

**Arquivos forenses: representações e formas de violência
em *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa, e *2666*, de
Roberto Bolaño**

**Forensic Archives: Representations and Forms of Violence
in Rodrigo Rey Rosa's *El material humano* and Roberto
Bolaño's *2666***

João Carlos Pinho Pereira*

RESUMO: No romance autoficcional *El material humano*, Rodrigo Rey Rosa narra a violência histórica de uma Guatemala com um passado ditatorial sangrento através de um diário investigativo sobre seu acesso a um portentoso arquivo policial. Em *2666*, Roberto Bolaño ficcionaliza a investigação sobre uma série de feminicídios em Santa Teresa (Ciudad Juárez) que nos fazem questionar até que ponto é possível chegar a relação entre literatura e violência. Esse artigo visa analisar o modo como as obras *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa, e *2666*, de Roberto Bolaño, se utilizam da reprodução de arquivos de registro policial e investigação criminal para criar uma experiência de linguagem em que a violência seja encarada em toda sua multidimensionalidade.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo; violência; Literatura Latino-americana.

ABSTRACT: In the autofictional novel *El material humano*, Rodrigo Rey Rosa recounts the historical violence of a Guatemala with a bloody dictatorial past through an investigative diary about his access to a vast police archive. In *2666*, Roberto Bolaño fictionalizes the investigation into a series of femicides in Santa Teresa (Ciudad Juárez), leading us to question the extent to which literature and violence can be intertwined. This article aims to analyze how *El material humano* by Rodrigo Rey Rosa and *2666* by Roberto Bolaño make use of reproductions of police records and criminal investigation files to create a linguistic experience in which violence is confronted in all its multidimensionality.

KEYWORDS: archive; violence; Latin American Literature.

Durante o dia 28 de outubro de 2025, a cidade do Rio de Janeiro foi o cenário da maior chacina já registrada em seu território. As polícias civil e militar da cidade realizaram uma megaoperação nos complexos da Penha e do Alemão, levando à consumação de tiroteios, a arrastões e à formação de barricadas, gerando pânico e paralisando o trânsito das principais vias da cidade. Foram

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com bolsa de pesquisa concedida pelo CAPES. E-mail: jcarlospinhopereira@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0949-8391>.

mortas 121 pessoas. Enquanto se digitava o argumento do artigo abaixo era possível ouvir o barulho de balas e de helicópteros trafegando pelo céu da cidade.

1 Introdução

O acesso facilitado a conteúdos audiovisuais das últimas décadas, que foi gerado por uma transposição geral desses materiais ao mundo digital compartilhado da *world wide web*, certamente propicia uma exploração mais completa do sentimento de nostalgia. Em algum momento esse sentimento me levou a voltar a assistir, pela internet, *Arquivo X* (*X Files*, no original). Essa série de TV foi um sucesso de audiência nos Estados Unidos e também no Brasil durante os anos 1990, momento em que meus pais, recém-casados, tornaram-se seus espectadores recorrentes (“toda sexta-feira à noite”). De modo que, de certa forma, minha relação com esse programa começou mesmo antes de eu ter nascido. Eu acabei por acompanhar a série ainda na infância, com seus episódios sendo reprisados na televisão.

É difícil rastrear o motivo do impulso que leva o sujeito a buscar reviver algo do passado, como eu acabei fazendo com *Arquivo X*. Ocorre que nesse último período em que estive lendo alguns textos que tratavam do conceito de *arquivo*, me interessava pensar como esse conceito pode se relacionar com a ideia de violência, pode dar forma ao que pode ser considerado uma violência. *Arquivo X*, como o nome já indica, diz respeito a um arquivo, no caso, uma série de documentos fictícios da polícia federal estadunidense (FBI) sobre casos de homicídio e outros crimes, que não teriam explicação racional aparente e que apontariam para eventos sobrenaturais ou para a existência de alienígenas como possibilidade de resposta para esses casos. A narrativa gira em torno de dois agentes, Fox Mulder, um *outsider* na própria polícia, desacreditado por suas crenças excêntricas, apesar de sua competência investigativa, e Dana Scully, uma médica forense de personalidade cética, que busca encontrar razões lógicas para os eventos sem explicação do Arquivo X.

O formato do seriado segue a linha de uma longa linhagem de séries de investigação criminal que são produzidas por emissoras de televisão estadunidenses até os dias de hoje. Embora haja, no caso de *Arquivo X*, uma

trama maior que envolva seus personagens, boa parte das suas histórias são episódicas, ou seja, são casos de investigação a serem apresentados e resolvidos em um único episódio. A grande diferença, nesse caso, está na paranormalidade presente nos eventos. O Arquivo X é composto por documentos que apontam para o que há de fantástico no horror presente na realidade daquele universo, para a possibilidade de olhar para além do que está na moldura do real das coisas.

As ficções sobre as quais pretendo me debruçar neste texto, *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa, e *2666* (2004), de Roberto Bolaño, fazem o contrário. Elas se utilizam de arquivos para fazer-nos encarar o que há de insustentável no centro da realidade do mundo, a violência infindável produzida por sistemas políticos repressivos e por grupos de populações marginalizadas. Em *Arquivo X*, o detetive Mulder possui um quadro no seu escritório de trabalho com uma foto borrada de uma suposta nave extraterrestre e os dizeres “I want to believe” (“Eu quero acreditar”). Nos casos dos arquivos que esses autores latino-americanos apresentam, tudo o que se desejaria é não acreditar que esses registros tenham alguma correspondência na realidade, ainda que eles a tenham.

2 O material humano

Em *El material humano*, romance do escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, os registros usados pelo autor são apropriados de uma fonte histórica verdadeira, mesmo que ele reforce, logo na frase de abertura do livro, que se trata, em sua totalidade, de uma obra de ficção – “Embora não pareça, embora não deseje parecer, esta é uma obra de ficção” (Rey Rosa, 2017, p. 8, tradução minha).¹ O romance apresenta em seguida uma introdução, em que se conta a história da descoberta, ao acaso, de uma série de salas em uma área militar da Cidade da Guatemala, onde supostamente teria funcionado um centro de torturas do período ditatorial do país. Nessas salas, estaria uma gigantesca série de documentos registrando prisões, ações policiais e jurídicas da polícia guatemalteca durante o regime. A esse grande compêndio da história policial da Guatemala, que seria o “Arquivo do antigo Palácio da Polícia e de outras

¹ “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción”.

delegacias departamentais” (Rey Rosa, 2017, p. 9, tradução minha),² o narrador se refere simplesmente como “el Archivo”.

É sobre esse espaço que o resto do romance vai se debruçar, a partir do que um narrador autoficcional vai descrever em um diário investigativo sobre suas tentativas de acessar esse arquivo e coletar informações, a princípio indicando desejo descobrir mais sobre artistas e intelectuais que foram “objeto de investigação policial – ou que colaboraram com a polícia como informantes ou delatores – durante o século XX” (Rey Rosa, 2017, p. 10, tradução minha),³ mas, posteriormente, revelando o desejo de encontrar respostas sobre o mando e a execução do sequestro de sua mãe durante a ditadura de seu país.

Desse modo, em *El material humano*, temos acesso a um arquivo que congrega os atos de barbárie de uma época e que forma, pelo agrupamento de diferentes episódios registrados, a situação coletiva a qual estava sujeita uma parcela significativa da população guatemalteca no século XX. Nele encontramos, entre outras coisas, listas com descrições de pessoas fichadas por “delitos comunes” ou “delitos políticos” em que se apresentam seus nomes, seus anos de nascimento, suas profissões e o motivo de terem sido fichadas. Exemplos disso são encontrados replicados dentro do diário autoficcional do livro já no segundo capítulo, “Segunda libreta: pasta negra”:

Arquivo. Quinta-feira à tarde.

I. CRIMES POLÍTICOS

Aguilar Elías León. Nascido em 1921. Moreno, magro, cabelo preto liso; falta-lhe metade do polegar do pé direito. Fichado em 1948 por criticar o Supremo Governo da Revolução. Em 1955, por inclinações filocomunistas, segundo acusação.

(Rey Rosa, 2017, p. 15, tradução minha.)⁴

Sexta-feira.

II. CRIMES COMUNS

² “Archivo del antiguo Palacio de la Policía y de otras comisarias departamentales”.

³ “objeto de investigación policiaca – o que colaboraron con la policía como informantes o delatores – durante el siglo XX”.

⁴ “Archivo. Jueves por la tarde.

I. DELITOS POLÍTICOS

Aguilar Elías León. Nace en 1921. Moreno, delgado, cabello negro liso; dedo pulgar del pie derecho, fáltale la mitad. Fichado en 1948 por criticar al Supremo Gobierno de la Revolución. En 1955 por pretensiones de filocomunista, según lo acusan.”

Velásquez Vásquez Salvador. Nascido em 1925. Engraxate. Preso em 1937 por participação em jogos de azar ilegais. Em 1940 por furto. Libertado em 1941. (Rey Rosa, 2017, p. 18, tradução minha.)⁵

O *Archivo*, através da conjunção de dados como esses, permite dar algum princípio de forma, sob um prisma histórico, ao que era a vida da população guatemalteca durante diferentes momentos do século XX. Porém, não é possível ter acesso a todo o *Archivo*, pois, à maneira kafkiana, seu acesso é regido por uma burocracia que não se pode nem controlar, nem entender totalmente, e, à maneira borgeana, corresponde a um conjunto de documentos que na totalidade de sua extensão material ultrapassa a capacidade humana de apreensão – “[...] oitenta e tantos milhões de documentos que se calcula que o Arquivo contém atualmente” (Rey Rosa, 2017, p. 9-10, tradução minha).⁶

Assim, só seria possível ler um conteúdo parcial de todo o *Archivo*, de modo que um processo de seleção e edição desse conteúdo já configuraria a formação de um novo arquivo particular. De todo modo, mesmo que pudéssemos acessar todo esse arquivo, ele não seria o suficiente para acessar tudo o que diz respeito ao passado histórico. É isso que explica o historiador francês Henry Rousso em seu texto “Arquivo ou o indício de uma falta”.

Nesse texto, Rousso (1996) fala da “tensão contemporânea” à qual o estudo da história está submetido. Essa “tensão” diz respeito ao que o autor define como os “paradigmas que negam à história sua pretensão de captar o real” e “o desejo cada vez mais explícito na opinião pública de uma história ‘positiva’, baseada em provas irrefutáveis” (Rousso, 1996, p. 85). Enquanto o historiador refuta a ideia de que seja impossível encontrar nos documentos históricos algum componente de realidade, sustenta que isso não significa acreditar na “transparência” dos textos, pois eles são produto de uma subjetividade:

Nesse sentido, muitas vezes esquecemos que muitos arquivos escritos não passam eles próprios de testemunhos contemporâneos ou posteriores aos fatos, dotados de um componente irredutível de subjetividade e de interpretação que sua condição de “arquivo”

⁵ “Viernes.

II. DELITOS COMUNES

Velásquez Vásquez Salvador. Nace en 1925. Limpiabotas. Fichado en 1937 por participar en juegos prohibidos. En 1940 por hurto. Puesto en libertad en 1941.”

⁶ “[...] ochenta y tantos millones de documentos que se calcula que contiene actualmente el Archivo”.

absolutamente não reduz: é o caso dos autos policiais – para tomar apenas um exemplo entre os arquivos ditos "sensíveis" –, que muitas vezes são apenas o resultado de transcrições escritas e conservadas de depoimentos orais que foram objeto de uma mediação, de uma narrativa, a qual não pode senão alterar a declaração original feita pelo ator ou a testemunha interrogada. A escrita, a impressão, portanto a possibilidade de um documento resistir ao tempo e acabar um dia sobre a mesa do historiador não conferem a esse vestígio particular uma verdade suplementar diante de todas as outras marcas do passado: existem mentiras gravadas no mármore e verdades perdidas para sempre. (Rouso, 1996, p. 89.)

Quando nos deparamos com a narração de *El material humano* sendo realizada sob a forma de um diário, por meio do qual temos acesso a partes do *Archivo* de que trata o livro, dispomos, portanto, do acesso a um arquivo através de outro, um meta-arquivo em uma metaficção, em que se torna evidenciada a força da subjetividade que ainda opera sobre a formação, a apreensão e a recepção desse arquivo.

Isso fica bastante claro, pois além de fragmentos reproduzidos do próprio *Archivo*, durante as anotações do diário do livro se somam relatos sobre a própria vida de seu narrador: encontros profissionais, familiares e amorosos, fragmentos de outras leituras que escolhe reproduzir, reflexões sobre a própria natureza do que está fazendo e descrições da institucionalidade que estrutura o acesso àquele espaço. Sem ser capaz de vislumbrar o que há de traço subjetivo na formação do arquivo, ele se tornaria tão somente um conjunto de dados, um material dessubjetivado, não humano. É isso que a própria forma-diário escolhida por Rey Rosa aponta e que contrasta justamente com as fichas encontradas no *Archivo*, em que os processos violentos de desumanização realizados pelo Estado se refletem na redução desses processos a registros frios.

O livro se torna então uma escrita tanto sobre os registros do passado sombrio de um país marcado pela violência política e social, quanto sobre o que fazer com esse arquivo que é uma parte da herança desse passado. O que é possível obter de todos esses fatos listados ali? O que eles podem nos dar hoje, quando conhecemos os motivos políticos e sociais maiores para encaixar em suas narrativas? É de uma reflexão como essa que parece partir o narrador de *El material humano* quando comenta sobre o *Archivo*:

— Na verdade — digo-lhe —, acho que lá não há nada que já não saibamos. Um monte de detalhes e mais nada. (Mas — me pergunto em

silêncio — o ditado não diz que é precisamente ali, nos detalhes, que está Deus, à espreita?). (Rey Rosa, 2017, p. 123, tradução minha.)⁷

Aqui, diferentemente da visão ainda positivista da clássica abertura de *Arquivo X*, em que aparecem os dizeres “THE TRUTH IS OUT THERE” (“A VERDADE ESTÁ LÁ FORA”), que indicaria a “verdade” como algo apreensível, que se precisa ainda encontrar, o que o narrador parece nos dizer é que, nesse caso, a verdade é a própria barbárie que já sabemos ter acontecido e dentro da qual já se encaixou uma narrativa sociopolítica geral. Em relação a essa violência que *está lá fora*, a violência que já sabemos existir, o arquivo não traz nada de novo — “[...] não há nada que já não saibamos.” (Rey Rosa, 2017, p. 123, tradução minha.)⁸ —, ainda assim, ao contar seu percurso por esses documentos, o personagem principal insiste em fazer com que seja ativada a memória desse período. Ele insiste que a barbárie não tenha seu impacto reduzido somente à própria materialidade dos milhares de papéis que a registram. Aqui, mais uma vez, acaba ecoando na literatura de Rey Rosa a questão geral que Rousso formula ao refletir sobre o papel do historiador perante um arquivo:

O acesso aos arquivos, por mais liberal e amplo que seja, nos dá *ipso facto* a chave do passado? Inversamente, a ausência de documentos ou a impossibilidade de acesso a eles nos privam realmente de toda forma de conhecimento sobre este ou aquele aspecto da História? Acessíveis ou fechados, os arquivos são o sintoma de uma falta. (Rousso, 1996, p. 91.)

Nesse sentido, a ficção entra como um ativador de uma sensibilidade crítica, em contraponto, ao que podem ser esses documentos ou uma notícia de jornal, que, conforme nos indica Benjamin (1994, p. 203) em seu famoso texto “O narrador”, priorizam a informação em detrimento da narração e, conforme complementa Rousso (1996, p. 89), falando da midiaticização de determinados documentos históricos, “fazem crer que a verdade de um acontecimento decorreria da leitura primária e imediata de um documento que se supõe ser decisivo, comprobatório e definitivo”.

⁷ “— En realidad — le digo —, creo que ahí no hay nada que no sepamos ya. Un montón de detalles, nada más. (Pero — me pregunto en silencio — ¿no dice el refrán que allí precisamente, en los detalles, está Dios, que acecha?).”

⁸ “[...] no hay nada que no sepamos ya”.

O modo de fazer com que as vidas afetadas pelo controle repressivo da polícia e pela violência social daquele país empobrecido não sejam reduzidas a um mero dado informacional, em que os vestígios da experiência se apagam, seria *narrar o Archivo*, dar àquele conjunto de registros uma voz. Porém, fazer isso com a totalidade desses documentos seria impossível. Rey Rosa poderia optar, então, por enveredar por uma história de algum caso particular, fazendo desse caso a síntese do que o *Archivo* poderia representar, ou simplesmente escolhendo ficcionalizar, partindo do que ele considerasse mais interessante. O narrador, diferentemente, daquelas pessoas, tem a possibilidade de contar sua própria história; ele opta, então, por contar a história de sua investigação.

Em um trecho de seu já citado texto, Rousso compara o olhar do historiador com o do cineasta, e sustenta a ideia do historiador “como um cineasta que desloca seus refletores e suas objetivas ao longo dos planos, vai esclarecer de maneira parcial uma sequência do passado, vai, ele também, criar um vestígio, deixar uma marca, uma mediação” (Rousso, 1996, p. 88). De certa forma, é um processo parecido que está ficcionalizado em *El material humano*, o olhar de um alguém que não é um historiador de formação, mas que age no sentido de buscar no passado algum vestígio que esclareça uma questão (o sequestro de sua mãe) e a partir disso gera ele mesmo um vestígio, que é o próprio diário que compõe o livro.

É claro que essa experiência também é construída, ficcionalizada. Conforme explica Diana Klinger, no capítulo inicial de sua obra *Escritas de si, escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfica* (2023), quando o sujeito “retorna” ao plano principal do texto literário nesse novo momento da literatura, após a consolidação da crítica da noção de sujeito e a crise da representação, o espaço aberto por um sujeito, que não é agora o mesmo da autobiografia, compõe uma ficção que percorre um caminho formal para além do sujeito biográfico (Klinger, 2023, p. 51). Conforme nos indica a teórica: “[...] o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, senão que é resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (Klinger, 2023, p. 56). Isto é, o sujeito da obra é tão produto de uma construção ficcional quanto é o próprio Rey Rosa enquanto a figura de um autor. Desse modo, ao se confundirem no texto “as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a

capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (Klinger, 2023, p. 51). É a partir da construção simultânea do autor e do narrador que Klinger vai introduzir então a ideia de autoficção como *performance*:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. (Klinger, 2023, p. 56.)

O que é interessante notar é que, assim como o próprio Rey Rosa enquanto autor tem sua identidade construída nessa performance autoficcional, o *Archivo* é uma documentação real que tem sua “verdade” construída a partir de uma narrativa, que nesse caso não é ficcional, mas histórica – entendendo aqui a História justamente não como um campo neutro em que a verdade é *alcançada* dentro da realidade, mas como um outro campo de construção discursiva dessa “verdade”. Nesse sentido, o autor de *El material humano* aproxima a si mesmo e o leitor da consciência que o próprio historiador e o arquivista deveriam ter ao lidar com o seu trabalho. Essa aproximação pode ser balizada pelo pensamento de Rousso, que descreve o modo como deve funcionar o processo de formação da narrativa histórica da seguinte maneira:

[a] “narrativa histórica” começa com o estabelecimento de um corpus coerente, inteligível sob o ponto de vista de uma investigação precisa, e não sob o ponto de vista de um passado que se pretenderia simplesmente restituir em sua verdade recôndita. Em outras palavras, a constituição da narrativa não é a etapa final – o livro de história – a que se chega depois de acumulada a documentação; é intrínseca ao próprio procedimento daquele que interroga o passado. (Rousso, 1996, p. 88.)

Como bem sabemos, é preciso ativar a memória social para reforçar a narrativa do autoritarismo empresarial-militar e evitar que todos os danos que esse tipo de regime causou para as populações latino-americanas volte a acontecer. Isso porque essa narrativa pode voltar a estar em disputa, contra

narrativas que glorificam esses mesmos militares por seus feitos, ainda que os danos causados por eles, as mortes e a miséria, sejam verdadeiros.

Para isso, sem que se abra mão da narrativa, sem que se deixe de fazer literatura ou que a mesma seja reduzida a uma espécie de panfleto, Rey Rosa ficcionaliza a própria relação com o *Archivo* e faz da investigação em si parte do método formal para contar a história, de modo a fazer com que o passado ali contido seja revisitado com uma consciência explícita da afetação do tempo presente e da perspectiva particular do sujeito na formação desse passado. Diferentemente do historiador, o escritor de ficção não sofre a pressão social indevida de chegar à verdade do passado, embora por vezes esteja recorrendo a arquivos – no caso de *El material humano* mais diretamente, e em 2666 de forma mais indireta –, para trazer para a ficção determinados fatos históricos. A estratégia do escritor, então, é entrelaçar o arquivo e sua própria narrativa pessoal, fazendo com que o *Archivo* seja *presentificado* a partir de sua própria experiência.

3 2666

Três anos depois da publicação de *El material humano*, a violência voltará a estar no centro da literatura de Rodrigo Rey Rosa, desta vez em uma obra que não pode ser classificada como autoficção. Em *Los sordos*, lançado em 2012, Rey Rosa trata do momento presente da Guatemala, criando uma jornada de busca e investigação no interior do país a partir do desaparecimento da filha de um velho banqueiro. Assim como em *El material humano*, o autor usa como recurso narrativo a criação de fragmentos que reproduzem registros de outros meios textuais. Em determinado momento, dom Cláudio, o pai rico à procura de sua filha sequestrada, lê jornais a espera que seu telefone toque com notícias dela. As notícias dos jornais, no entanto, são perturbadoras:

«PANAMÁ (EFE) – A Guatemala vive a “vergonha” de já ter superado as mortes brutais de mulheres de Ciudad Juárez, com uma média de seiscentas mortes por ano, cem a mais do que na cidade mexicana, disse

hoje no Panamá a secretária presidencial da Mulher Guatemalteca, Sonia Escobedo». (Rey Rosa, 2012, p. 108, tradução minha.)⁹

A comparação levantada pela notícia acaba apontando para uma outra obra literária que tematiza a violência do continente latino-americano. Isso porque o caso de “[...] mortes brutais de mulheres de Ciudad Juárez [...]” (Rey Rosa, 2012, p. 108, tradução minha)¹⁰ ganhou projeção para além das fronteiras mexicanas por conta da obra póstuma de Roberto Bolaño, 2666. Bolaño talvez possa ser considerado, dentro dos meios acadêmicos e literários em geral, o grande fenômeno da literatura latino-americana da virada do século, em parte por ter sido galardoado com o prestigiado Prêmio Rómulo Gallegos em 1999 por seu *Los detectives salvajes*, em parte também por sua morte precoce, que contribuiu para o sucesso editorial da sua extensa obra póstuma.

Parte deste livro de enredo fragmentado é amarrado sutilmente pelos rastros do fictício escritor alemão Benno von Archimboldi, um enigma para o mundo, um escritor recluso, que nunca vem a público e que acaba sendo procurado por acadêmicos europeus. Nessa busca por seu objeto de fascínio, o corpo vivo de Archimboldi, a narrativa percorre uma rota da Europa Ocidental até a pequena cidade de Santa Teresa no México. Essa cidade é precisamente uma versão ficcional de Ciudad Juárez, à qual se refere a notícia retratada em *Los sordos*.

Na parte mais famosa e infame do livro de Bolaño, a quarta parte, “La parte de los crímenes”, são descritas em mais de 250 páginas uma sucessão de crimes de feminicídios no norte do México, muitos deles consequentes de violações sexuais e torturas. Bolaño parece tentar fazer o leitor desistir da leitura ao não mensurar limites para a descrição de cada ato. Um dos exemplos de trechos mais brandos dessa seção do livro é o seguinte:

Em outubro apareceu, no lixão do parque industrial Arsenio Farrell, a morta seguinte. Se chamava Marta Navales Gómez, tinha vinte anos, um metro e setenta de altura e cabelos castanhos compridos. Fazia dois dias que não aparecia em casa. Vestia um roupão e meias-calças que

⁹ “«PANAMÁ (EFE) –. Guatemala vive la “vergüenza” de haber superado ya las muertes violentas de mujeres de Ciudad Juárez con un aproximado de seiscientas muertes por año, cien más que en esa urbe mexicana, dijo hoy en Panamá la secretaria presidencial de la Mujer Guatemalteca, Sonia Escobedo».”

¹⁰ “[...] las muertes violentas de mujeres de Ciudad Juárez [...]”.

seus pais não reconheceram como pertencentes a ela. Tinha sido estuprada anal e vaginalmente inúmeras vezes. A morte se deu por estrangulamento. O curioso do caso é que Marta Navales Gómez trabalhava na Aiwo, uma maquiladora japonesa instalada no parque industrial El Progreso, no entanto seu corpo havia aparecido no parque industrial Arsenio Farrell, no lixão, um lugar complicado para chegar de carro, a não ser que fosse um veículo de lixo. Foi encontrada por uns garotos, de manhã, e depois do meio-dia, quando o cadáver foi retirado, um numeroso grupo de trabalhadores foi até a ambulância ver se era uma amiga, uma colega ou uma simples conhecida. (Bolaño, 2010, p. 377.)¹¹

Ao escritor brasileiro Alberto Mussa é atribuída a frase “uma cidade se define pela história de seus crimes”. Neste caso, Bolaño, a julgar pela construção conferida ao livro até ali – um livro que começa com professores universitários europeus que acabam na cidade de Santa Teresa –, parece estar definindo algo maior do que somente aquela pequena cidade do noroeste mexicano. Ele poderia estar narrando a história de todo o continente, que, como vimos pelo que foi apresentado antes no trecho de *Los sordos*, compartilha desse tipo de ocorrência macabra.

Bolaño poderia ainda estar narrando algo que não se limita a uma geografia, poderia estar narrando uma parte daquilo que o “o anjo da história” vê quando olha para trás, “uma catástrofe única, que incessantemente empilha escombros sobre escombros” (Benjamin, 2020, p. 29), ou seja, a História enquanto produtora de barbárie. Apesar disso, essa violência masculina não parece ter, à primeira vista, uma natureza histórica clara: ela não se relaciona com a presença do Estado, mas justamente com sua ausência. Ainda que o vácuo de poder local combinado com uma produção deliberada de miséria sempre tenha gerado violência, seriam tais explicações suficientes para tornar compreensíveis os impulsos sociais geradores dessa série incessante de assassinatos?

¹¹ “En octubre apareció, en el basurero del parque industrial Arsenio Farrell, la siguiente muerta. Se llamaba Marta Navales Gómez, tenía veinte años, un metro setenta de estatura, el pelo castaño y largo. Desde hacía dos días faltaba de su casa. Vestía una bata y unos leotardos que sus padres no reconocieron como prendas suyas. Había sido violada anal y vaginalmente en numerosas ocasiones. La muerte se produjo por estrangulamiento. Lo curioso del caso es que Marta Navales Gómez trabajaba en la Aiwo, una maquiladora japonesa instalada en el parque industrial El Progreso, y sin embargo su cuerpo había aparecido en el parque industrial Arsenio Farrell, en el basurero, un sitio complicado para acceder en coche, a menos que el coche fuera un coche de basura. La encontraron unos niños, por la mañana, y pasado el mediodía, cuando fue retirado el cadáver, un numeroso grupo de trabajadoras se acercó a la ambulancia a ver si se trataba de alguna amiga, de alguna compañera o simple conocida” (Bolaño, 2004, p. 489).

A forma de representação que o livro de Bolaño apresenta em “La parte de los crímenes” parece responder que não, pois passa a apresentar uma violência tão assombrosa que pode gerar como efeito a sensação de uma perda do próprio propósito do que foi narrado até ali em 2666. Como se a obra estivesse questionando nessa seção qualquer modo de pensar ou lidar com a violência apresentada, inclusive, paradoxalmente, a própria literatura. Em outras palavras, diante da repulsividade que nos é gerada pelas cenas torrenciais de horror que passamos a ler nas páginas do livro, da saturação dessa narração esquemática da brutalidade masculina, parece surgir um vazio existencial que impede a formulação de qualquer pensamento suficientemente capaz de abarcar o tamanho da tirania dos fatos.

De certo modo, a barbárie que Bolaño ficcionaliza se aproxima em efeito da sensação descrita por Theodor Adorno, ao refletir sobre a condição da cultura após a Segunda Guerra Mundial, quando escreve a famosa frase: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (Adorno, 1998, p. 26); pois, se Bolaño torna possível fazer crer que tudo que é retratado ali pode ter ocorrido, não por saber deste fato necessariamente, mas pelo “efeito de real” produzido pela leitura – ou seja, porque já percebemos isso como uma parte da realidade, ainda que evitemos encará-la –, tudo que pode ser produzido a partir dessa verdade (que é a natureza e a repetição desses assassinatos) é o trauma. A extensão e a repetição em “La parte de los crímenes” buscam precisamente produzir no leitor o efeito de trauma. O trauma – isso que, em *El material humano*, Rodrigo Rey Rosa intenta sanar com respostas em sua procura no *Archivo* – é, em 2666, o próprio efeito que Bolaño busca alcançar.

Essas diferentes posições em relação ao trauma se refletem em diferentes abordagens ficcionais. Apesar de 2666, assim como *El material humano*, ter como elemento de verdade a própria barbárie exposta na obra, na ficção de Bolaño não temos acesso à narrativa da vida e das histórias particulares dessas vítimas. Em *El material humano*, como já vimos, ocorre o oposto, lemos fatos sobre as vítimas do fichamento, do cárcere e de possível morte por mão da polícia guatemalteca, mas a descrição dos próprios assassinatos não está inserida no *Archivo*, o que segue a tendência do autoritarismo, com seu cinismo e o desejo de apagar a possibilidade de memória desses fatos. Já no caso de 2666, o recorte

narrativo de “La parte de los crímenes” incide principalmente sobre o modo como os corpos foram encontrados e a revelação dos métodos de abuso e assassinato para que o trauma social do feminicídio e da desumanização completa seja encarado de forma direta.

Essas imagens de violência constituem um artifício nada gratuito e que tem por efeito consciente *violentar o próprio leitor*, produzir uma afetação negativa que vá em sentido contrário à dessensibilização gerada pelo excesso de imagens de violência no imaginário cultural do mundo contemporâneo. Isto é, a violência é articulada esteticamente para anular a passividade gerada pela automatização da nossa relação com a violência ao nosso redor no mundo contemporâneo e na memória do nosso passado recente. Nesse sentido, a repetição incessante de assassinatos movidos pelo ódio contra mulheres no livro de Bolaño parece convergir para um lugar semelhante àquilo que Hal Foster, em seu livro *O retorno do real* (2017), trata por “realismo traumático”, ao teorizar sobre o trabalho artístico de Andy Warhol se utilizando das teorias psicanalíticas de Freud:

[...] a repetição é tanto um escoamento do significado como uma defesa contra o afeto, e essa estratégia já guiava Warhol no momento da entrevista de 1963: “Quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito”. Essa é, manifestamente, uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica. Mas as repetições de Warhol não são restauradoras nesse sentido; não têm nada a ver com o controle do trauma. Em vez de uma paciente libertação do objeto no luto, indicam uma fixação obsessiva no objeto na melancolia. (Foster, 2017, p. 124.)

Do mesmo modo que as repetições na obra de Warhol não são restauradoras, assim também ocorre com a leitura dos crimes do livro de Bolaño. A narração desses eventos, pelo contrário, vai em uma direção de ruptura, de ataque ao leitor. Essa parte do livro só pode ser compreendida a partir de um efeito geral que põe o aspecto emocional lado a lado com o aspecto racional do leitor, de outro modo se tornaria tão somente uma repetição fria da mesma fórmula discursiva. Mas o que gera essa percepção, talvez paradoxalmente, é justamente uma certa burocratização narrativa, uma formalização do narrar que se distancia da amplificação de qualquer traço subjetivo frente ao horror dos fatos narrados. Resta ao leitor encarar esse papel.

Bolaño está, desse modo, tentando restituir o horror que pode faltar ao arquivo dada uma leitura positivista dura do mesmo. Essa falta de que fala Rousso (1996, p. 91) – “[a]cessíveis ou fechados, os arquivos são o sintoma de uma falta” –, que está presente no arquivo e que o historiador tenta suprir de alguma forma, sabendo da impossibilidade da tarefa, Bolaño consegue preenchê-la do horror que cria, a partir de um mecanismo que singulariza o acontecimento, ao se apropriar de uma realidade e fazer disso sua literatura.

Quando “La parte de los crímenes” acaba, o leitor pode finalmente se encontrar com Archimboldi, o escritor que era procurado no começo do livro. Ao nos depararmos com sua história, descobrimos que Benno Von Archimboldi é pseudônimo de Hans Reiter, um alemão que acabou convocado pelo partido nazista para servir durante a Segunda Guerra Mundial. Na Frente Oriental, Archimboldi acabou sendo capturado e levado a um campo de prisioneiros aliados; lá ele cometeu o assassinato de um oficial alemão responsável pela morte de vários judeus. Seu pseudônimo e sua aversão à vida pública vêm desse acontecimento, mas também talvez venha desse mesmo fato, assim como das contingências e dos traumas de sua vida, a vontade de escrever e fazer literatura.

A literatura pode aparecer então como resposta ao horror do mundo. No caso de Archimboldi, renegando a sua própria identidade original e tudo que carregava com ela, para deixar prevalecer sua obra, e, no caso de Bolaño, fazendo vir à tona esse incômodo que, mesmo na literatura de terror ou policial, pode se buscar apaziguar, que é a falta de limite para os excessos de violências possíveis.

4 Linguagem e violência

Em seu livro a respeito da violência, o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014, p. 57) inverte a lógica da argumentação de Walter Benjamin, que aponta na linguagem uma esfera de não-violência que só pode ser abalada em um processo de deterioração da mesma, defendendo a ideia de uma violência inerente à própria linguagem. Para o pensador esloveno, no entanto, a violência que é fundada na própria linguagem é também a chave para a superação da violência direta. Isto é, até certo ponto existe, nessa perspectiva, uma inevitabilidade da violência; porém, com algum nível de violência linguística (ideologicamente)

direcionada é possível barrar a ação de outros tipos de violência (sendo, nesse sentido, toda violência uma violência ideológica). Isso não é uma defesa de uma idealização alienada das relações do mundo material, alienada daquilo que Žižek chama de Real, mas parte da disputa da constituição do mesmo, se considerarmos que o Real é formado pela linguagem.

Ao transpormos esse pensamento para a literatura de 2666 ou de *El material humano*, é possível atribuir à violência subjetiva que configura a prosa, seja pela representação narrativa de outras formas de violência, seja pelo rompimento das estruturas formais consolidadas do romance, uma reação à normatização da violência simbólica e objetiva que emerge por extensão da violência sistêmica, violência essa que se dá a partir dos processos históricos nos meios culturais e políticos.

Também há, em 2666, uma passagem que narra como até mesmo os sujeitos do pensamento crítico, dos meios acadêmicos, que fazem parte dessa “sociedade letrada”, cuja imagem geral está associada ao repúdio de atos de violência física, também podem, na verdade, ser responsáveis por ações brutais. No trecho em questão, Pelletier e Espinoza, dois professores universitários da França e da Espanha, respectivamente, espancam um taxista paquistanês em Londres até a sua possível morte. Isso ocorre após o taxista proferir insultos sobre a mulher que os dois amam e com a qual compõem um triângulo amoroso. Eles retiram o taxista de seu carro e a raiva que os possui só é bloqueada quando, sendo espancado, o motorista se mostra completamente inconsciente e disforme, depois do qual “[...] permaneceram uns segundos submersos na imobilidade mais estranha das suas vidas” (Bolaño, 2010, p. 83).¹²

A incredulidade que se segue reflete a quebra da ilusão da incapacidade de cometer tal ato, há uma perda de inocência que é reflexo da ilusão do “mundo civilizado” do qual eles mesmos se veem parte. Há uma afetação em suas identidades a partir disso, como mostra o seguinte trecho:

Falaram da sensação que ambos sentiram enquanto batiam no corpo caído. Uma mistura de sonho e desejo sexual. Desejo de foder com aquele pobre coitado? De jeito nenhum! Era, antes, como se estivessem fodendo consigo mesmos. Como se cavoucassem em si mesmos. Com as

¹² “[...] permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas” (Bolaño, 2004, p. 110).

unhas compridas e as mãos vazias. Mas eles, nessa espécie de sonho, cavoucavam e cavoucavam, rasgando tecidos, destruindo veias, danificando órgãos vitais. O que procuravam? Não sabiam. Tampouco lhes interessava, naquela altura. (Bolaño, 2010, p. 84.)¹³

Bolaño aqui claramente cutuca uma certa moral, que se coloca acima do que é a sociedade como um todo, um resquício dessa visão do pesquisador (e também do artista enquanto um ser isolado da sociedade) que não se vê como parte daquilo que ela produz. A crítica de Bolaño é explícita na culpa que os dois carregam:

Espinoza se perguntou se seu comportamento não revelava o que ele verdadeiramente era, ou seja, um direitista xenófobo e violento. O que, ao contrário, alimentava a má consciência de Pelletier era o fato de ter chutado o paquistanês quando este já estava caído no chão, o que era francamente antiesportivo. Que necessidade havia de fazer aquilo?, se perguntava. O taxista já tinha recebido o que merecia e não precisava que ele acrescentasse mais violência à violência. (Bolaño, 2010, p. 87.)¹⁴

Vemos então, uma demonstração um tanto cínica da própria violência daqueles que escrevem, produzem artigos, obras literárias. Não só em um sentido subjetivo, mas também na quebra dessa imagem de uma necessária complacência e resignação no que diz respeito aos atos físicos que muitas vezes são atribuídos de forma absoluta às classes marginalizadas.

Dito isso, se a violência é, então, uma realidade comum a toda a história das civilizações humanas em diferentes instâncias e também em diferentes modos de manifestação – a história é constituída pelos documentos da barbárie, nos diz Walter Benjamin –, e pode até mesmo ser considerada parte constituinte do ciclo natural da vida de outras espécies de animais, isso não significa que a manifestação e a difusão da violência não passem por uma disputa. Conforme

¹³ “Hablaron de la sensación que ambos sintieron mientras golpeaban el cuerpo caído. Una mezcla de sueño y deseo sexual. ¿Deseo de follar a aquel pobre desgraciado? ¡En modo alguno! Más bien, como si se estuvieran follando a sí mismos. Como si escarbaran en sí mismos. Con las uñas largas y las manos vacías. Aunque si uno tiene las uñas largas tampoco se puede decir que tenga necesariamente las manos vacías. Pero ellos, en esa especie de sueño, escarbaban y escarbaban, desgajando tejidos y destrozando venas y dañando órganos vitales. ¿Qué buscaban? No lo sabían. Tampoco, a esas alturas, les interesaba” (Bolaño, 2004, p. 105).

¹⁴ “Espinoza se preguntó si su comportamiento no revelaba lo que verdaderamente era, es decir un derechista xenófobo y violento. A Pelletier, por el contrario, lo que alimentaba su mala conciencia era el hecho de haber pateado al paquistaní cuando éste ya estaba en el suelo, lo que resultaba francamente antidesportivo. ¿Qué necesidad había de hacerlo?, se preguntaba. El taxista ya había recibido su merecido y no hacía falta que él añadiera más violencia a la violencia” (Bolaño, 2004, p. 110).

aponta o teórico brasileiro Jaime Ginzburg, a violência deve ser entendida como uma manifestação historicizada:

Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência. [...] Há uma perspectiva fundamental para discutir a regularidade do comportamento violento: a histórica. (Ginzburg, 2017, p. 20.)

Isso implica uma luta por seu controle, uma luta pelo controle da violência, mesmo que o objetivo com isso seja, paradoxalmente, dissipar essa força do mundo. Não é uma lógica muito distante daquela que Michel Foucault (1979) aplica ao conceito de poder, afinal o ato de violência parte de uma relação de poder. Isso significa que mesmo quando se objetiva um fim à violência, todo aquele que luta pela paz necessita recorrer a um esforço violento, ainda que no sentido de uma disputa simbólica pelo controle da violência objetiva, que é afinal a que se visa eliminar nesses casos. Nesse sentido, o discurso, que dá suporte aos símbolos e a formação de sistemas de poder, tem um papel crucial na manutenção ou não da naturalização de manifestações agressivas. Não somente o discurso como a própria estética, que é utilizada enquanto fator definitivo para o propósito de contrabalancear a disputa em torno da legitimidade da violência.

Hoje, essa luta ocorre com muita intensidade através de imagens, da câmera de TV, do cinema, através da propagação de determinados imaginários. A luta pelo fim da violência física e sistêmica é complexa, na medida em que a própria geração de um excesso de imagens violentas alimenta uma espécie de entorpecimento. Há uma pornografia da violência física e ela está diretamente ligada a uma intensa violência simbólica: “[a] violência simbólica social na sua forma mais pura manifesta-se como o seu contrário, como a espontaneidade do meio que habitamos, do ar que respiramos” (Žižek, 2014, p. 41). Ou seja, a banalização do mundo como ele é, é em si a maior das violências simbólicas.

Tendo consciência desse contexto, é necessário questionar que tipo de papel a literatura pode exercer, que dispositivos é possível acionar com ela e a que propósito esses dispositivos servem. Estaria sendo tão somente corroborada a reprodução de violências desdobradas de sua raiz sistêmica pelas produções literárias contemporâneas? Estaria a literatura servindo apenas de engodo ou

apologia para a naturalização do que a vida se tornou em termos de aceitação da barbárie? Segundo me consta, em obras como *El material humano* e *2666*, autores como Rodrigo Rey Rosa e Roberto Bolaño insistem em ir na direção contrária, fazendo do próprio existencialismo consternado de suas obras um modo de revisão das violências do mundo.

Referências

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet *et alii*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 7-26.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. Tradução: Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

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

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2017.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 4a edição. Rio de Janeiro: 7letras, 2023.

REY ROSA. *El material humano*. 2a edição. México: Alfaguara, 2017.

REY ROSA. *Los sordos*. México: Alfaguara, 2012.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricos*, v. 9, n. 17. Tradução: Dora Rocha. Rio de Janeiro, 1996, p. 5-26. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2019>. Acesso em: 19/02/2026.

THE X-Files. Direção: Chris Carter, David Nutter, Kim Manners, Michael W. Watkins, Rob Bowman, Robert Mandel, R.W. Goodwin, Tony Wharmby. Intérpretes: David Duchovny, Gillian Anderson. Vancouver, Los Angeles: 20th Century Fox Television, 1993. 1 video (45 min.). Disponível em: <https://www.disneyplus.com/>. Acesso em: 31/10/2025.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: Seis reflexões laterais*. Tradução: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

[Artigo recebido em 20 de fevereiro de 2026 e aceito em 27 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.153753