

2666 – “A PARTE DOS CRIMES”: CÂNONE, O ROMANCE CRIMINAL COMO PARTE DA CONSTRUÇÃO DE UM TERRITÓRIO IMAGINÁRIO NA FRONTEIRA MEXICANA

2666 - "THE PART ABOUT THE CRIMES": CANON, THE CRIME NOVEL AS PART OF BUILDING AN IMAGINARY TERRITORY ON THE MEXICAN BORDER

Sylvia Helena de Carvalho Arcuri ¹

Victor Manuel Ramos Lemus ²

RESUMO: Esse artigo inicia com uma questão levantada por Leela Gandhi (1998, p. 01-03): existe uma produção acadêmica com poucos consensos e proposições? Pergunta que ela mesma responde, dizendo que os intelectuais são agentes fundamentais para o “contra-ataque libertário e que precisam aliar teoria e prática e deixar de lado os empoeirados compêndios e assumir que falam para um número pequeno de interlocutores. Essa reflexão de Gandhi auxilia para trazer à tona outra questão: os gêneros narrativos, entendidos como de cultura de massa (romance policial, romance noir, folhetim, entre outros) podem aspirar um lugar dentro do âmbito acadêmico? Serem estudados com tal seriedade que venham fazer parte do que os intelectuais entendem por cânone? As ambiguidades e ambivalências e o desejo de solidariedade social é uma das pretensões apresentadas por Roberto Bolaño, através do seu narrador, no seu livro 2666, mas especificamente no capítulo “A parte dos crimes” a qual apresento como ensaio, sabendo que cabe ainda muito que pensar e discutir. **Palavras-chave:** Romance policial. Cânone. Roberto Bolaño.

ABSTRACT: This article begins with a question raised by Leela Gandhi (1998, p. 01-03): There is an academic production with little consensus and propositions? She answer saying that intellectuals are key players for the "libertarian counter-attack and they need to combine theory and practice and to set aside the dusty textbooks and assume that speak to a small number of partners. This reflection of Gandhi helps to bring out another issue: the narrative genres, understood as mass culture (crime novel, romance noir, thriller, etc.) can aspire a place on the academic studies? They are studied with such seriousness that may be part of what the intellectuals understand by canon? The ambiguities and ambivalences and the desire for social solidarity is one of the claims presented by Roberto Bolaño, through his narrator, in his book in 2666, but specifically in the chapter "The Past about the crimes" which I present as essay, knowing that it is still very to think and discuss.

Keywords: Crimes novel. Canon. Roberto Bolaño.

1 INTRODUÇÃO

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como

¹ Doutoranda e mestre em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ. Professor Adjunto IV da UFRJ.

*imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.*³

Guy Debord

A capacidade que um autor possui em criar um mundo ficcional baseado no real/factual, ou exatamente o contrário, proporciona uma escrita reveladora das condições de produções que reinam nas sociedades atuais e como essas produções são entendidas como espetáculo. O romance *2666*, escrito por Roberto Bolaño em 2004, faz parte desse tipo de narrativas que estão inseridas nesse viés contemporâneo e ficcional convertido em representação, tal sua intensidade e o seu rompimento com as regras de estrutura de romance, nesse caso, o romance policial.

O título sugestivo do romance remete a um ano meramente imaginário, pois o ano de 2666 já havia aparecido em uma das obras emblemáticas de Roberto Bolaño, o curto romance *Amuleto*, apresentado em uma cena narrada pela personagem protagonista, Auxilio Lacouture, citado *como um cemitério o ano de 2666, escondido debaixo de uma pálpebra morta não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer algo, acabou esquecendo tudo* (BOLAÑO, 2008, p.65). Esta citação aponta para um lugar percebido e entendido como fronteiro, o cemitério, onde o espetáculo mortuário encontra o seu ponto final.

Este artigo está dividido em partes, como fronteiras, mas com um dado singular, essas fronteiras se visitam, uma interpenetra na outra, embora escritas separadamente. Essa divisão servirá apenas para facilitar a compreensão de conceitos, pensamentos e reflexões sobre dois assuntos; o primeiro, abordado na parte inicial, referente à sociedade do espetáculo e o segundo, o da cidade imaginada na fronteira entre dois países. Essas partes se deslocam e se encontram dentro das colocações e da evolução do gênero narrativo, no caso o romance policial, passando pela novela negra/romance *noir* até chegar a uma possível e recente categoria: “romance criminal/neopolicial”, um gênero que será analisado e pensado como fronteira.

Os conceitos, pensamentos e reflexões, que serão utilizados neste artigo, são resultado do trabalho teórico de estudiosos que analisam a sociedade atual como:

³ Fragmento do livro: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13.

Jean-Marc Moura, Néstor Garcia Canclini, Homi Bhabha, Eduardo Said, Stuart Hall, Edgar Morin entre outros e ajudarão a pensar uma parte da obra *2666* de Roberto Bolaño: *A parte dos crimes* que será o corpus desse artigo.

2 CULTURA DE MASSA, O ESPETÁCULO E O “ROMANCE CRIMINAL”

*A cultura é o lugar da busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar a si própria.*⁴

2.1 CULTURA DE MASSA E O ESPETÁCULO

O que é 2666, a grande lacuna da humanidade, o crime, o horror? Como compreender o “mal” e a violência que transitam pelas suas páginas?

Estas reflexões, que aparecem no livro de Mónica Maristain, *El hijo de mister playa* (2012, p. 78), propostas por Rubén Medina (poeta e professor mexicano, residente nos Estados Unidos e também um dos fundadores, junto com Roberto Bolaño, do movimento infrarrealista) servirão como catalisador deste estudo. A questão levantada por Medina pode não obter uma resposta, mas serve para pensar e ler *A parte dos crimes*, do romance *2666*, como “novela negra”, romance *noir* (denominação de alguns), romance criminal ou neopolicial inserido e considerado dentro da literatura como um gênero B, gênero “menor” aquele que está ligado diretamente à cultura de massa, portanto de fronteira.

Para tanto, faz-se necessário apresentar a cultura de massa sob a luz e percepção de Simon Doring e Edgar Morin, conceito que será abordado durante esta análise, juntamente com o de sociedade de massa, proposto por Martín-Barbero, e sociedade do espetáculo elaborado por Guy Debord. Esses conceitos foram selecionados, porque se entende o corpus proposto para este estudo como integrante desses núcleos, o da cultura e da sociedade de massa, além de perceber que: romance policial, novela negra/romance *noir* e romance criminal estão inseridos nesse lugar.

⁴ Fragmento do livro: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 120.

Organizador do livro *The Cultural Studies Reader*, Simon During apresenta na sua introdução o pensamento de vários autores sobre o conceito de cultura de massa, cânone e cultura popular. O autor diz que dentro dos estudos culturais, cultura não se resume à alta cultura e o valor dela se tornou flexível ao longo do tempo e dos diferentes espaços, direcionando-se para a subjetividade dos indivíduos, pois é na vida individual que os efeitos culturais da desigualdade social são mais visíveis. Segue o pensamento dos autores apresentados por ele.

Richard Hoggart, no seu livro *The Uses of Literacy*, expressa que cultura é uma categoria importante que nos ajuda a reconhecer que uma prática de vida (como a leitura) não pode ser arrancada de uma grande rede constituída por muitas outras práticas de vida como, por exemplo, o trabalho, a orientação sexual e a vida familiar. Hoggart acredita que o enaltecimento aos cânones não exclui a possibilidade de prestigiar a cultura popular de seu tempo e que as duas expressões culturais são uma forma de resistência à cultura de massa, pois o poder aquisitivo dos trabalhadores aumenta a disponibilidade para comprar bens de consumo, principalmente a televisão.

Esse pensamento complementa o de Michael Foucault quando divulga a teoria de política cultural dizendo que, *a cultura não é nem um fim em si mesma, nem o produto de agentes autônomos – sejam indivíduos ou comunidades -, mas um mecanismo de transmissão de formas de “governamentalidade”, para encomendar como agimos, pensamos, vivemos*. A cultura está relacionada às estruturas governamentais. During critica esse pensamento, pois seria uma visão superficial da subjetividade, onde o indivíduo tende a ser apenas um produto dos atos governamentais, sem a possibilidade de criticar e influenciar durante o processo de governamentalidade.

Ampliando o tema passamos a outro pensador, Edgar Morin, no seu livro *Cultura de massas no século XX*, afirma que cultura de massa seria a terceira cultura, aquela ligada à imprensa, ao cinema, ao rádio e à televisão, e que se projeta e se desenvolve ao lado das culturas reconhecidas como clássicas e nacionais. O autor continua afirmando que essa cultura aparece *no amanhã da Segunda Guerra Mundial, que a sociologia detecta, reconhece a Terceira Cultura e a domina: mass-culture* (MORIN, 2011, p. 4).

Ainda inserido no conceito proposto por Morin, (2011), a cultura de massa tem como público-alvo a massa social que abarca muitos indivíduos que estão aquém e além das estruturas internas sociais. Ao mesmo tempo em que pode ser controlada, censurada e contida pelo Estado, corrói, desagrega e é autônoma, pois é cosmopolita por vocação e panfletária por extensão. Os pensamentos de Edgar Morin e os de Guy Debord são convergentes e apontam para um mesmo horizonte, uma sociedade que faz do espetáculo seu sentido de vida, toda ela ligada e amarrada a um capitalismo exacerbado, onde o mais do mesmo tem vez e é constante.

Poderia também trazer para esse diálogo Walter Benjamin e seu capitalismo como religião ou ainda o cadáver como emblema, remetendo à alegoria e o drama trágico, mas essa abordagem precisaria de uma leitura afinada e dedicada do texto de Benjamin.

Vale lembrar que Morin escreveu esse texto em 1962, quando a cultura de massa não era elaborada por intelectuais, que tendiam a colocá-la nos *“infernos infraculturais”*. Por um lado, era vista como diversão, barbárie, ligada a plebe (o pensamento de direita) e por outro, como o ópio do povo, a mistificação deliberada, tendo o capital como o responsável de desviar a massa dos seus problemas verdadeiros (uma visão da esquerda). Essa era uma divisão bem marcada dentro da sociedade, mas que ainda serve para ser pensada na contemporaneidade e usada nesse estudo. Para além da dialética esquerda-direita, a cultura de massa era vista, principalmente, pelos intelectuais, como mercadoria cultural ordinária, feia, *kitsch*, brega e sem valor. Nos dias atuais ainda existem os que percebem a cultura de massa como tal e outros que não se envergonham de usá-la para se inserirem no mercado.

Uma dialética complexa, que precisa de mediação, de um lado, o sistema de produção cultural e do outro, a necessidade cultural dos consumidores, entendendo a cultura de massa como o produto que nasce desse diálogo entre produção e consumo, pois na cultura de massa o imaginário e o real têm uma ligação muito íntima, ela alimenta e atrofia a vida. O consumo imaginário acaba desembocando em uma busca real; *ela torna fictícia uma parte da vida de seus consumidores. Ela “fantasmaliza” o espectador, projeta seu espírito na pluralidade dos universos*

figurados ou imaginários, faz sua alma emigrar para os inúmeros sócias que vivem para ele. (MORIN, 2011, p. 166)

Morin ainda assinala em sua obra que, na cultura de massa, arte e vida não são descontinuas e nem pretendem ir contra a vida cotidiana, muito pelo contrário, pois são consumidas no decorrer das horas, têm um caráter industrial, devem se prestar ao consumo diário, uma “cultura no devir”. Ele ainda aborda a complexidade de compreender a cultura de massa, por esta apresentar fronteiras fluídas referentes à técnica, à indústria, à alma e à vida cotidiana e essa complexidade aumenta quando se pensa a cultura de massa na América Latina, onde essas fronteiras são maiores, mais tênues e que o homem aceita, mas não assume sua natureza transitória e evolutiva, reconduzindo o espírito ao presente.

Ainda de acordo com Edgar Morin (2011, p.176-177)

[...] a contribuição inesquecível da cultura de massa encontra-se em tudo que é movimento: o *western*, o filme e o romance policial, melhor ainda, criminal, o grande frenesi cômico e cósmico, a ficção científica, as danças e ritmo afro-americanos, a reportagem radiofônica, o sensacionalismo, o *flash*. Criações feitas não para os silêncios meditativos, mas para adesão ao grande ritmo frenético e exteriorizado do “Espírito do Tempo”.

Essa colocação do autor cabe, justamente, para o estudo do corpus *A parte dos crimes*, da obra de Bolaño, ao inserir o romance *2666* na categoria de “novela negra” romance *noir* ou criminal/neopolicial, portanto dentro da cultura de massa. A escritura desse livro passa pela necessidade de ser original, de encontrar novas técnicas literárias que estimulem o consumo e a leitura, provocando, como disse Morin, *a constituição de uma nova esfera que se destacará da órbita da cultura de massa para gravitar em torno da “alta cultura”*. (2011, p. 178). Além de provocar um ritmo mais que frenético posto que extrapola o “espírito do tempo”.

Como os conceitos se interpenetram, para ilustrar o conceito de cultura de massa proposto por Edgar Morin, tentando entender a proposta de Roberto Bolaño em aproximar a cultura de massa (pensada como heterogênea) à “alta cultura” (pensada como homogênea e hegemônica), sem que aquela seja vista apenas como narcotizante e um meio de alienação, cabe apresentar um exemplo, que também servirá como apoio para a leitura do espetáculo proposta por Debord, um trecho do romance *2666 – A parte dos crimes* (BOLAÑO, 2004, p. 346-347)

[...] um amolador de facas que percorria a rua El Arroyo, na divisa entre colônia Ciudad Nueva e colônia Morelos, viu uma mulher agarrada num poste de madeira, como se estivesse bêbada. [...]. Do outro extremo da rua, coberto de moscas, viu se aproximar o vendedor de picolés. Ambos convergiam para o poste de madeira, mas a mulher havia escorregado e não tinha mais forças para se agarrar. A cara da mulher, em parte oculta pelo antebraço, era uma maçaroca de carne vermelha roxa. O amolador disse que tinham que chamar uma ambulância. O sorveteiro olhou para a mulher e disse que parecia ter lutado quinze rounds com Torito Ramírez. [...]. Nas janelas do outro lado da rua umas mulheres observavam. Temos que chamar uma ambulância, disse o amolador. Essa mulher está morrendo. Pouco mais tarde chegou a ambulância e os enfermeiros quiseram saber quem se responsabilizava pelo traslado. [...]. Como vou me responsabilizar por ela, se nem sei como se chama?, disse o amolador. Mas alguém tem de se responsabilizar, disse o enfermeiro. Tá surdo, cabra?, fez o amolador tirando do seu carrinho um enorme facão. Tá bom, tá bom, tá bom, disse o enfermeiro. Bota a mulher na ambulância, disse o amolador. O outro enfermeiro, que tinha se agachado para examinar a mulher caída espantando as moscas a tapa, disse que não adiantava eles brigarem, pois, a mulher estava morta [...]

Pode-se perceber neste fragmento a atmosfera preparada por Bolaño, não só em torno do crime em si, mas quando traz para o cenário personagens do cotidiano das cidades, na figura de um sorveteiro, de um enfermeiro e de um amolador que não sabem bem como proceder diante de uma mulher desconhecida que está morrendo, que de fato morre e não fica claro o porquê, mas eles são testemunhas de uma violência sem precedentes.

O personagem é usado como pista para o leitor, pois um amolador de facas não transita por qualquer região da cidade, indicando que o fato ocorre em uma zona periférica, na fronteira da fronteira. No parágrafo seguinte a identidade da mulher é revelada e se trata de uma prostituta que pode ter sido assassinada por um ou vários dos seus clientes descontentes com o seu serviço.

A representação e o espetáculo, entendidos como momento imediato, estão montados para que qualquer transeunte pare e aprecie o quão direta e demolidora a cidade pode parecer e até mesmo ser, no âmbito dos desejos e das percepções, sem contar que: a vida vale muito pouco diante dos olhares dos curiosos, pois passa do discurso para a imagem. Segundo Guy Debord (1997, p. 13) "*O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo*" O que

não está mais vivo não faz mais sentido, a não ser para saciar a necessidade de representação, de ser espetáculo e uma total possibilidade de representação imagética do real por excelência.

Quanto mais descreve os crimes que acontecem por todos os cantos mais remotos da cidade de Santa Teresa, em 2666, Roberto Bolaño potencializa a imagem do espetáculo e reafirma que o homem atual busca, nessas imagens, repostas para o seu desconforto social, na maioria das vezes provocado por uma sociedade atrelada ao consumo, à aparência e não mais à essência. Não importa a essência ou o que foram as mulheres que apareceram mortas, assassinadas, mas sim, a narração do espetáculo e das cenas relatadas como reais, pois, conforme Guy Debord (1997, p.14-15)

[...] o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. [...] A própria separação faz parte da unidade do mundo, da práxis social global que se cindiu em realidade e em imagem. A prática social, diante da qual se coloca o espetáculo autônomo, é também a totalidade real que contém o espetáculo. Mas a cisão a mutila a ponto de fazer parecer eu o espetáculo é o seu objetivo. A linguagem do espetáculo é constituída de *sinais* da produção reinante, que são ao mesmo tempo a finalidade dessa produção.

O excesso de realidade apresentado nas linhas do romance se equipara ao modelo de vida proposto pela sociedade atual, um modelo ligado ao consumo, onde o capital é uma espécie de protagonista, o ser humano vive para consumir e para que isso aconteça, precisa estar inserido no meio e conseguir o capital adequado para tal. Essa busca intensa pelo “vil metal” acaba desembocando na destruição da consciência e na incapacidade de discernimento entre o real e o irreal. O excesso de realidade, beirando a irrealidade leva ao prazer desmedido. Nessas condições, a fronteira entre realidade e ficção se perde e quando, de alguma maneira ela aparece, é líquida, fluida, frágil e efêmera.

Na sociedade do espetáculo a solidez não tem vez e nem voz, as catástrofes são iminentes, tem-se apenas a impressão da realidade, o que se destaca é o irreal passado como real, promovido como espetáculo e que pode ser consumido como um produto crível. Não só promovido pelos meios de comunicação, mas também proposto como imagens que manipulam a realidade e a colocam em outra perspectiva, a que não passa pela reflexão, pois é automática e rápida. [...] o

espetáculo, tomado sob o aspecto restrito dos “meios de comunicação de massa” [...] dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação (DEBORD, 1997, p. 20).

Em um mundo instantâneo, os espectadores vivem a possibilidade da catástrofe, da violência e veem nelas uma exposição tão rotineira que já não se surpreendem mais com o inusitado, portanto vivem uma espécie de alienação. Pensando ainda com Debord e percebendo, *a origem do espetáculo como perda da unidade do mundo* (1997, p. 23), a morte (no caso, a violenta) deixou de ser algo incomum e passou a fazer parte do cotidiano da vida de muitas pessoas.

A literatura como a arte que causa estranhamento, se apoia nos extremos com o intuito de devolver a sensibilidade, nesse caso os crimes narrados com tanta crueldade e riqueza de detalhes ajudam o ser humano a refletir sobre o que de fato é a vida e o valor que ela tem dentro da sociedade atual. Afinal, vive-se na civilização, na barbárie ou entre ambas?

Além dos conceitos apresentados e para complementar o suporte dessa análise será exposto o conceito de sociedade de massa, proposto por Jesús Martín-Barbero em seu livro, *Dos meios às mediações: comunicação. Cultura e hegemonia*, o que ampliará o debate.

No prólogo do seu livro, Martín-Barbero diz que: em respeito à cultura, o mapa era claro e sem rugas, pelo lado antropológico, encarregado das culturas primitivas, *cultura é tudo, do machado às danças rituais e que, pela sociologia, encarregada das culturas modernas, cultura é somente um tipo especializado de atividade e de objetos, de práticas e produtos pertencentes ao cânone das artes e das letras.* (2008, p. 13).

O autor continua traçando a visão sobre este conceito, passa pela *afirmação e negação do povo como sujeito* até chegar no momento em que apresenta como título de um dos capítulos do seu livro: *Nem povo nem classes: a sociedade de massa, onde a ideia de uma “sociedade de massas” é bem mais velha do que costumam contar os manuais para estudiosos da comunicação* (2008, p. 52)

Neste capítulo, Martín-Barbero (2008, p.53) amplia a discussão e apresenta um mapa do pensamento de vários teóricos acerca do tema – nova visão sobre a relação sociedade/massa. Começa com as ideias de Tocqueville:

[...] se antes se situavam fora, como turbas que ameaçavam com sua barbárie a “sociedade”, as massas se encontram agora dentro: dissolvendo o tecido das relações de poder, erodindo a cultura, dissolvendo a velha ordem. Estão se transformando de horda gregária e informe em multidão urbana.

A massa é apresentada, pelo pensador como sendo o início da democracia moderna, trazendo para si mesma a sua própria destruição, girando sobre si mesma para alcançar os pequenos prazeres vulgares que a satisfaça. A importância da reflexão de Tocqueville está centrada em uma pergunta fundamental sobre o sentido da modernidade: *Pode-se separar o movimento pela igualdade social e política do processo de homogeneização e uniformização cultural?* Segundo sua proposta, essa contradição revela o medo que as mudanças produzem.

Mais adiante, Martín-Barbero apresenta o conceito de massa segundo outros autores entre eles: Engles (massa trabalhadora que gera uma sociedade diferente); Stuart Mill (massa é “mediocridade coletiva”); Gustave Le Bon (massa é um fenômeno psicológico, indivíduos dotados de alma coletiva); passando por Freud e o fazer cultural das massas (nas massas além dos instintos, existe produção).

Quando a massa se converte em público e suas crenças em opinião? No momento em que aparece a primeira teoria da comunicação, na 1ª metade do século XX, já como um desdobramento da teoria baseada no pensamento de Ortega y Gasset do homem-massa que, segundo ele não pertence a uma classe, mas está em todas, cuja referência sócio histórica se encontra naqueles que estão na parte de baixo da pirâmide social. Ortega y Gasset traz como tema do seu livro, *A desumanização da arte*, a relação entre massa e cultura, mas, para ele, existem dois pontos fundamentais que se desdobrarão em *A rebelião das massas*:

Um: a “cultura integral” definida por oposição à ciência e à técnica, reafirmando aquele humanismo que delimita a cultura por sua diferença com a civilização. [...] Dois: a cultura é antes de tudo, normas. Quanto mais precisa, quanto mais definida a norma, maior é a cultura. E com esse conceito se “enfoca” a arte que se faz nesse tempo!

Após essas colocações sobre a cultura, a sociedade e a cultura de massa, algumas questões emergem e perturbam: o que acontece culturalmente com as massas? O que a massa produz de cultural? Ela consome o que produz? Qual o lugar da manifestação da cultura de massa?

A cultura de massa tem uma ligação estreita com a modernidade, com as misturas (hibridismo), com o espaço urbano, com a comunicação e, portanto, com a mediação. Sua transmissão se dá, mas não somente, por meios que têm um alcance bem abrangente como: jornais, televisão, cinema, rádio, história em quadrinho e a literatura com destaque para os gêneros narrativos: romances policiais, *pulp magazines* e a ficção científica. Existe uma distinção entre a cultura de massa e a *mass media* (meios de comunicação) e, segundo George Yúdice (2013, p.11-12), no seu livro, *A convivência da cultura: usos da cultura na era global*,

[...] a cultura é hoje vista como algo em que se deve investir [...] conseqüentemente, o conceito de recurso absorve e elimina distinções até então prevaletentes nas definições da alta cultura, da antropologia e da cultura de massa. A alta cultura torna-se um recurso para o desenvolvimento urbano [...] a cultura como recurso é muito mais do que uma mercadoria; ela é o eixo de uma nova estrutura epistêmica na qual a ideologia e aquilo que Foucault denominou sociedade disciplinar [...] são absorvidos por uma racionalidade econômica [...] a “cultura” e seus resultados tornam-se prioritários.

Pelas razões apresentadas, esse artigo, trata de cruzar a fronteira, fazer a travessia e passa a abordar os gêneros: romance policial, romance *noir*, novela negra e romance criminal/neopolicial e propõe outras reflexões: será que essas categorias podem ser entendidas como sinônimas? Existe alguma diferença entre elas? Um pequeno panorama, desde suas aparições, será apresentado, assim como se tentará mostrar quais as diferenças e igualdades que possam existir entre elas nos âmbitos: estrutural e de compreensão sociocultural.

2.2 O GÊNERO NARRATIVO – ROMANCE CRIMINAL

Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas. Tal vez entonces sí que me hubiera vuelto loco, pero eso, siendo policía, se soluciona con un tiro en la boca.⁵

Roberto Bolaño

⁵ Resposta concedida a Mónica Maristain, quando perguntado sobre o que seria se não fosse escritor. In: BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p. 80.

Em um romance policial tradicional, o escritor se baseia em um conjunto de perguntas que o ajudará a preparar a estrutura de escrita pretendida, no caso do gênero policial existem algumas perguntas para que se possa entender a base de sua escritura, como por exemplo: O que aconteceu? Como aconteceu? Como foi feito? Quem fez? Por que fez? Além de apresentar pequenas sugestões lúdicas e de busca que culminarão na revelação final do enigma. A estrutura do romance policial é regressiva, entrega aos poucos as informações, mas como qualquer outro romance, tem o objetivo de investigar e penetrar nos dramas humanos e através deles descobrir algumas das contradições essenciais da complexa realidade social

Não se pode abordar o romance policial sem apresentar Edgar Allan Poe, autor norte americano do século XIX, como sendo o precursor, o fundador do gênero. Muitos críticos colocam Poe nesse patamar e apontam três obras como as iniciadoras do gênero: *Os crimes da rua Morgue*, *A carta roubada* e *O mistério de Marie Roge*, um gênero que está ligado ao conto e à narração curta. Poe cria um investigador, Dupin, que usa da razão e da ciência, sem necessidade de outros recursos, para desvendar os crimes. Nos contos de Poe, a ambientação acontece em lugares fechados e nas mansões das classes altas, portanto no espaço privado.

O romance policial clássico apresenta um enigma a partir de um crime para justificar a presença de um investigador, embora a cena do crime já tenha sido visitada pela polícia. O (s) enigma (s) se resolve (m) através de um detetive que utilizará um método racional de busca que o converte em uma espécie de herói, restituidor da ordem.

O romance policial clássico muda na segunda década do século XX, depois que os Estados Unidos vivem a crise do *crack* da bolsa de valores, em 1929. Com o surgimento das máfias e da corrupção, a novela negra aparece inspirada a partir das populares revistas *Pulps*⁶. Nesse momento o detetive deixa de ser infalível e é afetado por um inimigo que está escondido sob as pressões sociais que revela não

⁶ Revista de péssima qualidade, impressão com muitos defeitos, erros e uma apresentação sensacionalista, de baixo custo que consegue, por todas essas características, ser distribuída por todo país e lida por um considerável número de leitores. Não é necessário pensar, ela foi elaborada com a intenção de ser entretenimento, se distanciando do que é considerado cânone. (HERRERA, 2008, p.61-74)

só as verdades das circunstâncias, assim como as humanas. A palavra detetive vai se consagrar e virar adjetivo do gênero por causa desse tipo de revista.

Essa categoria de romance promove a fusão de duas histórias: a primeira que conta o que de fato ocorreu, e a segunda que explica como o narrador e o leitor conhecem os fatos. Geralmente se suprime a primeira em prol da segunda. Aqui, a narração do crime não é anterior ao momento do relato, pois ele se dá (no caso o relato) junto com a ação, produzindo um deslocamento do foco do relato. Antes ele se situava no processo mental e lógico para resolver o mistério, obrigando o detetive sempre a olhar para trás; agora o que acontece é uma substituição de retrospectiva que está ligada a prospecção.

O crime, nesse tipo de romance, passa a ter um lugar privilegiado e reflete a sociedade, passando a ser o foco, o centro da narrativa, atravessando a fronteira do como e chegando ao porquê. A sua importância está na forma de como é narrado e acaba virando um entretenimento literário. A “novela negra”, nos Estados Unidos, desnuda os vícios e as ambições da sociedade capitalista, onde o dinheiro e a busca por poder aparecem como os motores das relações humanas, com a sua consequência de crimes, marginalidade e injustiça. Além disso, ela apresenta uma linguagem de estilo realista, nova, bastante dura e violenta, a linguagem das ruas, coloquial, onde a gíria está presente. Geralmente é narrada em primeira pessoa, dando um tom maior de realismo à obra. O detetive costuma ser um desencantado da vida, solitário, pobre, um perdedor que atua como justiceiro.

O tempo dos relatos deste romance revela-se linear, direto, consegue-se saber dos fatos passados através de outros personagens, o narrador conduz o leitor como se este estivesse assistindo a um filme. Embora no passado, os diálogos trazem a sensação de presente e a resolução do crime chega aos poucos. O cenário, na maioria das vezes, urbano, opressivo, realista, perigoso, violento, obriga o detetive a sair pela cidade e a misturar-se com os diferentes estratos sociais, movendo-se por terrenos que desconhece; a topografia servindo de meio à crítica social. As mansões e os iates saem de cena e dão lugar à rua suja e becos sem saídas. A atmosfera sempre está carregada de fumaça e outros vapores.

A ação neste tipo de romance é muito dinâmica e se direciona para o desfecho do crime, para resolução do mistério, entretanto o interesse gira em torno de um crime inexplicável, gerado pela violência cotidiana constante e progressiva.

A “novela negra”, ou “a literatura policial negra” assim denominada por Mempo Giardinelli no prólogo do livro *Latin American Detective Fiction Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook*, deve ser compreendida desde o ponto de vista de Marcel Duhamel quando, nos anos de 1950, na França, criou a famosa Série Noir de literatura policial e que, segundo a definição de Javier Coma,

Se trata de una literatura narrativa, con origen en los Estados Unidos durante los años '20 y con desarrollo típico y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen, encausada paulatinamente como un género determinado, y practicada mayoritariamente por especialistas⁷.

Giardinelli continua afirmando que a literatura negra produziu uma mudança no tratamento do crime, especialmente porque reconhece nele, motivos e causas vinculadas com a realidade em que vivem os leitores. O gênero *noir* vincula o crime com a sociedade onde ele acontece, posto que toda sociedade, e por consequência, toda literatura proposta a partir desse gênero, apresentam o crime como um de seus protagonistas. O delito não é, em realidade, um problema exato. Não existe crime gratuito, como não existe ausência de causas, sejam elas individuais ou sociais, do mesmo modo que não existe crime que seja perfeito. Cada delito é produto de relações (nesse caso, ruins) entre os seres humanos. Também não existe um modelo de criminoso, como os apresentados nos romances do século XIX, o que existe são circunstâncias que levam a qualquer pessoa a cometer um crime.

Roberto Bolaño se inspira, para escrever essa parte do seu romance, no livro do jornalista mexicano Sergio González Rodríguez, “*Huesos en el desierto*”, um testemunho sobre os crimes contra as mulheres na Cidade Juarez, que se situa na fronteira do México com os Estados Unidos. Não só a obra de González Rodríguez

⁷ Latin American Detective Fiction Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook. Darrel B. Lockhart, editor. Prólogo/Introducción por Mempo Giardinelli. La novela negra en La America Hispana. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/153934394/La-Novela-Negra-en-La-America-Hispana>. Acesso em: 15.06.2014

serve de inspiração, mas também, o próprio jornalista, se converte em um dos personagens do capítulo, *A Parte dos crimes*:

Naqueles dias o jornal *La razón*, do DF, enviou Sergio González para fazer uma reportagem sobre o Penitente. Sergio González tinha trinta e cinco anos, acabava de se divorciar e precisava ganhar dinheiro como quer que fosse [...] não era jornalista de crônica policial mas da seção de cultura. [...] Sergio González soube que em Santa Teresa, além do famoso Penitente, se cometiam crimes contra mulheres, a maioria dos quais ficavam sem esclarecimento. Por um instante, enquanto varria, o padre falou: da cidade, do pinga-pinga de emigrantes centro-americanos, das centenas de mexicanos que cada dia chegavam em busca de trabalho nas maquiladoras ou tentando passar para o lado americano, do tráfico dos atravessadores de imigrantes ilegais, os “galinheiros” e “coiotes”. Dos salários de fome pago nas fábricas, de como esses salários, mesmo assim, eram cobiçados pelos desesperados que chegavam de Querétano ou de Zacatecas ou de Oaxaca, cristãos desesperados, disse o padre [...] (BOLAÑO, 2010, p. 363 e 366)

O livro de González Rodríguez registra o panorama do terror que parece, em um primeiro momento, acontecer unicamente naquela região do continente americano, mas com agudeza pode-se perceber que González Rodríguez aponta para as contradições sociais e econômicas da América Latina. As mulheres assassinadas são jovens pobres, têm entre 10 e 35 anos de idade, e os crimes tem um caráter misógino, violam e assassinam as mulheres porque, culturalmente, a sociedade patriarcal, sobretudo a mexicana, as vê como valor de troca. Além disso, o Estado é omissivo, negligente, ineficaz e só consegue um “bode expiatório” como sendo o assassino, por meio de tortura, ferindo os protocolos internacionais dos direitos humanos e, em muitos momentos, aparecem nos meios de comunicação denegrindo a honra e a dignidade das vítimas e de sua família. O livro ainda expõe uma junção de forças, de um lado o narcotráfico e de outro a exploração das indústrias maquiladoras (montadoras).

O gênero “novela negra” está escrito de uma maneira que tanto atinge o leitor que se considera “culto”, quanto àquele que não tem nenhuma pretensão de lê-lo e o lê pelo puro prazer da diversão. Esse tipo de novela aparece quando a sociedade vive em pleno desenvolvimento industrial e os centros urbanos crescem, com isso a criminalidade e a ilegalidade aparecem, juntamente com a institucionalização do

corpo policial e jurídico e todos os aspectos que os rodeiam, deixando um cenário privado, passando para um cenário público.

Nesse momento surge uma população leitora que demanda uma indústria editorial, portanto a “novela negra” desponta como um gênero tipicamente urbano, a serviço de uma literatura realista e crítica, diminuindo a lacuna, até então existente, entre alta cultura (erudita) e cultura popular (de massas). No seu artigo intitulado: *La novela negra en La transición española como fenómeno cultural: una interpretación*, Mari Paz Balibrea (2002, p. 113-115). assinala que:

Géneros tradicionalmente percibidos como populares y de calidad ínfima, estigmatizados en su propio formato y precio, o en la proveniencia racial o el poder adquisitivo de sus cultivadores y aficionados, se han visto reivindicados y exaltados como nuevas fuentes de calidad artística.

Em resumo, a “novela negra” passa a ser um espaço estratégico de crítica ao *status quo*. Ainda neste artigo, a autora continua dizendo que a “novela negra” possui uma estrutura de indagação que funciona como um mecanismo de resistência, um espaço de negação do esquecimento, porque todos os aspectos da trama levam a um empenho em saber o que realmente aconteceu, mesmo que não se encontre um culpado. Afirma Balibrea (2002, p. 117).

[...] las narrativas ponen las armas detectoras del Estado moderno a servicio del desvelamiento de la propia criminalidad de ese mismo Estado y/o de aquellos más beneficiados y respetados por él: político, hombres de negocios, respetables profesionales, etc. El resultado es una experiencia lectora muy rica, pues en su fruición se aúnan en primer término la satisfacción de un deseo de saber que se inaugura con el planteamiento del misterio —a diferencia de la realidad en la que pocas veces conocemos las respuestas a nuestras preguntas, sobre todos si son de naturaleza social o política— ; en segundo término, una trama de acción y aventura abierta al consumo masivo [...] la narrativa negra [...] en sintonía con un público, que además de entretenerse, busca claves críticas para navegar una sociedad conducida del desencanto al paro y a la euforia consumista, sin detenerse nunca para efectuar una reflexión crítica.

A *parte dos crimes*, de 2666, pode ser lida como “novela negra”, romance criminal/neopolicial, pois apresenta características desse gênero, fugindo da lógica estrutural da novela policial clássica, já que as pistas para desvendar um enigma são frágeis, sempre apontam para várias direções, não existe apenas um

investigador, mas um grupo que tenta desvendar o que acontece na cidade de Santa Teresa. Além disso, o relato mostra uma visão de mundo que desemboca em um segredo, que pode ou não ser desvendado, onde a figura do detetive aparece como secundária e o crime, no caso, os crimes, escondem, talvez, um segredo.

A presença do crime e do (s) assassino (s), que fazem parte do enigma, do segredo, dão ao romance uma dimensão dupla: uma que se entende dentro do cânone do gênero policial, como uma peça essencial que reclama a solução do crime, restabelecendo a verdade dentro da ficção e a outra estética que valoriza uma espécie de “beleza” do crime, trazendo à tona o mal que se impõe. Existe uma aproximação do romance criminal à crônica jornalística; no romance a verdade pertence à ordem discursiva do texto (a narração em si) e na crônica a verdade está no âmbito do factual (LINK, 2003, p. 138)

O romance criminal/neopolicial pode ser “definido” como um romance no qual o delito não é tratado como um episódio ou uma motivação, mas como tema básico, do qual derivam e com o qual estão relacionadas todas as ações, dramas e conflitos humanos, cada um com o seu peso, deixando um rastro de desolação, morte, crueldade e violência. Mesmo que apareça um policial buscando evidências que reforcem o suspense, o caminho fica aberto para que sejam experimentados o terror, a suspeita, a dúvida nos momentos do cotidiano e nas pessoas mais comuns: o vizinho, o homem que sempre se encontra no bar, o amigo mais próximo, o advogado, um menor, o filho, irmão ou um familiar próximo. Todos esses personagens podem carregar a possibilidade do delito, o impulso assassino repulsivo que esconde algo mais terrível, uma vontade que aparece como reflexo da perversão de uma sociedade que perdeu a humanidade.

Esses romances estão povoados de personagens condenados ao esquecimento, que se impuseram um autoexílio, que vivem à margem de sociedades que aparentemente são harmoniosas e civilizadas, e que mostram a visão de desengano do mundo e do ser humano, de uma sociedade hipócrita que massacra, que vive de e pela aparência, marcada na própria narrativa quando esta apresenta lugares lúgubres, obscuros, taciturnos, um mundo que, no fundo, causa repulsa e aversão, sem valores e sem justiça. A violência, em termos sociais, como o valor máximo que está acima de qualquer outro e, de alguma maneira, mantém a

ordem, pois elimina a escória. A violência extrema faz com que o corpo perca sua humanidade e se revele como uma anomalia, a vítima perde o contato com sua forma que aparece diante do leitor sem nenhuma censura. Seguem alguns fragmentos do romance *2666* para ilustrar (BOLAÑO, 2010)

[...]. Em julho morreu Emilia Mena Mena. Seu corpo foi encontrado no lixão clandestino perto da rua Yucatecos, na direção da olaria Hermanos Corinto. No laudo médico-legal indica-se que foi estuprada, esfaqueada e queimada, sem especificar se a causa da morte foram as facadas ou as queimaduras [...] (BOLAÑO, 2010, p. 360)

[...]. Ela se chamava Fecidad Jiménez e trabalhava na maquiladora Multizone-West. Os vizinhos a encontraram caída no chão do quarto, nua da cintura para baixo, um pedaço de pau enfiado na vagina. A causa da morte foram as múltiplas facadas, mais de sessenta, contou o legista [...] (BOLAÑO, 2010, p. 379)

[...] No caso de Mónica Posadas, ela não só havia sido violentada “pelos três condutos” mas também estrangulada. O corpo, que acharam semioculto detrás de umas caixas de papelão, estava nu da cintura para baixo. As pernas estavam manchadas de sangue. Tanto sangue que vista de longe, ou vista de certa altura, um desconhecido [...] teria dito que usava meias vermelhas. A vagina estava dilacerada. A vulva e as virilhas apresentavam sinais claros de mordidas e dilaceramentos, como se um cachorro vadio tivesse tentado comê-la [...] (BOLAÑO, 2010, p. 442)

[...]. Em fins de setembro foi encontrado o corpo de uma menina de treze anos com ara de oriental, no morro Estrella. Como Marisa Hernández Silva e como a desconhecida da rodovia Santa Teresa – Cananea, seu peito direito tinha sido amputado e o mamilo esquerdo arrancado a mordidas [...]. Tinha sido violentada repetidas vezes e esfaqueada, e a causa da morte era ruptura do hioide. O que mais surpreendeu os jornalistas, no entanto, é que ninguém reclamou ou reconheceu o cadáver. Como se a menina houvesse chegado a Santa Teresa e houvesse vivido ali de forma invisível até o assassino ou os assassinos a notarem e a matarem. (BOLAÑO, 2010, p. 447-448)

O romance criminal/neopolicial, como gênero, ajuda a instaurar uma paranoia de sentido que caracteriza a época atual, considerando o comportamento, os gestos, as posturas corporais, as palavras pronunciadas, as que ainda não foram ditas e as que se apresentam inseridas na trama cotidiana como parte da paranoia.

Dentro da estrutura proposta pelo gênero, tudo pode ser analisado e tem valor. *A parte dos crimes* e o romance *2666* não foge a essa regra e poderia ser lido como um gênero híbrido, pois além do viés criminal, apresenta traços de filmes, de

séries de TV, de crônicas policiais, de reportagens jornalísticas, de diário, de folhetim, de tragédia, de thriller. O romance criminal/neopolicial atravessa todos esses gêneros, também fala do Estado e da sua relação com o crime, da verdade e suas formas de aparição, além de falar sobre a política e sua relação com a moral e os costumes, da lei e de suas formas de coação.

O crime se constitui em um tema popular e sua multiplicação adquire diferentes significados, cuja análise não seria nada banal, pois o romance criminal/neopolicial é em si mesmo um relato sobre o crime, a ética e a suposta verdade, portanto intersubjetivo (interessa a maneira em que os sujeitos se revelam e se deslocam dentro da narrativa e da sociedade atual), além disso, atinge um imenso número de leitores por ser de fácil compreensão e uma forma de evasão da rotina cotidiana apontando, ao mesmo tempo, nas suas páginas, essa rotina.

O romance criminal/neopolicial interessa porque concentra um conjunto de fatores que afeta a cultura, principalmente a cultura de massa. E da maneira como Roberto Bolaño o escreveu ganha um “status” dentro do cânone, pois em Bolaño, a alta cultura e a cultura de massa, o lógico e o paradoxo, a ficção e a realidade circunstancial, o versátil e o único parecem fazer parte de um único lugar, nesse caso, o espaço literário que assume o desafio de provocar o diálogo que pode ocorrer na fronteira das dialéticas mencionadas. (RÍOS BAEZA, 2013 p.15)

No trecho *A parte dos crimes*, diferente da estrutura de romance policial clássico que é puramente geométrica, onde no final da narrativa se descobre o assassino, Roberto Bolaño promove um cruzamento de informações e indícios que não são nada comuns, a preocupação do autor está no fato de sinalizar a cumplicidade existente entre cidade/território (fronteira), crime, sociedade e capital.

3 SANTA TERESA: CIDADE IMAGINÁRIA E FRONTEIRIÇA

Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización con las pretensiones de racionalizar la vida social. Han sido sobre todo las industrias culturales de la expresividad, como

*constituyentes del orden y de las experiencias urbanas las que han tematizado esta cuestión.*⁸

Santa Teresa, a cidade do romance 2666, ultrapassa os aspectos abordados neste fragmento de Néstor Garcia Canclini, pois, além de ser uma cidade imaginada como “real”, está localizada na fronteira, lugar onde existe uma porosidade entre o legal e o ilegal, o formal e o informal, onde transitam todos os tipos de pessoas, aquelas que estão atrás das oportunidades sejam elas legais ou não. Uma cidade que possibilita a organização de cartéis, fazendo com que as atividades ilícitas cresçam e se expandam, interagindo com o cotidiano urbano, aumentando a violência e desenhando uma arquitetura entendida como territorialidade móvel, deslocada entre os países fronteiriços, entre a rua e a prisão.

É muito difícil estabelecer qual o domínio territorial das cidades que se encontram nas fronteiras, qual o lado a ser seguido, que processo político-econômico-legal que impera? As relações nesse espaço se dão de maneira distinta, talvez seja na junção ou no intercâmbio entre os territórios que aconteça o processo. A cidade de Santa Teresa vive em torno da economia gerada pelas “maquiladoras” (indústrias multinacionais de mão de obra barata que fabricam peças para exportação) o que acaba desenvolvendo uma população com baixos salários, onde vivem pessoas em condições precárias e onde viver se torna uma aventura complexa. Essa fonte de renda (ainda que pouca) atrai muita gente à fronteira, principalmente as mulheres jovens, de origem humilde, exato perfil das que serão assassinadas durante a narrativa. As relações que se formam nessa cidade, muitas delas acontecem de maneira conturbada, caótica e acabam sendo uma fotografia da própria condição de fronteira, que pode ser ultrapassada a qualquer momento, vivida como líquida e passageira.

As ações, os crimes e a vida, dentro romance, acontecem do lado mexicano da fronteira, o lado pobre, sombrio, desumano e “bárbaro”. A fronteira, a todo o momento, desperta a vontade da travessia para o lado dos Estados Unidos, onde se vislumbra a possibilidade de uma vida melhor, o lado desenvolvido, rico, humano e “civilizado”.

⁸ Fragmento do livro: CANCLINI, Néstor Garcia. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999, p. 72.

Diante desse cenário urbano, *A parte dos crimes* tem como topografia a cidade de Santa Teresa, local para onde se direcionam todas as outras cinco partes do romance, todos os caminhos levam a ela. Levar todas as partes do romance para esta cidade é umas das saídas, que o autor encontra, para romper e desarticular com o rigor estrutural e narrativo apresentados nas primeiras produções do gênero policial.

Santa Teresa é uma cidade que reproduz as condições do estado de exceção, um pedaço de território fora da ordem judicial, onde todos os acontecimentos são possíveis, onde os seus habitantes perderam os seus direitos como cidadãos e podem ser aniquilados com total impunidade. O ser humano abandonado e excluído; o ser humano visto e tratado como resíduo. (JARA, 2011, p.465)

Esse território, onde ocorrem os crimes, mostra aspectos importantes que se relacionam com as camadas sociais, nesse caso, as com menos recurso econômico. Há uma quebra de hierarquia de categoria dos personagens que transitam por esse lugar, eles não são nem protagonistas, nem secundários, se misturam e se revezam nos papéis, rompendo outra fronteira, portanto híbridos. Não são nem bons, nem maus, culpados ou inocentes e as vítimas são mais uma na estatística das mortes, pois não possuem visibilidade social para que se cumpra a lei. Portanto, não fará diferença no cotidiano da cidade quem morreu e quem matou. Na verdade, o que os investigadores e a polícia precisam é de algum culpado, mesmo que não seja quem matou de fato. O acesso a esta parte do romance promove uma tensão entre o que se entende por modernidade periférica e fronteiras no mundo latino-americano.

A fronteira também pode apresentar-se como um espaço de tensões dialéticas tais como: ação e reação ou inércia, lugar e não lugar, diálogo e imposição, disputa e aceitação, ela vai além do território, é uma linha imaginária (ou não) que divide duas realidades diferentes, ela também acontece na violência e no desespero, nos amores desenfreados e impossíveis e nas buscas descabidas. Ultrapassa o limite que divide os territórios, passando pelas formas de ser, agir, buscar, sendo percebida como algo que se deve cruzar/atravessar, passar de um lugar a outro, de uma etapa a outra, no caso de Roberto Bolaño de um tipo de escritura a outro.

Não existem fronteiras, as quais, não se deseja cruzar, ver o que está do outro lado, a possibilidade de ser ou fazer diferente, escrever ou reescrever de um modo onde barreiras devem ser transpostas. O ser humano sempre teve a curiosidade de ver aquilo que é diferente, o que está do outro lado da página, da vida, da cidade, dos afetos e dos crimes.

A partir do ponto de vista de García Canclini, as fronteiras, assim como algumas cidades, são imaginadas por aqueles que desejam atravessá-las, portanto a escritura de Bolaño, especialmente *A parte dos crimes* pode ser vista, lida e analisada com um potencial que bebe tanto da realidade imediata, como de um imaginário que a cidade traz em si, através de seus múltiplos discursos, gerando a possibilidade de ser verdadeiro, embora carregado de heterogeneidade. As palavras de Canclini (1999, p.42) ratificam tal percepção:

Este reordenamiento del mundo puede sintetizarse en dos palabras: el pasaje de la internacionalización a la globalización. Llamamos internacionalización a la apertura de las fronteras geográficas de cada sociedad para incorporar bienes y mensajes de otras culturas dispersas, generadas por un sistema con muchos centros, en el que son más decisivas la velocidad para recorrer el mundo y las estrategias para seducir a los públicos que la inercia de las tradiciones locales.

A estrutura de escrita proposta por Bolaño é um tipo de abertura a outras formas de narrativa, rompe barreiras, posto que híbrida, voltada para um público que também sente a necessidade de ultrapassar fronteiras, inclusive a do entendimento de ser no mundo e não impede uma reflexão crítica sobre a sociedade atual. A literatura, não só, mas também, através dos romances de Bolaño, vai cumprindo o seu papel político e multicultural, o de aumentar o número de leitores e que a sociedade não seja apenas compradora de livros, mas que crie o hábito de leitura. *Somos individuos híbridos, que aprovechamos varios repertorios para enriquecermos, formarnos y participar en escenarios distintos, no siempre compatibles.* (CANCLINI, 1999, p. 58)

Nesses territórios fronteiriços, o investigador ou o policial, depois que se depara com um suposto assassinato, segue os seus sinais, mas, como consequência desta busca, entra em um terreno efêmero, onde as pistas se desintegram, mais uma vez o autor rompe com a estrutura dos romances clássicos,

quando mostra que o personagem responsável pela busca não tem condições de desvendar o crime, caminha pela cidade em busca de indícios, mas em vão. O que Roberto Bolaño (2010, p. 401-402) tenta traçar é o retrato de uma sociedade doente, onde a condição de muitos seres beira à pobreza e à marginalidade, permitindo que o leitor se pergunte: afinal, quem é o assassino?

A morta seguinte apareceu em setembro de 1994, no beco de las Ánimas, quase no fim, onde há casas abandonadas [...]. Em sua casa, onde vivia sozinha havia três anos, não se encontraram documentos pessoais nem nada que pudesse levar a um rápido esclarecimento de sua identidade. Algumas pessoas, não muitas, sabiam que se chamava Isabel, mas quase todo mundo a conhecia como Vaca [...] De acordo com alguns vizinhos exercia a prostituição num estabelecimento do centro ou da Madero-Norte. De acordo com outros, a Vaca nunca havia trabalhado. No entanto não se podia dizer que lhe faltasse dinheiro [...] O caso foi assumido meio a meio por Epifanio Galindo e pelo policial judiciário Ernesto Ortiz Rebolledo, aos quais se somou como reforço Juan de Dios Martínez, sem demasiado entusiasmo de nenhuma parte [...].

A cidade de Santa Teresa é uma espécie de inferno na terra onde o crime adquire vários matizes: perturbar a ordem social preestabelecida e causar uma sensação perturbadora, (o mal está ali, escondido, esperando para ser visto, sempre que os leitores sejam capazes de aceitar a crueldade banalizada, a barbárie descabida, a maldade que acompanha o ser humano, além de revelar-se como uma condenação, da qual não consegue se desvencilhar). Retoma-se as considerações de Mempo Giardinelli quando trata dos valores primordiais, em que a “novela negra” se baseia, que são: *en primer lugar el poder y el dinero, y asociados a ellos están siempre a ambición incontrolada, el heroísmo personal, la hipocresía, el machismo, la conquista sexual, la ominosa crueldad que humilla o somete, las infinitas formas efímeras de la ilusión de la gloria.*⁹

Giardinelli continua dizendo que sempre por detrás de um crime existe uma manifestação de poder, ainda que o poder esteja no fato de eliminar vidas, e se existe algo que possa definir hoje a literatura policial na América Latina é o seu realismo exacerbado que denuncia as contradições sociais, a exploração, a

⁹ Latin American Detective Fiction Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook. Darrel B. Lockhart, editor. Prólogo/Introducción por Mempo Giardinelli. La novela negra en La America Hispana. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/153934394/La-Novela-Negra-en-La-America-Hispana>. Acesso em: 15.06.2014

violência, a corrupção e a hipocrisia, além da sua proximidade com as crônicas jornalísticas policiais.

Nesta parte do romance, as autoridades tentam apontar indivíduos delinquentes ou imigrantes como culpados dos crimes, não assumindo sua parte. Em Santa Teresa os grandes violadores das leis, como narcotraficante e mafiosos, se protegem ocultados pelas maquiladoras e pelo próprio Estado que, junto com as autoridades, ajudam para que esse território continue sem regras. Santa Teresa é um lugar onde existe uma crise e que permite a entrada de mão de obra barata em detrimento dos direitos de ser humano, onde o capital financeiro se sobrepõe ao capital humano. O ser humano não passa de um resíduo que pode ser descartado a qualquer momento, sobretudo as mulheres, não é à toa que muitos dos corpos são encontrados em lixões. Os corpos das mulheres assassinadas na cidade falam das complexas e contraditórias situações e dos problemas existentes nas regiões de fronteira.

Poder-se-ia dizer, diferente da narrativa se Sergio González Rodríguez, que esses crimes deixam de ter um caráter misógino por se tratarem de “femicídios” ou “feminicídios” porque as mulheres são assassinadas pelo simples fato de serem mulheres. Desde que os casos, na narrativa, começaram a ser investigados, percebe-se que as vítimas apresentavam características recorrentes: jovens, de origem humilde, mortas em atos violentos com marcas deixadas nos corpos, como: estupro, tortura e mutilação genital.¹⁰

Em *A parte dos crimes*, Roberto Bolaño não só retoma, resignifica a estrutura do romance policial, mas também dá um giro para outra direção, usar parte de histórias reais e criar uma topografia com um ar *noir* que denuncia e diz que: *por trás da janela* existe alta literatura que se utiliza das estratégias de gêneros considerados menores e consegue atingir um público leitor, que se entretém lendo bons livros. Sobre este aspecto Ignacio Echevarría fala sobre o lugar de Bolaño:

[...] creo que Roberto desde muy pronto, incluso ande de publicar y desde luego antes de ser famoso, proyectó, como todo gran escritor,

¹⁰ Pode-se encontrar mais sobre assunto nos links abaixo: acessados em: 18.06.2014

<http://www.mujeeresdejuarez.org/>

<http://www.youtube.com/watch?v=84NbsvUfAuw>

<http://www.cidh.org/annualrep/2002sp/cap.vi.juarez.htm>

<http://www.diarioaustral.cl/site/edic/20031207001350/pags/20031207045905.html>

su propio lugar en el mapa literario. Y como todo gran escritor se propuso hacer ciertos desplazamientos y reordenar el canon. No tanto porque él se pensara a sí mismo como un autor canónico, sino para hacerse sitio (MARISTAIN, apud ECHEVARRÍA, 2012, p.184)

Há um caminho longo pela frente que começa a ser descortinado a partir de uma colocação do próprio Roberto Bolaño quando fala sobre o seu desejo de criar intriga detetivesca. Juntamente com uma proposição feita por Daniel Link. As duas são convergentes e serão de grande valia para pensar os aspectos que envolvam cultura de massa e as novas estratégias usadas, pelo autor, para escrever e traçar uma trama singular e para o que seja considerado como romance criminal/neopolicial. Segue a concepção de Bolaño:

En mis obras siempre deseo crear 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.¹¹

A concepção de Link:

Hablar de género policial es, por lo tanto, hablar bastante más que de literatura: por lo pronto de películas y series de TV, de crónicas policiales, de noticieros, y de historietas: lo policial es una categoría que atraviesa todos esos géneros. Pero también es hablar del Estado y relación con el crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción. (2013, p. 11)

As obras, ou algumas obras de Roberto Bolaño podem ser classificadas como romance criminal? Como o leitor se perde em uma trama que o direciona a um desfecho clássico que é o da descoberta do assassino? Eis aqui outras questões. O romance policial clássico emprega uma fórmula de escrita repetitiva e muitas vezes previsível, que o insere dentro do “campo” de literatura popular, a afirmação de Bolaño – de se perder – no mínimo é um paradoxo que servirá como parte dos problemas a serem levantados em outros artigos.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹¹ Revista Qué Leer (p. 118)

BALIBREA, Mari Paz. *La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación. Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas, N° 7, 2002*, 2002, p. 111-118. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=299326>. Acesso em: 25.08.2013.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Tradução. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução Eraldo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. 2666. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE ROSSO, Ezequiel. *Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y El relato policial*. In: MANZONI, Celina. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006, p. 133-143.

DURING, Simon (Org). *The Cultural Studies Reader*. Oxford: Blackwell, 1994.

GANDHI, Leela. *Postcolonial theory: a critical introduction*. New York: Columbia University Press, 1998.

GIARDINELLI, Mempo. *La novela negra en la América Hispana*. In: Latin American Detective Fiction Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook. Darrell B. Lockhart, editor. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/153934394/La-Novela-Negra-en-La-America-Hispana>. Acesso em: 15.06.2014

HERRERA, José Galán. *El canon de la novela negra y policíaca*. In: Tejuelo, nº 1. 2008, p. 58-74. Disponível em: <http://iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/vinculos/articulos/r01/05.pdf>. Acesso em: 15.06.2014.

JARA, Carlos Burgos. *Los crímenes de Santa Teresa: Estado, Globalización y mafia en 2666*. In: RÍOS BAEZA, Felipe A. (org.). Roberto Bolaño: ruptura e violencia en la

literatura finisecular. México: Colección Miradas del Centauro. Ediciones y Gráficos Eón, S.A. 2010, p.461- 473.

LINK, Daniel (org.) *El juego de los cautos*. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James. Buenos Aires: La marca. 2003.

MARISTAIN, Mónica. *El hijo de Mister Playa: una semblanza de Roberto Bolaño*. México: Almadía. 2012.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2008.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 10ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2011.

MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et letters francophones*. Paris: PUF, 2003.

NESTROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

PINO, Mirian. *Bolaño y las relecturas de la novela negra: La pista de hielo*. In. Literatura y Lingüística 17, p.117-128. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/352/35201708.pdf>. Acesso em: 15.16.2013.

RÍOS BAEZA, Felipe A. (Org.). *Roberto Bolaño una narrativa en el margen: desestabilizaciones en el canon y la cultura*. Valencia: Tirant Humanidades. 2013.

SANTOS, Miriam López. *Entre La novela negra y la estética gótica*. Intersecciones, 2, 2011. P. 181-198. Disponível em: <http://intersecciones.es/Numero2/10LopezSantos.pdf>. Acesso em: 15.06.2013.

OLIVER, María Paz. *Digresión subversión del género policial en Estrella distante de Roberto Bolaño*. Acta Literaria. Concepción, n 44, I, 2012, p. 35-51. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482012000100003&script=sci_arttext. Acesso em 15.06.2013

TODOROV, Tzvetan. *Tipología del relato policial*. In: LINK, Daniel (Org). Juegos de los Cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James. Buenos Aires: La marca. 2003.

VÁSQUEZ, Ainhoa. *Ritual del bello crimen. Violencia femicida en Estrella distante*. In: RÍOS BAEZA, Felipe A. Roberto Bolaño ruptura y violencia en la literatura finisecular. México: Ediciones Eón. 2010, p. 297-325.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução Marie-Anne Kremer. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.