autor como origem é corroborada pela tradição linguística que, segundo Derrida (1998), aponta como significado mais preciso de um enunciado aquele que foi intencionado pelo indivíduo (racional e consciente) que o produziu.

Esses processos de estabelecimento e controle de formas de subjetividade e significação que observo em Foucault e Derrida compõem a dinâmica territorial da autoria e que encontramos em diversos momentos de “2666”: tanto nas ações de instituições cuja poder influencia na delimitação de um território literário (crítica literária, mercado editorial), mas também nas possibilidades de fuga que todo território também contém. Talvez a viagem dos personagens críticos literários ao México e a troca de nome de Hans Reiter demonstrem de forma exemplar algumas consequências desses processos de controle.

Os críticos, emulando o procedimento de descoberta do significado pelo encontro da origem, buscam encontrar na presença do autor estudado por eles o significado mais validado possível para os textos que tanto os fascinam e que, de certa forma, guiaram suas vidas. Essa busca por uma territorialização final dos textos (busca do sentido original/verdadeiro) não encontra sucesso e acaba desterritorializando a vida de Espinosa e Pelletier do cotidiano que viviam na Europa.

Hans Reiter, por sua vez, tem conhecimento das consequências que a autoria literária pode acarretar na vida de um escritor que ganha notoriedade, e não deseja se submeter às imposições dessa forma de subjetividade devido ao medo de ser preso pelo assassinato de Sammer. Mesmo assim o ganho financeiro com a literatura lhe agrada, e a troca de nome se mostra uma opção de fuga de um território que a literatura produzida por ele faz emergir.

A grande quantidade de narrativas que a parte dos crimes e a parte de Archiboldi contêm, apresentam uma dinâmica territorial centralizada em uma obra literária, mesmo que o leitor não tenha acesso a nenhuma linha das obras do escritor fictício. O fato de muitos personagens (os mais protagonistas e o mais secundários) estarem envolvidos com a literatura de forma direta em suas vidas sem possuírem uma narrativa ligada apenas a acontecimentos que envolvam o literário dá conta de expor as diversas forças que interagem em um território, pois todo território possui um centro, um dentro e um fora.

Não há nunca um isolamento total entre as forças ordenadas segundo uma territorialidade e as forças livres de ordenamentos e de ritmos territorializados, e “2666” nos mostra um universo literário onde um ordenamento supostamente estável está sempre em vias de escapar e não conseguir ser encontrado (como Archiboldi).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Sérgio. **O autor nos escritos de Foucault: entre o discurso e a morte.** Jornal de psicanálise. São Paulo: vol.45 no.82 (p.113-128) jun. 2012

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. **A função-autor: examinando o papel do nome do autor na trama discursiva.** Fractal Revista de Psicologia, v. 20 – n. 1, p. 221-236, Jan./Jun. 2008

ANDREWS, Chris. **Roberto Bolaño's fiction: an expanding universe.** Columbia University Press, Nova York, 2014

BIRNS, Margaret Boe. **666 Twinned and Told Twice: Roberto Bolaño's Double Time Frame in 2666** (In: LOPEZ-CALVO, Ignacio (org.). *Roberto Bolaño, a Less Distant Star Critical Essays.* Nova York: Palgrave Macmillan, 2015)

BOLAÑO, Roberto. **2666.** Barcelona: Anagrama, 2004.

\_\_\_\_\_. **Discurso de Caracas.** In: Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004b, pp. 31-39.

BOLOGNESE, Chiara. **Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura,** Anales de Literatura Hispanoamericana, vol. 39, 2010, pp. 465-474.

BRAITHWAITE, Andrés (org.). **Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas.** Santiago: Universidad Diego Portales, 2006.

BRITO JUNIOR, Antonio Barros de. **A conexão Bolaño-Panero: Loucura e desencanto**. Remate de Males, Campinas-SP, v.40, n.1, pp. 258-296, jan./jun. 2020

CAMPS, Martín: **Con la cabeza en el abismo”: Roberto Bolaño’s The Savage Detectives and 2666, Literary Guerrilla, and the Maquiladora of Death** (In: LOPEZ-CALVO, Ignacio (org.). *Roberto Bolaño, a Less Distant Star Critical Essays*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015)

COSTA, Júlia Morena Silva da. **Estética do fracasso: o projeto literário de BOLAÑO**. Salvador. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2015

DERRIDA, Jaques. **Ltd.Inc**. Evanston: Northwestern University Press, 1988

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012c

DIAS, Souza. **“Partir, evadir-se, traçar uma linha”: Deleuze e a literatura**. Porto Alegre: Revista Educação, n. 2 (62), p. 277-285, maio/ago. 2007.

DIELLO, Maria Luiza. **Michel Foucault e a problematização da subjetivação: para o cultivo e a transformação de si**. Dissertação de Mestrado. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

ESPINOSA, Patricia. **Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño**. Valdivia: Estudios filológicos. n.41, p.71-79, sep. 2006.

ELMORE, Peter. **2666: la autoria en el tempo del limite**. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, pp. 259-292.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel de Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: FOfense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos**. Ética, Sexualidade, Política (vol. V). Rio de Janeiro, 2. Ed. Forense Universitária, 2006

GOMES, Loiany Camile. **A escrita performática em 2666, de Roberto Bolaño**. Belo Horizonte Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. 2012

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix. e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005

GUTIERREZ GIRALDO, Rafael Eduardo; Schollhammer, Karl Erik. **Da literatura como um ofício perigoso: crítica e ficção na obra de Roberto Bolaño**. Rio de Janeiro, 2010. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

HUNEEUS, Marcial. **¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño** (In: MORENO, Fernando. **Roberto Bolaño: La experiencia del Abismo**. Santiago: 2011)

JARDIM, Alex Fabiano Correia. **Gilles Deleuze e uma crítica à ideia de autor**. Montes Claros: Poiesis: Revista de Filosofia, v. 13, n. 1, pp.20-41. Unimontes-MG, 2016.

LIMA, Carla da Silva **Aspectos discursivos da constituição da autoria em resenhas acadêmicas**. Uberlândia: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

LIMA, Natalie Souza de Araujo. **Em meio às vísceras: Ensaio sobre o ato de leitura em dois romances de Roberto Bolaño**. Rio de Janeiro Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 2013.

MATOS, Marcos Paulo. **Palavra, ação e intenção: o confronto pós-austiniano entre Derrida e Searle**. Santa Rosa: São Cristóvão: Revista Prometeus, ano 10, no.24, 2017

MELO, Danilo. **Experimentação e prudência no pensamento rizomático de Deleuze e Guattari**. Texto Digital, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 3-19, 2020.

MORALES, Macarena Areco. **Bolaño no íntimo o la novela de la intemperie**. (In: MORENO, Fernando. **Roberto Bolaño: La experiencia del Abismo**. Santiago: 2011)

MORENO, Fernando. **Roberto Bolaño: La experiencia del Abismo**. Santiago: 2011

OLÍMPIO, J. **Derrida: Notas sobre literatura e desconstrução**. Ensaio Filosóficos, Volume X – Dezembro/2014.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. **O labirinto sem minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade**. Recife: Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. **Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis**. (In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). Bolaño salvaje. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, pp. 11-30.

RAMIRES, José. **Mundialização, fronteiras e literatura: o romance 2666, de Roberto Bolaño**. In: Interseções [Rio de Janeiro] v. 15 n. 1, p. 72-94, jun. 2013

RAPOSO, Gustavo Almeida. **Roberto Bolaño, 2666: poderes sobre a vida e potências da vida**. Brasília: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Brasília, 2016.

REINARES, Laura Barberán. **Sex trafficking in postcolonial literature: transnational narratives from Joyce to Bolaño**. Nova York: Routledge, 2015.

RUGGIERI, Mariana Peceguini Ruggieri **De um lugar a outro via 2666**. São Paulo. Dissertação, Universidade de São Paulo, 2013

SÁ, Ana Paula dos Santos de. **Autobiografia, crítica e ficção: o personagem-escritor em Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas**. Campinas: Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 2015.

SANTOS, Zamara Araujo dos. **A geofilosofia de Deleuze e Guattari**. Campinas: Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2013.

SEARLE, J. R. **Reiterating the Differences: A Reply to Derrida**. Glyph, Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, v. 2, p. 198-208, 1977.

SEARLE, J.R. **Speech acts**. An essay in the philosophy of language. Cambridge University Press, 2011.

SEPÚLVEDA, Magda. **La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en 2666** (In: MORENO, Fernando. **Roberto Bolaño: La experiencia del Abismo**. Santiago: 2011)

SOUZA, David Britto de. **A subjetividade maquina em Guattari**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Ceará, 2008

TORRES, Gabriel da Fonseca. **Benno von Archimboldi: 2666, violência e literatura**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (trabalho de conclusão de curso), 2017.

VISCARDI, Nillia. **De muertas y policías. La duplicidad de la novela negra en la obra de Roberto Bolaño** Sociologias, Porto Alegre, ano 15, no 34, set./dez. 2013, p. 110-138