

COMO SE MOVER PELO DESERTO SEM UMA BÚSSOLA – POR UMA LEITURA SELVAGEM NO TERRITÓRIO ROBERTO BOLAÑO

Natalie Aranjó Lima
PUC-RIO

Resumen: Teniendo en cuenta la aproximación hecha por Ricardo Piglia entre el crítico literario y el detective, se presenta el acto de lectura en Roberto Bolaño desde la comparación del tipo del detective-lector en dos de sus novelas y en “La muerte y la brújula”, de Jorge Luis Borges: en el cuento borgiano, el racionalismo hace frente al instinto que hay en *Los detectives salvajes*, que por su parte cuestiona la crítica europea en 2666. El desierto mexicano, el topos de las dos ficciones de Bolaño, impele hacia una lectura errante dentro de la narrativa, pero también afuera de ella, en la recepción crítica de su obra.

Palabras clave: Roberto Bolaño- Crítica literaria- Actos de lectura- Desierto- Laberinto.

Abstract: Considering about Ricardo Piglia’s approach between the literary critic and the detective, this paper presents the act of reading in Roberto Bolaño’s works with a comparison of the reader-detective figure in two of his novels and in Borges’s “Death and the Compass”: the rationalism in the borgean narrative faces the instinct of *The savage detectives*, which questions the European criticism in 2666. The Mexican desert, topos of these two Bolaño fictions, impels an erratic reading inside the narrative, but also beyond it, in the critical reception of Bolaño’s works.

Keywords: Roberto Bolaño- Literary criticism- Acts of reading- Desert. Labyrinth.

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 um 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 ziguezagues. 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 prática 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”, 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-investigativa. 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 a partir do título de um romance do escritor chileno Roberto Bolaño¹: 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 e se projetam em seus personagens. Em *Os detetives selvagens*, os personagens Ulises Lima e Arturo Belano encarnam a figura do poeta, sendo este “o investigador

¹ Em 1998, cinco anos antes de sua morte, 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 infrarrealistas e lançado dois livros em 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 *Estrella distante*. 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*.

heterodoxo do real, [...] 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, Arturo Belano e Ulises Lima, é ler atos poéticos, insensatos. Essa leitura ocorre a partir dos depoimentos de dezenas de pessoas que os conheceram e do diário de García Madero, um jovem aspirante a poeta de 17 anos deslumbrado diante da possibilidade de pertencer ao real-visceralismo, movimento liderado pela dupla Belano e Ulises². 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

² Os personagens Arturo Belano e Ulises Lima são os duplos de Roberto Bolaño e seu amigo Mario Santiago. Se na ficção Belano e Ulises criam o movimento real-visceralista na Cidade do México, nos anos 1970, vivendo “a ação como uma estética de vanguarda”, Bolaño e Santiago passam por experiência bem parecida. Criam, na mesma Cidade do México, nos anos 1970, o infrarrealismo, movimento poético cujo 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 um manifesto do segundo movimento infrarrealista (Bolaño, 1976), encontramos premissas cuja intenção é a de unir arte e vida.

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 as que se espera encontrar num detetive. Trata-se de um sequestro de uma maneira de ler literatura, 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 depoimentos sobre Belano e Ulises formam um coro dissonante que desorienta enquanto esclarece; como se não bastasse, o leitor do diário de García Madero 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 sobrepostos.

Nesse sentido, mover-se bem pelas páginas de *Os detetives selvagens* seria o mesmo que assumir um instinto de leitor insubordinado? Tornar-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 garçonne, 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)

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 desculpando 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. 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.

Ler para se deslocar

Já de pé, longe do conforto da poltrona, o leitor de *Os detetives selvagens* –e aqui se enfraquecem os limites diegéticos à medida que este leitor pode ser encarnado por García Madero, Arturo Belano e Ulises Lima, mas também pelo leitor crítico, autor deste artigo– 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). Re-vela-se assim seu potencial para amontoar discursos, vozes, deixando-se atravessar por eles, exibindo seus efeitos – na escrita, 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 joga³. 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. 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

³ 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)

aquelas capazes de exprimir e de comunicar a condição do homem contemporâneo (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 leitoras⁴.

Retirados do habitat do leitor civilizado (a cadeira, a escrivaninha), eles estão agora 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,

⁴ 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)

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” lendo, e que “vive num mundo de signos”, estando “rodeado de palavras impressas” (Piglia, 2006, p.19,20). 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) Seria necessário, portanto, aprender a se perder nos territórios-textos, deixando de lado o enigma sugerido em *Crítica y ficción*. 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, duplicada em seus personagens), 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 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, arte benjaminiana de mudar de rumo, poderá ser um aliado tanto do flâneur moderno quanto do selvagem 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 legitimadas.⁵ (Poderia ser este também o itinerário do crítico? O do texto errante que desautoriza sua própria autoridade?)

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. Tratam-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:

“–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.

⁵ No ensaio “Los mitos de chulhu”, 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)



–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)

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 em busca de Cesárea Tinajero, uma poeta vanguardista dos anos 1920 por quem estão obcecados. 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. Podem sentir, sem que saibam, o cheiro dela. O resultado desse encontro não é a interpretação da obra ou da pessoa de Cesárea, mas a morte dela, que leva a pior quando decide lutar ao lado de Belano e Lima contra um policial e um cafetão.

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.

Embora Cesárea morra, não se pode afirmar que a busca que os poetas empreendem ao lado de García Madero é malsucedida, pois Belano e Ulises alcançam Cesárea, vão à sua casa, tocam nela. Sabem mover-se. O mesmo não ocorre com alguns personagens do romance 2666: os críticos literários europeus Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza e Liz Norton rumam para a cidade fictícia de Santa Teresa, no deserto mexicano, em busca de Benno von Archimboldi, autor em que são especialistas, mas falham em seu objetivo. E isso ocorre não porque não procuraram Archimboldi o suficiente ou porque não tiveram paciência, mas porque não estavam preparados para ziguezaguear no deserto, 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 cometidos em série contra mulheres pobres, antes fazem parte do caos de corrupção e misoginia que os engendram.

O deserto de 2666 é uma região trevosa, território em que o horror está descentrado, ou seja, em que está por toda parte: os críticos europeus se encaminham para Sonora, onde são sugados pela rede de relações que envolvem os crimes em série contra mulheres, num movimento centrípeto. No entanto, não se dão conta disso; não são bárbaros, não sentem no ar do deserto 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. Norton, Pelletier e Espinoza 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 própria⁶:

⁶ Em uma das entrevistas presentes na compilação *Bolano por si mismo*, de 2006,

“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, p.118)

Ampliando a questão sobre os modos de leitura, tratada em *2666* e *Os detetives selvagens*, mas sempre pensando a partir destes, faz-se necessário refletir sobre um método para ler Roberto Bolaño que respeite a imanência de seus textos à medida que se deixe atingir/tocar por eles, executando em parceria uma performance de leitura do fora, da errância e da excrição, para usar um termo de Jean-Luc Nancy. Em outras palavras, uma performance cuja zona de ação é o deserto, com sua exigência de nomadismo. Isso apontaria, em primeiro lugar, para possibilidade de se ler a enorme obra de Bolaño, tomando-a como um proce-

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*. (Villoro, 2008, p.82).

so 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).

Manzoni parte da ideia de que, em Bolaño, a reescritura que desloca personagens e cenas, como ocorre com a poeta uruguaia Auxilio Lacouture em *Os detetives selvagens* e *Amuleto*, é um processo de autofagia. 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. Nas palavras, de Manzoni, trata-se de:

“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: Bolaño é um chileno no México, depois um chileno na Espanha, até mesmo um chileno na África; o professor Amalfitano, de 2666, é um chileno no México; 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 e o exílio não poupam ninguém, antes começam no próprio ato de escrever.

Contra a imagem da escrita que se desloca por extensão e repetição está a opinião de críticos importantes 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 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? 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, como é o caso de Arturo Belano, Ulises Lima, Cesárea Tinajero e Benno von Archimboldi? 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? Dito de outra forma: 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 coiole, 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 coiole que havia atropelado era uma coiole 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 coiole 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 coiole 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 coiole 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 coiole 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 (carro em que ele, Belano e Ulises rumam para o deserto), 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.

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 das mulheres 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.

Bibliografia

- Benjamin, W. (2010). *Obras escolhidas* – volume I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1994). *Obras escolhidas* – volume II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- Bolaño, R. (2008). *Amuleto*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (2010b). *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (1976). *Déjenlo todo, nuevamente*. Primer manifiesto infrarrealista. Archivo Bolaño. Recuperado de <<http://garciamadero.blogspot.com.br/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html>>.
- _____. (2010). *Os detetives selvagens*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (2003). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2006). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2009). *Estrela distante*. Trad. Bernardo Aizenberg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Borges, J. L. (1975). *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Círculo do Livro.
- Brodsky, R. (2006). *Perdidos en Bolaño*. In: Manzoni, Celina. (org.) Roberto Bolaño – *Escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Echevarría, Ignacio. (2008). *Bolaño extraterritorial*. In: Soldán, Edmundo; Patriau, Gustavo. (orgs.) Bolaño salvaje. Barcelona: Candaya.
- Espinosa, H. P. (org.). (2003). *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Providencia/Santiago do Chile: Frasis Editores.

- Fischer, M. L. (2008). "La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño". In: Soldán, Eduardo; Patriau, Gustavo. (orgs.) *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Manzoni, C. (2006). "Narrar lo inefable. El juego de doble y los desplazamientos em Estrella distante". In: Manzoni, Celina. (org.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____. (2003). "Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en Amuleto". In: Manzoni, Celina. (ed.) *La fugitiva contemporaneidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Nancy, J.L. (2008). *Corpus*. Trad. Richard A. Rand. New York: Fordham University Press.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Cuadernos de Extension Universitaria.
- _____. (2006). *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ródenas, J. A. (2008). "Palabras contra el tiempo". In: Soldán, Eduardo; Patriau, Gustavo. (orgs.) *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Villoro, J. (2008). *La batalla futura*. In: Soldán, Eduardo; Patriau, Gustavo (orgs.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.