

RESUMO: Neste artigo, a obra do autor chileno Roberto Bolaño (1953–2003), um nome que tem influenciado a mais recente geração de escritores, é pensada a partir de certos conceitos fundamentais do ensino de escrita criativa, como concisão e precisão. Tanto em contos quanto em romances, os narradores de Bolaño parecem desviar de diversas convenções do *storytelling*, e seus excessos narrativos aparentam sinalizar um caminho para uma poética do século XXI. No artigo, o conto “El Ojo Silva” é analisado com mais atenção, e destaca a polissemia da imprecisão empregada pelo narrador e as possibilidades literárias que decorrem daí. Também se destaca a utilização ocasional de artifícios antiliterários em livros, tal qual, *2666* e o supracitado conto, como um modo de ruptura que resgata uma linhagem modernista.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Bolaño, literatura latino-americana, excesso

RESUMEN: En este artículo, la obra del autor chileno Roberto Bolaño (1953–2003), un nombre que se convirtió en una gran influencia para la más reciente generación de escritores, es analizada a partir de ciertos conceptos fundamentales de la enseñanza de la escritura creativa, como la concisión y la precisión. Tanto en cuentos como en novelas, los narradores de Bolaño desvían de diversas convenciones del *storytelling* y sus excesos narrativos parecen señalar un camino hacia una poética del siglo XXI. En el artículo, el cuento “El Ojo Silva” es examinado con mayor atención, destacando la polisemia de la imprecisión empleada por el narrador y las posibilidades literarias que se derivan de ahí. También se subraya la utilización ocasional de artificios *antiliterarios* en libros como *2666* y “El Ojo Silva” como un modo de ruptura que rescata un linaje modernista.

PALABRAS-LLAVE: Roberto Bolaño, literatura latinoamericana, exceso

Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI

Antônio Xerxenesky

Dos poucos consensos possíveis no mundo literário, está o de que o autor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003) se tornou uma figura inescapável e muitas vezes central do novo cânone latino-americano, o que não deixa de ser irônico, pois, ao longo da obra do autor – e também em entrevistas –, o cânone e o *establishment* literário eram vistos com sarcasmo e desdém. No entanto, uma nova geração de escritores passou a buscar em Bolaño uma estrela-guia.

Na sua “biografia” narrada por outras pessoas, *Bolaño: a biography in conversations* (MARISTAIN, 2014), a organizadora Mónica Maristain dedicou um capítulo ao assunto. Quando perguntado da semelhança de seu romance de estreia com a parte dos crimes de 2666 (BOLAÑO, 2004), Juan Pablo Villalobos disse que o autor chileno era, sem dúvida, uma referência muito forte para qualquer pessoa que escreva hoje em dia (MARISTAIN, 2014, p. 280). Para o mexicano Edson Lechuga, Bolaño foi o último escritor a dedicar a vida completa ao ofício, e está no patamar de García Márquez e Juan Rulfo (idem, p. 280). Alejandro Zambra destaca a maneira como Bolaño reinterpretou a história da literatura chilena (idem, p. 281), e logo outros escritores são convidados a falar como, na verdade, seu impacto se expande para muito além daquele país.

No entanto, a leitura atenta da prosa de Roberto Bolaño, tanto em contos quanto em romances, revela um autor que parece desprezar todas as diretrizes da “boa escrita”, ou pelo menos as regras vistas como básicas em certos cursos de escrita criativa. Os conceitos de concisão e precisão, como veremos logo abaixo, quando tratarei do conto “El Ojo Silva” (BOLAÑO, 2005), parecem ser ignorados. Além disso, alguns de seus livros – em especial, 2666 – flertam com um modo de escrita que pode ser designado “antiliterário”.

O que quero dizer com “antiliterário”? O termo pode transmitir uma impressão equivocada, então buscarei defini-lo. Retomando o pensamento dos formalistas russos, no nascimento da teoria literária, Tzvetan Todorov afirmava (TODOROV, 2013, p. 38) que o dever do crítico não era estudar a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma obra literária, o que há na linguagem que nos fará classificarmos aquele texto como literário.

Roman Jakobson (1995), por sua vez, ao definir as funções da linguagem, fala de uma linguagem poética, que produz prazer estético.

Em 2666, há diversos trechos nos quais a linguagem opera numa função que, fora de contexto, seria vista como referencial, ou, até mesmo, científica: as descrições forenses dos cadáveres, alguns trechos da “Parte dos Críticos” que parecem tirados de um livro de crítica ou historiografia literária. Esses fragmentos, se não integrassem um livro que é vendido como romance, ou fizessem parte de um todo maior que forma uma obra literária, poderiam ser vistos como algo extraliterário, ou, dado o contexto, antiliterário.

É claro que boa parte das teorias definidas e defendidas pelos formalistas russos são consideradas datadas pela crítica contemporânea. Já cerca de cem anos atrás, a ficção de grandes autores modernistas, como Franz Kafka e Alfred Döblin, tensionou o conceito de literariedade a partir de sua linguagem — Kafka, por exemplo, ao narrar acontecimentos grotescos com um distanciamento clínico, e Döblin ao mesclar até sinais gráficos à sua prosa. Roberto Bolaño, em vários momentos de 2666, parece assimilar justamente essa linguagem do alto modernismo, avesso a uma linguagem poética — e a citação a Döblin, feita em um momento-chave de 2666, é um dos indícios. O efeito estético produzido, muitas vezes, é de estranhamento, como se tivessem enxertado um relatório policial no meio de uma obra de ficção¹.

1 A quarta parte de 2666 tem centenas de páginas que relatam minuciosamente o estupro e assassinato de mulheres anônimas na fronteira do México com os Estados Unidos. Muitos parágrafos, se tirados de contexto, mais parecem um relatório forense. Não há uma frase poética, uma metáfora que seja, em todo o longo trecho.

Portanto, quando uso a expressão “antiliterário”, não quero insinuar que Roberto Bolaño é contra a literatura — seus protestos contra ela são feitos radicalmente através da literatura, num complexo jogo metalinguístico. Quero apenas dizer que, em alguns trechos, ele evita um modo de narrar obviamente pleno de literariedade (na acepção dos formalistas russos), isto é: desvia das frases construídas para maximizar um efeito poético e reconecta-se com uma tradição modernista

muitas vezes esquecida. Esse modo de escrita não apenas destoa de um tipo de *storytelling* predominante na ficção anglófona (pensemos em Paul Auster, Jonathan Franzen, Ian McEwan, alguns romances de Zadie Smith), como parecem deixar alguns críticos perplexos.

Em coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, Daniel Piza escreveu:

Bolaño ora assume um tom secamente objetivo, quase relatorial, ora solta sua conhecida verve, sobretudo contra “círculos intelectuais”, como fizera em *Detetives selvagens*. Mas a energia de sua imaginação crítica se perde na infinidade de referências e em frases sem cor como “Lia um gibi e tinha alguma coisa na boca, provavelmente uma bala” e no abuso de “então” como locução. Sei que o efeito é intencional, mas os fatos vão se encadeando e os personagens se acumulando, entre cenas de sexo e violência, mas são poucas as recompensas, quer linguísticas, quer existenciais. (PIZA, 2010)

Observe: uma das principais críticas a *2666* (tema do artigo de Piza) são as frases “sem cor”, como se Bolaño tivesse uma escrita “feia”.

O crítico americano Adam Kirsch destaca, justamente, a “feitura” e “estranheza” da prosa do autor — novamente, o que quis dizer acima com “antiliterário” —, porém o faz como um caminho para compreendermos que estamos diante de uma obra incomum, que conquistará seu espaço no cânone ocidental por essa originalidade (um termo que sempre deve ser usado com cautela):

According to Proust, one proof that we are reading a major new writer is that his writing immediately strikes us as ugly. Only minor writers write beautifully, since they simply reflect back to us our preconceived notion of what beauty is; we have no problem understanding what they are up to, since we have seen it many times before. When a writer is truly original, his failure to be conventionally beautiful makes us see him, initially, as shapeless, awkward, or perverse. Only once we have learned how to read him do we realize that this ugliness is really a new, totally unexpected kind of beauty and that what seemed wrong in his writing is exactly what makes him great. (KIRSCH, 2008)

Natasha Wimmer, premiada tradutora de Bolaño para o inglês, ao falar de *2666*, destaca ainda que o romance — visto por muitos como o mais importante do autor — difere de *Los detectives salvajes* (1998) por não apresentar personagens “visceralmente reais” (ou, em termos de escrita criativa, verossímeis). Nas palavras dela,

Curiously enough, in 2666 Bolaño essentially sacrifices his uncanny ability to craft characters. Not entirely: there are a few characters in 2666 who would be at home in *The Savage Detectives*. Amalfitano, for example. But it's as if Bolaño has switched modes. In 2666, his characters are closer to symbolic creations than viscerally real humans. (WIMMER, 2008)

Ou seja, em 2666, de acordo com Wimmer, Bolaño estaria rejeitando um dos maiores pilares da arte de contar história: o personagem tridimensional, redondo etc.

Linguagem sem cor, personagens que são tipos — tudo isso foi apontado em 2666, romance composto por cinco livros encadeados de maneira indireta, com mais de 1.200 páginas e centenas de personagens. Pode-se apontar o romance como um exemplo do que Bolaño criaria de mais experimental. No entanto, acredito que um certo desprezo às convenções do tipo “como contar uma boa história” estão presentes até mesmo nos contos mais consagrados e, aparentemente, comuns do autor, como é o caso de “El Ojo Silva”, que abre a coletânea *Putas asesinas* (2005). Para demonstrar isso, o conto será analisado com mais atenção.

A narrativa começa com uma espécie de profecia:

Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende. (BOLAÑO, 2005, p. 11)

O início traz uma avalanche de informações, uma síntese de temas, uma opinião forte e uma chave de leitura para o conto inteiro (e para muitas obras de Bolaño). Trata-se quase de um *in media res*: sabemos que haverá violência, pois da violência não se pode escapar. Assim, quando o leitor estiver talvez fatigado de uma história que parece não ir a lugar algum, ele pode continuar esperando, em suspense, que a reviravolta chegará, que *haverá violência*.

Para Marcos Piason Natali (2016), com esse recurso Bolaño constrói uma profecia narrativa, e a leitura do texto em si envolve, então,

confrontar, por um lado, a expectativa gerada pela proclamação feita no início da narrativa, o sentido da parábola sombria proposto já em sua abertura, e, por outro lado, o que sobra — o que sobra na história e também

da história, pois o que sobrevive e chega até nós é também uma narrativa. Trata-se, assim, do exercício de examinar a equivalência entre princípio organizador e a narrativa, isto é, do trabalho de discernir se existe na narrativa algo que exceda e desestabilize o princípio geral. Assim, como em todo discurso profético, tudo no conto se jogará na relação entre a profecia e o seu *resto*. (NATALI, 2016, p. 20, grifos no original)

Esta análise é extremamente interessante se observarmos que Bolaño cria expectativas narrativas que serão frustradas, e que o “resto” mencionado por Natali é tomado por excesso, informações desnecessárias, transbordamentos. Isso é levado a cabo de forma tão radical que, muitas vezes, nos perguntamos se o princípio organizador sugerido por essa profecia inicial não passa de um *red herring*, uma pista falsa.

O conto procede mostrando quem é o tal Ojo Silva e como o narrador o conheceu. Bolaño despeja informações irrelevantes para a trama, como o fato de que se encontravam no café La Habana, de Bucareli, ou na sua casa na rua Versailles, onde morava com a mãe e a irmã (BOLAÑO, 2005, p. 11). Então, ao falar de um trabalho de Ojo num jornal da capital mexicana, o narrador segue não apenas oferecendo uma série de dados irrelevantes para a trama, como parece não ter certeza do que conta:

Los primeros meses el Ojo Silva sobrevivió a base de tareas esporádicas y precarias, luego consiguió trabajo como fotógrafo de un periódico del D.F. No recuerdo qué periódico era, tal vez *El Sol*, si alguna vez existió en México un periódico de ese nombre, tal vez *El Universal*; yo hubiera preferido que fuera *El Nacional*, cuyo suplemento cultural dirigía el viejo poeta español Juan Rejano, pero en *El Nacional* no fue porque yo trabajé allí y nunca vi al Ojo en la redacción. Pero trabajó en un periódico mexicano, de eso no me cabe la menor duda (BOLAÑO, 2015, p. 12).

A questão de incluir detalhes aparentemente inúteis já foi amplamente discutida por Roland Barthes (1971), ao tratar do que chama de “efeito do real”. Ao analisar um texto de Flaubert mencionando um barômetro que nunca reaparecerá no enredo, Barthes argumenta que a presença de detalhes “inúteis” para a narrativa cria um efeito do real, algo próprio, portanto, do realismo flaubertiano.

No entanto, Bolaño parece radicalizar a proposta: não apenas acrescenta nomes de lugares e jornais, mas o narrador é vago, incerto e confuso ao falar disso: ele não sabe qual era o nome do jornal, se existiu

algum dia um jornal com tal nome, e ainda menciona que gostaria que tivesse sido em certo jornal, pois este era dirigido por um velho poeta espanhol chamado Juan Rejano (que nunca mais torna a aparecer na trama). Ou seja, no parágrafo selecionado, Bolaño rejeita por completo os ideais de precisão e concisão. Seria um outro estágio do efeito do real? Em 2666, obra excessiva em todos os sentidos, trechos assim às vezes passam despercebidos, pois setores inteiros do enredo podem ser vistos como suplementares a um centro impossível de localizar. Quando encontrado em um conto de pouco mais de dez páginas, o excesso parece saltar aos olhos.

Os personagens do conto, isto é, o narrador e Ojo Silva, são latino-americanos errantes, que vagam pelo mundo, aparentemente sem rumo, desde que foram exilados. Em muitos sentidos, são típicos personagens de Bolaño. Essa errância — que, para mim, tem seu ápice em *Los detectives salvajes* (1998) — se expande e transborda para a prosa, que também entra em digressões; desvia e se perde, busca mais uma vez o fio condutor da narrativa, e acaba se perdendo outra vez. Uma escrita direta, “ao ponto”, não faria sentido para Bolaño e para o universo que busca retratar.

Logo antes de reencontrar Ojo Silva na capital alemã, por exemplo, Bolaño escreve que:

En cierta ocasión tuve que ir a Berlín. La última noche, después de cenar con Heinrich von Berenberg y su familia, cogí un taxi (aunque usualmente era Heinrich el que cada noche me iba a dejar al hotel) al que ordené que se detuviera antes porque quería pasear un poco. El taxista (un asiático ya mayor que escuchaba a Beethoven) me dejó a unas cinco cuerdas del hotel. (BOLAÑO, 2005, p. 14)

Que importa esse tal de Heinrich (que nunca aparece na trama, exceto nesse parágrafo?) ou, então, o taxista asiático que escutava Beethoven? Tudo parece cheio de significado (como uma profecia anunciada) e desprovido de significado, ao mesmo tempo. Para além do efeito do real, a prosa de Bolaño se torna enigmática, como se no excesso possa haver indícios que ajudariam a montar um quebra-cabeça de sentido, ao final.

O reencontro entre narrador e Ojo se dá em lugares anônimos, como num banco de praça, em Berlim. A ação transcorre de madrugada, após algumas bebidas. Ou seja, tudo é oscilante, confuso, impreciso, como enxergar uma cena borrada.

Exemplos de imprecisão são tão abundantes, que tentar listá-los por completo parece inútil, mas vejamos alguns outros casos, no conto: “Mi nombre había aparecido en la prensa y el Ojo lo leyó o alguien le dijo que un compatriota suyo daba una lectura o una conferencia (...)” (BOLAÑO, 2005, p. 15). Só nessa frase, o narrador não sabe dizer se Ojo leu ou se alguém disse para ele; se o evento era uma leitura ou uma conferência...

E, após esse reencontro, quando Ojo finalmente decide contar sua história, o narrador interrompe e afirma, conduzindo a narrativa diretamente para o leitor: “Aquí empieza la verdadera historia del Ojo” (BOLAÑO, 2005, p. 17). Ou seja, nas várias páginas anteriores, repletas de nomes de pessoas, jornais, locais, bares – tudo isso é uma introdução à “história verdadeira”, que será contada agora. Bolaño não apenas ignora a concisão: ele parece combatê-la. E, ao valer-se desse recurso, acaba construindo, de maneira nada óbvia, mais um suspense: o que acontecerá na verdadeira história?

A história verdadeira, então, será contada por um “*framing device*”, como em *Heart of Darkness* (2008), de Joseph Conrad. A imprecisão, que já era norma, ganha mais uma camada: o narrador nos relata algo que outra pessoa contou para ele num banco de praça de uma cidade europeia, de madrugada. Dentro dessa “história dentro da história”, conta o narrador sobre Ojo:

No sé a qué ciudad llegó el Ojo, tal vez Bombay, Calcuta, tal vez Benarés o Madrás, recuerdo que se lo pregunté y que él ignoró mi pregunta. Lo cierto es que llegó a la India. (BOLAÑO, 2005, p. 17)

A imprecisão atinge tal estágio de radicalismo que não há certeza sequer de onde transcorre a ação. Mas aqui está uma paráfrase da história dentro da história: Ojo está fazendo uma reportagem fotográfica e descobre uma série de bordéis que oferecem meninos menores de idade, castrados, muitas vezes entregues pelas próprias famílias para um ritual religioso. As cenas e as descrições são horripilantes.

Aqui, então, a imprecisão parece servir ao conto como algo capaz de expandir a polissemia do que é descrito. Ao falar do bordel, o narrador pensa que a descrição corresponde à de uma igreja (BOLAÑO, 2005, p. 20) e essa imagem imprecisa se torna dualista, oscila entre o bordel

e a igreja, entre o profano e o sagrado, para voltar uma página depois. A temática ritualística também adiciona uma camada onírica à narrativa, e isso só é possível porque estamos já imersos em várias e várias camadas de imprecisão, como um sonho que tenta, em vão, ser recordado.

Ojo Silva se revolta com o que vê e decide resgatar alguns garotos. A narrativa se acelera como num filme de ação, mas, quando chega o momento de contar sobre o confronto, quando chega a tal “violência” prometida, esta é suprimida pelo narrador:

Lo que sucedió a continuación de tan repetido es vulgar: la violencia de la que no podemos escapar. El destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta. Por supuesto, el Ojo intentó sin gran convicción el diálogo, el soborno, la amenaza. Lo único cierto es que hubo violencia y poco después dejó atrás las calles de aquel barrio como si estuviera soñando y transpirando a mares. (BOLAÑO, 2005, p. 22)

O narrador de Bolaño despreza as convenções narrativas. Por achar uma cena de luta algo vulgar, recusa-se a narrá-la. Ou seja, a violência anunciada profeticamente no início e todo o suspense criado ficam de fora, ridicularizados em sua banalidade. Portanto, não apenas há uma rejeição a convenções literárias, mas também uma crítica a elas. E, afinal, para além da não narrada, houve, sim, violência: a da castração dos meninos. No entanto, essa violência não opera no registro da narrativa de ação; só é possível descrevê-la, pois é assimilada e sistematizada pela cultura (no caso, a indiana, mas o parágrafo inicial do conto estabelece um paralelo com a violência latino-americana das ditaduras). Em 2666, Roberto Bolaño assimilou diferentes gêneros literários para subvertê-los: a *campus novel*, o romance realista norte-americano, o romance de formação etc. Aqui, em “El Ojo Silva”, não há uma assimilação tão óbvia, mas há subversão e rejeição de formas consagradas, em especial na recusa de narrar a violência prometida e de tornar uma história trágica em uma empolgante cena de ação.

Depois da fuga de Ojo, os fatos vão sendo narrados de maneira tão “sem cor” (tomando emprestada a expressão empregada por Piza), que parecem apenas uma sequência de eventos não costurados por um narrador literário. Ojo escapa e se muda para uma aldeia com as crianças, onde teme ser perseguido, mas nada acontece, e ele aprende a trabalhar como agricultor. O desfecho dessa parte da trama, no entanto, é narrado

em uma só frase, corriqueira ou “antiliterária”: “Después llegó la enfermedad a la aldea y los niños murieron” (BOLAÑO, 2005, p. 24). O conto segue, ainda, por uma página, terminando num profundo lamento, ao ligar a melancolia latino-americana a uma violência mundial, globalizada, e encerra com a imagem de um Ojo Silva que não para de chorar.

Para os objetivos deste artigo, não entrarei nas outras muitas questões suscitadas pelo conto — como o personagem fotógrafo que atua como testemunha da história e tem o simbólico apelido de “Ojo” —, que já foi analisado exaustivamente pelo meio acadêmico². O que busco destacar apenas é como a narrativa de Bolaño rejeita precisão e concisão, como se vale de excessos e de algo bastante complicado: frustrar a expectativa do leitor.

O recurso de criar uma expectativa que não é cumprida é dos artifícios mais onipresentes na obra do autor chileno. O exemplo mais radical, outra vez, é *2666*, um romance de 1.200 páginas que não amarra os inúmeros fios abertos nos cinco livros dentro do livro que compõem a narrativa. *2666* trabalha com a busca por um centro inalcançável, por uma estrutura que está fora da estrutura³. Trata-se de um resultado disforme, monstruoso, com encaixes mal elaborados.

Assim, a obra de Bolaño pode servir como uma espécie de farol para a nova geração de artistas: o que o autor procura, afinal, é uma poética possível para o século XXI, que dê conta da monstruosidade de nossos tempos, e que busque uma linguagem que rejeite os modos de narrar bem aceitos e assimilados pelo mercado.

Em diversas obras, Roberto Bolaño tematizou o intelectual fora do lugar (em *2666*, este é representado por Amalfitano, tristonho professor numa cidadezinha na fronteira entre o México e os Estados Unidos, que lê, solitário, páginas de Paul Valéry, ciente da sua

2 Ver, por exemplo, o ensaio de PERKOWSKA, 2017.

3 Este assunto é o centro de minha tese de doutorado. Para mais informações, ver: *O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño* (XERXENESKY, 2019) – ver bibliografia.

4 Isto é, posterior ao movimento que ficou conhecido como *boom latino-americano*, no qual predominava o realismo fantástico de Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, dentre outros.

irrelevância), deslocado geograficamente, sem influência pública nem um lar para chamar de seu no mundo da cultura. O fato de que a literatura está conspurcada, de que não fez nada para impedir o avanço do fascismo na América Latina e no mundo, e de que há uma relação de cumplicidade entre intelectuais e política (tema central das novelas *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*) faz com que o autor questione a atitude plausível para a figura do escritor latino-americano, para a geração pós-boom⁴, para os jovens que começam a produzir literatura em 2019.

A obra de Bolaño resgata a monstruosidade das vanguardas modernistas e a atualiza para o capitalismo tardio do século XXI, que traz como novidade a melancolia do fracasso das utopias, e uma nova visão sem idealismo para o próprio fazer literário. Sua escrita não é bonita ou agradável; é tomada por excessos e imprecisões, e, por fim, não se encaixa nos moldes do realismo anglófono, que tem tantos seguidores no Brasil. Tanto em contos breves como “El Ojo Silva” quanto em romances transbordantes como *2666*, fica patente que a obra de Bolaño não busca, jamais, uma narrativa totalizante, pois o ideal de totalidade está em ruínas. E, apesar de todo o pessimismo latente, o modo de escrita de Bolaño ainda se apresenta como um caminho possível de ser seguido. ■

Antônio Xerxenesky

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. “Efeito de real”. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness and other tales*. Oxford: Oxford World Classics, 2008.
- KIRSCH, Adam. “Slouching Towards Santa Teresa”. *Slate*, 3 de novembro de 2008. Disponível em: <<https://slate.com/culture/2008/11/roberto-bolano-s-2666.html>>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- MARISTAIN, Mónica. *Bolaño: a Biography in Conversations*. Nova York: Melville House, 2014.
- NATALI, Marcos Piason. “Da violência, da verdadeira violência”. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Toda a orfandade do mundo*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- JAKOBSON, Roman. “Lingüística e poética”. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PERKOWSKA, Magdalena. “Ante el dolor de los demás: violencia, fotografía y ética en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño”. In: *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, N°. 26, 2017, p. 21-36.
- PIZA, Daniel. “Bolaño em demasia”. *O Estado de S. Paulo*, 12 de julho de 2010. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/blogs/daniel-piza/bolano-em-demasia/>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013.

WIMMER, Natasha. “Natasha Wimmer on Roberto Bolaño’s 2666”. *Words Without Borders*, dez. 2018. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/article/nathasha-wimmer-on-roberto-bolaos-2666>. Acesso em: 9 jun. 2019.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. *O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28052019-113648/pt-br.php>. Acesso em: 30 ago. 2019.