



Natalie Souza de Araujo Lima

Em meio às vísceras:

**Ensaio sobre o ato de leitura em dois romances
de Roberto Bolaño**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
Março de 2013



Natalie Souza de Araujo Lima

**EM MEIO ÀS VÍSCERAS: ENSAIOS SOBRE O
ATO DE LEITURA EM DOIS ROMANCES DE
ROBERTO BOLAÑO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marilia Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Angela Maria Dias

UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de março de 2013.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador

Natalie Araujo Lima

Graduou-se em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2002 e ingressou no curso de doutorado no departamento de Letras da PUC-Rio em 2013. Atua no mercado editorial como editora e preparadora de originais de ficção e não-ficção.

Ficha Catalográfica

Lima, Natalie Araujo

Em meio às vísceras – Ensaio sobre o ato de leitura em dois romances de Roberto Bolaño / Natalie Araujo Lima; orientadora: Rosana Kohl Bines. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2013.

102 f.; 29,7 cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Roberto Bolaño. 3. Ficção latino-americana. 4. Leitura. 5. Escrita. 6. Crítica literária. 7. Escrita do corpo. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para Elizabeth e Aurora

Agradecimentos

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa que me foi concedida durante o curso de mestrado, e à Capes, pela bolsa-sanduíche que viabilizou minha missão de estudo na Universidad Nacional de Rosario.

À professora Rosana Kohl Bines, pela dedicação e sensibilidade com que orientou e incentivou este trabalho, por apontar questões fundamentais das quais a princípio eu não tinha me dado conta e também por ter acreditado em um ato de leitura como este.

À professora Marília Rothier Cardoso, pela generosidade que lhe é imanente, pela adorável mania de compartilhar o que sabe.

À professora Sandra Contreras (UNR), que durante minha temporada em Rosario deu contribuições decisivas a esta dissertação.

Às professoras Ana Paula Kiffer e Susana Rossano (UNR), pelas sugestões de leitura.

À Daniele de Oliveira Cruz, da secretaria do Departamento de Letras, pela gentileza e pela ajuda ao longo desses dois anos.

Aos colegas e amigos Luiza Sposito Vilela, Adriana Azevedo, Flávia Iriarte, Lucas de Freitas, Tomás Rosati, sobretudo a Mayumi Aibe, Joana Rabelo, Felipe Wircker e Rafael Meire, minhas queridas afinidades eletivas: em sua companhia este mestrado foi uma experiência instigante, afirmativa e cheia de afeto, desde o princípio.

Aos queridos Tiago Oliveira, Fernanda Hamann, Bernardo Walckiers, Rosana Caiado, Rodrigo Pingret, Raquel Scrivano, Alex Trenta, Patrícia Luzes, Seiva Emanuel, Fernanda Sal, Claudia Urzua, Daniela Urzua, Vivian Wyler, Mônica Figueiredo, Luciana Figueiredo, Eugênia Vieira, Antônio Schnoor, Lucas Telles e Denise Schittine, amizades cultivadas à base de alegria.

Aos meus pais, Joaquim e Valbeth, pelo apoio e pela torcida.

Ao Victor, meu companheiro, pelo amor, pela paciência, pelos sorrisos.

A Yogananda, presença sempre inspiradora. Jay Guru!

Resumo

Lima, Natalie Souza de Araujo; Bines, Rosana Kohl. **Em meio às vísceras: Ensaios sobre o ato de leitura em dois romances de Roberto Bolaño.** Rio de Janeiro, 2013. 102p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação aborda as relações de leitura e escritura em dois trabalhos do escritor chileno Roberto Bolaño, *2666* e *Os detetives selvagens*. Argumenta-se que o ato de leitura crítica que esses dois romances convocam se insinua no tipo de leitura praticada pelos personagens das duas ficções: menos racional, mais visceral, afastada de dispositivos hermenêuticos e conectada com as relações materiais e afetivas entre texto e corpo. Cenas em que essas questões aparecem são analisadas e contrastadas com o pensamento de alguns teóricos contemporâneos, tais como Hal Foster, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Jean-Luc Nancy. Assim a leitura é discutida junto a temas presentes na obra de Bolaño e dos autores mencionados: desejo e pulsão, saúde e doença, autoria e gesto, errância e devir.

Palavras-chave

Roberto Bolaño; ficção latino-americana contemporânea; leitura; escritura; crítica literária; escrita do corpo.

Resumen

Lima, Natalie Souza de Araujo; Bines, Rosana Kohl (Directora). **En medio a las visceras: Ensayos acerca del acto de lectura en dos novelas de Roberto Bolaño.** Rio de Janeiro, 2013. 102p. Disertación de Maestría – Departamento de Letras, Pontificia Universidade Católica del Río de Janeiro.

En esta disertación de maestría se plantea la relación de lectura y escritura en dos novelas del escritor chileno Roberto Bolaño, *2666* y *Los detectives salvajes*. Se objecta que el acto de lectura crítica que las dos novelas convocan se insinua en la modalidad de lectura hecha por los personajes de las tramas: menos racional, más visceral, alejada de los dispositivos hermenéuticos y enlazada en las relaciones materiales y afectivas entre texto y cuerpo. Escenas donde comparecen estas cuestiones son analizadas y contrastadas con el pensamiento de teóricos contemporáneos como Hal Foster, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Jean-Luc Nancy. De esta manera, la lectura es puesta en discusión junto a temas presentes en las obras de Bolaño y de los autores referidos: deseo y pulsión, salud y enfermedad, autoría y gesto, el errar y el devenir.

Palabras-clave

Roberto Bolaño; ficción latinoamericana contemporánea; lectura; escritura; crítica literaria, escritura del cuerpo.

Sumário

Introdução	10
1. Notas para um ensaio de leitura	14
1.1 Um leitor sem qualidades	14
1.2 Devires de leitura	19
1.3 <i>Os detetives selvagens</i> e 2666	23
1.4 Dispositivos críticos	33
2. O corpo que lê	38
2.1 Ver para ler	46
2.2 Os sentidos do livro	50
2.3 Produtos do toque	54
3. Como se mover pelo deserto (sem uma bússola)	63
3.1 Deserto-labirinto: território crítico	70
3.2 "Borges + vísceras= Bolaño"	76
4. Um quarto para leitores	83
Conclusão	94
Referências bibliográficas	97

Ler o que nunca foi escrito.

*Tal leitura é a mais antiga, anterior a toda
língua – a leitura das vísceras, das estrelas, ou
das danças. Mais tarde se constituíram anéis
intermediários de uma nova leitura, runas e
hieróglifos.*

*É possível perceber o mundo como livro, e
perceber esse livro não somente como
criptograma a ser decifrado, o que supõe a
inalterabilidade dos conteúdos, mas como
texto a ser escrito – uma escrita que é no
fundo uma reescrita, um reencontro que supõe
a ação histórica do homem.*

Walter Benjamin

Introdução

Este trabalho nasce do desejo de demonstrar que o ato de leitura é algo potencialmente poético. Uma proposta desta natureza pode ser vista como uma aspiração romântica, sendo, por isso, necessário falar daquilo que me levou a ela. Trata-se de algo importante porque é um sentimento antigo, presente e difícil de assumir: de alguns anos pra cá, passei a dizer a mim mesma que ser leitora é também ser escritora. À primeira vista uma espécie de consolo frente à própria incapacidade de levar à frente qualquer tipo de ficção da qual eu tenha escrito apenas duas ou três páginas, essa afirmação pôde, aos poucos, se converter num modo de percepção e de expressão. Para além das teorias de leitura, ou melhor, bem antes de conhecer algumas delas, havia em mim uma pretensão em ler com arte, em ser poeta ao ler.

Já no mestrado, tendo acesso a reflexões que conectam a leitura individual e silenciosa à imagem da leitura como um ato corporal, não apenas imaginativo, em que o leitor se deixa conduzir por micropercepções sensoriais e se dá conta da relação de presença, de “aqui e agora”, que a leitura implica, parti em busca de uma produção literária contemporânea onde os temas leitura e corpo figurassem juntos. Encontrei, nas ficções de Roberto Bolaño, um dos autores mais incensados pela crítica internacional antes mesmo de sua morte, em 2003, uma interlocução à primeira vista ideal.

O desejo de pensar a leitura como fazer poético e corporal mostra ser algo possível diante da obra de Bolaño. É preciso descobrir o que este fazer, no caso do autor chileno, *faz*, que tipo de poética produz na economia das tramas, até mesmo na estrutura dos romances. Trata-se de algo até bem simples: associar a leitura ao movimento corporal, já que tanto em *Os detetives selvagens* quanto em *2666* os personagens parecem obedecer a um imperativo não dito: o de se deslocar em decorrência de suas leituras. É assim com Ulises Lima e Arturo Belano, dupla de poetas cujas aventuras – e os movimentos evasivos – acompanhamos em *Os detetives selvagens*. Eles partem da Cidade do México, onde vivem, nos anos 1970, rumo ao deserto mexicano. Buscam Cesárea Tinajero, uma poeta vanguardista dos anos 1920 de quem quase ninguém ouviu falar. Quando finalmente a encontram, eles se evadem, cada um por si, do México. Vão em direção ao continente europeu. E é de lá, em meados dos anos 1990, que saem os personagens Espinoza, Pelletier e Liz

Norton, os críticos de *2666*. A fim de tentar encontrar o autor que estudam, o alemão Benno von Archimboldi, cruzam o Atlântico e vão parar na cidade de Santa Teresa, no deserto mexicano de Sonora, pois suspeitam que o escritor está lá. Entre idas e vindas, leituras e desleitura, nesses dois livros Bolaño apresenta leitores perdidos, suscetíveis ao desencontro – seja no deserto latino-americano, seja na Europa.

Eleger o movimento como o fazer poético do ato de leitura em Bolaño também se deve à estrutura labiríntica dos romances escolhidos e à maneira como o deserto enquanto topografia é explorado: local de errância constante, de ausência de centralidade, de perda de si e de referentes fixos, esse é, a meu ver, o lugar para onde convergem as tramas dos romances aqui trabalhados. Como não se pode permanecer parado em um labirinto, nem em um deserto, ao leitor de *Os detetives selvagens* e *2666* se oferece uma espécie de perambulação por entre versões, depoimentos e itinerários, e é essa oferta o que agarro com afinco à medida que me dou conta de que é sobre os corpos que ela age: dentro da ficção, sobre os personagens (que leem, perambulam e adoecem por conta de suas viagens, ou que apenas leem e adoecem mentalmente, como uma consequência de um deslocamento mais sutil porque invisível); fora da ficção, sobre o leitor, quando este é impelido a mover-se por centenas de páginas, esbarrando com citações em vários níveis, considerações literárias insuportavelmente extensas e precisas, ou sendo atingido por afetos produzidos pelo próprio texto.

Já que o movimento dá o tom das duas ficções de Bolaño aqui tratadas, resultando numa espécie de fluxo, de contágio inevitável entre corpos (humanos, mas também textuais), escrever uma dissertação onde se associa essa força ao ato de leitura e, mais ainda, escrever se deixando atravessar por essa força é a maneira que encontro para conseguir realizar uma prática que se pretende menos hermenêutica e mais jogadora. Em outras palavras, uma interpretação que seja lida como um ato, uma ação em que se promovem deslocamentos e, de novo, afetos, à medida que se lê e escreve. Nesse sentido, deparar-me com a montanha que é a fortuna crítica sobre os textos ficcionais de Bolaño foi, sem dúvida, algo difícil, principalmente do ponto de vista de uma pesquisadora brasileira que tinha pouca intimidade com o objeto escolhido e com as principais discussões travadas hoje sobre a literatura latino-americana contemporânea. De onde retirar argumentos para embasar o que a princípio é uma intuição?

Ter estado entre os alunos da pós-graduação do departamento de Letras da PUC-Rio contemplados com a bolsa-convênio para a Universidad Nacional de Rosario, na Argentina, no segundo semestre de 2012, acessando textos críticos escritos em espanhol e, com isso, as principais leituras sobre Bolaño na América Latina e na Espanha, foi algo fundamental para constatar dois pontos relevantes (e provavelmente óbvios): 1) os latino-americanos falantes de espanhol leem muito uns aos outros e discutem intensamente suas produções. Graças a isso pude conversar com pesquisadores e professores da UNR não apenas sobre Roberto Bolaño, mas também sobre os contextos político e literário em que ele está inserido. Se, ainda em vida, era considerado um divisor de águas na literatura latino-americana por atualizar questões políticas e romper estética e tematicamente com predecessores do *boom* latino-americano, mais especificamente com a corrente do realismo mágico, ele o fez deixando bem claro o cânone que elegera para si, tanto na própria ficção quanto em artigos e entrevistas: no que tange à produção literária argentina do século XX, Borges e Cortázar figuram como referências absolutas dentro e fora de sua ficção, enquanto nomes como os de Roberto Arlt, Osvaldo Lamborghini, César Aira e Ricardo Piglia têm seu mérito relativizado em textos como “Derivas de la pesada” (presente na compilação de textos não-ficcionais *Entre paréntesis*). Trocando em miúdos, há um extenso e complexo universo de discussões não apenas *sobre* Bolaño, mas do qual ele participa, e que eu até então desconhecia: os leitores críticos de Bolaño, e ele mesmo, têm em comum a leitura de um cânone em língua hispânica que eu não possuo. 2) No que tange à fortuna crítica de sua obra, encontrei algumas compilações importantes feitas em diferentes países. Na Argentina, por Celina Manzoni, professora da Universidad de Buenos Aires; no Chile, por Patricia Espinosa, da Universidad de Chile; na Espanha, pelo boliviano Edmundo Paz Soldán e pelo peruano Gustavo Faverón Patriau, ambos escritores. Há ainda outras produções – lidas, muitas delas não diretamente citadas ao longo deste trabalho –, algumas publicadas inclusive no Brasil. Juntas, formam um mosaico de textos escritos por acadêmicos, críticos e ficcionistas que revela a importância de Bolaño sobre os estudos contemporâneos de literatura e a produção literária. Se seu impacto sobre as próximas gerações de ficcionistas é algo já reconhecido por muitos, minha proposta é que isso se exerça também sobre o texto do leitor crítico, de modo que este possa falar não apenas *sobre*, mas *com* Roberto Bolaño.

Levando a sério a diferença entre as preposições, estruturei esta dissertação em quatro capítulos, cada um correspondendo a um fazer específico: rodear, tocar, transitar, afastar-se. Juntos e em sequência, eles formam o gesto de leitura que eu pretendo performar. Este é a tentativa de escrever um movimento com a imaginação e o corpo em que cada ação (cada ato de leitura) não seja apenas uma metáfora ou o dissertar sobre um tema, mas a própria matéria do texto, palavra a palavra.

No capítulo 1, “Notas para um ensaio de leitura”, trato de tomar uma posição, não sem antes fazer alguns rodeios, em relação ao que considero importante na relação escritura-leitura em Bolaño, mas também para além dele. Reivindico que a zona de contato onde surge uma figura sem identidade, mas cheia de potência, a do leitor-escritor, é um acontecimento que se dá a partir do ato de leitura – que enfraqueceria a categoria de sujeito, dando ao leitor a chance de tornar-se *outra coisa* que não ele mesmo. O principal arcabouço teórico deste capítulo está em dois textos de Gilles Deleuze, “A literatura e a vida” e “O que é um dispositivo?”, e em um de Giorgio Agamben, “O autor como gesto”. Se no primeiro Deleuze sugere que escrever revela o inacabamento próprio da vida, produzindo devires de escrita (que a meu ver são também devires de leitura), no outro aponta o dispositivo como um conjunto de linhas de força que se altera e produz configurações distintas de si a cada momento, a cada encontro (me valho dessa proposta para pensar no quão enredadas e intercomunicantes são as práticas de leitura e escritura). Já o texto de Agamben iguala o grau de importância de autor e leitor tendo em vista que a ausência do primeiro, enquanto gesto de desaparecimento próprio da escrita, é o que permite ao segundo não ocupar um lugar vazio, mas jogar com isso. A relação da literatura de Bolaño com essas proposições ocorre quando nela se discutem a presença fantasmática do autor e o potencial subversivo do leitor. E é por conta dessa potência virtual que esse capítulo traz também, um tanto quanto fabulada, a presença de um leitor que me é muito caro, Michel de Montaigne. Graças a ele foi possível não só trabalhar, de modo intempestivo, a ideia da fragmentação do sujeito frente ao que se lê, como refletir sobre as qualidades do gênero que ajudou a criar: o ensaio. Para alguém que desde o princípio descarta a possibilidade de ser uma autoridade (ou ao menos de começar a construir uma) em Bolaño, escrever ensaios e defender a escrita ensaística, interessante porque amadora e incompleta, não pode haver companhia melhor que a de Montaigne.

Com o objetivo de tocar em *2666* e *Os detetives selvagens*, no capítulo 2, “O corpo que lê”, tentei analisar algumas cenas de leitura desses romances a partir do limite físico entre texto e leitor. O toque pelas extremidades entre papel e pele produz, ou melhor, dá espaço a uma relação intensa e pulsional, em que importa menos o conteúdo lido e mais a repetição do ato, assim como os movimentos *ex-cêntricos* que derivam daí. Para essa reflexão foi muito importante a leitura do ensaio *Corpus*, de Jean-Luc Nancy. Outro texto teórico decisivo para este capítulo é *A teoria da vanguarda*, de Peter Bürger, onde ele defende que o fracasso das vanguardas históricas em unir arte e vida – tema-chave em Bolaño – não impediu uma revolução nos modos de recepção. Para ler as obras de vanguarda (e é a obra quase invisível da vanguardista Cesárea Tinajero que Ulises Lima e Arturo Belano cultuam e leem, em uma cena de muito humor) foi preciso abrir mão de um sentido único, de um referente fixo, deixando-se conduzir pela ausência de sentido no texto – e, junto a isso, utilizar faculdades sensoriais para ler intensa, mas não profundamente. Como desdobramento dessa proposta, tento pensar também os efeitos que o texto é capaz de produzir sobre o leitor. Que tipo de *afectos* e *perceptos*, como sugerem Deleuze e Guattari, produz “A parte dos crimes”, a meu ver o ponto nevrálgico de *2666*? De que forma a acumulação e a repetição de descrições realistas sobre crimes cometidos contra mulheres no deserto mexicano atingem o leitor ao longo de mais de duzentas páginas?

“Como se mover pelo deserto (sem uma bússola)” é o título do capítulo 3. Nele o que tento fazer é transitar como leitora crítica pelo território de Bolaño, o deserto de Sonora, no México, associando-o aos labirintos de alguns contos borgeanos, principalmente o de “A morte e a bússola”. Na primeira parte do capítulo, trato de comparar o tipo de detetive racionalista e imaginativo que é Lönnrot, do conto de Borges, com os detetives selvagens que são Ulises Lima e Arturo Belano. Nessa comparação, valho-me de uma afirmação de Ricardo Piglia que procuro contestar: a de que o crítico atua como um detetive, no sentido mais tradicional da profissão, movimentando-se pela cidade e lendo pistas com o objetivo de resolver um enigma, ainda que saiba que não há enigma. Minha intenção é a de demonstrar que ser um leitor selvagem pode ser uma opção à prática de leitura crítica que Piglia sugere. Por isso nesse capítulo também se encontra uma discussão, baseada na configuração de labirintos e desertos, acerca da maneira com que alguns críticos importantes leem o fato de Bolaño desdobrar uma mesma trama em obras

diferentes, multiplicando um mesmo personagem, num processo de autocanibalismo, mas também de expansão. Se para alguns isso remete à pretensão de escrever o romance total, para outros (com os quais tendo a concordar), trata-se muito mais de uma espécie de palimpsesto, de um processo de escritura e reescritura que convida o leitor a se deslocar – a transitar – por aquilo que não se quer total (nem apreensível), mas que cresce e desvia de si mesmo quando se repete.

Por fim, no capítulo 4, “Um quarto para leitores”, afastar-se (e até encolher-se) é a consequência direta do trânsito intenso por entre textos. Esgotado, doente, o leitor se retira. Exila-se em um quarto, local à primeira vista seguro, mas que logo revela ser uma câmara em que as ações de ler e escrever não isolam, recuperam ou salvam, antes conduzem a um convívio mortal. Esse leitor são muitos: Arthur Rimbaud, Arturo Belano, alter-ego de Roberto Bolaño, o próprio Bolaño, eu mesma. Morto em 2003 por causa de uma doença hepática que associa diretamente ao excesso de leitura, de viagens e de sexo em um texto de não-ficção chamado “Literatura + enfermedad = enfermedad”, Bolaño trata do mesmo assunto através de Belano: sua última aparição em *Os detetives selvagens* é a de um homem doente, dependente de uma série de remédios que precisam ser tomados todos os dias, e que ainda assim encontra-se num vilarejo da Libéria, país africano que sofreu uma das mais sangrentas guerras civis nos anos 1990. No meu delírio crítico, impulso que me afasta do bom-senso, abrigo Belano em um confortável, mas asfixiante, quarto parisiense. Lá ele vive, do ponto de vista político, uma experiência limite: a de ser um latino-americano afastado de seu continente, mas também que leu em excesso e que está doente. Essa doença, porém, é justamente aquilo que pode compartilhar com outros leitores, tão enfermos e contagiosos quanto ele. De inspiração benjaminiana, uma comunhão como essa não pode salvar ninguém, mas possui um mérito considerável: o de assegurar, ainda que virtualmente, a existência de uma comunidade “que corrói a literatura lendo”, contaminando-a com fluidos e afetos, fazendo de tudo para garantir o perigo do contágio no coração da Europa.

Notas para um ensaio de leitura

1.1 Um leitor sem qualidades¹

Está no alto da torre. Isolou-se ali para ler e escrever sobre as questões de seu tempo. Fala de amor, política, religião e filosofia sem a pretensão de redigir um tratado. São “humores e opiniões” e não teorias o que expõe de si – ele mesmo diz. Não sabe fazer isso sem citar Ovídio, Lucrécio, Virgílio, Horácio, Sêneca, Cícero (que em seus textos aparecem de forma inusitada), e àqueles que possam acusá-lo de exagerar na exibição de palavras que toma emprestado, a esses ele responde, de antemão, que prefere fazer referência direta aos textos que não são seus e pecar por excesso do que apostar na ignorância dos leitores e apresentar trechos da *Eneida*, das *Odes* ou das *Epístolas* como se os tivesse criado. Admite que só fala do que não lhe é igual para melhor falar de si, e atesta a própria lucidez quando se dá conta de que nessa tarefa não há de encontrar fundo nem centro. “Aqui só tenciono descobrir a mim mesmo, que amanhã será outro se nova aprendizagem me mudar.” (MONTAIGNE, 2010, p.89)

Michel de Montaigne, que a indicação bibliográfica acima forçosamente revela como sendo autor da frase e ator na cena, parece intuir que suas leituras são capazes de fazer dele alguém difícil de definir porque sempre influenciável ao contato com as ideias alheias. Isolado do resto da França em seu castelo, longe da corte parisiense e das consequências da Noite de São Bartolomeu, mostra-se mais preocupado em falar espontaneamente de experiências de vida, o que em seu caso inclui os livros, do que em garantir para si uma imagem coesa, sem contradições.

É bastante plausível pensar que a temporada na torre deixou-o à vontade o suficiente consigo e com o processo de leitura-escritura que chamou de *Ensaïos*.

¹ O título da primeira seção deste capítulo é um pastiche do título do romance de Robert Musil, *O homem sem qualidades*, ficção que flerta com a forma ensaio e com o inacabamento. Ulrico, o *homem em questão*, “não possui propriedade alguma: nem qualidades, tampouco substância. Sua particularidade essencial, diz Musil em suas notas, consiste em não ter nada de particular”, afirma Blanchot em *O livro por vir* (1969, p.157). Trata-se de um homem qualquer, de alguém sem essência, cujo caráter não se cristaliza nem se estabiliza: “o homem sem dúvida privado de si mesmo, mas porque recusa-se a afirmar que lhe pertence particularmente esse conjunto de características que vem até ele a partir de fora e que quase todos os homens identificam ingenuamente com sua pura alma secreta, e estão muito longe de ver nisso uma herança estranha, acidental e esmagadora.” (1969, p.157)

Falamos de um homem que não era filósofo nem poeta, que não tinha método investigativo ou técnica para compor versos. Um leigo com formação ampla para quem tudo o que se lhe apresenta aos olhos “serve de livro: a astúcia de um pajem, a estupidez de um criado [...]” (MONTAIGNE, 2010, p.95). Os *Ensaaios* teriam começado como uma reação, um desejo de comentar, diz Erich Auerbach em prefácio à obra: “Veio-lhe a ideia de anotar suas próprias experiências relativas ao que andava lendo, compará-las com o que havia lido, resgatar outras passagens de leituras precedentes. Desse modo surgiu uma espécie de raciocínio multifacetado sobre o objeto(....)” (MONTAIGNE, 2010, p.17) Inclusive, acrescentamos, quando este objeto equivale aos atos de ler e escrever.

Em “Sobre a educação das crianças”, Montaigne afirma que se abastece em Plutarco e Sêneca, enchendo-se de ambos e “despejando-os sem parar”, fixando deles alguma coisa no papel, mas em si, “quase nada” (MONTAIGNE, 2010, p.86). Depois, supondo que os jovens são capazes de “adotar as opiniões de Xenofonte e Platão por seu próprio raciocínio” (MONTAIGNE, 2010, p.93), afirma que, nesse momento, as ideias desses dois perdem suas antigas assinaturas e passam a pertencer aos leitores.

Em outro ensaio, “Sobre os versos de Virgílio”, Montaigne parece ver na influência da leitura algo tão inevitável quanto indesejável, a ponto de revelar que dispensa “a companhia e a lembrança dos livros” (MONTAIGNE, 2010, p.432) quando escreve. Teme que interrompam seu pensamento, e confessa que os autores de que gosta o abatem demais, quebram seu ânimo. Principalmente Plutarco. Este Montaigne não consegue frequentar, “por pouco que seja, sem arrancar-lhe uma coxa ou uma asa” (MONTAIGNE, 2010, p.433). A contradição entre as frases é evidente: aquele que “quebra o ânimo” também desperta a fome.

A escolha de palavras para definir a dupla leitura-escritura (despejar, encher, companhia, asa, coxa) insinua uma materialidade, uma corporalidade que aqui não passa despercebida. Da mesma forma aparecem os verbos comer, digerir e mastigar – funções corporais metaforizadas numa tentativa de dar conta do processo de assimilação, de encarnação (*tornar-se carne*) de um texto pelo leitor. O esquecimento, o ato de abjetar o que se leu mostra-se mais tentativa do que êxito (o que se esquece foi deglutido, absorvido). Não surpreende que o fracasso no intento de alcançar um estilo dotado de alguma singularidade seja assumido logo em seguida:

“Ora, tenho propensão a macaquear e imitar²: quando me metia a fazer versos (e nunca os fiz exceto em latim), eles evidentemente traíam o poeta que eu acabava de ler por último: e de meus primeiros ensaios alguns cheiram um pouco a algo alheio.” (MONTAIGNE, 2010, p.434)

Montaigne é um escritor que reconhece o impacto das leituras em sua criação, que até mesmo escreve a partir delas, mas que se contradiz quando garante resistir aos efeitos desses encontros e, mais ainda, quando os constata com certo grau de amargura. Isso se verifica em duas páginas que se ladeiam em “Sobre a experiência”: na 514 ele diz que “nenhum espírito poderoso se detém em si mesmo. Sempre se empenha em ir mais longe e vai além de suas forças. Seus impulsos vão além de seus feitos. Se não avança e não se apressa, e não se força e não se choca e não se revira, só está vivo pela metade”. Esse ímpeto tem como opostos o que ele define como estreiteza e lassidão. Na página 515, apenas algumas linhas depois, vemos que o autor relativiza o que acaba de dizer com uma crítica ao que podemos chamar de sujeito do conhecimento:

Há mais trabalho em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas: e mais livros sobre os livros do que sobre outro assunto: não fazemos mais que glosar uns aos outros. Tudo ferve de comentários, mas de autores há grande escassez. O principal e mais famoso saber de nossos séculos não é saber compreender os sábios? Não é essa a finalidade comum e última de todos os estudos? Nossas opiniões enxertam-se umas nas outras. Assim escalamos, degrau a degrau. E resulta que quem sobe mais alto costuma ter mais honra do que mérito. Pois só subiu um bocadinho, sobre os ombros do penúltimo. Quão frequentemente, e talvez tolamente, estendi meu livro até que ele falasse de si? Tolamente, quanto mais não fosse por esta razão: eu devia me lembrar do que digo dos outros que fazem o mesmo; de que essas olhadelas tão frequentes para suas obras provam que o coração estremece de amor por elas. (MONTAIGNE, 2010, p.515,516)

Ora se não é nas considerações sobre a leitura que Montaigne nos permite, contradizendo-se, verificar uma das principais características pelas quais os *Ensaaios* são vistos como um desvio em relação ao pensamento de seu tempo: ainda que involuntária, a afirmação do sujeito como alguém sem personalidade fixa; alguém cujo centro, cuja essência, não é verificável; um indivíduo menos sujeito do conhecimento e mais *sujeito* às contingências e ao objeto de seu estudo. Na tentativa de dar conta de vários assuntos – como a morte, a guerra, a amizade, os canibais –,

² Aqui a tendência à assimilação não se restringe ao texto, seja ele lido ou escrito – desliza para a vida: “Em Paris falo uma linguagem um tanto diferente da que falo em Montaigne. Quem quer que eu observe com atenção me imprime facilmente algo de seu. Aquilo que observo, usurpo: uma atitude tola, uma careta desagradável, uma forma ridícula de falar.” (MONTAIGNE, 2010, p.434)

Montaigne mostra que opiniões, estados de ânimo e certezas mudam conforme (e desconforme) aquilo que ele vive, lê e rememora, sendo talvez inútil possuir uma bússola quando se trata de falar de um eu estável e certamente vã qualquer tentativa de blindar-se contra os efeitos das leituras. Melhor seria – ainda que não saiba, é o que nos ensina – deixar-se afetar por elas e abandonar a ambição de preservar uma identidade enquanto leitor e, por consequência, escritor. Deslocar-se pelo rio de palavras, deixando-se levar ou indo no sentido contrário ao da correnteza. Qualquer uma dessas escolhas impele ao movimento: uma conduta menos prudente, porém mais interessante, que desafia a imagem teleológica dos atos de ler e escrever.

O homem, diz Montaigne, desconhece a doença natural de seu espírito, que apenas bisbilhota e procura, que pensa “notar de longe não sei que aparência de clareza e de verdade imaginárias: mas enquanto corre para lá, tantas dificuldades lhe atravessam o caminho, tantos obstáculos e tantas pesquisas, que elas o extraviam e inebriam” (MONTAIGNE, 2010, p.513,514). Sem saber, esse homem já se move, mas certamente não em linha reta – mais importante do que ter certeza, em se tratando de livros, é ter força e fôlego. Isso “coincide com o que dizia um certo Crates sobre os escritos de Heráclito, que precisavam de um leitor bom nadador a fim de que a profundidade e o peso de sua doutrina não o tragassem e sufocassem.” (MONTAIGNE, 2010, p.514)

A citação de Crates remete a outra imagem: caso afunde, o leitor de força e fôlego tem, talvez, a chance de voltar à superfície. Se conseguir, já não lerá Heráclito da mesma forma, e certamente não será o mesmo – arrastando consigo peixes, galhos, insetos, folhas e terra, o rio promove encontros, variações não planejadas, e sabe-se lá que experiência trazida do fundo se mistura agora às margens, onde o leitor, cansado, toma ar.

É Nietzsche que vemos ofegante. Tudo indica que caiu da ponte que construía com os próprios passos. De tão estreita, mais parece uma corda distendida sobre o abismo. “O que se pode amar no homem”, diz, cuspidando água, “é ser ele uma passagem e um termo.” (NIETZSCHE, s/d, p.11) Embora encharcado, consegue ter a eloquência de quem fala para todos e para ninguém (daqui não é possível saber exatamente para onde olha). Então sacode a cabeça, escancara a boca, traga o ar e afunda. Quando reaparece fala que “é necessário ler bem, ou seja, lenta e profundamente, olhando para trás e para diante, com segundas intenções, com as

portas abertas, com dedos e olhos delicados...” (NIETZSCHE *apud* DIAS, 2011, p.31)

Não se trata exatamente de um método de leitura, mas de ter aptidão para uma postura interessada envolvendo o corpo, aqui representado por dedos e olhos delicados. O leitor que Nietzsche parece desejar é alguém capaz de movimentar-se pelo texto, abrindo-se para ele: “É certo que, ao praticar desse modo a leitura como *arte*, faz-se necessário algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido [...] para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um ‘homem moderno’: *ruminar*.” (NIETZSCHE *apud* DUARTE, 2011, p.25). Voltando-se também para a metáfora da assimilação do texto pelo ato de comê-lo³, Nietzsche afirma que certo tipo de leitura é uma forma de arte. Ele nos faz imaginar alguém ruminando leituras que, uma vez engolidas, voltam à boca tempos depois: já não são o conjunto de palavras, estruturas e sentidos de antes, mas uma massa disforme de imagens produzidas nas entranhas. Seu sabor varia conforme a acidez de cada estômago. O leitor ruminante *recria*, refaz o que come.

³ Nietzsche não tem em Montaigne a única companhia na associação de leitura, comida e corpo. Esse tipo de conexão é feita também por um autor que lhe era caro, Arthur Schopenhauer. Em *Parerga e Paralipomena*, num ensaio sobre a leitura, a ideia de que a ruminação é algo que se faz de maneira organizada, racional, mostra um leitor para quem assimilar em grandes quantidades é o mesmo que se perder: "Mas é este o caso de muitos eruditos: leram até ficarem burros. Pois a leitura contínua, retomada de imediato a cada momento livre, imobiliza o espírito mais do que o trabalho manual contínuo, já que é possível entregar-se a seus próprios pensamentos durante esse trabalho. Assim como uma mola acaba perdendo sua elasticidade pela pressão incessante de outro corpo, o espírito perde a sua pela imposição constante de pensamentos alheios [...]. Pois, quanto mais se lê, menor a quantidade de marcas deixadas no espírito pelo que foi lido: ele se torna como um quadro com muitas coisas escritas sobre as outras. Com isso não se chega à ruminação: mas é só por meio dela que nos apropriamos do que foi lido." (SCHOPENHAUER, 2010, p.128) A questão, ao que parece, reside na memória. Ler demais significa também esquecer, e nessa passagem Schopenhauer não admite que aquilo que foi esquecido pode atuar sobre alguém. No esquecimento, nessa zona de sombra, podemos afirmar que reside um outro, o Inconsciente, território que a psicanálise desbravou e ao qual quase não se tem acesso, mas que influi sobre a consciência, desidentificando-a, formando um quadro com frases escritas umas sobre as outras, ou seja, um quadro que não se pode ler bem. Seria preferível ter quatro estômagos na mente, diria Machado de Assis, leitor de Schopenhauer e Montaigne (eis aqui, incluindo Nietzsche, uma pequena constelação de ruminantes descoberta graças a contribuições: o trecho de Schopenhauer me foi generosamente apresentado pelo amigo e colega de mestrado, Rafael Meire; quanto à citação de Machado, que virá a seguir, preciso agradecer à professora Maria Cristina Ribas, da Uerj, que durante a banca de qualificação me falou de tal passagem): "Tal foi a conclusão de Aires, segundo se lê no *Memorial*. Tal será a do leitor, se gosta de concluir. Note que aqui lhe poupei o trabalho de Aires; não o obriguei a achar por si o que, de outras vezes, é obrigado a fazer. O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida." (ASSIS, s/d, s/p) O leitor precisaria de boa memória, lucidez, racionalidade e paciência a fim de chegar a alguma verdade, como pondera Machado, ou à assimilação concreta, segundo Schopenhauer. Nietzsche, embora nos fale de ruminar com profundidade e lentidão, solicita portas abertas sem determinar o que ou quem pode passar por elas, e ainda aconselha a olhar para trás e para diante, ainda que não delimite um perímetro de leitura. Assim ele aponta não para um método, mas para um desejo.

Ruminar é uma ação. Certamente menos arriscada do que aquela de nadar em um rio, mas que tal qual esta remete a um jogo feito com o corpo – no primeiro caso, a dinâmicas de assimilação (é um ato que ocorre na boca, isto é, entre o interior e o exterior do corpo); no segundo, à distância que se percorre entre profundidade e superfície. Em ambas as imagens, o movimento está implicado. Estaria contido no ato de ruminar um *tornar-se*, um vir a ser: a matéria-texto ruminada é algo que não possui forma, que está entre o antes e o depois, algo em processo, em andamento. E o rio de Heráclito em que Nietzsche se banha e formula seu conceito de devir – a partir do qual denuncia o *eu* e o *sujeito* totalizantes como ficções reguladoras, tentativas de estabilizar a inconstância, de fixar o que não pode ser fixado: relações provisórias de impulsos, instintos e afetos – é o espaço em que se pode praticar uma leitura ativa, aberta, quicá perigosa.

1.2 Devires de leitura

Ler para deslocar. Ler para desprender. Ler para despossuir-se. “Se me explico, me implico./ Não posso a mim mesmo interpretar./ Mas quem seguir sempre o seu próprio caminho:/minha imagem a uma luz mais clara também levará.” (NIETZSCHE *apud* DIAS, 2011, p.31). Com uma imagem-charada que não se decifra, mas que se faz portátil, Nietzsche fala com os leitores de seus textos sobre a possibilidade de seguirem seu próprio caminho. Talvez não deseje leitores nietzschianos ou seguidores – “O que conhece o leitor já nada faz pelo leitor.” (NIETZSCHE, s/d, p.30). Talvez deposite esperanças em uma interpretação interessada, criativa, mas desconhecida. Em outras palavras, como sugere Rosa Maria Dias, talvez queira que sua obra entre em processo de devir ativado pelos leitores. (DIAS, 2011, p.32).

Leitor de Nietzsche, Gilles Deleuze parece ser um desses intérpretes desejados e ao mesmo tempo desconhecidos. Deleuze não apenas relê Nietzsche e o situa como interlocutor fundamental em seu pensamento, deixando de lado o elitismo explícito na crítica da cultura que faz o alemão⁴, como se vale do conceito de

⁴ No mesmo trecho de *Assim falava Zarathustra*, “Ler e escrever”, Nietzsche afirma também: “De todo escrito só me agrada aquilo que a pessoa escreveu com o seu sangue. Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito. / Não é fácil compreender sangue alheio. Eu detesto todos os ociosos que leem. / O que conhece o leitor já nada faz pelo leitor. Um século de leitores e o próprio espírito terá mau cheiro. / Ter toda a gente o direito de aprender a ler é coisa que estropia, não só a letra mas o pensamento. / Noutro tempo o espírito era Deus; depois fez-se homem, agora fez-se população.” (NIETZSCHE, s/d, p.30) Nietzsche é um leitor que comemora a visceralidade em um texto, que não suporta a ideia de que se lê sem esforço, passivamente, e que vê na difusão da leitura em massa um perigo para o pensamento – em outras palavras, a ameaça do consenso.

devir e o reconfigura, politizando-o a partir de uma visada literária em “A literatura e a vida”, texto de *Crítica e clínica*. Ali pontua que o ato de escrever está ligado ao processo de inacabamento que é viver, seja isso algo que se projeta como experiência futura ou que se configura desde um ponto de vista do que já tenha ocorrido. O devir da escritura seria o movimento em direção àquilo que não é forma nem conteúdo, mas potência.

Escrever, sem dúvida, não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura se decanta melhor em direção ao informe, ao inacabado, como disse e fez Gombrowicz. Escrever é um assunto de devir, sempre inacabado, sempre em curso, e que desdobra qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, um passo de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escritura é inseparável do devir; escrevendo, se devém-mulher, se devém-animal ou vegetal, se devém molécula até devir-imperceptível. (DELEUZE, 2003, p.11)

O devir “está sempre ‘entre’” (DELEUZE, 2003, p.12), e a literatura é o lugar não demarcado em que se destitui de personalidade ou de acabamento o escritor. Embora seja um agente singular, o escritor, como parte fundamental da literatura, encarnaria uma “disposição coletiva de enunciação”. (DELEUZE, 2003, p.15) Se para Deleuze essa disposição coletiva aponta em direção a “um povo bastardo, inferior, dominado, em devir perpétuo”, nos interessa pensar, primeiro, no leitor desejado por Nietzsche, desconhecido e indefinível como esse lugar de “devir perpétuo”, e depois, na dupla leitura-escritura como companheiras literárias promíscuas, incontroláveis, produtoras de enunciados contaminados, impuros. É atraente a ideia de que o povo bastardo é formado por uma comunidade de leitores e escritores destituídos do privilégio da originalidade, da ilusão da personificação e da crença de que ler e escrever edifica um sujeito autor ou um sujeito leitor.

Ninguém se torna maior sendo escritor. Nem leitor. Não à toa Deleuze fala de um devir-imperceptível. Aquele que expõe suas leituras ao escrever não se transforma num gigante literário, num gigante culto ou num gigante de boa memória cujos traços passam a ser visualizados de longe. Tampouco fala mais alto. Dar-se-ia mesmo o contrário: no caso do escritor, o sentimento de nunca “concluir seu devir” é um sintoma da incompletude, e esta, por sua vez, é o vetor que impulsiona a escrever novamente, a sair um pouco mais de si. A literatura, diz Deleuze,

[...] se explica unicamente por debaixo das pessoas aparentes, a potência de um impessoal que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade em sua expressão mais elevada: um homem, uma mulher, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas não servem de condição para a enunciação literária; a literatura só começa quando em nosso interior nasce uma terceira pessoa que nos despossui do poder de dizer Eu. (DELEUZE, 2003, p.13)

Essa *desposseção* de si, esse pronome na terceira pessoa convida a pensar em conjugações verbais. Ele lê. Ela escreve. Eles agem. Eles não são ninguém, eles fazem alguma coisa, um romance. Eles vivem em escritura-leitura-escritura-leitura-escritura-leitura. Processo inacabável, cujos hífen marcam e impulsionam, separando uma palavra da outra, marcando vazios, silêncios, ajudando a respirar. Se a primeira pessoa na literatura é impossível, como quer Deleuze, isso é porque, também, ler e escrever não são facilmente dissociáveis. O Eu que é o leitor e o Tu que é o escritor produzem um Ele: entre a leitura do texto e a escrita, por exemplo, de um ensaio,⁵ um leitor se torna escritor – mas *tornar-se* não é o mesmo que se transformar. Trata-se, antes, de uma relação que não se estabiliza, que não se fixa. Entre as poucas certezas, há uma, a de que o leitor-escritor produz ações: registra, cria, erra, cita, rouba, gesta, copia, retém, plagia, critica, mente, saqueia – eis aqui maneiras de ruminar textos, de fazer literatura recriando-os e movendo-os de seus lugares de origem.

É um jogo. A imagem parece desinflar ou mesmo diminuir a importância identitária do sujeito-leitor e do sujeito-autor; o leitor-escritor, antes de ser *alguém*, é a passagem e o termo (como Nietzsche definia o homem em *Zaratustra*), é a ponte – espaço a possibilitar formas de vida. Isso não significa dizer que inexistente o sujeito, mas, no caso da literatura, que é na ausência, no vazio deixado por aquele que escreveu, que algo acontece. Em “O autor como gesto”, Giorgio Agamben propõe, a partir de comentários ao ensaio *O que é um autor?*, de Michel Foucault, que o escritor vive um encontro, um “corpo a corpo” com os dispositivos, as materialidades diante das quais se encontra no momento de escrever. Com eles joga, e isso promove sua

⁵ Em *Modos de ensaio*, o professor e pesquisador argentino Alberto Giordano investiga “o que se ensaia em um ensaio” de leitura, e tem como objetos principais escritores como Jorge Luis Borges e Ricardo Piglia. A resposta seria um diálogo provisório, inacabado – algo em processo, se quisermos associar mais claramente essa afirmação à proposta deleuziana de devir na escritura: “a leitura é, por definição, provisória: o que em uma leitura se fecha, em outra, capaz de inventar o que aquela entrediz, se reabre.” (GIORDANO, 2005, p.224) Esta alusão ao inacabamento do gênero ensaio pretende reforçar o que tentamos dizer no começo deste capítulo com Montaigne, assim como figurar como uma carta de intenções do método de leitura e escrita aqui empregado.

ausência, ou, como quer Foucault, daí nasce a singularidade de uma ausência que se faz presente.

Porque também a escritura – toda escritura, e não apenas aquela dos secretários do arquivo da infâmia – é um dispositivo, e a história dos homens não é talvez outra coisa que o incessante corpo a corpo com os dispositivos que eles mesmos têm produzido: antes de nenhum outro, a linguagem. (AGAMBEN, 2009, p.93,94)

O produto desse corpo a corpo, desse encontro entre sujeito e linguagem, é um gesto que marca a “presença-ausência do autor na obra” (AGAMBEN, 2009, p.87). Na leitura que Agamben faz de Foucault, é aquilo que permanece inexpressado, mas que *está lá*, que deixa um vazio atrás de si e com isso abre espaço para a leitura. A fim de propor e definir o autor como gesto, Agamben responde a pergunta de *O que é um autor?* com outro texto de Foucault, *A vida dos homens infames*. Nele o pensador francês analisa algumas *lettres de cachet*, documentos redigidos por escreventes no início do século XVIII sobre homens anônimos que só se tornam conhecidos sob o signo da infâmia, quando seus crimes são *escritos* e se tornam públicos.

O que, no entanto, se dá a conhecer nas *lettres* são apenas os gestos infames, não os sujeitos que cometeram esses gestos. O autor do gesto indigno e vil escapa, se ausenta. Seu gesto fica. Isso acontece, diz Agamben, porque os escreventes são autores de outro gesto, o de redigir a vida daqueles que cometeram infâmias e que agora estão internados em sanatórios: “[...] podemos dizer, então, que exatamente igual que o infame, o autor está presente no texto somente em um gesto, que torna possível a expressão justamente porque instaura nela um vazio central.” (AGAMBEN, 2009, p.87). Vidas infames são *jogadas* em um texto, sulcando nele o vazio de que fala Agamben – nem expressadas, nem concedidas, apenas jogadas.

O autor como gesto é possível à medida que não pode reduzir, esquadrinhar, aclarar inteiramente nem a vida dos homens infames nem a de personagens literários, no caso da ficção. Há algo de irreduzível, de opaco nesses homens, e o que se enxerga são os movimentos feitos pelo próprio autor na tentativa de desenhá-los. É assim que o escritor, sujeito que não se pode ler com clareza, também se esconde.

Apesar disso, “é precisamente esse gesto ilegível, esse posto que permanece vago que torna a leitura possível” (AGAMBEN, 2009, p.91).

Resta o espaço. Mas não seria, para Agamben, o leitor aquele a tomar esse vazio. “O lugar – ou, sobretudo, o ter-lugar – do poema não está, portanto, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual o autor e o leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, se retraem infinitamente.” (AGAMBEN, 2009, p.93) No tom de Agamben podemos entrever uma palavra que lá não consta, mas que fantasmagoricamente se entrevê: o leitor seria *indigno* (ou seria melhor dizer infame?) se tentasse ocupar o lugar do escritor, se não levasse em conta que há um limite para a interpretação. “Tão ilegítimo como tentar construir a personalidade do autor através de sua obra seria buscar fazer de seu gesto a cifra secreta da leitura.” (AGAMBEN, 2009, p.93) Autor e leitor, diz, só se relacionam com uma obra na condição de permanecerem inexpressados – ou talvez, sugestão nossa, de permanecerem jogadores anônimos, cada vez mais imperceptíveis.

1.3 Os detetives selvagens e 2666

De que forma é possível pensar a “condição” do leitor-escritor, que tratamos de abordar nas seções anteriores, em um tipo de ficção que mistura gêneros como metaliteratura, policial e realismo (nem tradicional, nem mágico) ao mesmo tempo em que reflete sobre os papéis do autor e do leitor, como é o caso do trabalho do escritor chileno Roberto Bolaño, objeto de estudo nesta dissertação? Cinco anos antes de sua morte, em 1998, Bolaño obtinha reconhecimento internacional ao ganhar, com *Os detetives selvagens*, o Premio Herralde, e um ano depois, o prestigioso Rómulo Gallegos. Antes disso, em meados da década de 1990, quando já havia escrito uma enorme quantidade de poemas infrarrealistas⁶ e lançado dois livros em

⁶ Infrarrealismo é o nome do movimento poético que Roberto Bolaño e Mario Santiago fundaram no México, nos anos 1970. O nome é uma alusão direta ao movimento homônimo criado pelo pintor e poeta chileno Roberto Matta nos anos 1940, após ser expulso do seio do movimento surrealista por André Bretton. Lendo o manifesto do segundo movimento infrarrealista (BOLAÑO, s/d, s/p), encontramos premissas cuja intenção é a de unir arte e vida. Destacamos, a seguir, três passagens: 1) “As sensações não surgem do nada (obviedade das obviedades), mas da realidade condicionada, de mil maneiras, a um fluir constante. / Realidade complexa, você nos deixa mareados! / É possível que se nasça, por um lado, e que por outro se esteja na primeira fila daquilo que já está se acabando. Formas de vida e formas de morte passeiam cotidianamente pela retina. Seu choque constante dá vida às formas infrarrealistas: O OLHO DA TRANSIÇÃO.” 2) Coloquem a cidade inteira no manicômio. Irmã Dulce, uivos na cadeia, canções hermafroditas, desertos de diamante, só viveremos uma vez e as visões serão cada dia maiores e mais insinuantes. Irmã Dulce, caronas para Monte Albán. Apertem os

prosa com pouca repercussão (*A pista de gelo* e *Conselhos de um discípulo de Morrison a um fanático de Joyce*), chamou a atenção da crítica com romances como *La literatura nazi en América* e *Estrela distante*. O primeiro, uma espécie de lista à moda enciclopédica da *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges, é uma extensa relação de nomes fictícios e reais que têm algum envolvimento com o nazismo e a literatura. O segundo, inspirado em um dos personagens listados no livro anterior, Ramírez Hoffmann, trata de um poeta que é também torturador durante os primeiros anos da ditadura de Augusto Pinochet e para quem escrever, torturar e matar é, sempre, uma questão estética. Nesses livros Bolaño está determinado a não isolar a literatura do mundo, a mostrar o quanto ler e escrever podem ter a ver com a vida, seja ela ocupada por ações criminosas ou por gestos (anti)heróicos. Como não poderia deixar de ser, isso ocorre também em *Os detetives selvagens* e *2666*. A decisão de trabalhar com os dois maiores romances de Bolaño, levando em conta também aspectos mais gerais de sua obra, deve-se ao fato de que eles concentram e debatem, de forma determinante, questões apontadas em seus outros livros, incluindo, é claro, o tema leitura-escritura.

Nessa chave, gostaria de fazer coro com o escritor argentino Rodrigo Fresán, que no documentário *Bolaño cercano* define Bolaño como “um leitor que escreve”. Também vejo nele alguém obcecado em problematizar o papel do autor (o que, do ponto de vista deste trabalho, envolve o papel do leitor): o lugar que ocupa, as ações que realiza, sua presença-ausente nos romances *Os detetives selvagens* e *2666*: no primeiro, Arturo Belano e Ulises Lima, dois poetas em trânsito pelo México e pela Europa que *aparecem* e *desaparecem* a partir dos depoimentos de pessoas que os conheceram; no segundo, Benno von Archimboldi, romancista alemão consagrado no pós-guerra que opta por isolar-se e permanecer anônimo para o mundo enquanto sua obra é cada vez mais aclamada com o passar dos anos.

Belano e Ulises são sujeitos escorregadios, de traços imprecisos. É necessário fazer um grande esforço para desenhar o perfil de cada um (que, no entanto, não se fixa) a partir das dezenas de depoimentos – escritores bem-sucedidos, escritores fracassados, delinquentes, professores, garçonetes, editores, prostitutas, críticos

sintos porque os cadáveres abundam. Um contratempo a menos.” 3) “E a boa cultura burguesa? E a academia e os incendiários? E as vanguardas e suas retaguardas? E certas concepções sobre o amor, a bela paisagem, a Colt – necessária e multinacional? Como me disse Saint-Just em um sonho que tive já faz um tempo: até as cabeças dos aristocratas podemos usar como armas.”

literários, arquitetos, toureiros, ex-namoradas, entre outros tipos, contam para alguém (seria o leitor?) suas memórias do que viveram com esses dois poetas, líderes de um fracassado movimento de vanguarda fundado na capital mexicana na década de 1970 chamado real-visceralismo. Extraviados do Distrito Federal seja pela Europa, seja pelo deserto de Sonora em busca da poeta Cesárea Tinajero, uma vanguardista mexicana que participou da revolução de 1910, os anti-heróis Belano e Ulises “se perdem no esquecimento, borrados. Sua permanência está em sua ausência”, conforme afirma María Antonieta Flores. (FLORES, 2006, p.98) Ambos são os vetores de um tecido narrativo onde se encontra uma atmosfera de errância, de incerteza. “O itinerário da história está marcado por vozes, tempos e espaços bem determinados que, não obstante e paradoxalmente, constroem uma estética da imprecisão” (FLORES, 2006, p.92), e assim Belano e Ulises se desenham e se desfazem em outras vozes – “a história está aberta, e o leitor não pode saber tudo, nem saberá”. (FLORES, 2006, p.92)

Embora esse leitor transite por todos os depoimentos, que constituem a segunda parte do romance (a primeira e a terceira são as partes do diário de Juan García Madero, um jovem poeta de 17 anos que se junta a Ulises e Belano no real-visceralismo e na busca por Cesárea), embora saiba mais do que qualquer uma das “testemunhas” justamente porque leu o relato de todas, ainda assim sua condição vantajosa ocorre a partir da carência de dados precisos, da dúvida e até mesmo do excesso de informação, de matéria a acessar, a manusear.

Jacinto Requena, café Quito, rua Bucareli, México, DF, novembro de 1976. [...] Às vezes eles desapareciam mas nunca por mais de dois ou três dias. Quando você perguntava aonde iam, respondiam que iam buscar provisões. Só isso, e sobre isso nunca mais falavam nada. Evidentemente, alguns, os mais próximos, sabíamos se não aonde iam, pelo menos o que faziam durante esses dias. Uns não ligavam. Outros achavam errado, diziam que era um comportamento de lumpen. O lupenismo: doença infantil do intelectual. (BOLAÑO, 2010, p.185)

Laura Jáuregui, Tlalpan, México, DF, maio de 1976. Já viu alguma vez um documentário sobre esses pássaros que constroem jardins, torres, zonas limpas de arbustos onde executam sua dança de sedução? [...] Nunca viu esses pássaros ridículos que, para conquistar a fêmea, dançam até o fim de suas forças? Arturo Belano era assim, um pavão babaca, metido a besta. E o realismo visceral, sua extenuante dança de amor para mim. (BOLAÑO, 2010, p.173)

Alfonso Pérez Camarga, rua Toledo, México, DF, junho de 1981. Belano e Lima não eram revolucionários. Não eram escritores. Às vezes escreviam poesia, mas também não creio que fossem poetas. Eram vendedores de droga. Basicamente marijuana, mas também ofereciam um estoque de cogumelos em potes de vidro, potinhos originalmente de comida de criança [...] (BOLAÑO, 2010, p.337)

Norman Bolzman, sentado num banco do parque Edith Wolfson, Tel-Aviv, outubro de 1979. [...] Tudo começou em fevereiro passado, numa das tardes cinzentas, finas como um sudário, que às vezes costumam estremeecer o céu de Tel-Aviv. Alguém tocou a campainha de nosso apartamento na rua Hashomer. Quando abri a porta, apareceu à minha frente o poeta Ulises Lima, líder do grupo autodenominado real-visceralista. Não posso dizer que o conhecia, na realidade só o havia visto uma vez, mas Claudia costumava contar histórias dele, e Daniel tinha lido para mim alguns de seus poemas. A literatura, entretanto, não é o meu forte, e é bem possível que nunca tenha sabido apreciar o valor de seus versos. Em todo caso, o homem que tinha diante de mim não parecia um poeta, e sim um mendigo. (BOLAÑO, 2010, p.291,292)

Joaquín Font, rua Colima, Condesa, México, DF, outubro de 1976. [...] Ai, Ulises Lima... Escrevia o tempo todo, é o que mais lembro dele, nas margens dos livros que roubava e em papéis soltos que costumava perder. E nunca escrevia poemas, escrevia versos que depois, com sorte, montava em compridos e estranhos poemas... Belano, pelo contrário, escrevia em cadernos... Ainda me devem dinheiro... (BOLAÑO, 2010, p.184,185)

Jacinto Requena, amigo de Belano e Ulises, revela com alguma delicadeza que a dupla traficava drogas na capital mexicana e classifica essa prática de lupenismo intelectual (lupenismo: termo marxista que identifica práticas criminosas cometidas em ambientes de grande desigualdade social); Laura Jáuregui, jovem por quem Belano foi apaixonado, é incapaz de enxergar a poesia dele com alguma isenção e acredita que um movimento literário inteiro existiu para impressioná-la; Alfonso Pérez Camarga, pintor e “cliente” de Ulises e Belano, não pode conceber que poetas sejam também traficantes; já Norman Bolzman, israelense que hospeda Ulises a contragosto em sua casa, sente-se desconfortável com a ideia de que um poeta e um mendigo possam se parecer; Quin Font, pai das irmãs e poetas María e Angélica Font e espécie de padrinho do real-visceralismo, define com precisão o movimento (não o conteúdo) de leitura e escritura em Belano e Ulises – cinco pessoas, entre as mais de cinquenta que entregam, em monólogos, instantâneos de Ulises e Belano, têm o local e a data de seus depoimentos muito bem definidos (todos ocorrem num tempo posterior ao da escrita do diário de García Madero, ou seja, depois de sua aventura ao lado da dupla de poetas pelo deserto mexicano atrás de Cesárea Tinajero), mas essa precisão, à medida que se avança pelos relatos serve de muito pouco e sabota pretensões elucidativas por parte do leitor.

Desconhecemos os rostos de Belano e Ulises, mas somos capazes de recordar-nos de suas ações. Estas, todavia, não fixam identidades, tampouco imprimem alguma marca permanente ao perfil de cada um. Como se cada instantâneo, depois de contemplado, se autoapagasse, levando a imagem dos protagonistas consigo. O leitor questiona-se, inclusive, se é possível falar em protagonismo, já que está diante de uma estrutura assumidamente fragmentada que se sustenta pela visão múltipla de diversos personagens. Seria essa uma maneira de elaborar narrativamente um conceito tão caro à contemporaneidade como a dissolução do sujeito? De pensar o jogo de ausência e presença na escritura?

É possível continuar com a pergunta em *2666*, romance onde o escritor Benno von Archimboldi é, juntamente com os crimes em série que ocorrem na cidade mexicana de Santa Teresa, o *leitmotiv* de uma superestrutura dividida em cinco partes (“A parte dos críticos”, “A parte de Amalfitano”, “A parte de Fate”, “A parte dos crimes” e “A parte de Archimboldi”). Enquanto os crimes – o assassinato de centenas mulheres cujos corpos são encontrados em lixões e em terrenos baldios – se repetem serialmente sem que sejam solucionados, Archimboldi, de quem tomamos conhecimento na primeira parte do livro, não se permite conhecer, não *aparece*. Bolaño consegue produzir um efeito de leitura que à primeira vista faz crer em uma diferença drástica entre a aparição sucessiva dos corpos das mulheres assassinadas que se acumulam ao longo na década de 1990 e a invisibilidade do corpo de Archimboldi, que não se dá a ver. No entanto, mesmo com todas as evidências, com todas as mortes, os corpos das mulheres são opacos, não podem ser lidos, e os crimes seguem sem solução durante anos. Por sua vez, Archimboldi está ali, no livro, como uma sombra que espera vir à luz quando sua parte chegar (“A parte de Archimboldi”). Em ausência se faz presente.

É na esperança de encontrá-lo em Santa Teresa que três críticos literários europeus especialistas em sua obra decidem cruzar o Atlântico: ouvem apenas rumores, mas decidem ter a certeza de que o autor alemão, cotado para receber o próximo Prêmio Nobel de Literatura, está no México. Querem voltar de lá com ele a tiracolo. Imaginam a importância desse feito em suas carreiras e a emoção que vão sentir quando estiverem frente a frente com um escritor cuja obra foi fundamental em suas vidas.

Quando perguntados por Amalfitano, um professor de literatura da universidade local que a contragosto os ciceroneia em Santa Teresa, sobre o porquê de terem ido procurar um rosto que nunca viram, eles respondem: “Porque nós estudamos sua obra [...] Porque ele está morrendo e não é justo que o melhor escritor alemão do século XX morra sem poder falar com quem melhor leu seus romances. Porque queremos convencê-lo de que volte para a Europa [...]” (BOLAÑO, 2010b, p.123) Os críticos, que se consideram os melhores leitores de Archiboldi, todavia não são capazes de encontrá-lo. Terão que se contentar em sentir sua presença na cidade:

– Acredite – disse Pelletier com uma voz muito suave, como a brisa que soprava naquele instante e que impregnava tudo com um aroma de flores –, sei que Archiboldi está aqui.

– Onde? – perguntou Espinoza.

– Em algum lugar, em Santa Teresa ou nos arredores.

– E por que não fomos capazes de encontrá-lo? – perguntou Espinoza.

Um dos tenistas caiu no chão e Pelletier sorriu:

– Pouco importa. Porque fomos incompetentes ou porque Archiboldi tem um grande talento para se esconder. É o de menos. O importante é outra coisa.

– O quê? – perguntou Espinoza.

– Que ele está aqui – disse Pelletier [...] (BOLAÑO, 2010b, p.161)

A incapacidade de ler os passos de Archiboldi, de encontrar o escritor *na vida*, não nos livros, seria a sugestão da impossibilidade de uma hermenêutica que dê conta de um texto ou de uma obra em sua totalidade e do quão ingênuo é o gesto do leitor que deseja *reproduzir* o gesto do autor? E, se assim for, seria essa a colocação de um limite para o gesto de leitura? Archiboldi não se dá a conhecer até que comece a sua parte, que encerra o livro, mas aparece indiretamente nas três anteriores (em que os crimes estão em primeiro plano) como uma presença invisível ou fantasmática. Na última parte conhecemos seu verdadeiro nome, sua infância pobre no interior da Alemanha, sua experiência como soldado na Segunda Guerra Mundial, seus gostos literários e sua decisão não comunicada pelo autoisolamento. Não lemos

o que ele escreveu – apenas os críticos, na primeira parte, e seu editor, o senhor Jacob Bubis, na última, o fazem –, mas acompanhamos alguns momentos decisivos de sua vida. O leitor de *2666* desconhece a obra de Archiboldi e pode apenas *imaginá-la* a partir do que sabe de suas ações. Assim como os críticos, nunca viu seu rosto. O único personagem que teve a oportunidade de fazer as duas coisas (ler e estar na presença do escritor) é Bubis, que todavia precisa se contentar com um pseudônimo que remete ao pintor italiano Arcimboldo e nunca descobrir o verdadeiro nome do autor cujas obras publica. Archiboldi escapa até mesmo quando seu corpo aparece.

Ele é um escritor. Também é um leitor – em algumas das melhores cenas do romance, está lendo: quando ainda se chamava Hans Reiter (é o ato de escrever que o leva a mudar de nome, a ser um outro) e era um soldado alemão de cerca de 20 anos, passou o inverno de 1941, isolado de sua divisão, em um dos isbás no povoado fictício de Kostekino, na Ucrânia, lendo os diários de um judeu comunista chamado Boris Ansky. O lugar que escolhe para ler esses textos é uma lareira de boca suficientemente larga e chaminé suficientemente alta “para que uma pessoa, agachada, pudesse se introduzir nela. [...] Às vezes, de tarde, se enfiava no esconderijo, armado somente com os papéis de Boris Ansky e uma vela, e ficava ali até alta noite, até ficar com câibra em seus músculos e com o corpo gelado, lendo, lendo.” (BOLAÑO, 2010b, p.673,674)

Enquanto os soldados de sua divisão, reunidos nos outros isbás, bebem juntos e conversam, Reiter prefere isolar-se e ler o diário de Ansky, que se revela escritor e leitor de literatura russa. Reiter usa a lareira não para aquecer-se, mas para esconder-se da guerra, tal como imagina ter feito o autor do diário que agora tem em mãos. Embora seu corpo sofra as consequências desse ato (ele tem câibra e sente muito frio), parece ler sossegado, *ocupar* um lugar vazio. Não está desertando – não literalmente –, apenas demonstrando que não considera a leitura uma atividade menos importante que a vida. Equipara-se, mistura-se a ela, durante e depois da guerra.

Instalado em Colônia quando o conflito termina e a Alemanha é derrotada, Reiter dedica-se a ler e a escrever seu primeiro romance, embora aquele fosse um período difícil para encontrar livros, “pois as bibliotecas públicas ainda estavam fechadas e as poucas livrarias (a maioria ambulantes) que se podiam encontrar

estavam com os preços nas nuvens” (BOLAÑO, 2010b, p.731). Mesmo assim, Reiter lia e não era o único a fazer isso: “às vezes erguia o olhar de seu livro e toda a gente ao seu redor também estava lendo. Como se os alemães só se preocupassem com a leitura e com a comida, o que era falso, mas às vezes, sobretudo em Colônia, parecia verdade.” (BOLAÑO, 2010b, p.731) Com a guerra recém-terminada, livros e comida são apreciados de forma voraz. A cena em *2666* atribui um mesmo valor à leitura e ao ato de comer: ambos são vitais para o corpo e para fazer a vida voltar ao que era antes. Em vez da ruminância subversiva desejada por Nietzsche, outra imagem se insinua aqui – a do devoramento: em meio aos escombros de uma cidade a reconstruir, é preciso alimentar-se com tudo o que estiver disponível, preencher o corpo.

“Ler + escrever = viver”, parece ser esta a fórmula que Bolaño deseja testar. A partir dela sugerimos variações: “Ler + escrever \cong viver”, “Ler + escrever \neq viver”, “Ler + escrever \leq viver”, “Ler + escrever \geq viver”. Na primeira equação literária está o projeto romântico de unir arte e vida, que Bolaño recoloca em discussão quando faz a escrita e os corpos de Archiboldi, Ulises e Belano oscilarem igualmente entre visibilidade e invisibilidade. Nas outras, presentes nos romances de forma não declarada, parece que o segredo da vida não está nos livros e que aquilo que se passa dentro deles não requer um referente exterior, como se vê em passagens de *Os detetives selvagens* e *2666*.⁷ Quanto a isso, na bibliografia crítica sobre Bolaño,

⁷ “Sei que o segredo da vida não está nos livros. Mas também sei que ler é bom, nisso nós dois estávamos de acordo, é instrutivo ou é um consolo. Ele lia livros, eu lia revistas como *Muscle Mag*, *Muscle & Fitness* ou *Bodyfitness*.” (BOLAÑO, 2010, p.533). Nesse trecho de *Os detetives selvagens*, a não-leitora de literatura María Teresa Solsona Ribot, fisiculturista que aluga um quarto para Belano na Catalunha e que se torna uma espécie de amiga, aparentemente faz coro com o conselho que uma adivinha dá a Reiter em *2666* quando a guerra acaba: “‘Recomendo que mude de nome’, disse a velha. ‘Cria em mim. [...] Não cometa a estupidez dos romances policiais ingleses [...], do gancho dos romances policiais ingleses que primeiro infectou os romances policiais americanos, depois os romances policiais franceses, alemães e suíços. [...] Um dogma’, disse a velha, ‘um dogma que pode ser resumido com estas palavras: o assassino sempre volta ao local do crime. [...] Não ria’, disse a velha, ‘creia em mim, que sou das poucas pessoas em Colônia que gostam verdadeiramente de você.’ [...] Parei de rir. Pedi que me vendesse a *Judite* e as obras de Novalis. ‘Pode ficar para você, toda vez que vier me visitar pode ficar com dois livros’, falou, ‘mas agora preste atenção numa coisa muito mais importante que a literatura. Você precisa mudar de nome. Você não pode voltar nunca mais ao local do crime.’” (BOLAÑO, 2010b, p.739,740) As duas mulheres parecem desinflar a importância dos livros, porém enquanto María Teresa vê na leitura algo que entretém ou ensina, mas que é uma atividade paralela à vida, a vidente aponta para outra direção: está convicta de que uma cena ficcional, de tanto se repetir, de tanto ser lida, é capaz de *contaminar*, de ir até a vida. A primeira acredita em um segredo fora do texto. A segunda em dogmas e hábitos projetados a partir do texto.

constata-se, felizmente, que não há um consenso.⁸ Enquanto para muitos especialistas o autor chileno pode ser considerado um vitalista, para outros sua escrita se aproxima sobretudo de um fazer metaliterário.

Um impulso classificatório: o escritor metaliterário demonstra um excesso de leituras cujos jogos literários só entenderão totalmente os leitores empedernidos; o vitalista cria uma obra onde não constam esses jogos, mas sim o entendimento da literatura como a linguagem intensa capaz de unir arte e vida. Bolaño “[...] possui um especial talento para unir o divertido com o dramático, para integrar as aventuras literárias nas sórdidas aventuras da vida”, diz o crítico Juan Ródenas em texto sobre *Os detetives selvagens* (RÓDENAS, 2006, p.65). O mesmo Ródenas, ao comentar o livro de contos *Chamadas telefônicas*, parece acrescentar algo à própria fala ao afirmar que os personagens “surgem da voz de um narrador que fala de seres aparentemente anódinos, mas que viveram intensamente, seres que com frequência são escritores ou leitores”. (RÓDENAS, 2006, p.65)

Ao recolocar em pauta o debate em torno das ligações entre literatura e vida, trazendo de volta a discussão sobre o programa das vanguardas, Bolaño vai ao encontro de um vitalismo “enorme, kerouaquiano, quase emersoniano”, diz o escritor argentino Alan Pauls. Esse vitalismo animaria um romance como *Os detetives selvagens*: “vitalismo *contra natura*, vitalismo de vanguarda” na medida em que “realiza como nunca o princípio vanguardista: a abolição do limite entre as esferas [...]: a dissolução da arte na vida”. (PAULS, 2008, p.328,329)

Bolaño expõe um modo próprio de ler e produzir ficção – vanguarda em miniatura – que aponta para frente sem ter a pretensão de realizar algo autêntico ou nunca visto. Trata-se de reler o projeto das vanguardas, de escrever leituras misturando e reconfigurando gêneros, de *refazimentos*: os jogos literários não são

⁸ Um exemplo disso está em *Bolaño salvaje*, coletânea de ensaios críticos sobre a obra de Bolaño publicada em 2008 na Espanha. No total, vinte e dois textos tentam dar conta de diferentes aspectos de sua literatura. O do escritor Jorge Volpi, “Bolaño, epidemia”, faz um inventário dos tipos de leitores de Bolaño: “Assim, os amantes da prosa [...] podem sentir-se maravilhados com seu estilo [...] cheio de acumulações, polissíndetos, de coordenadas e subordinadas caóticas [...] Outros, amantes das histórias, defensores da aventura, os possessos da trama se descobrem fascinados por seus relatos circulares [...] Outros ainda, os amantes do compromisso, esses que não se resignam a ver a literatura [...] como um vício culto, encontram nos textos de Bolaño essa energia política que se acreditava perdida, essa vontade de revelar as arestas, os meandros e as obscuridades do poder e do mal, esse exercício de crítica feroz ao *status quo*, essa nova forma de usar a literatura como arma de combate [...] essa convicção de que a literatura serve para algo essencial. Já os que fazem parte desta reduzida, porém cada vez mais poderosa, seita de adoradores de livros que falam de outros livros, os doentes da literatura, [...] os seguidores da metaliteratura de Vila-Matas, da metaliteratura de Piglia [...] também encontram em Bolaño uma boa dose de citações, de obscuras referências literárias, de metáforas eruditas, de meditações sobre escritores excêntricos.” (VOLPI, 2008, p.202,203)

elementos a adornar o texto e torná-lo autorreferente, mas a promover aberturas e possibilidades para novas configurações. Já as técnicas do romance policial não levam o leitor à descoberta da verdade, mas à incerteza.

Em *Os detetives selvagens*, por exemplo, García Madero não está convicto de sua identidade enquanto real-visceralista, mas é o único membro do grupo que escreve um texto (o diário) ao qual temos acesso. No diário vemos alguém que pode apenas se dar conta das linhas básicas de um movimento do qual participa periféricamente. O mesmo ocorre com o leitor real. Como afirmam as pesquisadoras argentinas Andréa Carral e Verónica Garibotto, para o leitor de *Os detetives selvagens*, rastrear “a concepção poética do movimento passa a ser uma tarefa difícil, repleta de pontos que ficam sem solução: o relato de García Madero se constrói a partir de uma mirada marginal por certas pistas débeis e oblíquas em torno do real-visceralismo”. (CARRAL e GARIBOTTO, 2008, p.168)

O encontro entre os gêneros policial e metaliteratura não produz pistas literárias que levam à solução de um enigma ou ao exame fácil do objeto; pelo contrário, cria labirintos, descentraliza o sujeito-leitor, ressalta a dimensão material do processo de leitura e escritura a partir das citações diretas e indiretas e de uma espécie de autocanibalismo em que o próprio Bolaño reutiliza seus personagens e suas questões literárias em diferentes livros, sejam romances ou contos.

À relação material entre o romance policial e a metaliteratura, Bolaño acrescenta ainda um tipo de realismo mais fácil de ser definido a partir daquilo que não é: distante do projeto europeu oitocentista e do macondismo que alçaria a ficção latino-americana a um reconhecimento internacional no século XX, trata-se de uma estética que não copia a realidade, atinge-a ao criar duplos, um velho conhecido da literatura. Isso ocorre, por exemplo, na relação entre o real-visceralismo, movimento de vanguarda poética liderado por Ulises Lima e Arturo Belano em *Os detetives selvagens*, e o infrarrealismo, movimento liderado por Roberto Bolaño e Mario Santiago, de quem Belano e Lima são duplos. Ambos os movimentos são criados na Cidade do México, na segunda metade dos anos 1970, ambos têm curta duração, já que a ida dos “líderes” para a Europa enfraquece a atuação dos outros membros. Tanto no infrarrealismo quanto no real-visceralismo, seus poetas rejeitam inteiramente Octavio Paz como referência para a literatura mexicana, não obtêm reconhecimento de crítica ou de público e se dedicam, diligentemente, a invadir e perturbar saraus e lançamentos em livrarias prestigiosas da Cidade do México,

promovendo uma espécie de terrorismo literário. Tanto em um quanto no outro grupo, o nome de batismo é uma alusão direta a um movimento de vanguarda precedente, historicamente ocorrido no tempo das vanguardas históricas europeias, só que na América Latina (mais sobre isso, ver nota 6).

Se o infrarrealismo permaneceu praticamente desconhecido da crítica e do público até a escrita de *Os detetives selvagens*, hoje em dia é possível sustentar que deve sua existência “mais ao real-visceralismo de *Os detetives selvagens* do que à obra poética de Mario Santiago, Roberto Bolaño e seus demais integrantes”, como diz o professor e pesquisador chileno Matías Ayala. “O infrarrealismo é mais literário que real, ou melhor, tornou-se real na medida em que foi ficcionalizado em *Os detetives selvagens*.” (AYALA, 2008, p.92,93) Com esse fato biográfico-literário em mãos, podemos afirmar que o real, em Bolaño, é contaminado pela ficção. De antemão, isso nos afasta da concepção de que a literatura realista reproduz a realidade. Mas não é só. Estamos longe de afirmar que na ficção há algo mais real que o próprio real. O que se dá a ver é a ficção alterando o real à medida que o afeta, ou seja, que produz mais um real.

1.4 Dispositivos críticos (intempestivos)

A produção crítica sobre Bolaño começou a se destacar depois de *Os detetives selvagens*, lançado em 1998, e precisou olhar para a questão do realismo em sua obra como algo que a atravessava.⁹ Ao longo dos anos 2000, o volume de textos especializados não parou de crescer – com a chegada de *2666* os críticos viram-se diante de um projeto ao mesmo tempo moderno, que pretendia discutir a obra de arte total, e contemporâneo, entendendo-se a expressão conforme propõe Agamben: território em que se instala o intempestivo, onde ocorre “uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele se distancia” (AGAMBEN, 2011,

⁹ Os pontos de vista pelos quais se enxerga a questão variam ao mesmo tempo em que se conectam entre si, o que demonstra a complexidade do tema realista em Bolaño: “Trata-se de um palimpsesto à medida que realiza as condições de co-presença e de comentário entre dois textos onde se explicitam operações de intertextualidade, metatextualidade e hipertextualidade. A interferência entre elas inscreve a obra de Bolaño – sem explicá-la – em um marco referencial tipicamente pós-moderno. Metaficção que tende a evidenciar a remontagem do realismo, a obra de Bolaño se constituiria, desse modo, como o ‘real textualizado’.” (GAMBOA, 2008, p.225). Se o trabalho com a linguagem textualiza o real, não seria porque este se reconhece à medida que é pensado? “Benjamin estabelecia uma antítese entre o realismo descritivo de Victor Hugo e o trabalho de caráter fenomenológico de Poe ou Baudelaire. Tal como estes dois autores, o território não é descrito nos textos de Bolaño, mas experimentado.” (RÍOS, 2008, p.240)

p.18). Se pensarmos em 2666 como o futuro, como um ano do qual nada sabemos, mas a que o romance remete sem, no entanto, elucidar; se levarmos em conta que, em *Amuleto*, de 1999, Auxilio Lacouture (personagem desenhada já em *Os detetives selvagens*) fala sobre uma noite perdida nas décadas de 1960 ou 1970 em que seguiu Belano pelas ruas da capital federal mexicana, podemos pensar em uma provocação de Bolaño à crítica, a seu desejo de conhecer e desvendar. Auxilio diz: “e depois começamos a caminhar pela avenida Guerrero [...] a Guerrero, a essa hora, parece mais que tudo com um cemitério, mas não um cemitério de 1974, nem com um cemitério de 1968, nem com um cemitério de 1975, mas com um cemitério do ano de 2666.” (BOLAÑO, 2008, p.65) Esse cemitério estaria “escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo.” (BOLAÑO, 2008, p.65) Para nós, “2666” – ano ou número morto, não nascido – não guarda em si uma cifra, é “apenas” a disposição de quatro signos opacos, pois ainda não existe, é inorgânico.

Propomos que a combinação entre moderno e contemporâneo, no caso Bolaño, seria um dos dispositivos que engendrariam uma leitura crítica nova, capaz de olhar para o “caráter inatual da ficção, seus desajustes com respeito ao presente”, conforme diz Ricardo Piglia (1986, p.12). Ele afirma que os grandes textos são “aqueles que modificam o modo de ler” (PIGLIA, 1986, p.15). Gostaríamos de refletir sobre estas sugestões, feitas em *Crítica y ficción*, tendo em nossa visada 2666 e *Os detetives selvagens*. A que tipo de leitura, de dinâmica de leitura, eles convidam? Seria o caso de, usando um recurso tipicamente ficcional, trair o que se lê, apostar em um excesso de leitura, num uso inesperado de outro texto, em um movimento um tanto quanto excêntrico e renovador capaz de abrir mão da ilusão de objetividade? (PIGLIA, 1986, p.10-12) Seria possível apostar em uma errância por entre os contos e romances de Bolaño, mas também que vá além deles?

Voltando às considerações de Agamben em “O autor como gesto” e à proposta de enxergar a dinâmica leitura-escritura como um jogo cuja regra, ao menos para o leitor, parece ser a de encarar o autor como uma “testemunha, a garantia de sua própria falta na obra na qual foi jogado; e o leitor não pode senão assumir a tarefa desse testemunho” (AGAMBEN, 2009, p.93), perguntamos como um novo modo de ler pode ser possível dentro desses limites. Um jogo pressupõe um tabuleiro, e um tabuleiro, ainda que seja o palco para jogadas e estratégias variadas, as

contém. Em outras palavras, nesse texto de Agamben não se pode jogar fora do jogo. Sua leitura do dispositivo foucaultiano, por mais que faça “aparecer os processos que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto se formam e transformam um através do outro e em função do outro” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009, p.84), ocorre dentro de uma máquina cujas partes operam para seu bom funcionamento.

É possível que o convite de Piglia encontre eco na leitura diferencial que Deleuze faz dos dispositivos: nesse caso eles são novos, compostos de linhas de naturezas diferentes, capazes de acionar e disparar vitalidades. Os dispositivos não seriam nem sujeitos nem objetos, como diz Foucault na citação de Agamben, mas, afirma, Deleuze, “regimes em que é necessário definir em função do visível e do enunciável, com suas derivações, suas transformações, suas mutações. E em cada dispositivo as linhas atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas etc.” (DELEUZE, 1990, p.155) Linhas: de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação, de ruptura ou fissura. Elas se interpolam, se curvam, mudam a orientação umas das outras. Pensar por uma “filosofia dos dispositivos”, como quer Deleuze, seria dar abertura à mudança de orientação, separar-se do eterno para apreender o novo. Não se trata, no entanto, de pensar em “originalidade”, mas em linhas de curvas que passam por pontos singulares e formam enunciações contraditórias, superpostas.

Bolaño nos permite acolher, em sua obra, os pontos de vista de Agamben e Deleuze sobre o dispositivo. Do primeiro, como já vimos, trata-se de pensar no espaço vazio deixado pelo autor e no tipo de atividade que pode decorrer daí. Olhando a partir de Deleuze, levando em conta sua proposta de devir como potência de vida na escritura – cada dispositivo seria uma multiplicidade na qual um conjunto de processos opera em devir –, pensemos sobre os depoimentos e no diário de García Madero em *Os detetives selvagens* como linhas que criam um objeto de leitura desdobrável e caótico. Já em *2666*, a descrição sequencial de centenas de cadáveres ao longo de 260 páginas que constituem “A parte dos crimes” expõe um trabalho intenso com a linguagem: a frieza dos relatos em sua modalidade forense (há um tom oficial e indiferente na maneira com que os corpos encontrados são descritos) se repete até o insuportável, e é nesse trabalho de reificação que detalhes como uma saia colorida, um prendedor de cabelos ou um anel perfuram a objetividade inútil do discurso das autoridades para revelar, além do horror, subjetividades que esse mesmo

discurso tenta ignorar ou apagar. Aqui uma linha de enunciação que apresenta o fato oficial é atravessada, na apresentação de cada corpo, por muitas outras linhas (de subjetivação, de ruptura): o discurso do Estado, que será arquivado por falta de provas, tornando-se passado, não é capaz de fechar-se inteiramente, como bem gostaria – trai a si mesmo por desconhecer que sua fala é atravessada por quem já não pode falar por si: “Devemos separar em todo dispositivo as linhas do passado recente e as linhas do futuro próximo; a parte do arquivo e a do atual, a parte da história e a do devir [...] Não se trata de predizer, mas estar atento ao desconhecido que bate à nossa porta.” (DELEUZE, 1990, p.158)

Se quisermos olhar para o mesmo horizonte de Piglia, ou seja, experimentar um modo de leitura que intuímos, mas não possuímos, se nosso desejo for refletir sobre uma crítica, conhecê-la ao mesmo tempo em que ela é feita a partir de Bolaño; se em vez de formularmos um problema prévio a ser resolvido nos permitirmos agir a partir de um campo ampliado de intuições em que o pensamento vai se fazendo horizontalmente, sendo atravessado por linhas de força como as que mostramos no parágrafo acima, então estaremos produzindo uma experiência de leitura intensa, potente, em que fala sobre seu objeto não um sujeito fixo, com identidade (cujo nome vem antes do título da dissertação), mas um agente que dispara flechas em diferentes direções.

Neste primeiro capítulo, foi preciso escrever quase onze páginas para dar espaço a Bolaño na leitura crítica que me propus a fazer – minha expressão textual foi sendo forjada em movimentos de ida e volta. Procurei romper com algumas regras de bons modos (como iniciar este capítulo a partir de um ponto tão “inatural” como o texto com Michel de Montaigne), estabelecendo um jogo de combinações teórico-literárias em que o meu gesto abre espaço para se discutir o processo de leitura-escritura nos dois romances mas que, volta e meia, deles se afasta.

Os devires que poderão ser produzidos aqui são, eles mesmos, fruto desta filosofia dos dispositivos – com a qual podemos inclusive ler Montaigne e entender sua presença neste texto. Quando Walter Benjamin, em *Rua de mão única*, acusa o livro de ser um “pretensioso gesto universal” (BENJAMIN, 1994, p.11) e saúda as formas modestas, fragmentadas, é com o gesto de escrita contido nos *Ensaio*s que também

dialoga. Não tanto porque Montaigne, em textos como “Sobre a experiência”, afirma a inutilidade do livro para quem quer aprender a viver, mas justamente pelo fato de que cria um novo gênero, o ensaio, quando se dispõe a escrever sobre vida e leitura, a misturar esses dois campos. Ele não parte de uma escrita pré-concebida para abordar leitura e vida; é essa discussão que motiva um gênero cuja primeira aparição data de 1580, vinte e cinco anos antes que o tema do efeito de leitura apareça na ficção com *Dom Quixote*. O ensaio, território perfeito para a ausência de rigor científico ou filosófico, fronteira onde se encontram os gêneros, incluindo a ficção, seria a ponte que o leitor vai construindo não só para escrever e *tornar-se*, mas também para sair de si e do próprio texto a cuja leitura se dedica: quem sabe até para lançar dados antes de conhecer as regras.

2

O corpo que lê

Em setembro de 1977, na rue des Petites Écuries, em Paris, Simone Darrieux, uma francesa com quem Arturo Belano teve um caso enquanto ainda morava no México, conta de que forma conheceu Ulises Lima: um dia bateu à porta dela dizendo-se amigo de Belano, e isso bastou para que estabelecessem uma relação bastante formal em que ele a convidava para sair e Simone geralmente negava. Ulises, conta ela, alugara uma *chambre de bonne* na rue des Eaux. O local era infecto e disso ele tinha plena noção (nesse quarto chegou até mesmo a contrair sarna, fato do qual Simone nunca tomou conhecimento). No entanto, estava disposto a permanecer ali enquanto durasse sua temporada na cidade; não queria perder tempo procurando outro lugar para ficar. O cômodo que alugara era desprovido de banheiro, o que o obrigava a frequentar os públicos e a tomar banho, de favor, na casa de Simone uma vez por semana. Segundo ela, Ulises tentava não deixar vestígios de sua passagem: antes de sair do chuveiro recolhia todos os fios de cabelo que haviam ficado presos no ralo.

Em pouco tempo – provavelmente devido não só aos cabelos compridos, mas igualmente à sua aparente ingenuidade e à sua polidez – ficou conhecido como o Cristo da rue de Eaux, afirma Sofia Pellegrini, em depoimento dado também em setembro de 1977. Embora nunca tenha ido visitá-lo, ela sabe, pelo que os outros lhe contavam, que a casa de Ulises era um “muquifo”, “que ali se acumulavam os objetos mais inúteis de Paris: lixo, revistas, jornais, livros que ele roubava das livrarias e que logo adquiriam seu cheiro, logo apodreciam, floresciam, ganhavam cores alucinantes”. (BOLAÑO, 2010, p.241)

Um acumulador de livros que são alterados em sua materialidade; um corpo humano que toca corpos de papel e os faz apodrecer ou florescer, que os impregna com seu cheiro. Esse é o mesmo corpo que, diz Simone Darrieux, embora não dominasse o francês, “tinha sempre vários livros debaixo do braço”, todos nesse idioma. (BOLAÑO, 2010, p.233); um corpo que lia compulsivamente e que era capaz de estabelecer com os livros um contato que ultrapassava uma relação asséptica. Ou melhor, que podia contaminar algo higiênico, como o ato de tomar banho, com sua relação visceral com a leitura. Simone é uma testemunha dessa potência:

Era um tipo curioso. Escrevia na margem dos livros. Por sorte nunca lhe emprestei nenhum. Por quê? Porque não gosto que escrevam em meus livros. E ele fazia uma coisa mais chocante do que escrever nas margens. Provavelmente vocês não vão acreditar em mim, mas ele entrava no banho com um livro. Juro. Lia no chuveiro. Como sei? Muito fácil. Quase todos os livros dele estavam molhados. No início, eu pensava que era por causa da chuva, Ulises era um andarilho, raras vezes pegava metrô, percorria Paris de ponta a ponta andando e, quando chovia, se molhava todo porque nunca parava para esperar a chuva passar. De modo que seus livros, pelo menos os que ele lia mais, estavam sempre meio ondulados, como que apergaminhados, e eu achava que era por causa da chuva. Mas um dia percebi que entrava no banho com um livro seco e que, ao sair, o livro estava molhado. Esse dia minha curiosidade foi mais forte do que minha discricção. Eu me aproximei dele e lhe arranquei o livro das mãos. Não só a capa estava molhada, algumas folhas também, e as anotações na margem, com a tinta desbotada pela água, algumas talvez escritas debaixo d'água, então eu disse a ele meu Deus, não posso acreditar, você lê no chuveiro! Está doido? E ele disse que não conseguia evitar, que ainda por cima só lia poesia, não entendi o motivo pelo qual ele especificou que só lia poesia, não entendi naquele momento, agora sim entendo, queria dizer que só lia uma, duas ou três páginas, não um livro inteiro, e então desatei a rir, eu me joguei no sofá e me torci de rir, ele também começou a rir, rimos os dois, um tempão, não me lembro mais quanto. (BOLAÑO, 2010, p.242,243)

O papel e a pele se tocam. Ulises experimenta esse contato não apenas escrevendo nos próprios livros quando estão secos – leva a relação ao limite, à água de um chuveiro que deveria apenas servir para limpá-lo, mas que borra a tinta de suas anotações e que, supomos, o faz querer tocar a superfície molhada do poema e também ser tocado por ela. Aqui o corpo do homem e o corpo do texto – embora Ulises *leia* o poema, embora um *sujeito* esteja diante de um *objeto*, é também tocado por ele – não são significantes nem significados, mas espaços abertos, superfícies de contato: Bolaño constrói uma cena em que o conteúdo lido por Ulises parece importar menos que a atividade de leitura em si. Não sabemos o que o personagem lê, apenas que lê. A única pista que nos dá Simone é de que se trata de um livro de poesia e que, ao que tudo indica, os poemas lidos são sempre os mesmos.

Borda com borda, corpo-leitor e corpo-texto remetem para o que vem a ser o processo de escritura: um “tocar na extremidade”, como sugere Jean-Luc Nancy em *Corpus*, ensaio filosófico do início dos anos 1990. Ele parte da frase cristã dita durante a eucaristia – *Hoc est enim corpus meum* (Este é o meu corpo) – para refletir sobre a questão da presença e do valor do corpo no Ocidente. No momento da eucaristia, do sacrifício, pode-se comer o corpo de Deus (a hóstia consagrada), fundir o corpo humano ao corpo de Deus (que para uns *está representado* na hóstia e, para outros, *está de fato lá*). Como sabemos, essa imagem exerceu forte impacto sobre o imaginário que há pouco mais de 2 mil anos forjamos acerca do corpo: as *almas* dos homens são redimidas, salvas, pelo *corpo invisível* de Deus. As relações entre pensamento (em especial a filosofia, mas também a literatura) e corpo, principalmente

a partir da Era cristã, estariam marcadas, diz Nancy, pela necessidade de representar (de tapar) uma não-presença.

Nancy argumenta que na atualidade o corpo deve tomar a palavra a fim de poder pensar a si mesmo, ou seja, realizar sua própria escrita. Nada mais subversivo. Afinal, infelizmente, no imaginário comum nós salvamos nossos corpos quando fazemos deles “corpos da saúde, dos esportes e do prazer” (NANCY, 2008, p.7), produzindo, de forma ao mesmo tempo ostensiva e sutil, um controle por meio da representação de “carne, pele, rostos, músculos” (NANCY, 2008, p.7): apenas os corpos em que esses elementos são dignos de valor estão aptos a figurar em nosso regime de visibilidade, a “circular”, para usar o termo de Nancy. Restaria, mesmo assim, uma multidão de corpos que escapam e que “se multiplicam”. Ela é formada por corpos “famintos, espancados, assassinados, inquietos, às vezes até rindo ou dançando”. (NANCY, 2008, p.9)

Os corpos que ainda não foram salvos por Deus, pela ciência ou pelo capital não estão inscritos no atual regime de visibilidade, mas *excritos*. Eles permitem a Nancy forjar uma imagem extrema: a de corpos que “estão muito distantes e que vêm em nossa direção”; eles estão em nosso horizonte, eles são a multidão. (NANCY, 2008, p.9) Com base nas noções de *fora*, de *extra* e de espacialidade (e, conseqüentemente, de limite), Nancy pensa os corpos em ação como agentes capazes de realizar uma escrita no mundo (uma escrita poético-política?). Ela seria a das superfícies e operaria pelo toque, manifestando-se sempre no exterior. Nesse sentido, sua reflexão toma vulto quando começa a pensar a escrita do corpo a partir de algo prosaico: o ato de escrever. No ensaio, escrever comparece como uma atividade corporal que não pode ser dissociada dos movimentos de *excrita*, de *excreção* por ser, em sua essência, produtora de um evento que acontece fora: da extremidade do escritor, de sua mão, sai o texto que alcançará o leitor em sua pele.

A literatura passa a ser um movimento para o exterior – a partida de um corpo em direção a outro. Aquilo que o leitor pode *entender* no texto é precisamente onde o corpo do escritor silencia. A “materialidade é subtraída à medida que o texto impresso significa: e isso ocorre *aqui, na página lida e escrita*”. (NANCY, 2008, p.51) Ao escrever “aqui” o filósofo chama a atenção para o processo de escritura e leitura do próprio texto que está produzindo e para a dimensão corporal dessa dinâmica. “Corpos, para o bem ou para o mal, estão tocando uns aos outros nesta página, ou, mais precisamente, a página em si mesma é um tocar (de minha mão enquanto ela escreve, de suas mãos enquanto elas seguram este livro).” (NANCY, 2008, p.51)

Parece-nos que essa relação de toque no aqui e agora está em questão na cena de leitura de Ulises. Além disso, o fato de a leitura debaixo do chuveiro ser uma ação repetida semanalmente provoca uma opacidade na relação entre o personagem e o livro. Ulises não consegue apreender seu objeto de leitura, dar conta de seu conteúdo, muito menos atravessá-lo, passar para outro título. Embora o papel se molhe, o livro resiste. Será isso o que leva o poeta a reencenar um gesto tão sem sentido? Haveria um limite impossível de transpor que ele não pode abandonar? “A escritura toca os corpos *ao longo do limite absoluto* separando o sentido de um da pele e dos nervos do outro. Nada passa através, e é por isso que há o tocar.” (NANCY, 2008, p.11) No objeto livro há algo de espesso (e atraente) que leva o personagem Ulises a reencenar semanalmente um corpo a corpo. No entanto, não consegue explicar a Simone Darrieux por que o faz. Tudo indica, ao menos é o que o relato de Simone nos faz crer, que levar o livro de poesia para o banho era muito mais uma compulsão do que uma experiência de decodificação ou uma atitude que levava a algum fim. Em outras palavras, trata-se de um contato não-racional em que as funções cognitivas ficam reduzidas à sua potência mínima. Como afirma Nancy, podemos “ver a leitura como algo que não é deciframento: tocar e ser tocado, estar envolvido com as massas dos corpos” (NANCY, 2008, p.87) – é disso que trata não só a cena de Ulises no banho como a descrição feita por Sofía sobre o efeito que o corpo do poeta produz nos livros (estes apodrecem, florescem, ganham cores alucinantes!).

Mas até que ponto é possível sustentar a proposição de Nancy no que tange ao ato de leitura e escritura? Embora entenda a potência de escrita de um corpo como algo capaz de dividir outros corpos sem significá-los, ele mesmo reconhece que o processo de atribuição de significado será algo inevitável: “somos *organizados* para que isso aconteça” (NANCY, 2008, p.83). Ainda assim, mesmo diante do inevitável, o pensamento que ele deseja produzir não teria nada, diz, de semiologia, mitologia ou fenomenologia – seria algo gerado e escrito para os corpos, devotado a eles. Tratar-se-ia de um desejo de descartar tanto a imanência quanto a transcendência? Se assim for, o que sobraria? Propõe-se uma noção radical: a leitura seria uma recepção superficial feita por um corpo, e o sentido do texto lido algo produzido pelas faculdades intelectuais deste corpo quando sua *corporalidade* começa a se calar. “Em nenhum momento seria uma questão de ‘sensação’, ‘percepção’, ‘sinestesia’ – derivações, todas elas, das ‘teorias do conhecimento’, todas laboriosos avatares da ‘representação’ e da ‘significação’.” (NANCY, 2008, p.99)

Embora desafiador porque aponta para o desconhecido, o ato de pensar leitura e corporalidade afastando-se das sensações e da sinestesia traz em si mesmo um limite

sempre desafiado. Primeiro, porque ler e escrever é começar a dizer, e dizer é produzir um sentido. Segundo, porque mesmo quando o corpo explicita algo em sua fala muda, isso se dá pelos sentidos, seja a audição, a visão, o tato ou o olfato. É o que podemos verificar em um dos depoimentos de Amadeo Salvatierra, um senhor de idade que em janeiro de 1976 conta a alguém sobre a noite que passou com jovens poetas desejosos de conhecer o paradeiro da vanguardista Cesárea Tinajero:

Continuei remexendo nos papéis, e o outro rapaz se levantou da cadeira e foi examinar minha biblioteca. Eu, na verdade não o via, só o ouvia, dava um passo, pegava um livro, colocava no lugar, eu ouvia o barulho do dedo dele percorrendo a lombada dos meus livros! Mas não o via. Eu tinha me sentado de novo, posto as notas de volta na carteira e examinava com mãos trêmulas, numa certa idade não se pode beber com tanta alegria, meus velhos papéis amarelados. Estava com a cabeça abaixada, os olhos meio turvos, e o rapaz chileno se movimentava por minha biblioteca em silêncio, eu só ouvia o ruído de seu indicador ou do mindinho, ah, que rapaz mais danado, percorrendo a lombada dos meus calhamaços como um bólido, o dedo, um zumbido de carne e couro, de carne e papelão, um som agradável ao ouvido e propício ao sono, que foi o que deve ter acontecido, porque de repente fechei os olhos (ou talvez eles já estivessem fechados) [...] (BOLAÑO, 2010, p.247)

Amadeo *ouve* um zumbido de carne, couro e papelão. Esse ruído o impressiona e o embala até o sono. Não pode dizer, porque dormiu, se o tal rapaz chegou a ler algum dos livros. Aqui importa mais a iminência da leitura, o primeiro contato do leitor com o livro, do que a experiência cognitiva que ocorre a partir do momento em que se passa a decodificar letras e fonemas. O que Amadeo ouve não são palavras – não é a leitura do “rapaz chileno” (refere-se a Arturo Belano) –, mas uma linguagem paralela à das palavras. Talvez por isso mesmo a cena não se desdobre: o sentido dos livros não aparece, o ato de percorrê-los com a carne da mão não produz continuidades.

Enquanto o texto de Bolaño silencia a leitura, mas não o toque, *Corpus* empurra a reflexão para um lugar impensado – quer apontar para o sentido como algo que não precisa ter início (para um livro que não precisaria ser aberto?): “Não se trata da ‘origem do sentido’ nem do ‘sentido de origem’. Porque *sentido* não tem origem, porque *ser-sem-origem e vir-para ser-extendido, ser-criado, ou pesar – isso, de fato, é ‘sentido’.*” (NANCY, 2008, p.95) Antes do limite que a leitura impõe, o sentido dos corpos já estaria em curso, mas tampouco seria um mistério. Para Nancy, os corpos não precisam *significar*, embora seja exatamente isso que, segundo ele, não pare de acontecer: “O corpo significante – todo o *corpus* de corpos filosóficos, teológicos, psicanalíticos e semiológicos – *incarna* apenas uma coisa: a contradição absoluta de não ser capaz de ser um *corpo* sem ser o corpo de um *espírito*”.

(NANCY, 2008, p.69) A literatura, ou ao menos as interpretações feitas a partir dela, tornaria isso ainda mais evidente. Lida como “*uma encarnação da filosofia*” (NANCY, 2008, p.69), como algo capaz de *tocar*, mas de maneira protegida, distanciada e “espiritual”, essa forma de arte seria um reservatório de corpos saturados de significação, todos engendrados para significar.

“Se há alguma coisa para além disso”, ou seja, uma literatura que não seja “significante nem significado”, esse material “vai fornecer algo que não seja nem signo nem sentido, e assim sendo não será sequer escrito. Será uma escritura, se ‘escritura’ indicar *exatamente aquilo que desvia da significação*, sendo, portanto, *excrita*.” (NANCY, 2008, p.71) Em *Os detetives selvagens* talvez não haja corpo mais desafiador à proposição de Nancy do que o de Cesárea Tinajero: se em alguns momentos ele *significa*, em outros parece ir ao encontro de uma *excritura*. “Cesárea não tinha nada de poética. Parecia uma pedra ou um elefante. Suas nádegas eram enormes e se mexiam ao ritmo que seus braços, dois troncos de carvalho, imprimiam ao esfregar e enxaguar a roupa.” (BOLAÑO, 2010, p.615) Cesárea Tinajero: massa de carne, ossos e pele que se autoexilou em um vilarejo no deserto, corpo que saíra, por opção própria, do círculo literário ao qual pertencera. Certamente ela não era o que se esperava encontrar, ou, melhor dizendo, não era o que se supunha ser um *corpo poético*: não significa poesia, não se identifica com a imagem do poeta, mas *significa alguma coisa que não é poesia* e que, no entanto, não se consegue nomear.

Nádegas enormes, braços como troncos de carvalho. A descrição debochada que confere ao corpo de Cesárea uma dimensão mastodôntica, e até cômica, é feita por García Madero e está em seu diário, no dia 31 de janeiro de 1976, um mês depois que ele, Belano e Ulises partiram da capital mexicana com a prostituta Lupe a bordo do Impala de Quin Font, em direção ao norte do México. Não estavam somente atrás da poeta real-visceralista – o nome que dão a próprio movimento, nos anos 1970, é uma homenagem declarada ao movimento de vanguarda liderado por Cesárea nos anos 1920 – cujos poemas não tinham lido, à exceção de um, “Sion”, encontrado na casa de Amadeo Salvatierra naquele mesmo janeiro. Também fugiam do cafetão de Lupe, Alberto, e do policial corrupto que o acompanhava.

Corpos que fogem e ao mesmo tempo buscam outro corpo, o de uma poeta que nos anos 1970 sobrevivia como lavadeira no povoado de Villaviciosa, em pleno deserto mexicano. “Seus cabelos chegavam praticamente até a cintura. Ela estava descalça. Quando a chamamos, ela se virou e nos encarou com naturalidade.” (BOLAÑO, 2010, p.615) Cesárea leva os jovens para sua casa, onde acumula dezenas de cadernos pretos em que

escreve faz anos. Conversa somente com Belano e Ulises – García Madero e Lupe adormecem, estão exaustos –, mas não se sabe o quê, já que o autor do diário descansa em outro cômodo. Seria sobre o que escrevera ao longo de tanto tempo? Ou sobre o que lera? Disso só se vislumbram volumes de texto empilhados: dois dias antes, em 29 de janeiro, ao pararem na cidade de Santa Teresa (a mesma que em 2666 abrigará os crimes contra as mulheres), García Madero, Belano, Ulises e Lupe conversam com uma professora que conhecera Cesárea em 1936. Ambas trabalharam na mesma escola e ficaram amigas durante os anos em que a poeta morou na cidade. Embora observasse que Cesárea lia e escrevia muito, a professora já “não se lembrava de nenhum dos livros que [Cesárea] tirava da biblioteca e que costumava carregar por toda parte”. Tampouco sabia, até o momento em que conversou com os rapazes, que sua amiga era uma poeta, mesmo recordando que “em muitas ocasiões a vira escrever, sentada na sala vazia, num caderno de capa preta muito grosso que [...] sempre trazia consigo”. (BOLANÑO, 2010, p.608)

Ulises, García Madero e Belano não têm diante de si um enigma, mas uma surpresa quando a poeta *aparece*, com seu corpo imenso e grotesco: à sua frente está apenas um corpo imenso e um tanto risível. Graças a seu tamanho são, inclusive, protegidos da morte, como se verá uma ou duas páginas adiante. É o leitor de *Os detetives selvagens* que se depara com a pergunta: o que teriam Ulises e Belano dito a Cesárea para que, pouco tempo depois, ela entrasse com eles no Impala e se colocasse entre García Madero e Lupe no banco de trás do carro? Teriam falado sobre sua poesia, perguntado sobre o que lia e escrevia? Teriam mencionado “Sion” e dito que também eram poetas? O que fez com que Cesárea pegasse a estrada com eles, saísse do povoado no entardecer? Para onde iam?

Impossível saber, assim como é *ilegível* a atitude de Cesárea quando um carro vem na direção contrária ao deles em plena estrada. Interpondo-se à frente do Impala e levantando consigo uma nuvem de poeira, o veículo, um Camaro, obriga-os a frear. Dele saem Alberto, o cafetão, e seu amigo policial. Cesárea desce do Impala, juntamente com Belano e Ulises. Do banco de trás, García Madero e Lupe acompanham o desenrolar da cena – que, embora tensa, traz em si um humor jocoso graças à aparência do corpo de Cesárea. “Pela janela vi Belano avançar fumando, com a outra mão no bolso. Junto dele vi Ulises Lima, e um pouco mais atrás, balançando como um navio de guerra fantasma, vi o dorso encouraçado de Cesárea Tinajero.” (BOLANÑO, 2010, p.617)

Alberto exige que Belano lhe entregue Lupe, e o poeta não oferece resistência. No entanto, mal dá dois passos, o cafetão é atacado por Belano, que lhe esfaqueia o peito,

matando-o. Em seguida, Ulises ataca o policial e tem início uma luta corporal em que a massa espessa de Cesárea impede García Madero de entender com precisão o que acontece:

Depois vi Ulises Lima se jogar sobre ele. Ouí um disparo e me agachei. Quanto tornei a levantar a cabeça do banco traseiro, vi o polícia e Lima rolando no chão até pararem na beira da estrada, o polícia em cima de Ulises, a pistola na mão do polícia apontando para a cabeça de Ulises, e vi Cesárea, vi a massa enorme de Cesárea Tinajero, que mal podia correr mas que corria, abatendo-se sobre eles, ouvi mais dois tiros e saí do carro. Custou-me apartar o corpo de Cesárea dos corpos do polícia e do meu amigo. Os três estavam manchados de sangue, mas só Cesárea estava morta. Tinha um buraco de bala no peito. (BOLAÑO, 2010, p.617, 618)

Corpos em ação sob o sol, poeira e sangue. A sucessão de movimentos que García Madero descreve em seu diário é definida por ele como algo “confuso”. O enorme corpo de Cesárea – o mesmo que naquele dia lavava roupa agachado – interpõe-se entre os de Ulises e do policial, e tão espesso quanto seu dorso encouraçado é o motivo que a faz agir heroicamente: em vez de criar um corpo grande cuja superfície extensa se oferece generosamente à leitura, Bolaño escreve a densidade da carne, ampliando-a até que deixe de fazer sentido, rumando para a extinção. Ainda assim, trata-se de uma cena romântica, mas não ingênua, já que possui certo grau de comicidade: uma poeta morre lutando, não sem antes correr de forma desajeitada em direção a seu destino. Isso dá contornos não à literatura de Cesárea, aos cadernos pretos nos quais escreveu, mas ajuda Bolaño a, antes de mais nada, desenhar a figura de poeta que lhe é cara – alguém que comete atitudes extremas, insensatas, e que graças a isso tem a chance de definir o futuro (a liberdade de Lupe, por exemplo); alguém capaz de estender a escrita poética e levá-la para a vida, para “o aqui e agora”. Cesárea se alinha em ímpeto e coragem, atributos sem dúvida românticos, à geração de poetas que luta a seu lado. Essa geração é representada por Belano e Ulises e está perdida *a priori*, mas ainda assim insiste em ser vanguarda, em combater à frente. Quanto ao senso de humor fino, parece-nos que ele seria uma maneira de tornar a cena romântica sem romantizá-la, ou mesmo de apontar um certo ridículo que existe em todo ato heróico.

Para o leitor de *Os detetives selvagens*, junto com Cesárea morre a possibilidade de decifrá-la – ela é encontrada, mas não explicada. O desejo de torná-la inteligível surge à medida que, acompanhando a segunda parte do diário de García Madero, seguem-se os rastros da poeta durante um mês (de 1º a 31 de janeiro de 1976). Antes que sua poesia e sua vida sejam esclarecidas, ela morre, e esse fato é provocado de forma não-intencional pelos leitores Belano e Ulises. Eles não só enterram o corpo de Cesárea no deserto como *nascem*, depois disso, de forma diferente na estrutura narrativa: à exceção dos depoimentos

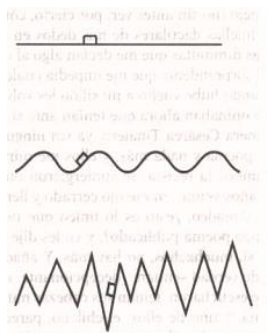
de Amadeo Salvatierra e do primeiro relato de Laura Jáuregui e Perla Avilés, as dezenas de pessoas que falam sobre os dois poetas estão em tempos e lugares posteriores a janeiro de 1976 e à cena da morte de Cesárea no deserto de Sonora. A dimensão mítica que Ulises e Belano adquirem (tal como Cesárea, em sua ausência, se apresentava para eles) é verificável à medida que os dados históricos que se podem colher sobre os dois em todos os depoimentos não dão conta de esclarecê-los, ou melhor, de *inscrevê-los* com precisão historicista.

2.1 Ver para ler

O recuo da autora Cesárea e o avanço dos leitores Belano e Ulisses têm na morte dela a alegoria máxima, mas não a primeira. Na parte inicial do diário, García Madero deixa claro que os jovens poetas criam o real-visceralismo para homenagear Cesárea, fundadora de um movimento homônimo na década de 1920, porém mencionada em entrevistas e textos por integrantes do estridentismo¹. Ela é madrinha não consultada, autora de poemas que ninguém sabe quais são. É como se Belano e Ulises desejassem alinhar-se com quem ou o que ainda não conhecem, mas cuja atitude rebelde – a de fundar o próprio movimento – lhes inspira. “Não lemos nada dela, disseram, em lugar nenhum, foi isso que nos atraiu.” (BOLAÑO, 2010, p.166) Já em um dos depoimentos de Amadeo Salvatierra, mais precisamente em que lemos, junto com os personagens, a única poesia de Cesárea que puderam encontrar, Belano e Ulises se destacam como intérpretes às avessas:

Sion

¹ O estridentismo foi um movimento de vanguarda real que reuniu no México dos anos 1920 poetas, artistas plásticos, músicos e intelectuais. Em *Os detetives selvagens*, alguns integrantes do estridentismo, como Arqueles Vela, Germán List Arzubide e Manuel Maples Arce são ficcionalizados. Arce, inclusive, figura como uma das dezenas de pessoas que dão seu depoimento sobre Belano e Ulises. Estes o teriam visitado pedindo informações sobre as vanguardas de sua época. Nos depoimentos de Amadeo Salvatierra, também estridentista, descobre-se que Cesárea, antes de ser real-visceralista, participou do movimento liderado por Arce. Sob impacto dos efeitos da revolução mexicana e dos movimentos de vanguarda europeus, principalmente o cubismo, o futurismo e o dadaísmo, o estridentismo procurou combinar as expressões da cultura popular mexicana com as inovações formais propostas pelas vanguardas europeias. A tentativa de anular a separação entre arte e vida aqui se verifica na experiência que ocorre em 1925 na cidade de Xalapa, que seria rebatizada pelos integrantes do movimento de Estridentópolis. Ali se realiza um trabalho artístico, cultural e educativo em colaboração com a Universidad Veracruzana e apoiado pelo governador de Veracruz, Heriberto Jara, até este ser deposto, em 1927, pelo governo federal, por defender o direito dos trabalhadores locais frente a petroleiras inglesas e norte-americanas. De volta à ficção: depois de romper com o movimento estridentista e criar o real-visceralismo, que divulga editando a primeira e única edição da revista *Caborca*, Cesárea decide ir embora do Distrito Federal mexicano.



Aqui se impõe a tarefa do leitor: admitir que não é preciso haver um enigma na poesia, que ela não deve ser decifrada. Ao menos é o que Belano e Ulises dizem a Amadeo, que há quase cinquenta anos diz tentar *entender* o poema visual que Cesárea publicou na única edição de *Caborva*, revista que ela mesma fundou na década de 1920. Quando o velho lhes pergunta se conseguiram solucionar o mistério que é a imagem do poema, Belano e Ulises lhe encaram e dizem: “não há mistério, Amadeo.” (BOLAÑO, 2010, p.388,389)

Tarefa: ver a poesia como um corpo. Melhor dizendo, trata-se de *ver* a poesia, mas também de rir dela, não apenas de lê-la. Herdeiro, como toda poesia de vanguarda de sua época, da proposta de Mallarmé em *Un Coup de dés*, o poema de Cesárea radicaliza o desafio à recepção quando cria para si um espaço próprio – o fundo branco da página e o silêncio; só que aqui, esses elementos aparecem como uma sátira à ambição das vanguardas. Ao apresentar uma escritura sem palavras, retirando do leitor a possibilidade de encontrar um sentido dado, “Sion”, poema de vanguarda porque é antipoema, mostra a recusa em construir um sentido, mas também o quanto pode ser risível essa pretensão.

Segundo Peter Bürger em *A teoria da vanguarda*, os procedimentos com intenção antiartística apontam de forma direta para o êxito das vanguardas junto à recepção das gerações seguintes: transformar a categoria da obra de arte e romper com o limite da representação. Na poesia, segue-se o caminho aberto por Mallarmé no final do século XIX: faz-se uma aposta no jogo da recepção participativa, mas não subjetivizada, liberada de tentar encontrar no poema, no texto, uma identificação.

Comentando as instruções de Tristan Tzara em “Como fazer um poema dadaísta” e de André Breton no “Manifesto surrealista”, Bürger chama atenção que nesses textos estão a polêmica levantada contra a criação individual dos artistas e a intenção de estimular uma atividade nos receptores. “Os textos automáticos, é preciso lê-los, também neste sentido, como instrução para uma produção particular. Mas essa produção não pode entender a si mesma como artística, e sim interpretar-se como parte de uma práxis vital emancipadora.”

(BÜRGER, 1997, p.112) A vanguarda quer que a recepção seja atingida na vida, fora do espaço protegido e institucionalizado da representação e dos museus legitimados pela sociedade burguesa.

Parece que falta a Amadeo, embora fosse ele também um vanguardista na década de 1920, a capacidade de aceitar a provocação do poema de Cesárea: “não me decifre, devore-me”, e é precisamente isso o que conseguem fazer Belano e Ulises. Leitores de poetas como o chileno Nicanor Parra², o antipoeta, pertencem à geração neovanguardista, herdeira das primeiras, e são capazes de aplicar, com fins artísticos, “os procedimentos que a vanguarda idealizou com intenção antiartística”. (BÜRGER, 1997, p.113) Devoram e recriam: “Não há mistério, Amadeo [...] Começamos pelo título, um deles disse, o que acha que significa? Sion, o monte Sion, em Jerusalém, falei sem hesitar [...] Agora vamos ver a primeira seção do poema, o que temos aí? Uma linha reta e sobre ela um retângulo, falei.” (BOLAÑO, 2010, p.412)

A partir da resposta de Amadeo, engraçada porque óbvia, Belano e Ulises vão desmembrar o poema, isolando as linhas reta, ondulada e quebrada do retângulo desenhado sobre cada uma delas:

Olhe só para a linha reta. O que você vê?



Uma linha reta, falei. Que outra coisa eu poderia ver, rapazes? E o que uma linha reta lhe sugere, Amadeo? O horizonte, falei. O horizonte de uma mesa, falei. Tranquilidade?, um deles perguntou. Sim, tranquilidade, calma. Bem: horizonte e calma. Agora vejamos a segunda seção do poema:



O que está vendo, Amadeo? Uma linha ondulada, ora essa, que mais poderia ver? Bem, Amadeo, disseram, agora você vê uma linha ondulada, antes você via uma linha reta que sugeria calma, e agora você vê uma linha ondulada. Continua sugerindo calma? Não, respondi, compreendendo de repente aonde queria chegar, aonde queria me levar. O que sugere a linha ondulada? Um horizonte de colinas? O mar, ondas? Pode ser, pode ser. Uma premonição de que a calma se altera? Movimento, ruptura? Um horizonte de colinas, falei. Talvez ondas. Agora vejamos a terceira seção do poema:

² O chileno Nicanor Parra (1914-) é a grande referência em poesia espanhola do século XX para Roberto Bolaño, e isso fica claro em diferentes momentos de *Os detetives selvagens*, assim como em muitas de suas entrevistas, ensaios e discursos. Conhecido como antipoeta, Parra tem uma história ligada à arte popular, é professor de física e matemática e também artista visual. Começou a publicar em 1937, mas foi em 1954, quase vinte anos depois, que lançou o livro que o consagrou, *Poemas y antipoemas*. Ali nascia algo novo: com uma linguagem trivial e direta, Parra fez uso incisivo do senso de humor para tratar de temas do homem contemporâneo. *Poemas y antipoemas* está ligado a uma iniciativa a que dera início dois anos antes: ao lado de Enrique Lihn e Alejandro Jodorowsky, Parra publicou, a partir de 1952, edições do *Quebrantabuesos*, poesia-mural elaborada com recortes de jornal em que cânones literários, políticos e culturais eram postos à prova sem dó. Para saber mais, ver, nas referências, Bay (s/d) e Letelier (2011).



Temos uma linha quebrada, Amadeo, que pode ser muitas coisas. Os dentes de um tubarão, rapazes? Um horizonte de montanhas? A Sierra Madre ocidental? Bem, muitas coisas.

[...]

Entendeu?, eles perguntaram. Bem, para dizer a verdade, não, rapazes, falei. O poema é uma brincadeira, eles disseram, é muito fácil de entender. Amadeo, olhe: acrescente a cada retângulo de cada seção uma vela, assim:



O que temos agora? Um barco?, falei. Exatamente, Amadeo, um barco. E o título, *Sion*, na realidade oculta a palavra *Navegación*. Só isso, Amadeo, muito simples, não há mais mistério, os rapazes disseram, e eu gostaria de ter lhes dito que me tiravam um peso da alma [...] (BOLAÑO, 2010, p.412-414)

“Sion” não é um poema sujeito a conexões lógicas – retirar o retângulo das linhas e depois devolvê-lo, acrescentando-lhe uma vela e transformando-o em um barco é um procedimento arbitrário que despreza relações de sentido prévias, ou seja, é uma interpretação que se fixa no poema, no espaço que ele ocupa, prescindindo de um referencial fora da página e lidando apenas com o que o “texto” oferece em sua constituição artificial, inorgânica¹. “Em lugar de pretender captar um sentido mediante as relações entre o todo e as partes da obra, [o receptor] tratará de achar os princípios constitutivos da obra, a fim de encontrar neles a chave do caráter enigmático da criação”, diz Bürger. (BÜRGER, 1997, p.147) É isso o que fazem Belano e Ulises. Aqui, no entanto, o dispositivo de leitura antirrepresentativo é ridicularizado na própria interpretação que se realiza de “Sion”. Nesse sentido, o enigma é o de não haver enigma, mas um tipo de humor que na interpretação de Belano e Ulises produz um duplo sentido cômico: a renúncia em procurar um significado prévio na obra de arte resulta numa leitura bem-sucedida do ponto de vista de Bürger, assim como numa produção de sentido que debocha da ambição de não produzir sentido.

Podemos inclusive afirmar que a comicidade é um efeito de leitura que aparece tanto na desconstrução da imagem idealizada da poeta Cesárea quanto na dessacralização do único poema dela que Belano e Ulises puderam encontrar. Como afirma Verena Alberti em *O riso e o risível na história do pensamento*, “o riso situa-se para além do conhecimento, para além do saber, e, por isso mesmo, coincide com a filosofia do não-saber”. (ALBERTI, 2002, p.14) Alberti, que em seu livro se dedica a pensar as relações entre filosofia, literatura e riso no Ocidente em diferentes momentos, indo desde a antiguidade até o século XX, na passagem aqui citada refere-se a alguns textos de George Bataille, que por sua vez se afirma tributário de Nietzsche nesse tópico. Em livros como *A gaia ciência*, Nietzsche teria sido o primeiro a apostar no valor do cômico, diretamente ligado à desrazão, para a produção de um discurso em que a gargalhada pudesse fazer frente “à toda verdade séria”, assim como à “crença na razão” e à positividade da existência”. (ALBERTI, 2002, p.15) Ele teria sido o precursor de uma corrente, no pensamento moderno, a “conferir ao riso um lugar-chave no esforço filosófico de alcançar ‘o impensável’”. (ALBERTI, 2002, p.16) Isso vai ao encontro do que se passa na leitura de “Sion”: ante aquilo que não sabem, Belano e Ulises recorrem a uma razão insana, que de tão absurda soa hilária para o leitor de *Os detetives selvagens*.

2.2 Os sentidos do livro

O episódio cômico da interpretação de “Sion” aponta também para o fato de que abandonar a pretensão de sentido lógico não significa abrir mão de uma narrativa. Ainda que rompam com um referencial fora do poema, é uma narrativa o que Belano e Ulises contam a Amadeo (que imediatamente a aceita). Certamente não se dão conta desse deslize.

Em *Os detetives selvagens* e *2666* Bolaño resolve parcialmente a questão para o limite do sentido prévio a partir da própria estrutura dos romances. Em ambos, a produção de sentido que requer a narrativa de qualquer romance, mesmo que se trate de uma narrativa frágil, é interrompida e desviada uma série de vezes graças ao modo com que o tempo cronológico, histórico, é supliciado³, e isso podemos notar desde que consideremos as divisões entre capítulos como signos visuais. No primeiro livro o leitor se depara com três

³ Pequeno delírio em três partes: 1) Imaginar o tempo crono-lógico (Cronos produzindo sentido em vez de apenas devorar os homens, fazendo-os envelhecer e morrer num eterno presente) como um corpo grego que a modernidade superalimentou, qualificando-o como sequencial, retilíneo, com passado, presente e futuro em seus devidos lugares. 2) Ver esse corpo que se acreditava total, inteiro, com começo, meio e fim, rumando em direção ao progresso, ser supliciado e dilacerado nas primeiras décadas do século XX não apenas por teorias da física, como a da relatividade, e pelas duas grandes guerras, como também pela arte das vanguardas (no cubismo, por exemplo, ao se espicaçar os corpos, aniquila-se sua disposição tradicional no espaço e produz-se um abalo na maneira cartesiana com que enxergamos a relação espaço-tempo). 3) Na economia de *Os detetives selvagens*, o enorme corpo de textos não é dividido pela sobreposição temporal a que as ações estão submetidas, ele nasce fragmentado, assume o caos.

partes: “Mexicanos perdidos no México (1975)”, “Os detetives selvagens (1976-1996)” e “Os desertos de Sonora (1976)”. A primeira e a última são trechos do diário de García Madero. A partir de 2 de novembro de 1975 ele relata seus primeiros contatos com Ulises, Belano e os demais integrantes do real-visceralismo como Quin, as irmãs María e Angélica Font, Pele Divina, Jacinto Requena, Rafael Barrios, entre outros, mas também o envolvimento das irmãs Font com a prostituta Lupe e a obsessão de Ulises e Belano por Cesárea Tinajero.

A primeira parte do diário termina no dia 31 de dezembro do ano de 1975, com García Madero, Ulises, Belano e Lupe fugindo do cafetão Alberto no Impala de Quin Font. Em 1976 – o diário é retomado no dia 1º de janeiro, como se o intervalo de mais de 400 páginas que o separa de sua primeira parte fosse a abertura de um parêntese no tempo histórico – acompanhamos a viagem dos poetas no Impala, suas perambulações pelo deserto mexicano ao longo de um mês até o encontro com Cesárea. Entre as duas seções do diário de García Madero estão os depoimentos de dezenas de pessoas, incluindo muitos dos personagens que aparecem no primeiro momento de seu diário. A partir deles, ao longo de vinte anos consecutivos, 1976 a 1996, acompanhamos os descaminhos de Ulises e Belano, e é possível dizer que nos perdemos por entre os relatos – um conjunto de informações que desorienta.

Dispostos entre a primeira e a segunda parte de um diário, os depoimentos – um coro desarmônico e potente – formam a parte mais intensa do livro, o lugar em que Bolaño trabalha a linguagem em vozes dissonantes. Elas estão, como se disse no parágrafo anterior, entre parênteses, restando saber se comprimidas ou dilatando-se. Mas como dizer que as quatrocentas páginas são as principais se aquilo que vai entre parênteses é, geralmente, um detalhe suprimível do corpo principal da frase, um sentido à parte? Tudo depende da forma de olhar. Uma letra, uma palavra ou uma oração estão *entre* parênteses ou são signos ao lado de outros signos? Formariam um jogo de dentro e fora ou, quem sabe também, de desdobramento?: *Eu sou uma frase (em que palavras se ladeiam e espaçam) como outra qualquer*. O leitor de *Os detetives selvagens* pode, se quiser, apenas ler as três partes do livro e tentar rastrear, linearmente, os passos de Ulises e Belano. Mas pode, também, ver o livro como um jogo de armar que possui arranjos múltiplos. *Os detetives selvagens* se prestam a isso pela inutilidade com que o tempo cronológico se apresenta no momento da leitura: a sucessão temporal de relatos cria um acúmulo caótico de fatos e versões ocorridos em diferentes momentos que mais confunde do que esclarece à medida que Belano e Ulises se deslocam por várias cidades do mundo. Nunca se fixam, selvagens. No diário, o breve

intervalo compreendido entre 2 novembro de 1975 e 15 de fevereiro de 1976 parece se dilatar a ponto de ter a mesma importância e o mesmo peso que os vinte anos que o sucedem mas que, na disposição material do livro, a ele se interpõem. Já Cesárea, aquela a quem se busca, está no deserto, lugar em que o tempo histórico parece não correr.

É também o deserto que põe em cheque a questão espaço-temporal em *2666*. Suas cinco seções – “A parte dos críticos”, “A parte de Amalfitano”, “A parte de Fate”, “A parte dos crimes” e “A parte de Archiboldi” – convergem para Santa Teresa (cidade onde Cesárea nasceu e na qual vive por alguns anos depois de abandonar a capital do México). O deserto, espaço descentrado por sua própria topografia, é o centro fantasmático do romance – a desolação que os personagens de todas as partes experimentam parece estar, de alguma maneira, condicionada a um território vasto, seco e à primeira vista sempre igual.

Em “A parte dos críticos”, como já se disse no primeiro capítulo, três especialistas em Archiboldi deixam a Europa e vão até Santa Teresa por acreditarem que o autor que estudam há anos, e que todavia não conhecem, está lá. “A parte de Amalfitano” conta a história de um professor de literatura chileno, tradutor de Archiboldi para o espanhol, que se vê obrigado a deixar a Espanha, onde vivia com a mulher até que ela enlouquecer, e aceitar um emprego na universidade de Santa Teresa. É ele quem, a contragosto, recepciona os críticos. Já em “A parte de Fate”, um *thriller*, o repórter negro norte-americano Oscar Fate é escalado para cobrir uma luta de boxe na cidade de Santa Teresa e acaba se envolvendo com Rosa, filha de Amalfitano, que por sua vez consome drogas e flerta com o lado marginal da cidade. Aqui as referências literárias, que apareciam em profusão nas duas outras partes, começam a escassear, e a dimensão sombria de Santa Teresa, que apenas se insinuava como algo longínquo (os críticos estão protegidos pelas paredes do hotel de luxo em que se hospedam; Amalfitano, pelo edifício da universidade, embora sua condição de morador o deixe mais vulnerável), vai adquirindo concretude e mostrando-se muito próxima do dia a dia da cidade: o submundo já não está *sob*, mas *sobre* a terra. Em seguida vem “A parte dos crimes”, a maior do romance. Note-se que é a única em que o segundo substantivo do título não se refere a pessoas – críticos, Amalfitano, Fate e Archiboldi – mas a fatos. Os crimes, assassinatos de centenas de mulheres, formam uma rede em que se ligam corpos de cadáveres aos de empresários, playboys, policiais, jornalistas, traficantes e políticos. Aqui as referências literárias desaparecem, assim como qualquer lógica. O amontoado de corpos, e as redes de poder a ele conectadas, parecem um grande caos ao qual é impossível impor uma ordem. “A parte de Archiboldi”, que encerra o romance, conta a história de Hans Reiter, um jovem alemão que, depois da

Segunda Guerra Mundial, muda de nome e se torna o escritor Archiboldi. Então as referências literárias voltam a aparecer, e para a surpresa do leitor, a trama termina com o escritor indo para Santa Teresa – seu único sobrinho, Klaus Haas, que nunca conheceu, está preso na penitenciária da cidade e é acusado de ser o assassino das mulheres.

Cinco partes ao mesmo tempo independentes e conectadas dão conta de temas presentes em toda a obra de Bolaño: reflexões acerca da literatura e suas ligações com o poder, a vida e a violência. Podem ser lidas como cinco romances distintos ou como componentes de um todo – ironicamente, porém, um todo que não se realiza: Bolaño morre antes de terminar a parte de Archiboldi, cuja última frase – “Pouco depois [Archiboldi] saiu do parque e na manhã seguinte partiu para o México.” (BOLAÑO, 2010b, p.848) – pode tanto ensejar a interrupção quase brusca que realiza quanto uma possível escrita de outras páginas. Ou até mesmo um outro arranjo entre as partes. Afinal, não encontramos, no título de nenhuma delas, algo que determine qual é a primeira, a segunda, a terceira, a quarta ou a quinta. Além disso, o estilhaçamento do tempo cronológico que Bolaño promove libera *2666* de ser uma narrativa com relações de causa e efeito claras em que os fatos se sucedem logicamente.

No entanto, a edição de *2666* que se conhece possui cinco partes que sucedem umas às outras. Como poderia ser diferente em se tratando de um objeto como o livro, um dispositivo formado por uma brochura em que blocos de papel encadernados determinam uma leitura contínua, da esquerda para a direita, ao longo de um número específico de páginas?⁴ Em nota ao final da primeira de edição, Ignacio Echevarría, responsável por cuidar da obra de Bolaño após sua morte, não deixa claro quem determinou a disposição das partes, mas revela que o autor desejava que cada uma fosse publicada separadamente, sem formar um grande volume. Echevarría afirma que o desejo de Bolaño de não unir as

⁴ Acredito que atenção de Maurice Blanchot se volta para o *Livro* de Mallarmé ao ver nesse projeto a tentativa de libertação da brochura. Afinal, no manuscrito do poeta o *Livro* é formado por folhas soltas. “Assim se poderá – disse M. Scherer – mudá-las de lugar e então lê-las, certamente não em uma ordem qualquer, mas segundo várias ordens distintas determinadas por leis de permutação.’ O livro sempre é outro, muda e se intercambia diante da confrontação da diversidade de suas partes; assim se evita o movimento linear – o sentido único – da leitura. Além disso, o livro, dobrando-se e desdobrando-se, dispersando-se e juntando-se, mostra que não possui nenhuma realidade substancial: nunca está aí, desfazendo-se constantemente enquanto se faz.” (BLANCHOT, 1969, p.273) Blanchot mostra que Mallarmé quer pensar a leitura como uma operação: o leitor, da mesma forma que o autor, ao fim e ao cabo, não importa. Por isso mesmo, a questão da leitura não apenas persiste como cresce: para que o Livro (e aqui Livro é o significante de qualquer livro) esteja sempre em movimento, para que possa comunicar-se consigo mesmo “no *devenir* que lhe é próprio”, é necessário não um leitor qualquer, que tenderia a “aproximar a obra de sua individualidade fortuita” e a querer fixá-la – talvez por isso Amadeo tenha passado quase cinquenta anos sem conseguir *entender* “Sion” e Echevarría defenda a unidade imanente em *2666* (ver nota 6) –, mas a voz de uma leitura essencial que é a do próprio Mallarmé: “desaparecido e suprimido como autor, ele se relaciona, por conta dessa desapareição, com a essência do Livro, que aparece e desaparece, com essa oscilação incessante que é sua comunicação.” (BLANCHOT, 1969, p.272)

partes em um único livro deveu-se à sua preocupação, sabendo da morte iminente, em fazer de *2666* um livro economicamente rentável, capaz de garantir o sustento de sua família. Para além das intenções de Bolaño e da decisão de Echevarría (decisão tomada por um leitor depois da morte do autor!⁵), há uma potência, nos textos de *2666*, rumo à realização de uma leitura não-linear: se o deserto é o centro material para o qual convergem todas as cinco partes, efetivamente não há centro, mas uma espacialidade feita de areia e pedra que varia conforme se repete. Neste sentido, e atendendo à prerrogativa das vanguardas históricas, *2666* é antirromance, é palavra que floresce na areia.

Podemos afirmar que o livro é um campo aberto onde jazem fendas capazes de suscitar uma “emoção poética [que] não é um sentimento interior, uma modificação subjetiva, mas um fora estranho dentro do qual estamos arremessados em nós, fora de nós”. (MALLARMÉ *apud* BLANCHOT, 1969, p.262) Ler “Sion”, mas também ler *Os detetives selvagens* e *2666* é, em alguma medida, experimentar esse vazio, esse espaço-oceano ou espaço-deserto de tempos múltiplos, na página do livro: lugar onde o corpo, como diz Nancy, se *excreve*: “Existência endereçada para um fora (*lá*, onde não há endereço, onde não há destino; e ainda assim (mas como?) alguém faz a recepção: eu mesmo, você, nós, corpos, enfim).” (NANCY, 2008, p.19)

2.3 Produtos do toque

Até aqui se tentou pensar o momento de leitura como um encontro entre superfícies em que o receptor/leitor atua sem produzir significados ou buscar referenciais na realidade, mas gerando novos sentidos a partir do que percebe também com suas faculdades corporais. Falamos desde um ponto de vista mais teórico, com Jean-Luc Nancy, mas também de forma concreta, sobre como Bolaño se aproxima da proposta antirrepresentativa das vanguardas históricas. Gostaríamos de testar agora, levando em conta “A parte dos crimes”, em *2666*, a potência de uma recepção, também não-hermenêutica, que seja da ordem dos afetos, capaz de borrar a hierarquia sujeito/objeto a partir da atenção ao fazer pragmático do texto: para isso levaremos em conta as ideias de produção de real por parte da obra de arte e de performatividade do discurso textual.

⁵ “No entanto, depois da leitura do texto, parece preferível restituir ao romance o seu conjunto. Embora tolerem uma leitura independente, as cinco partes que integram *2666*, além dos muitos elementos que compartilham (um tecido sutil de motivos recorrentes), participam inequivocamente de um desígnio comum. Não vale a pena se empenhar em justificar a estrutura relativamente ‘aberta’ que as abarca, ainda menos quando se conta com o precedente de *Os detetives selvagens*. Se este romance tivesse sido publicado postumamente, não teria dado ensejo a todo tipo de especulações acerca de seu inacabamento?” (ECHEVARRÍA in BOLAÑO, 2010b, p.850)

Antes, o sujeito-leitor. Ainda ele, mas sempre menos. Em vez de ser aquele do gabinete de leitura, amparado por sua mesa, sua cadeira e sua luminária, senhor de seu ato, é alguém que experimenta, no texto, prazer (sentindo contentamento e euforia em seu eu) ou gozo (perdendo, desacomodando esse eu, desnomeando-se). Em ambos os casos estabelece uma relação desejante com aquilo que lê. Vamos chama-lo de Roland Barthes. Trata-se de um leitor bipartido cujo corpo, no momento do prazer do texto, começa a seguir as próprias vontades, “pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”. (BARTHES, 2008, p.26)

O *prazer do texto*, uma das muitas ocasiões em que Barthes pensa a relação escritura-leitura, estabelece um diálogo intenso com conceitos desenvolvidos por Jacques Lacan, inclusive o de *objeto a*, e tenta munir o texto literário de uma potência de ação sobre o leitor: “O texto é um objeto fetiche e esse *fetiche me deseja*.” (BARTHES, 2008, p.41) Estamos diante de um objeto com capacidade de ser menos objeto, de devolver o olhar.⁷

Para falar de “A parte dos crimes”, nos interessa pensar essa proposta a partir da concepção que Barthes faz do gozo, ou seja, pela maneira com que esse afeto pode se apresentar no texto literário. Embora às vezes diferencie prazer e gozo de forma

⁶ No famoso Seminário Seminário XI, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, ao analisar o quadro *Os embaixadores*, de Hans Holbein, Lacan mostra uma imagem em que dois homens ladeiam um móvel sobre o qual todos os objetos simbólicos das ciências e das artes estão dispostos, aparentemente podendo ser manuseados, ou melhor, manipulados por eles, senhores do conhecimento. Flutuando, perto do chão, no entanto, há uma forma, na verdade uma mancha disforme que não conseguimos distinguir. Ao passarmos pelo quadro, porém, o que resta de nosso olhar sobre ele – um olhar de esquelha, já desatento à representação que se contemplava segundos antes, pode finalmente perceber o que é aquela coisa flutuante. Uma caveira, o símbolo da morte, que Lacan também considera o símbolo fálico. Esse quadro do século XVI, justamente a época, nos lembra Lacan, “em que o sujeito se esboça e em que se procura a ótica geometral”, mostra nada menos do que “o sujeito como nadificado”, a “encarnação da castração” que “centra para nós toda a organização dos desejos através do quadro das pulsões fundamentais”. (LACAN, 1979, p.87, 88) Para esta dissertação, o que importa é o conceito que, a partir do exemplo dessa pintura, Lacan desenvolve para o *objeto a*, algo que é da ordem do Real e que escapa ao Simbólico, ou seja, à representação, na medida em que não é apenas observado, mas que observa com seu olhar não-humano): “Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro.” (LACAN, 1979, p.94) Transpondo esse esquema para o tema leitura-escritura, tratar-se-ia daquilo que um texto é capaz de realizar no leitor e que escapa a este.

⁷ Como se sabe, em *A câmara clara* Barthes pensa a imagem fotográfica a partir dos conceitos de *studium* e *punctum*, em que o primeiro teria a ver com os elementos ou fatores que atraem o olhar do sujeito e sobre os quais esse sujeito pode falar. Já o segundo seria algo próprio da imagem que capta, enlaça o sujeito: “O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena macha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 1984, p.46) Não é preciso ler a citação muito atentamente para notar o quanto a ideia de *punctum* dialoga com o conceito lacaniano de *objeto a*, incluindo no que tange à natureza fálica do objeto que devolve o olhar.

propositalmente confusa⁸, ele chama atenção para algumas qualidades deste último: “O prazer em pedaços; a língua em pedaços; a cultura em pedaços. Os textos de gozo são perversos à medida que estão fora de toda a finalidade imaginável. Incluindo a finalidade do prazer (o gozo não leva necessariamente ao prazer, inclusive pode aparentemente incomodar).” (BARTHES, 2008, p.68). No campo do gozo, que é o campo pulsional, do desfazimento, não haveria causas, motivos. “Nenhuma justificativa é possível, nada se reconstitui nem se recupera. O texto de gozo é absolutamente intransitivo. No entanto, a perversão não é suficiente para definir o gozo, é seu extremo quem pode fazê-lo: extremo sempre deslocado, vazio, móvel, imprevisível.” (BARTHES, 2008, p.68)

Essa imprevisibilidade, essa incapacidade de organização do espaço e da vida pela linguagem de que fala Barthes vai ao encontro, a nosso ver, do que Lacan chama de Real, esfera psíquica do sujeito que resiste à simbolização e que por isso mesmo não pode ser definida, tampouco representada. Sua percepção provoca angústia ou trauma.⁹ Para nos proteger do Real haveria a imagem-anteparo (a representação do objeto), resultado da união do Imaginário e do Simbólico. Nessa chave, o historiador da arte Hal Foster propõe, no ensaio *O retorno do real*, que na contemporaneidade há obras de arte dispostas a atuar nesse lugar do Real, fora do pacto mimético de verossimilhança ao qual acede a estética realista tradicional: “*É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime.* [grifo do autor]” O movimento da arte (e aqui os exemplos vão desde Andy Warhol até nomes que se destacaram nos anos 1990 como Cindy Sherman, Nan Goldin e Kiki Smith) será o de “atacar a imagem [...] para romper o anteparo [ou sugerir] que este já se encontra roto”. (FOSTER, 2005, p.171) Quanto menos anteparo e proteção, melhor: mais chances de sacudir o receptor letárgico na excitada sociedade do espetáculo.

Em se tratando de Warhol e suas séries fotográficas cujo traço comum é o da repetição de uma mesma imagem, Foster aposta em uma espécie de super ou hiper-real que não pode ser lido nem no sentido da representação, de um referente, nem da simulação, ou seja, do simulacro, como queriam os pós-estruturalistas. “Antes, a repetição serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também

⁸ “(Prazer/gozo: na realidade, tropeço, me confundo; terminologicamente isto vacila. De todas as maneiras haverá sempre uma margem de indecisão, a distinção não poderá ser fonte de seguras classificações, o paradigma se deslizará, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.)” (BARTHES, 2008, p.12)

⁹ Parte da reflexão que será feita agora ancora-se em dois textos do professor Karl Erik Schøllhammer, “André Sant’Anna e o real da linguagem” e “Performance e literatura: perspectivas e contradições”, assim como na discussão sobre realismo empreendida em curso por ele ministrado na pós-graduação do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, no segundo semestre de 2011.

aponta para o real, e nesse ponto o real *rompe* o anteparo proveniente da repetição.” (FOSTER, 2005, p.166) Estamos diante de uma arte que transforma o realismo, de uma estética que inicialmente se verifica nas artes plásticas, mas que pode ser encontrada também na literatura. “*Essa mudança na concepção – da realidade como um efeito da representação para o real como uma coisa do trauma – pode ser definitiva na arte contemporânea e tanto mais na teoria contemporânea, na ficção e no cinema. [grifo do autor]*” (FOSTER, 2005, p.166) No texto literário, o encontro com o Real ocorre à medida que expressa “eventos sem intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror”. A obra ganha referencialidade e se torna “real”, ou produz um “real”, “ao conseguir provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade”. (SCHØLLHAMMER, 2012, p.174-185.)

No caso da literatura, o encontro com esse *objeto a* se daria a partir de um trabalho com a prosa em que esta, em vez de *descrever* a realidade, *expressa-a* pelo discurso.¹⁰ “A parte dos crimes”, por exemplo, absorve e recria a fala da sociedade de produção, de consumo e de assassinatos seriais. A princípio, poderíamos supor que se trata de um clássico caso de realismo: no estado mexicano de Sonora, fronteira com os Estados Unidos, mais especificamente em Ciudad Juárez, centenas de corpos de mulheres foram encontrados, durante anos, nos lixões e terrenos baldios da cidade. A cidade é conhecida, também, por abrigar as maquiladoras das empresas norte-americanas, que se aproveitam da mão-de-obra barata mexicana. Bolão nunca esteve em Ciudad Juárez, mas pesquisou a respeito – o que inclui muitas conversas com o jornalista Sergio González, que cobriu o caso. O resultado, porém, deixa para trás o “simples” efeito de verossimilhança. Na edição brasileira de 2666, as 263 páginas que compreendem “A parte dos crimes” dão conta de um período de tempo que vai de 1993 a 1997 e são ocupadas por narrativas curtas, extremamente objetivas, em que dezenas e mais dezenas de corpos de mulheres assassinadas (e, na maioria das vezes, também estupradas) parecem acumular-se, empilhar-se a cada página, a cada metro quadrado da cidade fictícia de Santa Teresa.

Os terrenos baldios e lixões onde os cadáveres são encontrados, o perfil das mulheres mortas (quando identificadas, são, em sua maioria, jovens operárias de maquiladoras locais; quando não, formam uma massa anônima de corpos mutilados/violentados); a incompetência, a indiferença ou até mesmo o escárnio dos

¹⁰ Não se trata mais de fazer um retrato fiel da vida (lembremo-nos do lugar-comum literário: “Balzac, o retratista da natureza humana”), ou seja, de recriar o objeto pela imagem. Agora é o objeto a produzir, artificialmente, vida.

policiais envolvidos no caso e, sobretudo, a forma maquínica com que o narrador em terceira pessoa apresenta e combina, repetidamente, esses elementos, tudo isso dá a ver, ou melhor, apresenta e interpola, na mesma superfície, os brutais assassinatos em série com os textos brutalizados que se sucedem irremediavelmente. A única pausa que nos dá Bolaño é a da entrelinha dupla entre um relato e outro, interrupção que logo se revela inútil para quem busca alívio diante de uma série de ações criminosas apresentadas em uma escritura pulsional:

A morta apareceu num terreno baldio na colônia Las Flores. Vestia camiseta branca de manga comprida e saia amarela até os joelhos, um número maior. [...] Isso aconteceu em 1993. Em janeiro de 1993. A partir dessa morta começaram a se contar os assassinatos de mulheres. Mas é provável que antes tenha havido outras. A primeira morta se chamava Esperanza Gómez Saldaña e tinha treze anos. [...] Cinco dias depois, antes que o mês de janeiro acabasse, foi estrangulada Luisa Celina Vásquez. [...] Em meados de fevereiro, num beco do centro de Santa Teresa, lixeiros encontraram outra mulher morta. Tinha cerca de trinta anos e vestia saia preta e blusa branca, decotada. [...] Em março, a locutora da rádio El Heraldo del Norte, empresa irmã do jornal *El Heraldo del Norte*, saiu às dez da noite dos estúdios da emissora. [...] A locutora, Isabel Urrea [...] se dirigiu para onde estava seu carro. Ao pegar a chave para abri-lo uma sombra cruzou a calçada e disparou três vezes [depois a] sombra se aproximou dela e disparou um tiro em sua testa. [...] Um mês depois, um amolador de facas que percorria a rua El Arroyo, na divisa entre a colônia Ciudad Nueva e a colônia Morelos, viu uma mulher agarrada num poste de madeira, como se estivesse bêbada. [...] A cara da mulher, em parte oculta pelo antebraço, era uma maçaroca de carne vermelha e roxa. [...] A mulher se chamava Isabel Cansino, mais conhecida como Elizabeth, e se dedicava à prostituição. Os golpes recebidos haviam destroçado seu baço. A polícia atribuiu o crime a um ou a vários clientes descontentes. [...] No mês seguinte, em maio, foi encontrada uma mulher morta num lixão situado entre a colônia Las Flores e o parque industrial General Sepúlveda. [...] Em junho morreu Emilia 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.” (BOLAÑO, 2010b, 343-360)

Essas são apenas as mortes de metade do ano de 1993. Compreendem 17 páginas. Nelas, e nas outras 246 que ainda serão percorridas, a repetição do discurso oficial, da versão oficial dos fatos, que a princípio blinda esse próprio discurso, logo perverte a normatividade que lhe é inerente: torna-se uma massa narrativa abjeta, produtora de cadáveres insuportavelmente reais – uma maquiladora de cadáveres. Os nomes das mulheres mortas – Isabel, Luisa, Emilia, Esperanza... – não são capazes de distingui-las, de arrancá-las da violência e do mal contra elas cometido. Nas fábricas que servem às grandes corporações norte-americanas, situadas do outro lado da fronteira, seus corpos, vivos ou mortos, são repetição, não fazem diferença para quem os emprega sem direitos trabalhistas e para quem as violenta e mata. O que talvez as singularize, num espaço de tempo muito breve, e mesmo assim quando já estão mortas, são detalhes irrelevantes para policiais que não querem ou não podem investigar, para jornalistas preocupados em ouvir a versão

desses policiais e encontrar *um* culpado, e para uma opinião pública indiferente às mortes de mulheres pobres – algumas prostitutas, muitas operárias ou estudantes, outras filhas de operários.

Detalhes que singularizam são objetos que *vão* no corpo quando este não é encontrado inteiramente nu, sem nada que o marque exceto sinais de violência como cortes, mordidas, hematomas etc.: anel de prata com uma serpente lavrada, sutiã branco, calça jeans marca Lewis, calça legging de cor preta, blusa branca, implantes de silicone, blusa verde-escura recém-comprada, crachá sem foto, camiseta cinzenta com o distintivo de um time de futebol americano, sandálias de plástico transparente, tênis Reebok preto, colete cinza-pérola, camiseta com estampa de um grupo de rock, calça brim marca Jokko.

(Depoimento de uma leitora: Ler “A parte dos crimes” foi para mim uma experiência visceral muitas vezes interrompida. Em vários momentos, aproximar-me daquilo era insuportável. Então eu fechava o livro, ia fazer outra coisa, sentindo-me intoxicada, agredida, *atingida* pelas facas que perfuram, pelas mãos que estrangulam, pelas marcas dos estupros, pela polícia que não investiga, pela repetição de todos esses elementos. Cheguei a cogitar a pular essa parte – por que ler terríveis descrições de crimes por mais de duzentas páginas? Por que me torturar? –, a ir diretamente para “A parte de Archimboldi”¹¹, e no entanto não pude fugir, permaneci, como uma testemunha em choque diante do que vê. Essa foi a parte de *2666* que mais demorei a ler, ou seja, em que mais me detive. Não por prazer, mas por não saber *o que fazer com ela* à medida que reconhecia que *ela fazia algo comigo*, algo que me prendia e que ainda assim não sei nomear. Se ainda havia alguma ilusão por parte da pesquisadora de que supostamente deveria dar conta de seu *objeto*, ela foi desfeita ali. Por fim aceitei o que esse texto parece querer – não de mim, mas de si mesmo: não descrever a violência, como num quadro em perspectiva, garantindo que a leitura seja feita em uma zona de segurança, produzindo um *retrato fiel* dos

¹¹ Como depois iria descobrir, “A parte de Archimboldi” também ruma em direção à cidade de Santa Teresa, não sem antes apresentar ela mesma a sua violência e o seu mal, a Segunda Guerra, em um episódio de eliminação em massa de cerca de 400 judeus que não estavam presos em um campo de trabalho forçado ou de extermínio, mas em uma pequena cidade, geograficamente bem próxima daquela onde Archimboldi – na época o soldado alemão Hans Reiter – se autoexilou em um isbá para ler os diários de literatura e vida de Boris Ansky. Embora as referências literárias voltem a aparecer em “A parte de Archimboldi”, já não é possível ignorar alguns fatos bastante literários: 1. Que “A parte dos crimes” não possui referências literárias porque seus personagens ou estão mortos (são antipersonagens) ou estão preocupados demais com a “vida” para ler literatura. 2. Que, embora não pareça, os crimes não ocorrem nos submundos da cidade, mas em sua superfície, provavelmente em estâncias de luxo no deserto, pois seus agentes não são apenas traficantes ou bandidos, mas também policiais, empresários, políticos, todos envolvidos em uma confusa rede de corrupção, poder e violência contra as mulheres. 3. Que literatura e crime, ou mal, se preferirem, não caminham separados (algo que Bolaño já havia demonstrado em livros como *Estrela distante* e *Noturno do Chile*), mas lado a lado, podendo misturar-se ou atritar-se em um território comum: as superfícies das cidades e do romance.

crimes que ocorrem na *vida real*, em Ciudad Juárez, mas apresentá-los, a violência e o mal, em sua sujeira, próximos demais para serem evitados, para não serem constatados na superfície do livro, que toca o leitor.)

Minhas impressões de leitura, propositalmente colocadas entre parênteses, também *importam muito pouco*. O que delas se pode extrair não é exatamente como me senti etc. etc., mas um indício de que aquilo que me atingiu foram efeitos produzidos independentemente de mim, e ainda assim (ou por isso mesmo) capazes de promover um encontro com a realidade em seu limite. Vemos que conteúdo e estilo importam muito pouco em face do fazer pragmático do texto, ou seja, de sua performatividade. No entanto, falar do texto como performativo, como um dispositivo capaz de gerar efeitos no receptor pela via do discurso, requer cuidados. No campo transdisciplinar dos estudos de performance, as distinções entre as palavras performance, performativo e performático nem sempre esclarecem. Para fazer uma diferenciação sucinta, recorremos a “Performance, teoría y práctica”, de Diana Taylor. (2011) Ali ela afirma ‘performance’ e ‘performático’ como práticas artísticas e/ou culturais em que a questão discursiva, da fala, não está em jogo, e localiza o termo ‘performativo’ a partir da teoria dos atos de fala, do linguista J. L. Austin, que em 1962 deu início ao debate sobre como um determinado ato de fala pode realizar, no mundo social, a ação à qual se refere, com o texto *How to do things with words*. Quando, por exemplo, um padre declara a um casal de noivos que já são marido e mulher, isso se constitui um ato de fala. No entanto, Austin rechaça o valor da incorporação dos atos de fala no âmbito literário. A partir da teoria de Austin, no início dos anos 1970 Jacques Derrida publica *Signature Event Context* (1988), em que critica o linguista no que tange à negação do valor do ato de fala na ficção. Apontando para a potência da repetição e da diferença na linguagem tanto fora quanto dentro da literatura, Derrida libera a repetição e a citação de seu ambiente social normativo e afirma ser a literatura o lugar em que, de dentro da linguagem, é possível romper/transformar essa mesma normatividade.

Dessa forma a literatura deixa de se constituir em um simples objeto, seja para a teoria literária, seja para o pensamento filosófico, para se tornar “uma prática na língua, que agencia seu próprio desdobramento em teoria”, diz Karl Erik Schøllhammer em reflexão sobre as ligações entre performatividade e estudos da literatura. Ele afirma que os efeitos de um texto seriam como elementos de uma máquina de expressão capaz de criar conexões e agenciamentos, como propõem Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia?*.¹²

¹² Promover a aproximação de Deleuze e Guattari com Lacan pode ser algo temerário, uma vez que um dos projetos dos dois primeiros é o de ir contra conceitos-chave da psicanálise ou até mesmo de recriá-los, como se pode verificar principalmente em *O anti-Édipo*. No entanto, talvez via Barthes, ou melhor, via a concepção

(SCHØLLHAMMER, 2012b, p.92) Ao leitor caberia não julgar, ou seja, ajuizar sobre seu objeto de leitura, mas afirmá-lo em sua potência, indo “até onde a sensibilidade literária pode levar o pensamento”. (SCHØLLHAMMER, 2012b, p.92)

Em outras palavras, não é que o leitor transcenda a obra e invente a partir dela, mas exatamente o oposto: atento à sua imanência, ele a reafirma quanto mais observa a potência sensível que nela virtualmente se concentra, algo que Deleuze e Guattari chamam de bloco de sensações – *afectos* e *perceptos*. Não se tratam de afecções ou percepções, fenômenos que estariam ligados a um sujeito-leitor, mas de seres de sensação presentes nas obras de arte, sejam elas de pintura, música ou literatura. Neste último caso, o “material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.218) *Afectos* e *perceptos* são definidos várias vezes ao longo do texto, com exemplos em artes plásticas, música e literatura. No campo literário, que aqui nos interessa, Deleuze e Guattari veem no romance moderno o local onde enumerar esses seres de sensação.

O romance se elevou frequentemente ao percepto: não a percepção da charneca, mas a charneca como percepto em Hardy; os perceptos oceânicos de Melville; os perceptos urbanos, ou especulares em Virginia Woolf. A paisagem *vê*. [...] O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. [...] E como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele? [...] Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano. É Mrs. Dalloway que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade, como “uma lâmina através de tudo”, e se tornou, ela mesma, imperceptível. *Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza*. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.220)

É nesse sentido que podemos ver alguns textos literários como performativos, capazes de fazer aquilo que dizem, de produzir um efeito, de lançar afectos e perceptos no mundo, mesmo que estes sejam “afetos tanto mais grandiosos quanto são pobres em afecções”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.226) Não é precisamente isso o que ocorre

de gozo feita por Barthes, essa aproximação não se trate de um gesto tão imprudente: Barthes fala que o gozo é o “extremo sempre deslocado, vazio, móvel, imprevisível”, e assim como Lacan, Deleuze e Guattari, embora de forma menos assertiva, liga gozo e desejo e admite que nessa relação o prazer não está em jogo. No conceito deleuziano de “máquina desejante”, a palavra desejo sofre um desvio e deixa de ser um estado que o sujeito experimenta dentro de si em relação a um objeto que lhe falta e que ele quer possuir para se tornar processo em vez de falta, aprendizagem vagabunda. “Explorador, experimentador, o desejo vai de efeito em efeito ou de afeto em afeto [...]” (ZOURABICHVILI, 2007, p.66)

em “A parte dos crimes”? Não seria seu afecto a ausência de afecção e seu percepto uma cidade-deserto produtora de cadáveres?

Uma ressalva (comprometedora): a concepção que retira por inteiro o sujeito fenomenológico, kantiano, da discussão, é radical, daí seu atrativo. Ainda assim, ao menos para nós, não seria o caso de desqualificar de todo a ideia de um sujeito que elabora um juízo de gosto a partir do livre (sabemos, graças a Nietzsche, não tão livre assim) jogo das faculdades. Ao contrário de Deleuze e Guattari, não nos interessa a desapareição completa do sujeito – seu encolhimento nos basta: enfraquecê-lo ao máximo para que seus traços sejam a última coisa a ser vista (mas vista), ele que estará ocupado em deixar que a obra de arte performe enquanto escreve não sobre ela, mas *com* ela.

3

Como se mover pelo deserto (sem uma bússola)

Sentiu, de repente, que estava por decifrar o mistério. Um compasso e uma bússola completaram essa brusca intuição.

[...]

Desejava passear, desejava descansar de três meses de sedentária investigação. Refletiu que a explicação dos crimes estava num triângulo anônimo e numa poeirenta palavra grega. O mistério quase pareceu-lhe cristalino; envergonhou-se de ter-lhe dedicado cem dias.

“A morte e a bússola”, Jorge Luis Borges

No conto de Borges “A morte e a bússola”, o detetive Erik Lönnrot investiga de forma impecável uma série de três assassinatos contra judeus: atenta para os indícios que lhe parecem importantes, meditando com cuidado sobre cada uma deles – a presença dos livros de cabala encontrados junto ao corpo da primeira vítima (o rabino Yarmolinsky), a simetria geométrica entre o local dos crimes (cometidos ao norte, a oeste e a leste do centro da cidade) e entre as datas de suas ocorrências (3 de dezembro, 3 de janeiro e 3 de fevereiro), isso sem falar nas indicações de que o assassino conhece a existência do tetragrama IHVH, que vem a ser as quatro iniciais, em hebraico, do misterioso nome de Deus. Quando o terceiro crime é cometido, Lönnrot acredita ter diante de si um enigma elucidado: o quarto crime, representando a quarta letra do nome de Deus, será cometido num lugar equidistante em tempo e espaço aos três anteriores, conforme as pistas lhe indicam e o compasso e a bússola lhe ajudam a prever. Com a certeza de que pode surpreender o assassino, o detetive ruma para a quinta abandonada de Triste-le-Roy, local onde, segundo seus cálculos, o quarto crime será cometido. Lá realmente encontra um criminoso, Red Scharlach, que no passado jurara vingar-se de Lönnrot pela morte do irmão. Diante de Scharlach, Lönnrot descobre que acaba de cair em uma cilada, pois o bandido revela que se aproveitou da morte Yarmolinsky, esfaqueado por um assaltante de seu bando ao ser confundido com o Tetrarca da Galileia, um judeu muito rico: quando soube que Lönnrot estava à frente do caso Yarmolinsky, Scharlach produziu simulacros de rastros cabalísticos que, tinha certeza, seriam perseguidos pelo detetive.

A exímia leitura de indícios realizada por Lönnrot, ou seja, a maneira com que se moveu por entre aquilo que se deu a ler (as pistas) levou-o à morte. Sem desviar-se do destino que Scharlach lhe havia traçado ao pressupor sua eficiência, Lönnrot torna-se o leitor ideal para o criminoso que não deseja fugir. Sua racionalidade, sua precisão fazem dele um detetive competente, objetivo; criatura imaginativa, mas não-errática. Lönnrot não se equivoca na leitura das pistas, por isso sucumbe. Ele é um leitor que deseja (e de fato o faz) mover-se em linha reta, e profundamente; que a todo custo quer encontrar o culpado, desvendar o mistério, o motivo, descartando possíveis acasos, justamente o contrário do que considera seu colega de trabalho, o comissário Treviranus:

– Não há que procurar três pés ao gato – dizia Treviranus, brandindo um imperioso charuto. – Todos sabemos que o Tetrarca da Galileia possui as maiores safiras do mundo. Alguém, para roubá-las, teria penetrado aqui por equívoco. Yarmolinsky levantou-se; o ladrão teve que matá-lo. Que lhe parece?

– É possível, mas não interessante – respondeu Lönnrot. O senhor replicará que a realidade não tem a menor obrigação de ser interessante. Eu lhe responderei que a realidade pode prescindir dessa obrigação, porém não as hipóteses. Naquela que o senhor improvisou, intervém copiosamente o acaso. Eis aqui um rabino morto; preferiria uma explicação puramente rabínica, não os imaginários percalços de um imaginário ladrão. (BORGES, 1975, p.134,135)

Lönnrot prefere um mistério “interessante” a uma sucessão de acasos, ou seja, prefere decifrar enigmas elaborados a ter que aceitar que alguns crimes são fruto de tropeços, de zigue-zagues. Quer usar sua inteligência e mergulhar de cabeça em um segredo. “Lönnrot julgava-se um puro raciocinador, um Auguste Dupin”, diz o narrador no começo do conto. (BORGES, 1975, p.133)

Sabemos que a aproximação entre o detetive dos romances policiais e o leitor é uma tradição literária amplamente explorada e debatida na ficção e na crítica do século XX, tendo alcançado um ponto de fricção significativo não só em Borges como também em Ricardo Piglia. Em *Crítica y ficción* ele afirma ver a crítica literária como uma variante do gênero policial: o crítico seria o detetive que trata de decifrar um enigma “ainda que não haja enigma” (PIGLIA, 1986, p.13). Aqui a referência principal é “um grande leitor, um homem de letras, o modelo do crítico literário trasladado ao mundo do crime”: Dupin, personagem de Edgar Allan Poe, “trabalha com o complô, a suspeita, a vida dupla, a conspiração, o segredo”. (PIGLIA, 1986, p.13)

Ao afirmar que o “grande crítico é um aventureiro que se move entre os textos buscando um segredo que às vezes não existe”, Piglia remete ao imperativo do movimento, mas em grande medida o faz de forma conservadora. Ainda que se descole da clássica “chave de leitura” hermenêutica, abrindo mão do enigma, ele não dá ao crítico outra opção a não ser pertencer à linhagem do intérprete racionalista. É possível mover-se, desde que haja um objetivo, uma suspeita, desde que um sujeito saia em busca de um objeto mesmo sabendo que este objeto *não está lá*. O método do deciframento persiste, cria raízes, inclusive quando o enigma já não importa. Nesse sentido, fica difícil admitir a errância como uma atividade crítica. A não ser que se trate de uma crítica pouco racional. Em outras palavras, de uma crítica selvagem.

Abre-se espaço para uma pergunta ingênua: como detetives podem ser selvagens? De que forma a racionalidade convive com o instinto, com aquilo que não se deixa dominar nem explicar? Antes de mais nada, é preciso reconhecer que as figuras dicotômicas do poeta imprevisível e do ficcionista meticuloso se confundem em Bolaño. Aqui o poeta, figura narrativa dominante em alguns de seus livros, é “o investigador heterodoxo do real, é o detetive selvagem”, como afirma o escritor mexicano Juan Villoro. Isso acontece porque embora Bolaño “não tenha deixado de ver a si mesmo como alguém entregue à poesia, sua melhor literatura é derramada de um gênero a outro: a partir da narrativa, ele recria as condições que permitem o ato poético.” (VILLORO, 2008, p.83) Portanto, ler as atitudes de detetives selvagens é ler atos poéticos, insensatos. Villoro prossegue: “Se Ricardo Piglia vê o detetive como uma variante popular do intelectual (o homem que busca conexões e uma teoria que explica o entorno), Bolaño escreve sobre poetas que indagam o reverso das coisas e transformam a experiência em obra de arte” (VILLORO, 2008, p.83). Isso não ocorre necessariamente por escrito, já que esses poetas “vivem a ação como uma estética de vanguarda.” (VILLORO, 2008, p.83) Assim, ao unir um substantivo e um adjetivo aparentemente incompatíveis no título de um romance, Roberto Bolaño cria um paradoxo que desestabiliza a teoria de Piglia. Ele nega a proposta do crítico argentino com os pés fincados nela, de dentro dela, como quem realiza uma implosão.

A palavra detetive, depois disso, se mantém de pé, não desaparece. Agora é obrigada a conviver com o termo selvagem, que a desnorteia, ou melhor, que multiplica seus sentidos: o detetive passa a carregar consigo outras potências que não aquelas às quais já está acostumado, que não apenas aquelas que se espera encontrar num detetive. Trata-se

de um sequestro da literatura,¹ o que necessariamente altera a maneira com que ela será lida; de um crime que será compartilhado entre o escritor, os personagens e o leitor.

Em *Os detetives selvagens*, os efeitos desse sequestro manifestam-se em vários níveis. Bolaño leva o gênero policial ao limite: as pistas despistam; os depoentes dizem apenas o que lhes dá na telha; o leitor do diário de García Madero (jovem aspirante a poeta de 17 anos que passa a integrar o grupo de Belano e Ulises) não é um detetive que aprioristicamente desejaria desvendar o mistério das personalidades de Belano e Ulises, mas o leitor do romance, alguém que pode optar por não seguir rastros, que pode desejar perder-se entre relatos dissonantes. Nesse sentido, mover-se bem pelas páginas de *Os detetives selvagens* seria o mesmo que assumir, com Arturo Belano e Ulises Lima, um talento para a vagabundagem, um instinto de leitor insubordinado? Tonar-se um bicho cheirador de papel, masturbador de papel, para quem o ato pulsional de ler tem mais importância do que alguma finalidade? E, se assim for, é possível encontrar valor num ato de leitura dessa natureza? No diário de García Madero lê-se:

Descobri um poema maravilhoso. Sobre seu autor, Éfren Rebolledo (1877-1929), nunca me disseram nada em minhas aulas de literatura. Vou transcrevê-lo: “O vampiro: Rolam teus cachos escuros e sobejos/ por tuas cândidas formas como um rio,/ e esparjo em seu caudal, crespo e sombrio,/ as rosas ardentes dos meus beijos. // Enquanto teus anéis solto em arquejos, / sinto o leve roçar e o leve frio/ da mão tua, e mui longos calafrios / me percorrem até os ossos, malfazejos.// Tuas pupilas caóticas e estranhas / rebrilham quando escutam o suspiro / que me sai lacerando as entranhas, // e enquanto eu agonizo, tu, sedenta,/ és qual um negro e pertinaz vampiro/ que com meu sangue ardente se sustenta.” Da primeira vez que o li (há algumas horas), não pude evitar de me trancar a chave em meu quarto e me masturbar enquanto o recitava uma, duas, três, até dez ou quinze vezes, imaginando Rosario, a garçonete, de quatro em cima de mim, pedindo que lhe escrevesse um poema para aquele ser querido e chorado, ou me rogando que a cravasse na cama com meu pau ardente. Já aliviado, tive tempo de refletir sobre o poema. O “caudal crespo e sombrio” não oferece, creio eu, nenhuma dúvida de interpretação. O mesmo não ocorre com o primeiro verso da segunda quadra, “enquanto teus anéis solto em arquejos”, que poderia muito bem se referir ao “caudal crespo e sombrio”, um a um esticados ou desembaraçados, mas onde a palavra *arquejos* talvez oculte um significado distinto. Os anéis também não estão muito claros. Serão os do pelo pubiano, os cachos da cabeleira do vampiro ou as *diferentes* entradas do corpo humano? Numa palavra, ele a estaria sodomizando? Creio que a leitura de Pierre Louys ainda gravita em meu espírito. (BOLAÑO, 2010, p.23,24)

¹ A percepção de que Bolaño “sequestra a literatura” (e que depois eu veria confirmada, com outras palavras, em diferentes textos críticos) chegou até mim através do colega Luiz Coelho, doutorando pelo programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, que pôde compartilhá-la comigo durante uma conversa sobre o escritor chileno em outubro de 2012.

García Madero, que nesse momento da trama ainda é virgem, masturba a si e ao próprio poema, não somente por analisá-lo, mas por repeti-lo, provavelmente até atingir o orgasmo. Goza com o corpo do texto, tendo o próprio corpo já marcado pelos versos do poeta francês Pierre Louys, e deseja escrever poemas a partir dos que lê. Esse é o mesmo personagem que vive se desculpendo frente aos novos companheiros acerca daquilo que ainda não leu; que se depara, a princípio sem entender muito bem, com a ojeriza que os reais-visceralistas sentem pelo consenso em torno a Octavio Paz e Pablo Neruda; que deseja ler tudo o que lhe aparecer pela frente e se sente atraído por nove entre dez mulheres que conhece. É incauto e afoito, embora tente disfarçar (muitas vezes, sem sucesso).

O leitor de Bolaño bem que poderia ter algo de García Madero: sentir-se “livre e feliz por observar o mundo, isso quando todos os livros do mundo esperam para ser lidos” (BRODSKY, 2006, p.82), conforme afirmou o escritor chileno Roberto Brodsky sobre Madero em texto lido durante a entrega do prêmio literário venezuelano Rómulo Gallegos a Bolaño, em 1999.

Já de pé, longe do conforto da poltrona, o leitor é convocado a responder ao texto, a *ir* até lá. De tão imerso nessa tarefa, ele gera dentro de si mais um texto enquanto se locomove (o deslocamento é sua primeira resposta, sua criação). Revela-se assim seu potencial para amontoar discursos, vozes, deixando-se atravessar por eles, exibindo seus efeitos – na escrita desta dissertação, no andar sensual do pensamento. Esse caminhar por entre textos de *Os detetives selvagens* se oferece como um trabalho. E se o corpo trabalha diante das possibilidades oferecidas pelo que lê, isso não significa que *trabalho* seja algo penoso: trabalhamos e lemos como quem joga.² Um afeto que se entrega ao desejo de leitura e escritura dos personagens, assim como ao desejo sexual que corre entre eles, se impõe com mais força do que uma análise aprofundada. Imprudência.

Detetives selvagens exigem leitores bárbaros, no sentido benjaminiano do termo.³ Retirados do habitat do leitor civilizado (a cadeira, a escrivaninha), eles estão agora

² Nesse sentido, encontramos ressonância numa fala de Bolaño sobre *Os detetives selvagens*: “Creio que meu romance tem quase tantas leituras como o número de vozes que há nele. É possível lê-lo como uma agonia. Mas também se pode lê-lo como um jogo.” (BOLAÑO, 2006, p.327)

³ No ensaio *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin propõe que um novo tipo de arte (incluindo a literatura) precisa ser pensado diante do evidente declínio da experiência. Em vez de lamentar, melancolicamente (como faz em *O narrador*), o isolamento moderno e as armadilhas do progresso e da técnica, Benjamin saúda as artes de vanguarda como sendo aquelas capazes de exprimir e de comunicar a condição do homem contemporâneo

condenados a um nomadismo incontornável, à constatação de que um texto (no caso de *Os detetives selvagens*, a soma de um diário e muitos depoimentos), quando relido, já não é o mesmo, já não tem origem certa. O que diz agora, não disse antes. E o que disse antes, o que achamos que disse – bem, talvez não tenha dito *exatamente* aquilo. Isso pode ser desagradavelmente pesado – ou, no mínimo, incômodo. Em *O último leitor*, lançado vinte anos após *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia, não à toa referindo-se à persona de Borges em seu labirinto-biblioteca, diz que o último leitor seria alguém que “tenta, apesar de tudo, prosseguir” (PIGLIA, 2006, p.19) lendo, e que “vive num mundo de signos”, estando “rodeado de palavras impressas”. (PIGLIA, 2006, p.20). Sobretudo, o leitor está “perante o infinito e a proliferação. Não é o leitor que lê um livro, mas o leitor perdido numa rede de signos”. (PIGLIA, 2006, p.27) Aqui é possível aprender a se perder nos territórios-textos, deixando de lado, como se sugere em *Crítica y ficción*, o enigma. Walter Benjamin já aconselhava essa prática na abertura de *Infância em Berlim por volta de 1900*:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. [...] Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. (BENJAMIN, 1994, p.73)

Quem aprende a se perder está mais preocupado com a multiplicidade dos encontros do que com procedências, ou seja, seu deslocamento espacial se dá na superfície e com amplitude (desde que tenha pernas resistentes), não em alguma profundidade em que mergulhar – não há mais tempo nem sentido. A falta de tempo é o elemento que não nos permite confundir o leitor nômade, selvagem e contemporâneo (a persona Bolaño), com o leitor flâneur e moderno (a persona Borges), como a citação de Benjamin poderia a princípio indicar. Tal como o leitor selvagem, o leitor flâneur lê e se move, mas ao

(o texto é da década de 1930). Chama-as de artes bárbaras, por acreditar que uma reinvenção da barbárie, uma afirmação positiva da barbárie, é a arma de fato mais eficaz contra as consequências políticas e econômicas do progresso da técnica e do declínio da experiência – entre outras, os regimes nazifascistas de seu tempo. Gostaríamos de propor um pensamento sobre barbárie, com inspiração em Benjamin, que permita uma prática de leitura comprometida com a intensidade e os efeitos, e que leve em conta a precariedade da formação do leitor médio bem como a necessidade de se inventar comunidades leitoras. A aposta encontra eco nas reflexões da professora e pesquisadora Maria Luísa Fischer, que em texto sobre *Estrela distante* aposta em aptidões específicas do leitor contemporâneo: “Sabemos bem que o universo narrativo de Bolaño está sempre cruzado pela presença de leitores, livros e autores – o que, para Borges, é característica de toda literatura, sem exceção –, mas por conta das demandas éticas que o contexto histórico aludido impõe ao leitor, *Estrela distante* o obriga a se perguntar, mais uma vez, como e quando pode a imaginação literária dar conta da violência e do horror históricos e que novos sentidos estes podem adquirir quando são reelaborados na literatura. Haveria um relato, uma imagem ou um conjunto de equivalências narrativas ou metafóricas que os tornaria compreensíveis no presente? Que tipo de comunidade e mundo imaginados se pode contrapor ao desastre e à ignomínia?” (FISCHER, 2008, p.146,147)

contrário do primeiro, possui tempo suficiente para passear, sozinho, na companhia de uma tartaruga, por uma infinidade de passagens.

É certo que selvagem e flâneur criam, com os próprios passos, itinerários que não serão exatamente iguais ao do texto – estabelecerão percursos em que, furtivamente, esbarram em leituras e leitores imprevistos, mas cujas velocidades e os afetos são diferentes entre si. Além disso, segundo a professora e crítica literária argentina Celina Manzoni, a diferença entre personagens-flâneurs e personagens-selvagens residiria no senso de coletividade destes. Para Manzoni, poetas e intelectuais mexicanos, latino-americanos, todos têm em comum, em Bolaño, um futuro condenado ao fracasso, algo que compartilham em bares, numa vida boêmia, seja em *Os detetives selvagens*, seja em *Amuleto*, publicado pouco depois. Diferentemente da “imagem clássica do flâneur, sustentada na figura individual, aqueles que praticam a boemia não se caracterizam pela solidão e pelo silêncio meditativo ou desdenhoso, mas pela confusão e pela cumplicidade do grupo, mesmo que essa seja uma forma de solidão em grupo.” (MANZONI, 2003, p.36) Parece-nos que nesses encontros, o desvio, essa arte benjaminiana de mudar de rumo, poderá ser um aliado tanto do moderno quanto do contemporâneo, garantindo a oportunidade de uma insolência perante a figura do homem de letras, seja ele leitor ou escritor. Ele poderia, sozinho ou em grupo, afastar-se da academia, assim como das agremiações legitimadas pela sociedade culta, e transitar por onde o institucional, com sua fixidez e sua permanência, não alcança. Não se trata exatamente de uma recusa a fazer parte do *mainstream*, mas de fugir ao controle da leitura ou da escrita coerentes, respeitadas, já legitimadas⁴.

Quando Bolaño faz de Ulises e Belano, além de poetas e de leitores, traficantes de drogas e ladrões de livros, juntamente com alguns de seus amigos reais-visceralistas, cria figuras que subvertem a figura do homem letrado. Trata-se de vagabundos com alguma ética, mas vagabundos. Logo que começa a conviver com o grupo, García Madero se dá conta de que não só Belano e Ulises, mas também Pele Divina, Jacinto Requena, Rafael Barrios e Felipe Müller são compulsivos ladrões de livros – quase nenhum sebo ou livraria da capital mexicana escapa à sua gana. No entanto, conforme lhe revela a poeta María Font, leitora de Lautréamont, a maior parte do que é roubado tem um mesmo destino:

⁴ No ensaio “Los mitos de chitlhu”, um dos textos de *El gaucho insufrible*, Bolaño faz uma crítica mordaz à atual condição dos escritores latino-americanos. “Os escritores atuais já não são, como bem fizera notar Pere Gimferrer, senhores dispostos a fulminar a respeitabilidade social, muito menos um bando de inadaptados, mas gente saída da classe média e do proletariado disposta a escalar o Everest da respeitabilidade, desejosa de respeitabilidade. [...] Para alcançá-la precisam suar muito. Autografar livros, sorrir, viajar a lugares desconhecidos, sorrir, fazer papel de palhaço, sorrir muito, sobretudo não morder a mão de quem lhes dá de comer, ir a feiras literárias e responder de bom grado às perguntas mais cretinas, sorrir nas piores situações, fazer tipo de inteligente, controlar o crescimento demográfico, agradecer sempre.” (BOLAÑO, 2003, p.172)

- Nesse grupo só quem lê é Ulises e seu amiguinho chileno [Belano]. Os outros são um bando de analfabetos funcionais. Parece que só o que fazem nas livrarias é roubar livros.
- Mas depois provavelmente os leem, não? – concluí meio irritado.
- Não, você está enganado, depois dão de presente a Ulises e a Belano. Estes dois leem, contam para eles, e eles saem por aí se gabando de terem lido Queneau, por exemplo, quando a verdade é que se limitaram a *roubar* um livro de Queneau, não a lê-lo. (BOLAÑO, 2010, p.60)

Ainda assim, como García Madero é um leitor iniciante e um poeta iniciante, vai atrás do que recomendam seus colegas reais-visceralistas: certa vez, antes de sair do bar Encrucijada, anota os títulos do que Ernesto San Epifanio traz debaixo do braço: *Little Johnny's confession*, de Brian Patten, *Tonight at noon*, de Adrian Henri, e *The lost fire brigade*, de Spike Hawkins. Ernesto não diz a García Madero de quem se trata, não tece comentário algum sobre os poetas – sequer lhe informa que fazem parte de uma mesma geração que, nos anos 1960, na cidade de Liverpool, formou uma espécie de grupo *beat* inglês. Bolaño constrói personagens que não explicam suas leituras, provavelmente porque deseja citar sem didatismo. Mas se trata também de ironia e provocação: a infame condição de García Madero, de ser um leitor numa comunidade de falsos leitores, ou pelo menos de leitores preguiçosos, não seria também a nossa, em que, com o Google e a Wikipédia ao alcance da mão, podemos checar quantos nomes e títulos quisermos para, em seguida, provavelmente não voltar a eles?

3.1 Deserto-labirinto: território crítico

“As pistas de Cesárea Tinajero aparecem e se perdem. O céu de Hermosillo é vermelho-sangue”, diz García Madero em seu diário no dia 23 de janeiro. (BOLAÑO, 2010, p.605) Belano e Ulises têm um bom faro, García Madero presta atenção a detalhes que surgem enquanto ele e os outros percorrem o deserto mexicano. Com as narinas cheias de poeira, param em pequenas cidades, pesquisam em bibliotecas municipais, e de migalha em migalha – uma antiga notícia de jornal sobre um toureiro de quem a poeta foi amante, o depoimento de uma professora – encontram Cesárea Tinajero. Podem sentir, sem que saibam, o cheiro dela. Como dissemos no capítulo 2, o resultado desse encontro não é a interpretação da obra ou da pessoa de Cesárea, mas sua morte e a posterior evasão dos poetas para a Europa.

Não se pode afirmar, no entanto, que a busca que empreendem ao lado de García Madero e de Lupe é malsucedida, pois Belano e Ulises alcançam Cesárea, vão à sua casa, lutam a seu lado, *toçam* nela. Sabem mover-se. O mesmo não ocorre com o francês Jean-Claude Pelletier, o espanhol Manuel Espinoza e a inglesa Liz Norton, os críticos literários europeus que rumam para a cidade fictícia de Santa Teresa, no estado mexicano de Sonora, em busca de Benno von Archimboldi, autor em que são especialistas. Os críticos de *2666* falham, como vimos no capítulo 1, não porque não procuraram o suficiente ou porque não tiveram paciência, mas porque não estavam preparados para ziguezaguear em uma cidade em que a lógica europeia é menos que um simulacro, em que a universidade, o hotel e a delegacia de polícia não protegem dos crimes em série, antes fazem parte do caos de corrupção e misoginia que os engendram. No entanto, os críticos não se dão conta disso; não são bárbaros, não sentem no ar o cheiro das instituições corrompidas nem atentam para a cor de sangue no céu do estado de Sonora – o mesmo lugar em que Belano, Ulises e Gracia Madero encontram Cesárea. Anseiam por perspectivas, mas tudo o que podem ver é o deserto e a poeira marrom que o vento agita. Não passam de detetives civilizados, de sujeitos que não podem praticar outra linguagem que não a sua própria.⁵

Antes de voltarem ao hotel deram uma volta pela cidade. Pareceu tão caótica que caíram na risada. Até então não estavam de bom humor. Observavam as coisas e ouviam as pessoas que podiam ajudá-los, mas unicamente como parte de uma estratégia maior. Durante a volta ao hotel desapareceu a sensação de estar num meio hostil, se bem que hostil não fosse a palavra, um meio cuja linguagem se negavam a reconhecer, um meio que corria paralelo a eles e no qual só podiam se impor, ser sujeitos, unicamente erguendo a voz, discutindo, coisa que não tinham a intenção de fazer. (BOLAÑO, 2010b, 118)

Ampliando a questão tratada em *2666* e *Os detetives selvagens*, mas sempre pensando a partir deles, faz-se necessário refletir sobre um modo de ler Roberto Bolaño que respeite a imanência de seus textos à medida que se deixa atingir/tocar por eles, executando em parceria uma performance do fora, da *excrição*, para retomarmos o vocabulário de Jean-Luc

⁵ Em uma das entrevistas presentes na compilação *Bolaño por si mismo*, de 2006, Bolaño faz uma afirmação contundente, e rica do ponto de vista imaginativo, da atual relação América Latina-Europa, que aqui serve para ilustrar a cegueira dos críticos: “A América Latina é como o manicômio da Europa. Talvez, originalmente, tenha se pensado a América Latina como o hospital da Europa, ou como o celeiro da Europa. Mas agora é o manicômio. Um manicômio selvagem, empobrecido onde, apesar do caos e da corrupção, se alguém abrir bem os olhos, poderá ver a sombra do Louvre.” Tivemos acesso a esse trecho lendo o prólogo que Juan Villoro escreveu para o livro de entrevistas. O texto de Villoro foi reproduzido, dois anos depois, na coletânea *Bolaño salvaje*. (BOLAÑO *apud* VILLORO, 2008, p.82).

Nancy. Isso apontaria, em primeiro lugar, para possibilidade de se ler a obra de Bolaño tomando-a como um processo de deslocamento pela escritura, como aponta Celina Manzoni nos ensaios críticos “Recorridos urbanos, fantasmagoria y espejismo en *Amuleto*” (2003) e “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*” (2006). Ela parte da ideia de que, em Bolaño, a reescritura que desloca personagens e cenas, como ocorre com a poeta uruguaia Auxilio Lacouture⁶ em *Os detetives selvagens* e *Amuleto*, é autofagia⁷. Nas suas palavras, “uma instância de canibalização pela qual o mesmo texto devorado se expande em um jogo de pesadelos, visões, fantasmagoria e miragens [*estas últimas tão frequentes no deserto*], e nesse movimento expansivo vai se constituindo um outro texto, estrangeiro a si mesmo”. (MANZONI, 2003, p.34)

Celina Manzoni usa também a imagem do palimpsesto para pensar o processo de deslocamento da escritura em Bolaño: um texto que se escreve sobre outro, que depois receberá, sobre si, a escrita de uma nova camada textual. As pistas ficam assim apagadas, mas não a intenção de reescritura. Uma das consequências desses procedimentos seria a presença de duplos, verificável na repetição dos personagens, como é o caso de Auxilio, e também a condição do exílio, tomando o termo em sua mais ampla acepção, a do desarraigo característico de nosso tempo: é certo que Belano é um chileno no México, depois um chileno na Espanha, até mesmo um chileno na África; que Amalfitano, de *2666*, é um chileno no México; que Archiboldi é um alemão no México, mas basta lembrar o nome da primeira parte de *Os detetives selvagens*, “Mexicanos perdidos no México”, para perceber que o desenraizamento não poupa ninguém.

Contra a imagem da escrita que se desloca por extensão e repetição está a opinião de muitos críticos sobre a ambição de Bolaño de escrever uma obra total, um edifício sólido. Ignacio Echevarría, em “Bolaño extraterritorial”, texto publicado na coletânea *Bolaño salvaje*, evoca o princípio da fractalidade, postulado pelo matemático francês Benoit Mandelbrot em 1975, para caracterizar a obra de Bolaño. A fractalidade designaria “a propriedade que têm certas figuras espaciais compostas por uma grande variedade de elementos de preservar o mesmo aspecto, qualquer que seja a escala em que sejam observadas” (ECHEVARRÍA, 2008, p.433), o que equivaleria a dizer que “qualquer que

⁶ Auxilio Lacouture, a “mãe dos poetas” mexicanos, aparece pela primeira vez em *Os detetives selvagens* e conta como, durante o massacre de Tlatelolco, em 1968, passou dias escondida no banheiro do quarto andar da Faculdade de Filosofia e Letras sem comer, apenas escrevendo nos rolos de papel higiênico. Sua história é desdobrada em *Amuleto*, quando ela mesma narra, caoticamente, os fatos e os encontros subsequentes ao massacre.

⁷ Em se tratando de Bolaño, um autor com características múltiplas, a autofagia de que fala Celina Manzoni poderia ser classificada, também, de virtuosismo.

seja o livro de Bolaño pelo qual o leitor comece, ele ingressa em um espaço comum ao qual concorrem todos os livros restantes”. (ECHEVARRÍA, 2008, p.433)

De fato, Bolaño se afasta para depois se reaproximar, a partir de outro ponto de vista, dos mesmos temas, muitas vezes dos mesmos personagens e ambientes. Nesse sentido, a colocação de Echevarría não poderia ser mais pertinente. Ele vê toda a obra de seu amigo como “uma espécie de transgênero no qual se integram indistintamente poemas narrativos [*Amuleto*], contos curtos e longos, romances pequenos e grandes” (ECHEVARRÍA, 2008, p.433).

Escrito antes do lançamento de *2666*, o texto de Echevarría toma *Os detetives selvagens*, ou melhor, sua estrutura, como o “arquétipo do que, numa escala superior, vem a ocorrer com a obra de Bolaño em seu conjunto: é tão plausível separar suas distintas partes, dotando-as de relativa autonomia, como agregar outras novas, independentemente constituídas. A parte funciona como o todo [...]”. (ECHEVARRÍA, 2008, p.434) É a partir da dicotomia parte/todo que os apontamentos de Echevarría se transformam numa argumentação em prol do romance total. (E *2666*, para alguns, seria a realização, a culminância dessa busca pela totalidade.)

Exagerando os alcances desta observação até um extremo quase delirante, caberia imaginar que caso Roberto Bolaño resolvesse um dia reunir sua obra completa em uma espécie de narrativa descontínua na qual seus livros se justapusessem sem organizar-se por gênero, sem tampouco interpor grandes marcas divisórias, dando lugar a uma espécie de romance total na qual contos, poemas e romances propriamente ditos acabam ficando subsumidos. Esta noção de romance total, tão própria da mitologia da modernidade literária, parece sempre ser observável na obra de Bolaño. (ECHEVARRÍA, 2008, p.434)

No entanto, perguntamos, não seria a perspectiva parte/todo em si mesma uma perspectiva moderna – dito diretamente: não-contemporânea? Perguntamos também: como pode haver tanta solidez em contos e romances cujos destinos dos personagens estão em aberto, ou melhor, sempre em feitura, em movimento de *extensão*? De que maneira a mobilidade que Bolaño lhes forja – como fantasmas, eles aparecem e desaparecem das tramas; como o Ulisses de Homero, estão de certa forma condenados a vagar, a errar de história em história – pode conviver com alicerces inabaláveis? Se estamos diante de textos em que não é possível fixar sentidos totais, como poderia a obra, em seu conjunto, se afirmar como obra total? Preferimos aproveitar o pensamento de Celina Manzoni, que propõe as imagens do palimpsesto e do deslocamento da escritura, e uma colocação do crítico Juan Ródenas, que embora veja em *2666* o romance total, acaba por abrir uma

brecha em suas próprias palavras quando aponta o conceito de inabarcável como condição de feitura desse livro:

Importa dizer que *2666* não sai do nada. Sai de toda uma obra que é um caminho em direção a uma culminação e à dramática consciência de que o momento de escrever esse projeto não admite demoras. Este último ponto é fundamental: não apenas nós sabemos que Bolaño está escrevendo contra o tempo, ele mesmo o sabe: cada linha do romance, cada palavra, surge da seguinte consciência: todo romance que aspira à totalidade é dramático, pelo que tem de sisifiano. O caráter fragmentário de *2666*, ou melhor, cada um dos fragmentos que compõem o livro, refletem tanto a temporalidade, o instante absoluto da escritura, como a consciência do inabarcável. (RÓDENAS, 2008, p.311)

Abandonar vaticínios, ambições enciclopédicas, tornar-se um pouco selvagem para ler Bolaño, ou melhor, entrar num devir de leitura selvagem, bárbaro. Não se trata de seguir seus rastros ou suas pistas, mas de reconhecer, como um coioote, o topos que se explora, o deserto mexicano – território de morte e de caos. Dirigindo à noite, o policial Epifanio, um dos que “investigam” os crimes em *2666*, atropela, sem querer, um animal. Não um animal qualquer, mas um animal do deserto. “Pensou que o coioote que havia atropelado era uma coioote fêmea e que estava procurando um lugar seguro para parir. Por isso não me viu, pensou, mas a explicação não lhe pareceu satisfatória.” (BOLAÑO, 2010b, p.373) Essa morte afeta o policial, a ponto de ele, na mesma noite, sonhar que “a coioote fêmea [...] tinha ficado jogada na beira da estrada. No sonho ele estava sentado a poucos metros, numa pedra de basalto, contemplando a escuridão, muito atento, e ouvia os gemidos da coioote que tinha as entranhas destroçadas.” (BOLAÑO, 2010b, p.374). Epifanio, no sonho, conclui que o animal já sabe que perdeu sua cria, “mas em vez de se levantar e desfechar-lhe um tiro certo na cabeça” fica “sentado sem fazer nada”. (BOLAÑO, 2010b, p.374) Em seguida, ele se vê dirigindo o carro do chefe, Pedro Negrete (com quem estava quando de fato atropelou o coioote durante o dia). O veículo anda em altíssima velocidade pela estrada escura, mas à medida que pisa no acelerador Epifanio sente algo solto debaixo da carroceria do carro, algo que em seguida “levantava um enorme rabo de poeira, como o rabo de um coioote alucinógeno” (BOLAÑO, 2010b, p.374). Quando decide parar o carro para ver do que realmente se trata, o policial ouve batidas que vêm do porta-malas. Lá dentro, com as mãos e os pés amarrados e o rosto coberto por um pano negro, há um corpo ainda vivo. (O corpo de uma mulher?)

É nesse lugar arenoso, quente durante o dia e terrivelmente frio durante a noite, região em que a paisagem varia conforme se repete e onde o sol do meio-dia cega tanto quanto a escuridão de uma noite sem lua, que uma leitura crítica e ao mesmo tempo

ensaística poderia abandonar a ilusão de soar respeitável: já não se trata de ler e escrever sobre literatura, de “dar conta” de uma obra que inclui trabalhos póstumos, de perseguir uma obra total, mas de ir aos extremos, a fim de realizar atividades vitais: comer, copular, encontrar uma sombra, um ponto onde é possível encostar o ventre-mamífero, com sua pele fina e manchada, sem queimá-lo ou feri-lo. E, à noite, assim como faz García Madero dentro do Impala, o carro de Quin Font, de estar atento aos ruídos noturnos: “o da aranha-lobo, o dos escorpiões, o das centopeias, o das tarântulas, o das viúvas-negras, o dos sapos bufos. Todos venenosos, todos mortais.” (BOLAÑO, 2010, p.607) Assumir, na escrita e na leitura, o deserto no que ele tem de vasto, precário e radical.

O deserto de *Os detetives selvagens* é o lugar a partir do qual Belano e Ulises se evadem, se perdem de amigos e conhecidos, moradores da capital mexicana. Aquele é seu território de iniciação, de vida e morte. Eles repetem o gesto de Cesárea Tinajero, de extraviar-se do meio literário ao qual pertencem para depois se tornarem mitos dos quais quase ninguém se lembra, ou se lembra aos pedaços. No deserto desaparecem. Até encontrarem Cesárea, estão em movimento pela estrada – movimento de fuga e de busca, de dois sentidos contrários. Assim como Cesárea, eles *desertam*: para seguir a etimologia da palavra latina *desérere*, *abandonam* uma vida para começar outra, em outros continentes, onde na maior parte do tempo não passam de sombras.

Já o deserto de *2666* é o ponto trevoso para onde apontam as cinco partes do livro. Todos os seus personagens principais convergem para esse território em que o horror está descentrado, ou seja, em que está por toda parte: os críticos europeus, o professor de literatura Amalfitano, o repórter Oscar Fate, Archiboldi... eles se encaminham para Sonora, onde são sugados pela rede de relações que envolvem os crimes em série contra as mulheres, num movimento centrípeto. Todos, de uma maneira ou de outra, passam pelas zonas pobres da cidade, onde costumam ocorrer os sequestros, locais que possuem iluminação insuficiente, ou mesmo nenhuma. Seu aspecto sinistro não desaparece nem mesmo em datas festivas, como o Natal de 1997, data que marca o fim de “A parte dos crimes”: “Até nas ruas mais humildes ouvia-se gente rindo. Algumas dessas ruas eram totalmente escuras, parecendo buracos negros, e os risos saíam não se sabe de onde. Eram o único sinal, a única informação que os vizinhos e os estranhos tinham para não se perderem.” (BOLAÑO, 2010b, p.603)

A aposta em um ato de leitura que seja guiado sobretudo pelos afetos e pela materialidade, fazendo do crítico alguém mais selvagem do que detetive, fundar-se-ia num esforço

contrário ao de Lönnrot. Assumir o deserto é abraçar o radical (como faz Bolaño na sucessão de relatos-fragmentos de *Os detetives selvagens* e na sequência irracional de mortes em “A parte dos crimes”, de 2666), admitir que a errância importa mais do que o ponto de chegada: desviar-se, tropeçar em uma pedra, cair no chão, e tudo isso sem a pretensão de encontrar um referente realmente fixo, mas com o desejo de explorar uma região de escritura onde ler é ler no limite – mover-se ainda que ferido pelo fracasso dos poetas em *Os detetives selvagens* ou pela visão dos cadáveres em 2666.

Há perigos no deserto. Entre eles, obviamente, o de se perder, de não encontrar um caminho em que confiar, de ter uma bússola e não poder usá-la caso o magnetismo de certas formações rochosas tenha o poder de desorientar o ponteiro. Também é inútil seguir pegadas: o vento varre as marcas dos homens e deixa as suas próprias, esculpe pedras cada dia um pouco mais. Ainda assim, é no deserto que fala a palavra do escritor (e também a de seus personagens, e também a do leitor). Para um leitor selvagem, o que sobra não é o vestígio do homem, mas a palavra que se desprende dele, que se *excreveu*.

A palavra desgarrada é um animal, ou melhor, ela possui uma certa animalidade, como afirma Jacques Derrida em ensaio sobre Edmond Jabès, em *A escritura e a diferença*: não pode ser subestimada, seguida, tampouco caçada. Ela é inquieta, solitária, mas também deseja alguma coisa que não conhece. Não se trata, portanto, de um trabalho de reconhecimento: a palavra-coiote encontra o leitor, não o contrário. A escritura inventa, “sozinha, um caminho inencontrável e não-assinalado, cuja linha reta e cuja saída nenhuma *resolução* cartesiana pode assegurar-nos. [...]Sem o saber, a escritura ao mesmo tempo desenha e reconhece, no deserto, um labirinto invisível, uma cidade na areia”. (DERRIDA, 2005, p.60)

3.2 “Borges + vísceras=Bolaño”

Quem se dispõe a transitar pelo deserto sem bússola é capaz de se deslocar pelo labirinto dispensando o fio de Ariadne. Uma vez afastada a ilusão de que há algo a encontrar (com a bússola) num movimento razoavelmente bem-controlado (com o fio), o leitor admite que está ainda mais perdido quando crê ter um fim para sua busca. Em “A morte e a bússola”, antes de morrer, o detetive Lönnrot se dá conta dessa condição. Ao matar a charada de Scharlach e evocar um dos paradoxos de Zenão⁸, ele percebe que seus movimentos foram executados não de forma retilínea, mas comumente labiríntica.

⁸ Nessa passagem há uma remissão direta ao paradoxo de Aquiles e da Tartaruga. Segundo Zenão, numa disputa entre os dois, se fosse dada uma pequena vantagem à tartaruga, Aquiles jamais a alcançaria. Isso ocorreria pois, se o espaço é divisível ao infinito, Aquiles sempre deveria passar por um ponto dividido entre

– Sobram três linhas no seu labirinto – disse por fim. – Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Se nessa linha se perderam tantos filósofos, imagine um mero detetive. Scharlach, quando em outra encarnação você me caçar, finja (ou cometa) um crime em A, depois um segundo crime em B, a 8 quilômetros de A, depois um terceiro crime em C, a 4 quilômetros de A e de B, na metade do caminho entre os dois. Aguarde-me depois em D, a 2 quilômetros de A e de C, novamente a metade do caminho. Mate-me em D, como agora me matará em Triste-le-Roy.

– Da próxima vez que eu for matá-lo – respondeu Scharlach –, prometo a você esse labirinto, formado por apenas uma única linha reta e que é indivisível, incessante. (BORGES, 1975, p.142)

É possível concluir que Lönnrot desejasse o labirinto, mas que o respeitaria mais se ele estivesse em linha reta – se lhe desse a ilusão do rumo? Difícil garantir. O fato é que o labirinto insinua engolir os que desejarem percorrê-lo como quem caminha por um jardim (ainda que seja um jardim)⁹. É preciso estar atento como um nômade, abdicar de sedentarismos e de passeios de reconhecimento por canteiros bem-cuidados.

Já é um clichê associar Borges aos labirintos, ambiente que ele tão bem explorou. Seria, no entanto, muito difícil aproximar deserto, labirinto e literatura em Bolaño a partir do conceito de errância sem levar em conta “A morte e a bússola” e ao menos outros dois textos de Borges, “O jardim dos caminhos que se bifurcam” e “A biblioteca de Babel”. Nos três contos, o infinito aparece como condição imanente ao labirinto, podendo ser uma linha reta, uma biblioteca ou mesmo um livro.

No conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, é como leitores do livro *História da Guerra Europeia* que entramos no relato de Yu Tsun, um espião chinês que durante sua fuga encontra a obra-prima de seu bisavô, Ts’ui Pen, antigo governador de Yunnan. Muitos anos antes que Yu Tsun nascesse, Ts’ui Pen havia se retirado e renunciado ao poder para escrever um romance e “edificar um labirinto em que todos os homens se perdessem” (BORGES, 1975, p.96). Após treze anos de trabalho de Pen, nunca se encontrou o labirinto. O romance, por sua vez, foi considerado incompreensível, um emaranhado de contradições, sendo fonte de embaraço para seus descendentes, incluindo

o infinito e o ponto de partida, ou seja, o espaço será sempre dividido pela metade, impossibilitando o movimento.

⁹ Tratar-se-ia de entender, ou melhor, de admitir, que quem entra no labirinto tem dificuldade de abrir mão de um objetivo e que, mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, este pode ser um jogo mortal. Como sugere Roland Barthes em uma das aulas que compõem os seminários de 1978 e 1979 no Collège de France: “suponhamos um Labirinto sem *quid* central (nem Monstro, nem Tesouro) e, portanto, a-cêntrico, isto é, sem significado último a ser descoberto → Ora, isso pode ser a metáfora do Sentido, na medida em que ele é decepcionante → A Interpretação (voltas, pesquisas, orientação) como uma espécie de jogo mortal, talvez sem nada no centro; aqui, também, o caminho valeria pelo objetivo – *com a condição de sair dele* (Rosenstiehl: o único problema matemático do labirinto é o de sair dele). Imaginemos Teseu *não encontrando* o Minotauro no centro e, apesar disso, voltando para...Ariadne, o Amor, a Infidelidade, a ‘Vida para nada’”. (BARTHES, 2005:247)

Yu Tsun. “O livro é um acervo indeciso de apontamentos contraditórios [...] no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo”, diz o espião a Stephen Albert, inglês que possui um exemplar do romance incompreendido. (BORGES, 1975, p.98)

É um “bárbaro inglês”, um saxão, a pessoa a entender que o labirinto de Ts’ui Pen nunca foi encontrado por ser, ele mesmo, o livro. “Todos imaginaram duas obras; ninguém nunca pensou que livro e labirinto eram um só objeto” (BORGES, 1975, p.98), afirma Albert. A fim de provar o que diz, primeiro ele mostra para Yu Tsun um manuscrito redigido e assinado por seu antepassado. Nele está escrito: “Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim dos caminhos que se bifurcam” (BORGES, 1975, p.98). Esse jardim seria justamente o romance-labirinto, uma trama como infinitas possibilidades, em que aquilo que se bifurca é o tempo, não o espaço. “Em todas as ficções”, diz Albert, “cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas opta por uma e elimina outras; na do quase inextrincável Ts’ui Pen, opta – simultaneamente – por todas.” (BORGES, 1975, p.100)

O resultado, o efeito para a leitura, é a criação de “diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance” (BORGES, 1975, p.100). Dessa forma, *O jardim dos caminhos que se bifurcam* seria a imagem incompleta, mas não falsa, do universo, ele mesmo composto por infinitas séries de tempos, “numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram abrange *todas* as possibilidades”, garante Albert, com a autoridade de quem soube ler o livro, de quem pôde aceitar o caos. (BORGES, 1975, p.100)

Em “A biblioteca de Babel”, um velho bibliotecário descreve o universo partindo da certeza de que este e a biblioteca em questão são a mesma coisa. Aqui trata-se de aproximar o labirinto do ambiente da biblioteca, assim como da ideia de totalidade, embora a concepção de infinito também não esteja descartada, como se percebe logo no início do conto: “O universo (que outros chamam a Biblioteca) constitui-se de um número indefinido, e que quiçá infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro [...] De qualquer hexágono, veem-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente.” (BORGES, 1975, p.79)

A imensa variedade de títulos permite ao narrador dizer que “*não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos*” (BORGES, 1975, p.83). Dessa premissa, conta ele, deduziu-se que “a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito)”

(BORGES, 1975, p.83). Ali estaria “tudo o que é dado a expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos [...]” (BORGES, 1975, p.83). A lista continua com o evangelho gnóstico de Basíldes, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário...

Embora tudo conste na Biblioteca, os bibliotecários sabem que há livros inencontráveis, perdidos ou escondidos em uma das prateleiras dos infinitos hexágonos: “cada um dos muros de cada hexágono correspondem a cinco prateleiras; cada prateleira encerra trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas; cada página de quarenta linhas; cada linha de umas oitenta letras de cor preta.” (BORGES, 1975, p.80,81). Há também um detalhe importante: a “*Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível.*” (BORGES, 1975, p.80)

Vemos que Borges trabalha um paradoxo: como algo que é totalizante pode ser infinito ao mesmo tempo? No último parágrafo do conto, o narrador-bibliotecário propõe que a repetição é determinante para a configuração do problema – não a fim de resolvê-lo, mas para conviver melhor com ele:

Acabo de escrever *infinita*. Não interporei esse adjetivo por um costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem cessar inconcebivelmente – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem lindes esquecem que os abrange o número possível de livros. Ouso insinuar esta solução do antigo problema: *a Biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajor a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança. (BORGES, 1975, p.88,89)

A literatura borgeana se mostra como um elogio à formalização, ao que pode ser discutido esteticamente (o que, no seu caso, equivale também a dizer matematicamente – vide o formato da Biblioteca ou a geometrização do percurso de Lönnrot). Seus labirintos não escapam a essa inclinação. Como afirma o pesquisador Schneider Carpeggiani em tese de doutorado defendida pela UFPE, em 2012, Bolaño parece constatar justamente isso, e poderia vir daí sua “fascinação por elementos como a paródia, o pastiche, pela metáfora do labirinto e a fixação por reflexos, os falsos e os verdadeiros” (CARPEGGIANI, 2012, p.105). Em todo caso, o tema da repetição é assumidamente, para Bolaño, uma questão borgeana, como se lê no prefácio de *Estrela distante*:

O último capítulo da Literatura Nazi servia como um contraponto, ou talvez como anticlímax, para todo o conteúdo literário grotesco que o precedia, e Arturo queria uma

história mais longa, não como um reflexo ou uma explosão de outras histórias, e sim como um reflexo e explosão de si mesma. Portanto, isolamo-nos durante um mês e meio em minha casa em Blanes e, a partir do último capítulo, ao embalo de seus sonhos e pesadelos, compusemos o romance que o leitor tem em mãos agora. Minha função limitou-se a preparar bebidas, consultar alguns livros e discutir com ele e com o fantasma cada vez mais vivo de Pierre Menard, a pertinência da repetição de vários parágrafos” (BOLAÑO, 2009, s/p)

Nossa hipótese é a de que o deserto-labirinto de Bolaño é um espaço que não é fechado nem aberto, uma espécie de biblioteca de Babel¹⁰ em que o paradoxo do convívio entre o infinito e o totalizante se dá a ver nas repetições seriais. Em Bolaño a repetição comparece nos temas dos principais romances e contos – literatura, sexo, violência e política –, nas listas e na reaparição de algumas figuras: Arturo Belano, seu alter-ego, está presente em *Os detetives selvagens*, *Amuleto* e no conto “Fotos” como personagem, e em *Estrela distante* como narrador. Lalo Cura, um dos policiais que investigam a morte das mulheres em *2666*, aparece no conto “Prefiguração de Lalo Cura”, presente em *Putas assassinas*, e no livro póstumo *Los sinsabores del verdadero policía* (recém-lançado no Brasil sob o título de *As agrurruas do verdadeiro tira*). Amalfitano e Archiboldi (este último com grafia e nacionalidade modificadas para Arciboldi e francesa) também comparecem no livro póstumo. O deserto de Sonora, obviamente, volta a aparecer. Ele seria o território-labirinto povoado por vasos comunicantes em que personagens, temas e temporalidades são reescritos: ora se cruzam, ora se duplicam, ora se desencontram.

Talvez o próprio Bolaño, em um movimento autofágico tente, mas não consiga, cercar o animal predador que é sua escritura. Talvez por isso encontremos, assim como em Borges, listas precisas (basta colocar, lado a lado, *La literatura nazi en America* e *Historia universal de la infamia*)¹¹, mas sobretudo um excesso, uma enxurrada de corpos, de viscosidades, de

¹⁰ “Como em Borges, a literatura em Bolaño é uma forma de conhecimento, a busca absoluta de Arturo Belano e Ulises Lima em *Os detetives selvagens*. No entanto, aqui não funciona a analogia do universo como uma Biblioteca; trata-se de algo mais visceral, do escritor que entende a arte como uma aventura vitalista [...]” (SOLDÁN, 2008, p.25) Ao contrário do que afirma o escritor e pesquisador boliviano Edmundo Paz Soldán, propomos que ainda se trata da biblioteca, só que ou ela está deslocada de seu topos habitual, ou contaminada pela vida. Como afirma o crítico chileno Matias Ayala, o que está em jogo é uma mudança de valor da literatura, relativizado em Bolaño pelo ato de leitura. “O valor de uma obra é dado pelos leitores, os quais fazem da experiência literária algo vital [...]a literatura suplanta ou se sobrepõe ao espaço vital preenchendo-o e transbordando-o. Assim, os poetas de *Os detetives selvagens*, como os professores de *2666*, leem e seguem a pista do autor levados pela arbitrariedade do desejo, e aí está a excentricidade. Essa espécie de superposição da intertextualidade (escritores/leitores que buscam escritores/leitores *ad nauseam*) é, sem dúvida, um eco borgiano de Bolaño. Mas se em Borges os livros às vezes levam à morte, em Bolaño são a história, a sorte e a vida que podem conduzir à degradação.” (AYALA, 2008, p.100)

¹¹ *La literatura nazi en América* é um livro de 1996 que lista as biografias de escritores residentes na América Latina que tenham relação direta ou indireta com os regimes nazifascistas. No sumário, a divisão de capítulos figura como uma lista: **1. Los Mendiluce**: Edelmira Thompson de Mendiluce, Juan Mendiluce Thompson,

citações literárias que aparecem como séries descontínuas. Parece-nos, portanto, que Bolaño dialoga com a herança de Borges, de quem é um confesso admirador, de forma provocativa: em seus trabalhos de ficção e não-ficção, está interessado em pensar o que é ser um leitor e o que é escrever como um. Se Borges nos remete para essa mesma condição nas primeiras décadas do século XX, forjando para sua pessoa pública a persona do leitor, Bolaño cria para si uma persona-leitora (um corpo leitor) um tanto quanto distinto quando aponta para a importância política (e para o alcance reduzido) da literatura na contemporaneidade. Outro ponto de diferenciação surge à medida que os personagens-leitores têm um corpo muito mais palpável, sexualizado. Enquanto em Borges os personagens – e a persona que o próprio Borges forja para si – possuem obsessões filosóficas, culturalistas ou enciclopédicas, nos romances de Bolaño há, além disso, uma compulsão pelo gozo sexual. Em todo caso, os interesses e as atividades sexuais dos personagens não se separam das leituras que fazem, das atitudes que tomam – de suas experiências.

Seria essa uma conversa entre dois grandes autores ou, mais além, o suplemento de um legado em que as relações entre prazer e leitura tomam vulto? “Borges + vísceras = Bolaño”, diz o escritor argentino André Neuman. Mais visível que antes, o corpo de Borges, o leitor perdido numa rede de signos, como diz Piglia, ganha concretude: o manto de leituras que ele enverga aparece manchado por fluidos corporais.

Nesse contexto, o ato de se perder, para quem reativou a ideia do labirinto, não é um problema em si mesmo desde que ocorra com certa assepsia. É como se Borges impusesse uma condição para não resistir, para tramar sua literatura: o bibliotecário no terno de três botões sempre fechado diz até aceitar o contato físico desde que não precise se despir. Olhando para esse último leitor, que embora recatado tem consciência de sua condição fragmentária, podemos dizer que, para ele, estar perdido numa rede de signos não indica fraqueza. “Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem a melhor visão lê

Luz Mendiluce Thompson; **2. Los héroes móviles o La fragilidad de los espejos:** Ignacio Subieta, Jesús Fernández-Gómez; **3. Precursores y antiilustrados:** Mateo Aguirre, Silvio Salvático, Luiz Fontaine Da Souza, Ernesto Pérez Masón; **4. Los poetas malditos:** Pedro González Carrera, Andrés Cepeda Cepeda, llamado *El Donce*; **5. Letradas y viajeras:** Irma Carrasco, Daniela de Montecristo; **6. Dos alemanes en el fin del mundo:** Franz Zwickau, Willy Schurholz; **7. Visión, ciencia-ficción:** J. M. S. Hill, Zach Sodenstern, Gustavo Borda; **8. Magos, mercenarios, miserables:** Segundo José Heredia, Amado Couto, Carlos Hevia, Harry Sibelius; **9. Las mil caras de Max Mirebalais:** Max Mirebalais, alias Max Kasimir, Max Von Hauptmann, Max le Gueule, Jacques Artibonito; **10. Poetas norteamericanos:** Jim O'Bannon, Rory Long; **11. La hermandad aria:** Thomas R. Murchison, alias *El texano*, John Lee Brook; **12. Los fabulosos hermanos Schiaffino:** Italo Schiaffino, Argentino Schiaffino; **13. Ramírez Hoffman, el infame:** Carlos Ramírez Hoffman; **14. Epílogo para monstruos:** Algunos personajes, Algunas editoriales, revistas, lugares... Algunos libros. (BOLAÑO, 2007, s/p)

melhor”, diz Piglia (PIGLIA, 2006, p.19). Por isso é preciso chegar mais perto, tocar, se preciso for, para enxergar de fato.

Nas dobras dos romances de Bolaño, leitores-personagens, leitor-narratário e textos passam todos a um convívio pouco cauteloso, a uma atmosfera de contágio em que afetam uns aos outros. Tratar-se-iam de corpos atingidos? E, se assim for, seriam esses corpos mais visíveis, mais palpáveis? É provável que sim, mas para tanto deve-se levar em conta também os fenômenos migratórios de que fazem parte, assim como a sensibilidade desterritorializada com que ocupam as cidades que habitam e as oscilações identitárias que performam: tendo em vista esses fatores, podemos afirmar que os leitores de Bolaño (e o leitor Bolaño) são como presenças que vivem numa espécie de fluxo cultural e num nomadismo às vezes autoinduzido, corpos-leitores tanto mais concretos quanto mais numerosos e móveis forem.

4

Um quarto para leitores

“A carne é triste, sim, e eu li todos os livros.”

“Brisa marinha”, Mallarmé

O cômodo não é dos piores. Pelo contrário, é confortável, bem diferente das tocas que alugou nos últimos anos. No entanto há alguma coisa em sua atmosfera que causa uma espécie de desconforto, talvez uma sensação de não-pertencimento. O ar é, sem dúvida, rarefeito, mas a cama onde está deitado é macia. Há um copo de água a seu lado. Prova-a. Não está fresca, e mesmo assim decide bebê-la toda. Então acontece algo estranho: o último gole deixa em sua boca um gosto de flor, o que em seu caso – o de um doente terminal – é o mesmo que um gosto de morte.

Arturo Belano fecha os olhos, sente que precisa descansar, que está fraco demais. Como sobreviveu?, ele se pergunta. Como saiu da Libéria e voltou para a Europa? Porque esse lugar é com certeza um quarto europeu, as paredes forradas com tecido. Não é um quarto mexicano, latino-americano, tampouco africano. (Comprova sua intuição logo em seguida: uma caligrafia em francês se oferece, nervosa, quase ilegível, em algumas folhas de papel caídas sobre o tapete. Consegue ler apenas o cabeçalho em uma delas: Paris, 18 de novembro de 1922. Inclina o braço para pegá-la, mas não a alcança.)

Fazer um esforço para se lembrar sobre como deixou a costa oeste da África talvez importe menos, ele silenciosamente parece admitir, do que o fato de não saber onde está, de não fazer ideia de quem seja o dono daquele quarto. Um escritor, talvez? Se ao menos pudesse ler os papéis... E os remédios, onde estarão os remédios que sempre carrega consigo, que toma religiosamente, todos os dias? Ursacol, Mesalazina, Omeprazol... eles o mantêm vivo, administram moléstias como um cólon ulcerado, um colédoco esclerosado, uma úlcera gástrica que às vezes parece ser uma esofagite. Isso sem falar na ameaça de uma nova pancreatite, três vezes manifestada, todas elas dolorosamente tratadas. Mas a essa altura isso talvez já não importe.

Seus olhos se abrem e percorrem o teto do quarto, cuidadosamente pintado, e agora ele vê o rosto de Nadia Tuéni, a poeta libanesa que escrevia em francês e cuja foto o fascinara havia alguns dias. No retrato, uma vasta cabeleira negra – escura, abundante, uma sombra protetora e eficaz – emoldura o rosto de alguém com 38 anos. Nadia é uma das caras presentes em um livro com mais de 900 páginas, *La poésie contemporaine de la langue*

française depuis 1945, publicação de 1973. Havia menos de uma semana Belano o folheara sozinho, sentado no chão, com os joelhos erguidos, em uma casa vazia que não era sua, uma construção simples que ficava numa aldeia onde todos tinham ido embora ou morrido. Efeitos da guerra civil na Libéria, conflito promovido pelos partidários das etnias mandinga e krahn.

Estamos no conto “Fotos”, do livro *Putas assassinas*. Em uma tarde interminável, naquela aldeiazinha de merda, com o livro em mãos Belano leu nomes, observou semblantes, conferiu minibiografias, listas de publicações – resta saber se para matar o tempo ou para resistir ao medo de morrer. Gente como Claude de Burine, que *avant toute autre chose, dit l’amour, l’amour inépuisable*; Jean Pérol, com cara de estar ouvindo uma piada; Gérald Neveu, (que ele leu), com cara como de ofuscado pelo sol ou como se vivesse num mês que é uma conjunção monstruosa de julho e agosto, algo que só os negros ou os poetas alemães e franceses podem suportar. Gente da França, da Bélgica, do Canadá, do Magreb, do Oriente Médio.

No casebre do povoado abandonado fechou os olhos, tendo à sua frente a imagem de Nadia, com quem treparia durante uma madrugada inteira, mas em seguida viu o inevitável, uma torrente de cavaleiros espectrais passar com seus sombreiros como uma exalação de cor cinzenta pelo leito de um rio seco. Tratava-se de um delírio, talvez a única coisa que Belano pudesse fazer além de ler os rostos dos poetas que escreveram em francês a partir de 1945. Um delírio seguido de outro: o sexo com Nadia, as posições que tentaria com Nadia, as coisas que faria com ela e que não faria com mais ninguém; a torrente de cavaleiros com sombreiros; depois o grasnido de um abutre ou de um urubu mexicano, embora soubesse que não havia urubus mexicanos na Libéria. Mas isso, com o tempo, um tempo que nem sequer é necessário contar por anos e sim por horas e minutos, pode se arranjar, o que você sabe deixa de saber, simples assim, frio assim, até mesmo um urubu mexicano é possível nesta aldeiazinha de merda. Aldeiazinha que a tarde arrastava para o oeste, aldeiazinha em cujas copas de algumas árvores baixas os urubus mexicanos começavam a aparecer. Provavelmente esperavam sentir o cheiro de morte para então pousar no chão, entrar na casa e bicar o corpo ainda quente.

Olhando pela janela do casebre, Belano viu nuvens que passavam rapidamente, depois viu pássaros – que já lhe pareciam também, além de urubus ou abutres, corvos. Eram eles nos galhos, suas silhuetas na linha do horizonte, um eletrocardiograma que se agitava e abria as asas à espera da sua morte, da minha morte. Pouco a fazer quanto a isso além de ler os rostos dos poetas. Talvez fechar os olhos uma vez mais, e foi o que ele fez,

ficando assim por um bom tempo. Estaria chorando? Quando os abriu, ali permaneciam os corvos, ali estava o eletroencefalograma tremendo na linha do horizonte africano. Então Belano fechou o livro, agradecido, e começou a caminhar em direção ao oeste, para a costa, com o livro dos poetas de língua francesa debaixo do braço, agradecido, e seu pensamento já mais rápido do que seus passos pela selva e pelo deserto da Libéria, como quando era um adolescente no México. Foi assim que se afastou da aldeia e que andou durante horas, noite adentro.

Antes da Libéria, entre os anos de 1995 e 1996, Belano havia estado em outras duas nações africanas, onde viveu como jornalista: Angola, país em que a guerra civil só teria fim em 2002, durando um total de 27 anos, e Ruanda, cujo genocídio de 1994 matara 800 mil pessoas. Em Luanda, capital angolana, conheceu um fotógrafo argentino radicado em Paris chamado Jacobo Urenda. Fizeram amizade rápida o suficiente para Belano deixar claras suas intenções: viera até a África para morrer. Não para suicidar-se, mas para morrer de alguma forma. Embora Belano tomasse suas pílulas religiosamente – o que era um paradoxo –, Jacobo logo percebeu que a vida não lhe importava nem um pouco, que ele tinha arranjado aquele trabalho para ter uma morte bonita, uma morte fora do comum, uma imbecilidade do gênero.

Jacobo, cujo depoimento está em *Os detetives selvagens*, sabia que o desejo de Belano de morrer na África poderia ter alguma coisa a ver com Marx e Rimbaud, autores que sua geração lera “até virar as tripas”. Mas para aquele argentino tal diagnóstico não poderia funcionar como uma desculpa – não se tratava de analisar leituras. De que, então? Possivelmente de ler um poeta por suas vísceras. A diferença entre ele e Belano, os típicos latino-americanos de quarenta e poucos anos que se encontram num país africano à beira do abismo, além de querer morrer ou viver, era que, depois de terminado o trabalho, Jacobo voltaria para a vida pacata de homem casado em Paris, e o coitado do Belano, quando acabasse o dele, iria continuar na África.

Para Belano – possivelmente para qualquer um –, estar na Libéria, naquelas condições, tinha sido o mesmo que ir ter com a morte. Não fora como antes, como em Luanda e em Kigali: se ao menos, em vez de seguir para o interior, tivesse ficado com os outros jornalistas e fotógrafos na capital, Monróvia, teria corrido menos perigo, evitaria ser um dos alvos de batalhões de meninos armados e enlouquecidos que perambulavam pelo país. Mas não. Preferira embrenhar-se pelas aldeias e vilas, quem sabe para entrevistar um jovem general de 19 anos que comandasse centenas de crianças mercenárias. Ali muita gente parecia estar disposta a tudo, inclusive ele, que colaborava para dois ou três veículos

de imprensa madrilenhos ganhando uma remuneração pífia – afinal, não fora à África por dinheiro. Possivelmente sofreu de um mal que já acometera alguns escritores malditos: desejo de aventura e, ao mesmo tempo, de sentir-se vivo ao se aproximar da morte.

Em 2003, pouco antes de morrer por conta de uma doença no fígado diagnosticada anos antes, Roberto Bolaño leu, em um evento público, um texto de sua autoria chamado “Literatura + enfermedad = enfermedad”. Ali procurou demonstrar que o excesso de viagens, sexo e leituras teve como consequência inevitável sua doença no fígado – precedida por um histórico sombrio: fortes dores de cabeça quando criança, insônia e problemas de ordem sexual na adolescência, perda de dentes desde a juventude, acidez estomacal sucedida de gastrite, desgaste precoce da vista devido à leitura, calos nos pés após longas caminhadas sem objetivo claro, isso sem falar nas “infinitas gripes e catarros mal curados”. (BOLAÑO, 2003, p.148)

Além de usar a si mesmo como exemplo, nesse texto Bolaño colhe alguns casos que envolvem doença, viagens, sexo e leitura na história da literatura, deixando de fora, no entanto, o personagem Arturo Belano. Este poderia ser facilmente incluído no hall dos poetas viajantes pois, em primeiro lugar, é o alter-ego do escritor chileno; e, em segundo, como podemos acompanhar em *Os detetives selvagens* e no conto “Fotos”, realiza uma trajetória onde não faltam viagens, sexo, drogas, literatura e doença. Além disso, quando “incluo” Belano em “Literatura + enfermedad = enfermedad”, texto não-ficcional onde ele foi ignorado, isso se justifica à medida que nesse ensaio Bolaño apresenta as ações e os textos de alguns escritores (incluindo ele mesmo) como se estes fossem personagens que escrevem e leem literatura, numa clara e bem-sucedida tentativa de aproximar vida e obra.

A poesia francesa da segunda metade do século XIX é o fio condutor de boa parte do texto: Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé formam o grupo de poetas cujos versos sobre viagem conduzem a um abismo inexorável. Para Bolaño, eles anunciam os problemas com os quais a Europa se defrontaria no século XX – “a revolução, a morte, o tédio e a fuga”. Quando em “Brisa marinha”, citado integralmente no ensaio, Mallarmé diz que a carne é triste e que leu todos os livros, Bolaño enxerga nesse verso uma insurreição da doença contra a boa saúde, a saúde burguesa, mas também uma alusão aos estados potentes, totalitários. “Ainda assim, a imagem da doença construída por Mallarmé é primitiva: ele fala da doença como *resignação*, resignação de viver ou resignação ao que quer que seja. Portanto, está falando de derrota. E para reverter a derrota opõe a ela, em vão, a leitura e o sexo.” (BOLAÑO, 2003, p.145)

O eu-lírico do poema de Mallarmé, após constatar a derrota da carne, que nesse caso é também a derrota da literatura, diz querer fugir, diz pressentir no desconhecido trazido pela brisa marinha algo que pode livrá-lo do tédio que são a escrita e a esposa que amamenta o filho. É àquilo que se ignora, ao insólito, que vale a pena entregar-se, a bordo de um navio indo sabe-se lá para onde. O que ele aparentemente não sabe, diz Bolaño, é que um poema incitando à viagem é o mesmo que um poema empurrando para o abismo. Ele levanta tal hipótese para descartá-la em seguida. Sua aposta é que Mallarmé leu “A viagem”, poema de Baudelaire em que os tripulantes estão condenados a perder-se para sempre, a oscilar entre “desertos de tédio” e “oásis de horror”¹, mas que ainda assim têm aberta diante de si a possibilidade de encontrar o que ignoravam. Posto isso, Bolaño pergunta: estaria Mallarmé “nos convidando a viajar ou está nos enviando, com os pés e as mãos atados, à morte? [...] Creio que a resposta é muito simples. Mallarmé quer começar de novo, mesmo sabendo que a viagem e os viajantes estão condenados”. (BOLAÑO, 2003, p.151-156)

Se, como afirma Bolaño, viajar é o mesmo que adoecer (a troca de cidades, de climas e hábitos alimentares contribuem para isso, ele o comprovou em seu corpo)², como podiam os médicos de antigamente recomendar a seus pacientes, sobretudo aos que padeciam de doenças nervosas, mas que eram ricos, tratar-se realizando viagens? Mesmo com todas as garantias que o dinheiro proporciona, até quem viaja de forma abastada pode naufragar e se perder, quiçá adquirir novas doenças, diz Bolaño. Definitivamente, “é mais saudável não viajar, não se mover, não sair nunca de casa, estar bem abrigado no inverno e só tirar o cachecol no verão, é mais saudável não abrir a boca nem piscar, é mais saudável não respirar.” (BOLAÑO, 2003, p.147) O doente estaria mais seguro em seu quarto.

Ainda que todo deslocamento ofereça um risco, mínimo que seja, o estilo de viagem que interessa a Bolaño é aquele que leva ao limite da vida. Além de sua própria experiência – que no ensaio deságua em uma consulta médica com seu hepatólogo Victor Vargas, em um hospital de Barcelona –, ele alude à de Rimbaud, desde suas peregrinações a pé pela Europa até as idas ao continente africano (podemos, portanto, concluir que Bolaño não vai parar lá por acaso). No caso de Rimbaud, “que mergulhou com fervor nos livros,

¹ “Um oásis de horror em meio a um deserto de tédio”, verso do poema de Baudelaire, é a epígrafe de 2666.

² Na infância, costumava cruzar as estradas chilenas na boleia do caminhão de seu pai. Depois, aos 15, mudou-se com a família para a Cidade do México. Em 1973, com a ascensão de Salvador Allende, voltou para seu país de origem por conta própria, a fim de participar da revolução popular. Quando Augusto Pinochet derrubou Allende com um golpe de estado, Bolaño permaneceu preso por oito dias em uma cadeia em Santiago do Chile. Após ser libertado, voltou para o México, onde permaneceu até 1977, ano em que deixou a América Latina rumo à Europa. Lá viveu em algumas cidades até estabelecer residência em Blanes, cidade próxima a Barcelona.

no sexo e nas viagens” (BOLAÑO, 2003, p.155), o processo de evasão, de errância, é acompanhado pelo fim da própria escrita. Aquele mergulho nos livros teria lhe servido para “descobrir e compreender, com uma lucidez diamantina, que escrever não tem a mínima importância (escrever, obviamente, é o mesmo que ler, e às vezes se assemelha a viajar, e em ocasiões privilegiadas também parece com o sexo, e tudo isso é ilusão, nos diz Rimbaud)”. (BOLAÑO, 2003, p.155)

É como se poemas como “Le bateau ivre” prenunciasses, lançassem para o futuro o que seu autor viveria: o deslocamento constante, os desgostos, as intempéries, o cansaço físico. “Mas, não, chorei demais! /Magoam-me as auroras. /Todo sol é dolente e amargo todo luar. /O acre amor me fartou de torpores, demoras. /Oh, que meu casco estale! /Oh, que eu me lance ao mar!”

Foi exatamente isso o que ele fez, mas para tanto teve que deixar a literatura de lado. Já em setembro de 1880, em Aden, no extremo sul do Iêmen, Rimbaud escreve uma carta a amigos cobrando os livros que pedira, e que no entanto não haviam chegado. A lista incluía itens como um tratado de metalurgia, um livro de bolso sobre carpintaria, além de publicações sobre arquitetura naval, hidráulica urbana e agrícola. Precisava deles para sobreviver. Nada de literatura. Nem um livro de poesias, nem um romance, sequer um título. Meses depois, em Harar, na Etiópia, onde chegou “depois de vinte dias, a cavalo, através do deserto somali” (RIMBAUD, 2010, p.35), Rimbaud pediria o *Manual do viajante*, de Kaltbrüner, e *Construções no mar*, de Bonniceau.

Com o objetivo de fazer fortuna, mas também por não mais suportar a vida na Europa, durante cerca de dez anos ele oscila entre Harar, cujo clima lhe faz muito bem, e Aden, lugar capaz de debilitar até “as pessoas mais robustas” (RIMBAUD, 2010, p.68), mas onde é mais fácil encontrar trabalho. Entre 1885 e 1887 torna-se traficante de armas, e já nessa época começa a apresentar sucessivos quadros de estafa. Em abril de 1891, acometido por uma dor insuportável no joelho direito – que mais tarde se revelaria um tumor –, é transportado a pé por vários homens, que o carregam em uma maca de Harar a Adén, onde um médico inglês lhe recomenda tratamento na França. Em 27 de maio, em um hospital em Marselha, tem a perna direita amputada. No final de julho daquele mesmo ano, embora sinta muita dor no ombro por conta de uma artrite, não suporta permanecer no hospital e decide passar uma temporada em Roche, onde vive sua irmã, Isabelle. Meses depois, muito fraco, volta ao hospital de Marselha. Morre lá mesmo, em 10 de novembro de 1891, aos 37 anos, não sem antes, no dia 9, escrever um recado ao diretor das Messageries Maritimes, onde se lê: “Estou completamente paralisado, mas o

que desejo mesmo é estar a bordo logo. Diga-me a que horas poderão transportar-me até o navio.” (RIMBAUD, 2010, p.161)

Embora as cortinas estejam quase que inteiramente cerradas, Belano pode entrever alguns raios de sol – os últimos do dia, ele conclui depois de acordar de um sono leve, perturbado pelo rosto de Nadia e pelo som dos corvos. Dessa vez consegue erguer-se um pouco, colocar um dos três travesseiros na vertical, atrás das costas, e olhar o quarto com a coluna vertebral levemente ereta. De fato, trata-se de um quarto europeu, não um quarto europeu de seu tempo, do ano de 1996, não um quarto como os que alugara, mas um cômodo perdido entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. O que ele, Belano, faz ali? Alguém em algum momento entraria lá, disso ele sabe. Mas quem? Talvez o dono dos manuscritos, quem sabe um empregado francês, não português ou de alguma parte da Europa oriental, da América Latina ou da África, pois não é tempo de diásporas pós-coloniais. Francês. Belano deseja que entre qualquer um, alguém que lhe diga onde está, assim como onde estão seus remédios. Mas também alguém que lhe permita ler aqueles papéis, cujo conteúdo ele *desconhece*.

O quarto é um lugar curioso. No século XIX, com o triunfo da moral burguesa e a saudação à modernidade, tratou-se do império do privado, do íntimo – por consequência, de um território de reconhecimento fácil: minha penteadeira, meu broche, meu criado-mudo, meu travesseiro, minha pequena vida (e, conseqüentemente, *ma petit mort*). Mas nem sempre foi assim. Houve um tempo em que o quarto era lugar do acontecimento público, dos eventos relacionados aos nascimentos e mortes, que muitos deveriam presenciar. Um território-limite, extremo, como no conto de Kafka, “Uma mensagem imperial”. Ali um imperador, na hora de sua morte, tenta transmitir ao narratário do conto um segredo. Este é revelado apenas ao mensageiro incumbido da tarefa de transmitir a mensagem à pessoa certa. O imperador está cercado por centenas de pessoas – as paredes de seu quarto foram, inclusive, derrubadas, para que todos possam testemunhar sua morte. O mensageiro segue rumo a seu destino – sem, no entanto, conseguir transmitir a mensagem:

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. (...). E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os grandes do reino formam um círculo – perante todos eles o imperador despachou o

mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso, porém – como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se os conseguisse, nada estaria ganho; teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e, depois dos pátios, o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto pela própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. – Você, no entanto, está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega. (KAFKA, 2011, p.173-178)

Assim como no conto de Kafka, Walter Benjamin abre o ensaio *Experiência e pobreza* com a imagem do moribundo: um pai, em seu leito de morte, diz aos filhos que há um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, “mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.” (BENJAMIN, 2010, p.114) A diferença entre as duas histórias é que, no conto de Kafka, o sentido não é apreendido – a experiência que Benjamin afirma, no mesmo ensaio, estar perdida para a modernidade, manifesta sua ausência à medida que a nós, leitores-narratários do conto kafkiano, é vetado saber o que disse o imperador. Em todo caso, é a autoridade do moribundo que faz acontecer as narrativas, pois a lucidez delirante que antecede a morte é preciosa demais para ser desprezada.

O tempo em que a morte tinha valor não era o de Benjamin e Kafka. Nas primeiras décadas do século XX, já havia muito o quarto não se configurava mais como o lugar da morte e do nascimento públicos – morrer na frente de toda a família, dos vizinhos, cercado de gente, passaria a ser algo indesejado, ou melhor, inadequado. Como Benjamin aponta em *O narrador*, a modernidade vê nascer consigo o advento dos hospitais e o crescente vigiar dos nascimentos e mortes pelos olhos onipresentes da ciência. (Como poderia Arthur Rimbaud ter morrido onde realmente desejava: não na França, não na África, mas no oceano, livre do quarto e do hospital?)

Já é noite alta e o quarto francês está inteiramente às escuras. Belano queima de febre – sente o corpo mole, os olhos arderem. Também passa sede e frio, embora esteja debaixo de um cobertor espesso. Pressente que irá morrer aos poucos, sozinho, naquela cama

confortável e asfíxiante. Aquele é seu leito de morte. “Talvez o autor dos escritos também esteja morto, este lugar esteja abandonado. Talvez eu ainda esteja na Libéria.”

Então o breu total dá lugar a uma luz tênue, uma luz que um segundo atrás não estava ali. É esse o instante em que o enfermo obrigado a partir e que teve de pousar em um hotel desconhecido, desperto por uma crise, alegra-se ao perceber debaixo da porta uma raia de luz. Que ventura! Já é dia! Não importa quem more naquela casa, em breve se levantará, e então Belano poderá chamar, gritar por socorro. A esperança de ser aliviado lhe dá ânimo para sofrer. Agora mesmo julgou ouvir passos; os passos se aproximam, depois se afastam. Então o pior acontece: a raia de luz que estava sob a porta desapareceu. É meia-noite, e isso significa que será preciso ficar toda a noite a sofrer sem remédio.

Durante muitas horas, Belano tornava a adormecer, e às vezes despertava senão por um breve instante, mas o suficiente para ouvir os estalidos orgânicos das madeiras, para abrir os olhos e fixar o caleidoscópio da escuridão e saborear, graças a um lampejo momentâneo de consciência, o sono em que estavam mergulhados os móveis, o quarto. Seu corpo estava entregue àquele lugar, do qual ele não era mais que uma parte mínima e em cuja insensibilidade logo voltava a integrar-se.

Belano está no quarto de Proust. Delira o delírio do narrador de “Combray”, primeira parte de *No caminho de Swann*. Não se trata de bovarismo, mas de febre. Melhor dizendo: o quarto de Proust não é um lugar onde o enfermo se cura ou fica mais doente pela leitura ou pela escrita, não é uma metáfora; é onde se abriga, mas sem garantias de sobrevivência, pois até mesmo Proust, quer dizer, principalmente Proust, sabia que não há lugar seguro na literatura. Escrever é exilar-se. Até mesmo no quarto.

Proust é um moribundo. Ele morre no quarto em 18 de novembro de 1922 porque torna sua escrita um acontecimento de vida à beira da morte, mas também porque o quarto (de onde praticamente não saiu em seus três últimos anos de vida), e não os salões ou as ruas, era seu lugar de risco para ler e escrever, seu exílio. É nesse quarto, tantas vezes representado nos volumes de *Em busca do tempo perdido*, mas também presente em um ensaio chamado “Sobre a leitura”, que acontece uma passagem de si para o não-reconhecível.

Deixo às pessoas de bom gosto fazerem de seus quartos a própria imagem de seu gosto e de entulhá-lo somente com as coisas que seu gosto aprove. Para mim, não me sinto viver senão num quarto onde tudo é a criação e a linguagem de vidas profundamente diferentes da minha, de um gosto oposto ao meu, onde eu não reencontre nada de meu pensamento consciente, onde minha imaginação se exalte e se sinta mergulhada no seio do não-eu. (PROUST, 2003, p.18,19)

No quarto acontece uma espécie de devir: o tornar-se vetor de micropercepções, arquejos e pulsões à medida que o tempo se desdobra e que a escritura-leitura acontece: Leitura do menino Proust, escrita febril de Proust, depois nossa leitura (febril?) de Proust. Nesse sentido, como afirma Deleuze, a literatura aparece, então, “como empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro, [...] mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota”. (DELEUZE, 2003, p.14)

Embora seja Proust um burguês, e sua literatura o retrato do mundo da alta burguesia – mas também dos empregados, dos subalternos, como percebeu Benjamin –, é Arturo Belano, um poeta latino-americano desconhecido, pobre, que agora ocupa seu quarto. Proust se autoexilou dos salões a fim de produzir, com sua escrita, uma arma para atrair a morte e, ao mesmo tempo, lutar contra ela. Foi assim que desertou fisicamente da vida burguesa, dando a seu quarto a possibilidade de não mais ser lugar de reconhecimento, mas justamente o contrário.

Ao longo de *Os detetives selvagens*, Belano ocupa quartos diferentes em Paris e em Barcelona. Apresentados geralmente como lúgubres, muitas vezes caóticos, os cômodos ora são pequenos espaços em cortiços, ora fazem parte da residência de alguém. São alugados ou cedidos. É nesses locais que, nas horas vagas, se exila para escrever sem que possa desertar de uma vida mundana. Esta não inclui salões nem restaurantes de luxo, mas postos de trabalho mal remunerado, cafeterias baratas, alguma vagabundagem e o encontro, para ele desagradável, com outros chilenos.

Arturo Belano é como muitos personagens latino-americanos de Bolaño que vão para a Europa, vivendo o exílio por questões literárias, existenciais, mas também políticas e/ou econômicas. Essa condição faz desses personagens não apenas uma massa de errantes, e sim de errantes que vão lavar pratos, vigiar campings, carregar malas, ler tudo o que puderem, escrever muito, mas nem tanto e, deixando o quarto, contaminar espaços como a Ramblas, principal avenida de Barcelona, com sua presença que às vezes parece insolente, às vezes apenas evasiva.

O que poderia, do ponto de vista contemporâneo, haver de importante no quarto de um leitor e/ou de um escritor? O quarto não apenas como o lugar da experiência perdida, mas como território a ser tomado, espaço público ocupado graças à leitura e a à escritura, ao

des-reconhecimento que essas ações geram. O quarto, sacrário do lar burguês, não mais livre da morte ou da loucura, agora território do desconforto, de estranhamento do mundo, mas também de não-resistência ao mundo – lugar de qualquer um, lugar onde o não-compartilhamento da experiência é compartilhado. (O quarto está apinhado de gente. É assim que se torna impessoal, coletivo e desconfortável, revelando sua potência política.)

Ao ficcionalizar sua vida em *Os detetives selvagens*, assumir Arturo Belano como alter-ego e falar da própria doença – e, de forma indireta, da iminência da morte –, Bolaño torna públicas sua vida e sua morte dispensando recursos confessionais e adotando a autofabulação. Isso não é pouco, mas está longe de ser o mais importante: o envolvimento físico de um leitor latino-americano com assuntos nada triviais como o mal no século XX, a doença, o exílio e a literatura mostra o quanto esses temas estão conectados entre si e de que maneira imprimem marcas em um corpo, como no de Bolaño – corpo doente, corpo literário tornado público. Portanto, corpo fabulado e multiplicado dentro e fora do universo ficcional, enfraquecendo essa separação.

O tempo da experiência perdida, que é o tempo da modernidade, se era o de Benjamin, Proust, Kafka e até de outros anteriores a eles – como Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire – também será o de Bolaño, mas o que importa agora não é criar uma lírica (ou uma antilírica) para descobrir como isso aconteceu, já não se trata de digerir a perda. O que aparece é um aceite da literatura como lugar de produção de afetos e reflexões que podem vir a ser compartilhados por uma comunidade de leitores selvagens da qual o próprio Bolaño faz parte. Leitores bárbaros que invadem o delírio-Europa, o *Cérebro-Occidente*, para usar a expressão de Roberto Corrêa dos Santos, e deliram mais, sufocam mais, adotam o quarto como zona mortal, perigosa, pela qual precisam passar. Assumem o perigo do delírio e enquanto delirantes dormem acordados.

Bolaño não é o único leitor latino-americano na contemporaneidade para quem quase tudo parece perdido. Há milhões de corpos como o dele, uma comunidade que corrói a literatura lendo, contaminando-a com citações anacrônicas e intempestivas, compartilhando fluidos e afetos; entrando e saindo do quarto de Proust, enfermaria para quem perdeu as esperanças, para leitores cuja carne é triste, mas ainda viva. Dá pra sentir o cheiro daqui, pois estou bem perto.

Conclusão

Pesquisar as relações entre leitura e escritura em *Os detetives selvagens* e *2666* foi antes um trabalho de descoberta do que de reconhecimento, e creio que tal fato torna esta dissertação, ao menos para mim, algo interessante. Isso só pôde acontecer graças às provocações que Roberto Bolaño faz ao ato de leitura crítica nos romances que elegi como objetos de estudo. Em *Os detetives selvagens*, qualquer leitor (incluindo um especialista) é atordoado pela fragmentação da estrutura narrativa ao mesmo tempo em que se vê imerso em uma quantidade sufocante de referências literárias; em *2666*, o próprio título soa como um signo misterioso que a crítica especializada tratou de explicar o mais rápido possível; além disso, nos dois trabalhos há personagens que são críticos literários, criaturas geralmente pretensiosas e/ou ingênuas. Como se não bastasse, na economia das duas obras, o evidente incômodo frente à crítica literária, em algumas de suas declarações e entrevistas Bolaño fazia questão de parecer indiferente ao que a crítica dizia sobre seus livros.

De uma dissertação que apenas analisaria cenas de leitura, minha pesquisa voltou-se cada vez mais para um pensamento reflexivo sobre modos de fazer a si mesma, ou seja, de ler/escrever. Que tipo de crítica literária, que tipo de investigação eu desejava realizar? A partir de que perspectiva? Ampliando a pergunta, me perguntei (e me pergunto) que tipo de crítica é possível fazer na contemporaneidade: uma crítica que julga seu objeto? Uma crítica que precisa dar conta de seu objeto, ser especialista nele (como são os críticos que Bolaño cria em *2666*)? Uma crítica que se pretende “criativa”? Ou uma crítica que desdobra, que reafirma o objeto, sem querer encontrar nele um centro a dominar/apreender, mas sim deixando-se atingir por ele?

À medida que surgiam as perguntas, percebi que as duas propostas que mais me atraíam estavam na filosofia, com Walter Benjamin e Gilles Deleuze. O primeiro recria a ideia de crítica literária, seguindo em parte, como se sabe, as propostas dos românticos de Iena. O segundo quer abolir a crítica, quer criar outra coisa, uma prática de leitura filosófica empirista, a meu ver: desdobrar o texto literário e fugir das interpretações. Meu interesse na proposta de crítica literária feita por Benjamin, que já vinha de algum tempo anterior ao mestrado, estendeu-se ao trabalho anti-interpretativo de Gilles Deleuze em ensaios como os que estão no livro *Crítica e clínica*, e foi o desejo de examinar as relações que ambos estabelecem com textos literários o que me levou a propor um projeto de doutorado para o

departamento de Letras da PUC-Rio no processo seletivo realizado no final do ano de 2012. Se antes de Bolaño havia apenas uma intuição de que seria interessante aproximar conceitos de Benjamin e Deleuze que girem em torno dos modos de apreciação e análise (ou seja, de leitura e escritura) de um objeto estético, lendo o autor chileno me dei conta de que os aparatos da crítica precisam ser (re)pensados diante de cada novo trabalho com que se deparam, e de que é imprescindível sempre ver com desconfiança qualquer tentativa totalizante.

Entra justamente aí a diferença entre reconhecimento e descoberta. Enquanto na primeira “condição de leitura”, vamos chamá-la assim, o crítico se ocupa em rastrear a fortuna crítica de um determinado autor ou obra para, depois, acrescentar algum ponto de vista que contribua para futuras análises, possivelmente sem se arriscar muito, na segunda ele não se furta a isso, mas não tem em tal ação seu foco principal. Sua intenção maior seria a de produzir um texto (uma leitura) capaz de inventar, respeitando a imanência da obra (aliás, ainda é possível dizer “obra?”), um novo lugar não só para ela, mas para o próprio pensamento que ele, texto, executa. A consequência mais evidente dessa tentativa, me parece, é que o fazer crítico passa a ser atingido pela obra e a ser resultado da obra, linha de chegada (sempre provisória) de um processo empírico, diria mesmo experimental, no qual uma certa excentricidade se combina com a possibilidade de engajamento político. Tentei fazer do capítulo 4 a culminância desse processo.

Nesse sentido, a ideia de delírio ali exposta, embora à primeira vista coloque o crítico no lugar do inventor (de crítico criativo), deseja deslocá-lo para o do empirista. Fabular que o quarto de Proust é um território-limite para se pensar a leitura enquanto prática coletiva na contemporaneidade é uma iniciativa que não deseja realizar um elogio à criatividade do leitor-crítico e sim testar a potência, o fôlego de uma intuição, assim como suas possibilidades políticas.

Suponha-se, no entanto, que o delírio é necessariamente uma doença, um mal: o crítico está doente porque *cria* cenas de leitura e as apresenta como desdobramento de cenas presentes nos romances de Bolaño. Pior: realiza, a partir de citações diretas e indiretas, uma aproximação à primeira vista inadequada e promíscua entre textos e autores – Proust e Bolaño, ou, como acontece no primeiro capítulo, Montaigne e Nietzsche. O corpo do texto de cada autor é forçado a tocar, encontrar-se com o de outro, e assim se produz, na escrita do crítico (nunca esqueçamos, do leitor), uma estética da contaminação entre textos, entre poéticas. O resultado só se conhece depois que o texto crítico é realizado, performado.

Eu não teria chegado a essa espécie de elogio ao contágio via citação – algo que desejo explorar no projeto de doutorado –, não fosse pelo fato de que o texto de Bolaño, em primeiro lugar, promove ele mesmo uma contaminação entre textos na exposição das leituras dos personagens (a maioria delas, leituras do próprio Bolaño); e, em segundo, porque ali está claro, e em vários momentos, que o leitor vai falhar em sua leitura detetivesca, racionalista, assim como em sua escrita. Paradoxalmente, ou talvez por isso mesmo, Bolaño está do lado dos que falham ou sucumbem, dos perdedores. Quando leio, em *Los sinsabores del verdadero policía*, que um livro é um labirinto e um deserto, esses lugares de perda de si, de miragem, deslocamento e morte, assumo a precariedade da minha fala, o meu fracasso enquanto crítica, e convoco outras forças para seguir lendo e escrevendo: a potência dos afetos, do movimento e do delírio.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Desnudez**. Trad. Mercedes Ruvituso e María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

_____. **Profanaciones**. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ASSIS, Machado. **Esau e Jacó**. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000030.pdf>. Acessado em 19 fev 2013.

AUERBACH, Eric. O escritor Montaigne. In: MONTAIGNE, Michel. **Ensaaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

AUSTIN, John. L. **How to do things with words**. Oxford: Clarendon Press, 1975.

AYALA, Matías. Notas sobre a poesia de Roberto Bolaño. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

BARRENTO, João. **O género inquieto**. Anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castaõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **El placer del texto y lección inaugural**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

_____. **A preparação do romance**: volume I. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O rumor da língua**. Trad. Leyla Perreone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAY, Carmen A. Nicanor Parra, el francotirador de la poesia. Disponível em <<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/biografia.htm>> Acessado em 21 fev 2013.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas**: volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Obras escolhidas**: volume II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. In: **Obras escolhidas**: volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. Rua de mão única. In: **Obras escolhidas**: volume II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o surrealismo. In: **Obras escolhidas**: volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **El libro que vendrá**. Caracas: Editorial Arte, 1969.

BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. **2666**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2010b.

_____. Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista. Disponível em <<http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>> Acessado em 19 fev 2013.

_____. **Os detetives selvagens**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. **El gaucho insufrible**. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. **Entre paréntesis**. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. **Estrela distante**. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Literatura + enfermedad=enfermedad. In: **El gaucho insufrible**. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. **La literatura nazi en America**. Barcelona: Anagrama, 2007.

_____. Los mitos de chtulhu. In: **El gaucho insufrible**. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. **Noturno do Chile**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Putas assassinas**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

BLANCK, Guillermo. Roberto Bolaño: La frontera entre alta y baja cultura. In: JITRIK, Noé (org.) **Aventuras de la crítica**: Escrituras latinoamericanas en sel siglo XXI. Córdoba: Alción Editora, 2006.

BOLOGNESE, Chiara. **Pistas de un naufragio**: Cartografía de Roberto Bolaño. Córdoba: Alción Editora, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

BRAITHWAITE, Andres. (org.) **Bolaño por si mismo**: Entrevistas escogidas. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

BRODSKY, Roberto. Perdidos en Bolaño. In: MANZONI, Celina. (org.) **Roberto Bolaño, escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

BÜRGER, Peter. **Teoria de la vanguardia**. Trad. Jorge García. Barcelona: Península/Biblos, 1997.

CARPEGGIANI, Schneider. NOGUEIRA, Lucila. **Bolanianas**: Memórias e espantos a partir de *Estrela distante*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012

_____. Bolaño e Dom Quixote: Breves anotações sobre leitores que leram demais. In: POSA, José (org.). **Perspectivas y análisis sobre Cervantes y el Quijote**. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

CARRAL, Andréa. Entre ética y estética. Consideraciones em torno a la poética de Roberto Bolaño. In: JITRIK, Noé (org.) **El despliegue**: De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana. Buenos Aires: NJ Editor, 2008.

_____; GARIBOTTO, Verónica. Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

CASTRO, Claudia. **A alquimia da crítica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

CHIARA, Ana Cristina. Leituras malvadas. In: OLINTO, Heidrun; SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (orgs.) **Literatura e crítica**. Rio de Janeiro: Sette Letras: 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Madri: Editora Nacional, 2003.

_____. O que é um dispositivo. In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990.

_____; Guattari, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva: 2005.

_____. **Signature, Event, Context**. Evanston: Northwestern University Press, 1988.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DUARTE, PEDRO. **O estio do tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Bolaño extraterritorial. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

_____. Nota à primeira edição. In: BOLANO, Roberto. **2666**. São Paulo: Cia das Letras, 2010b.

ESPINOSA, H. Patricia (org.) **Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño**. Providencia/Santiago do Chile: Frasis Editores, 2003.

FISCHER, María Luísa. La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

FLORES, Maria Antonieta. Notas sobre *Los detectives salvajes*. In: MANZONI, Celina. (org.) **Roberto Bolaño, escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, ano 6, vol.1, n.8, jul.2005.

GAMBOA, Jeremías ¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante*. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

GIORDANO, Alberto. **Modos de ensayo**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

_____. Temor y temblor – Ética de la lectura y morales de la crítica. In: GIORDANO, Alberto e VÁZQUEZ, María Celia. (orgs.) **Las operaciones de la crítica**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

GUTIERREZ GIRALDO, Rafael Eduardo. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Da literatura como um ofício perigoso: crítica e ficção na obra de Roberto Bolaño**. Rio de Janeiro, 2010. 179 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

KAFKA, Franz. Uma mensagem imperial. In: **Kafka essencial**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin/ Cia das Letras, 2011.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LACAN, Jacques. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LETELLIER, Alberto M. **Gabinete de lectura**: Poesía visual chilena. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2011

MANZONI, Celina. (org.) Narrar lo inefable. El juego de doble y los desplazamientos em *Estrella distante*. In: **Roberto Bolaño, escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

_____. (ed.) Recorridos urbanos, fantasmagoria y espejismo en *Amuleto*. In: **La fugitiva contemporaneidad**. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

MATTOS, Cláudia N. Literatura e performance. In: CARREIRA, André Luiz A.N. *et alli* (orgs.) **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaio**. Trad. Rosa Freira D'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Richard A. Rand. New York: Fordham University Press, 2008.

NEUMAN, Andrés. Entrevista para o programa **Prefácios**, da Rádio Batuta (IMS). Disponível em < <http://ims.uol.com.br/Radio/D777> > . Acessado em 20 fev 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Trad. Eduardo Nunes da Fonseca. São Paulo: Hemus Editora, s/d.

PAULS, Alan. La solución Bolaño. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Cuadernos de Extension Universitaria, 1986.

_____. **O último leitor**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: No caminho de Swann. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, s/d.

_____. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 2003.

REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos. **A arte e escritura expandidas**. Rio de Janeiro: Circuito/Faperj, 2011.

RIMBAUD, Arthur. **Cartas de Adén y Harar**. Trad. Esteves Serra. Barcelona: Centellas, 2010.

RIOS, Valeria. Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

RÓDENAS, Juan. Espectros mexicanos. In: MANZONI, Celina. (org.) **Roberto Bolaño, escritura como tauromaquia**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

_____. Palabras contra el tiempo. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. A corrigir o cérebro-ocidente (Erasmus de Rotterdam e Gil Vicente). **Semear**, n.8. Disponível em <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_04.html> Acessado em 20 fev 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl. André Sant'Anna e o real da linguagem. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GUINSBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco. (orgs.) **Escritas da violência: O testemunho**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

_____. Performance e literatura: perspectivas e contradições. In: OLINTO, Heidrun; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.) **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: SetteLetras/Faperj, 2012b.

SCHOPENHAUER. Parerga e Paralipomena. In: **A arte de escrever**. Trad. e org. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2010.

SÓLDAN, Edmundo. (ed.) Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis. In: **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

SPERANZA, Graciela. Partes de Ciudad Juárez. **Otra Parte**, n.24, primavera de 2011.

SPILLER, Roland. Roberto Bolaño: fracassar com êxito o *navigare necessum est*. In: SÁNCHEZ, Yvette; SPILLER, Roland (eds.) **Poéticas del fracaso**. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 2009.

TAYLOR, Diana. Performance: teoria e prática. In: **Estudios avanzados de performance**. Nova York/Ciudad de México: Instituto Hemisférico de Performance y Política/Fondo de Cultura Económica: 2011.

VIDAL, Paloma. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Depois de tudo: Trajetórias na literatura latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro, 2006. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

VILLORO, Juan. La batalla futura. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo.. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

VOLPI, Jorge. Bolaño, epidemia. In: SOLDÁN, Edmundo e PATRIAU, Gustavo. (orgs.) **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2008.

ZOURABICHVILI, François. **El vocabulário de Deleuze**. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: Atuel/Anáfora:2007.
