

## **SUPERFICIALIDADE DE 2666, DE ROBERTO BOLAÑO**

Alexandre Bacelar Marques

Duas dimensões de 2666, de Roberto Bolaño, publicado em Madrid pela Anagrama, em 2004 e, pela Companhia das Letras, ano passado no Brasil, poderiam ser o objeto de meu comentário filosófico sobre o livro. Eu poderia falar tanto da dimensão interior da obra, de seu lado mais profundo, do modo como o destino dos personagens traduz uma consideração firme ou vacilante sobre o destino do homem, como também falar dos aspectos mais superficiais, destas pistas de uma obra literária ou de qualquer outra ação humana (uma obra literária é uma ação humana, antes de ser literatura) que são sempre as primeiras a serem seguidas por quem quer que as investigue, até pelos vendedores das livrarias: a cor da capa, em prateleira deste enorme mercado de livros ele pode ser achado, se muitos exemplares foram vendidos, se a autor é conhecido, a quantidade de páginas, sem esquecer, (superficialidade das superficialidades) o preço.

Dado que vivemos neste tempo triste, nesta Era de Bronze, neste Crepúsculo dos Comentadores, em que o que é profundo pode ser percebido antes do que é superficial, escolho falar do lado mais visível do novo livro, o qual talvez passe despercebido. Senão vejamos.

2666 foi a última obra escrita por Bolaño. Saiu em edição póstuma e não recebeu as últimas correções. Trata-se de um gordo volume. A edição da Anagrama tem 1124 páginas. Não sei se a edição da companhia das Letras é maior ou menor (parece que menor), nem se também usa esse papel ruim que de tão fino deixa as letras de um lado da página aparecerem de outro (duvido muito que use), mas tenho certeza de que repetirá a estratégia de imprimir tudo em um volume só. A história é dividida em cinco partes relativamente autônomas – na verdade, completamente autônomas – de cento e poucas a duzentas páginas cada uma. Elas são chamadas exatamente disso, de, “partes”: a Parte dos críticos; a Parte de Amalfitano; a Parte de Fate; a Parte dos crimes e a Parte de Archiboldi. Eis aqui o conjunto do livro. Era intenção de Bolaño que cada uma destas “partes” (que lembram o costume antigo de dividir as obras por “livros”, livros que depois, nos tempos modernos, foram

substituídos por “capítulos”) fossem publicadas separadamente, à média de uma por ano. Antes de morrer, ele deixou instruções expressas a seus filhos de como publicar a obra, sugerindo inclusive os preços a serem negociados com o editor. Seu intuito era fazer o livro render o máximo de dinheiro possível, de modo que seus herdeiros não tivessem problemas econômicos pelo resto de suas vidas. Bolaño sabia que ia morrer (ele era doente dos rins) e pretendia que este detalhe, a morte, não interferisse nesse detalhe de sua persona, ele era pai, ou ao menos, que não interferisse nesse detalhe do papel de um pai: que ele deve primeiro sustentar seus filhos.

Tendo morrido antes de dar os retoques finais no livro, coube ao seu amigo, o crítico espanhol Ignacio Echevarría, organizar o espólio do autor e garantir que os rascunhos que entrariam na composição final eram os mais acabados, além de realizar ele mesmo a negociação com os editores – no caso, com o editor, Jorge Herralde, que também era amigo pessoal do autor. Echevarría, porém, convenceu os herdeiros que, embora a vontade de Bolaño fosse ver obra publicada em suas partes separadas, tal vontade era baseada no interesse prático, meramente material, de fazer o máximo de dinheiro possível. Acima deste existia um interesse artístico, espiritual, mais profundo que o interesse material – esse detalhe superficial – de que a obra fosse publicada toda de uma vez só, em um único volume. Mesmo que depois a obra pudesse vir a ser publicada dividida, em cinco, ou três ou dois volumes, da maneira como melhor conviesse aos editores do mundo todo, Echevarria achou essencial que em sua primeira aparição *2666* fizesse uma *belle entrée* e surgisse nas vitrinas em um volume enorme. Era do interesse artístico de Roberto Bolaño, embora não fosse de seu interesse material – ou do interesse material de seus filhos – que seu livro aparecesse aos leitores em sua integralidade, como um monumento.

Observo, entretanto, que há algo de curioso nisso tudo, que é o seguinte: não deixa de ser notável essa atenção do amigo ao caráter artístico da grandeza física do livro quando o esperado é que os detalhes da forma não interfiram nas virtudes do conteúdo. Ninguém julgaria uma obra baseado na qualidade do papel em que foi impressa, ou na beleza da tela reproduzida na capa (que é linda e que a Companhia das Letras substituiu), ou na sobriedade da decoração da livraria em que foi comprada ou no descanso da tarde de chuva em que foi lida. Preocupado com a

arte do amigo mais que ele próprio, Ignácio Echevarría violou sua confiança por algo tão pouco artístico como a quantidade de páginas.

### **Ignácio Echevarría como Max Brod**

Mas Echevarría não pode ser comparado ao maior amigo-de-escritor da história da literatura que é Max Brod. Perto da traição perpetrada por Brod, que publicou a obra de Kafka completamente inacabada, com livros e capítulos por terminar, contra a vontade do amigo, a traição de Echevarría é uma brincadeira, não passando de um deslize desses que ocorrem em todas as amizades verdadeiras.

Suponho que ninguém ainda, entretanto, aventou a hipótese de que Kafka tenha utilizado Max Brod, sem que este soubesse, na construção de sua persona literária (o que seria bem mais do que um deslize, pois a exploração, como a ironia, está excluída da relação de amizade, por definição). Sabemos que Kafka era um desgraçado que teria humor para tanto. A história, como a imagino, teria acontecido assim: um jovem autor quer conferir uma aura a seus livros. Todos sabem que uma obra de arte moderna tem que ter algo de provocativo que a diferencie. Pode ser uma escrita baseada puramente nas construções da matemática ou então no fluxo livre do inconsciente; pode ser o uso imperativo de palavras prosaicas num poema que resulta ininteligível ou o uso de palavras esdrúxulas num texto que resulta banal; a imitação deliberada de todos os autores ou o afastamento deliberado de todos ou ainda, como naquele conto de Borges, a cópia deliberada de um único autor. O método que o jovem escritor tcheco encontra que assegurará sua fama, além de outras banalidades, como caracterizar os personagens pela primeira letra do nome, é escrever obras que são bruscamente interrompidas como se o autor morresse enquanto escrevia. Ele é mortificado, entretanto, por saber tudo isso não passa de truque, não muito diferente dos truques utilizados hoje em dia pelos publicitários, e que, no fim, degradam a personalidade do artista. Ele se lembra, quem sabe, dos autores do mais infame dos gêneros poéticos, o acróstico, ou daqueles autores gregos que faziam poemas em forma de machado ou dos poetas vanguardistas de seu próprio tempo e de quem mais apostou o nome em vãs sutilezas (a expressão é de Montaigne) e vê que ninguém liga para a obra destes autores - apenas para seu

método. Ele deduz então que um autor que é lembrado por um método é como um personagem que é chamado por uma única letra do nome: um idiota que faz alarde de sua própria evisceração. Só que Kafka quer as duas coisas: quer escapar da banalidade de maneira ostensiva (e assim garantir que não será tomado por banal nem pelos desatenciosos) e, ao mesmo tempo, quer escapar do julgamento dos – pretensos – perspicazes, que poderão achar que suas sutilezas não têm significado mais profundo que o de chamar a atenção dos caçadores de sutilezas.

Nada de condenável até aí. Todo ator quer parecer natural. Baltasar Castiglione, que não falando de literatura, mas da conduta humana como um todo, deu a este talento de agir com naturalidade o nome de sprezzatura. Sprezzatura é a arte de esconder o esforço despendido na composição de algo, no caso da conduta. O que suponho que seja condenável é o fato de Kafka usar seu amigo, Max Brod, como escada para auxiliá-lo, à completa revelia deste. Imaginemos, por diversão, Kafka pedindo, no leito de morte, que Brod queime os manuscritos; depois o eloqüente dilema de Brod, digno do pior teatro (ou do melhor), dividido entre a Literatura e a promessa feita ao amigo no leito de morte. O dilema fica mais interessante se lembrarmos que Brod também ele era escritor, autor de um romance publicado em 1912, *O caminho de Tycho Brahe até o céu*, sobre a relação entre os astrônomos Tycho Brahe e Johannes Kepler e que é uma transfiguração de sua relação com amigo superiormente dotado. Ou seja: Brod, dramaticamente, sabia que Kafka não poderia sofrer a mesma dúvida, que, encontrando-se na mesma situação, queimaria sem pestanejar os manuscritos, pois o diminuto nome de Brod jamais valeria a promessa feita a um amigo no leito de morte. Ele então se decide a trair o amigo e torna-se, perante a História, não um escritor, mas o homem graças a qual o mundo fica conhecendo a espantosa obra de obscuro escriturário judeu que queria queimar seus manuscritos terríveis, incompletos e absurdos como incompleto e absurdo é o mundo.

Especulo então que tudo isso já estava na mente de Kafka. Kafka que, querendo escrever algo estranho, sabia que o exótico e o estranho são as primeiras características da obra superficial (por exemplo, os superficiais romances góticos do século XVIII, que geraram E. T. A. Hoffmann, que gerou Kafka). A saída que ele encontrou foi criar uma farsa envolvendo o amigo e a história da própria obra.

Nada na história da publicação de 2666 é assim tão colorido, nem de longe. Tudo o que Ignácio Echevarría fez foi conferir o caráter monumental a uma obra que, aparentemente, não o era pra ter. A atitude de Echevarría para com o último livro de Roberto Bolaño é, na verdade, o exato oposto, em resultado, da atitude de Max Brod. Este salvou do esquecimento uma obra cujo artifício mais superficial é a estranheza e o mistério, antes que a ambição. Echevarría, por sua vez, tentou conferir ares de grandeza a uma obra que não o tem nem pode ter. Graças a Brod, a obra de Kafka é a realização perfeita do ideal da sprezzatura, que é esconder seus artifícios e fazer com que eles pareçam naturais (e, de fato, nada parece mais adequado, mais natural, que os banais artifícios de Kafka); graças à decisão de Echevarría, por outro lado, 2666 aparece para o leitor como um monstruoso somatório de artificialidades, isso pelo motivo simples de que ela não é, nem pode ser, uma obra monumental, salvo em suas proporções físicas. Trata-se de uma obra falhada.

### **Fenomenologia da arte monumental**

2666 é um livro malogrado porque não pode ser monumental. Mas... o que é um monumento?

Anotemos seis propriedades de um objeto qualquer dotado de monumentalidade. A questão de saber se a matéria do objeto interfere de alguma maneira em sua função, isto é, de saber se qualquer composição humana, seja uma estátua, uma sinfonia ou um romance se prestam com a mesma eficiência a serem monumentos, ou se, pelo contrário, existem materiais privilegiados, pode ser deixada para depois; assim como a questão inversa, a de saber se existem coisas mais dignas de uma referência monumental do que outras. Também daremos por garantido que o gênero épico é, por definição, o gênero monumental da arte literária: 1) um monumento é um instrumento de memória; 2) um monumento é grande 3) um monumento representa um nexos com algo maior; 4) ele é um objeto de artifício único; 5) ele é oco e 6) ele é simétrico.

A característica 1 é a mais evidente. Um monumento é algo que lembra alguma coisa, uma batalha, um martírio, um milagre, a fundação de um país, a destruição de um país, um massacre, uma fuga, uma chegada, um rapto por um Deus etc. Tal

função não é mero acidente, mas é a própria razão de ser da construção de monumentos. Monumentos servem para lembrar algo que não pode ser esquecido, ou que aquele que o mandou edificar acha que não pode ser esquecido. Ora, que eu saiba, várias coisas existem que não podem ser esquecidas. Não posso esquecer, por exemplo, de salvar este texto no arquivo do computador ou de comprar remédio para o cachorro três horas da tarde. Um monumento, entretanto, não nos lembra deste tipo de coisa, ele nos lembra apenas de coisas que não podem ser esquecidas porque fazem parte de nossa identidade. Um monumento é um instrumento mnemônico que serve para salvarmos aquilo que somos. O que significa que sua própria existência já significa uma ausência de memória e identidades coletivas. Quanto mais extenso for um império, quanto mais distantes forem as nações que ele colocar sobre seu domínio, mais necessitará de instrumentos que confirmem a essa gente toda uma identidade comum.

2) É por isso, porque nos recorda de quem nós somos quando não estamos seguros disso, ou, pelos menos, quando quem quer que sejamos alguma coisa não está seguro disso, que os monumentos são grandes. O tamanho, enquanto artifício da conduta humana, é a fascinação por apenas uma de suas dimensões: um quadro que tenha apenas cor é tão grande – e, por isso, tão brega em quase todas as situações – quanto um quadro que seja uma grande figura; uma música que tenha só barulho; um rico que só tenha dinheiro (e que por isso tenderá a ostentar, a ter coisas grandes); um relacionamento que só tenha sexo (ou sexo que só tenha penetração; ou penetração que só tenha profundidade), são todas expressões de uma tentativa de chamar atenção para apenas uma das dimensões da conduta, seja conduta artística, moral ou sexual. O problema não acaba por aí. Nem todas as dimensões podem ser exageradas; nem tudo pode ser grande, algumas coisas precisam de proporção. Nos disparatados exemplos que demos, somos obrigados a reconhecer que existe algo em comum entre tudo aquilo que pode ser exagerado, que é o seguinte: só o que não tem medida, o que não tem forma, pode ser dotado de uma autêntica enormidade e ilimitação. O que tiver forma não será enorme porque terá proporção. Um gato, enquanto gato, não pode ser grande, pois conhecemos a forma gato. Caso nos deparemos com um gato gigante ou com uma estátua gigante de gato, a dimensão do tamanho só nos aparecerá se a compararmos com outras coisas ao redor ou com seu tamanho normal com o qual

estamos habituados. Alguém que nunca tivesse visto um gato jamais poderia dizer se ele é grande ou pequeno, exatamente pelo fato de que o gato, sendo gigante, ainda possui medida. Assim como o gato completo, suas partes também possuem medida proporcional; patas, cabeça, rabo, são, cada uma, formas por si próprias. Se víssemos um gato com uma calda comprida, grossa e pesada, nosso impulso imediato seria o de pensar que se trata da calda de um gato gigante colocada por engano num animal menor e não de uma calda grande em si mesma. A dimensão pura do tamanho ainda não apareceria. Agora, imaginemos um gato normal, com a calda de peso normal, grossura normal, só que extremamente comprida, de 3 m de comprimento. Este felino anormal não é maior que um gato gigante, porém, nele, o tamanho, a dimensão estética do tamanho, aparece mais. De certa maneira, podemos dizer que ele, não sendo maior, possui mais tamanho, que o gato gigante e bem proporcionado. É como um homem que mora numa favela e possui milhares de reais no banco. Ele não é mais rico que um grande empresário falido que deva milhões; mas nele, a dimensão monetária da riqueza é mais pura. O dinheiro do favelado; a calda do gato; a cor do quadro; a altura da estátua; o sexo no relacionamento erótico: cada uma destas formas, gato, relacionamento, composição musical etc., possui apenas alguns componentes específicos que podem ser aumentados ilimitadamente sem que a forma se descaracterize, sem que ela vire outra coisa ou deixe de ser quem é. Não importa o tamanho do rabo do gato, um, três ou duzentos metros, ele continuará a ser um gato. Mas o mais importante é: o exagero, o tamanho, não existe no vácuo da disformidade, ele pressupõe uma forma, ele, por si só, nos põe, nos joga, nos empurra a para a sensação de que estamos rodeados por algo que não sabemos bem o que é, mas que é alguma coisa. Isso não fica claro no caso do exemplo do gato porque sempre pensamos nele como um objeto, algo que está aí. Mas pensemos no caso do relacionamento erótico. Não existe relacionamento erótico sem sexo, então a ênfase nos aspectos ilimitados do sexo dão por garantido que a forma “relacionamento erótico” existe, sem mais questionamento. Caso esta forma esteja a se perder, isto é, caso o relacionamento não possua estabilidade formal, o investimento mais objetivo é investir naquilo que cria a ilusão da forma. Grandeza, enormidade cria ilusão de um formato, de uma moldura. Por isso todo monumento é grande, porque ele cria a ilusão de uma forma política, narrativa, mítica, histórica, nacional, etc. tamanho,

repetindo, que não é a apenas tamanho da dimensão espacial, como num obelisco, mas a concentração da atenção do espectador em um dos aspectos que admite crescimento ilimitado sem comprometer a forma.

3) Um monumento representa um nexa com algo maior. Enquanto instrumento de memória, ele serve para edificar uma identidade coletiva. Esse trabalho, por sua vez, só pode ser conseguido se ele apontar para algo superior, se ele lembrar a quem com ele se depare de que existe não apenas uma identidade, uma memória que não está à mão, mas também que existe uma realidade superior da qual ele participa e da qual deve sentir-se membro. Assim como a premissa implícita na função mnemônica do monumento é que memória e identidade estão estreitamente relacionadas, a premissa implícita neste segundo aspecto é que a identidade liga-se à idéia do Bem. Aquilo que nós somos está ligado àquilo que consideramos superior. Assim como preciso ser lembrado, ostensivamente, que pertença a uma narrativa mais abrangente que a narrativa que me está à mão, preciso ser lembrado que pertença a uma realidade maior que a realidade que abarco com os olhos. Não basta apenas, entretanto, que sejamos avisados que existe uma realidade superior; é preciso que saibamos que fazemos parte dela. A consequência arquitetônica disso é que os monumentos não podem ser fechados em si mesmos, como que destacados do mundo. Ele será tanto mais eficiente, pelo contrário, quanto mais lograr estar em harmonia com o mundo que o cerca. O espectador não deve entrar no monumento, deve sentir que já está dentro de algo. Uma coluna, que parece que está fixada no chão e sustentando o céu, uma escada no vazio (como a escada de Jacó, que liga a terra, o céu e o inferno), as Pirâmides e sua harmonia matemática com o Sol, os poemas homéricos, que faziam os ouvintes de cidades diferentes e muitas vezes em guerra entre si, sentirem-se parte da Hélade, eis alguns exemplos da harmonia com o mundo.

Enquanto instrumento mnemônico que nos coloca dentro de uma narrativa (a característica 1 que enumeramos), o monumento ainda nos comunica algo do mundo dos homens, ainda nos põe em contato com algo que não deixa de ser, em sua constituição intrínseca, majoritariamente humano, empestado de humanidade. A História, por definição, é o reino da causalidade humana e será tanto mais histórica quanto mais os deuses se ausentarem, quanto mais as pessoas sofrerem no vazio. Enquanto nexa com algo superior, por outro lado, o monumento nos

mostra tão-somente que faz parte de nossa natureza o fato de que só estejamos completos quando englobados por um todo que nos transcende. Saber que estamos em contato com uma realidade superior que está além do humano é talvez condição intelectual para que possamos perceber que estamos em contato com uma história que nos transcende, mas que é humana. O problema é que, embora a função 1 possa preparar para a função 3, o contrário nunca é verdadeiro. A hierarquia humana pode preparar pedagogicamente nossa percepção para que enxerguemos a hierarquia da ordem natural, mas que o oposto aconteça, que a hierarquia natural nos ensine algo sobre a hierarquia na ordem humana, não passa de uma prova de nossa capacidade de enveredar pela senda da aberração.

4) Um monumento será tanto mais algo puramente exterior, algo que não incita quem o vê a penetrá-lo (antes o recorda de que ele já está dentro de algo) quanto mais ele for um objeto de artifício único. Quanto mais artifícios tiver um objeto simbólico, mais necessário será de encontrar-lhe o sentido exato, pois mais difícil será estabelecer uma hierarquia entre os diversos artifícios. Essa dificuldade de encontrar o sentido, isto é, essa interpretabilidade, por sua vez, é o que explica que os objetos de muitos artifícios sejam fechados, que tenham começo e fim (e, portanto, sejam exclusivos, mantenham quem os contemple de fora) enquanto os objetos de artifício único sejam, como vimos, abertos (em harmonia com o universo) e logo, inclusivos. Do que se deduz, portanto, o fechamento de uma determinada conduta artística parece ser a contrapartida necessária da destruição da organização hierárquica de seus componentes.

Isso vai ter que ser melhor explicado.

Vejamos: uma determinada conduta artística é fechada quando ela se destaca do mundo. São exemplos de modos de destacar uma ação do mundo: a determinação do começo e do fim de uma história; o pedestal das estátuas; o palco no teatro; a criação de personagens não tradicionais na literatura; a perspectiva na pintura. São exemplos de ações que não se destacam do mundo: as esculturas das catedrais e as músicas religiosas; a troca de dádivas nas sociedades arcaicas e, claro, os monumentos em geral. Uma característica essencial das ações que se destacam do mundo é que elas possuem uma interioridade. Possuir uma interioridade é sempre responder ao olhar de quem nos olha com um olhar de mistério. A meu ver, a principal razão para essa atmosfera misteriosa é a abolição, dentro de suas

fronteiras, de qualquer relação de preeminência entre seus elementos constitutivos. “Ali, ponto não há que não te mire” dizia Rilke sobre o resto de uma estátua de Apolo, que ele viu num museu. Por exemplo: o que tem preeminência interpretativa nos diálogos platônicos? O que Sócrates diz? Ou o que Sócrates faz? O que deve ser levado em conta? As idéias de Sócrates sobre o mundo das formas e da cidade ideal são apresentadas no contexto de uma determinada conversação com pessoas específicas. Quando se dirige a outras pessoas, Sócrates fala de outras coisas. E se ele estiver sendo irônico? Como podemos saber se o que Sócrates diz é o que Platão pensa? Todas estas dúvidas ocorrem porque não podemos ter certeza sobre qual elemento do texto deve prevalecer sobre os demais. O mesmo acontece com a Bíblia, que está cheia de ensinamentos mutuamente contraditórios, sem que se saiba qual deve prevalecer.

Agora, pense-se no ordenamento jurídico de um Estado moderno. O que tem preeminência interpretativa, uma lei ordinária ou um princípio constitucional?

O texto platônico é destacado do mundo; o texto constitucional não é. Podemos também pensar em como a literatura tornou-se mais interpretável, mais misteriosa, ao mesmo tempo em que seu espaço tornou-se mais limitado, isto é, à medida que foi ficando mais evidente e mais assegurado por uma serie de mecanismos culturais que aquilo que se encontra nos livros é, de fato, ficção. Luiz Costa Lima chamou esse fenômeno de controle do imaginário. O controle do imaginário nada mais é que o progressivo destacamento das obras literárias do mundo que as cerca. Um leitor antigo poderia ler Homero com o único intuito de aprender o que é certo e o que é errado. No Antigo Regime, ainda se resolviam dúvidas sobre questões de honra recorrendo ao comportamento dos personagens de Tasso. Isso só era possível por que a *Ilíada* ou *Jerusalém Libertada*, estes monumentos, são poemas de artifício único. Com isso, não quero dizer que um monumento, para o ser, não possa ter artifícios (na maioria das vezes, é exatamente este o caso) mas que os artifícios, quando existem, encontram-se hierarquicamente organizados. A inversão das palavras na poesia barroca não rompe com as leis da sintaxe, assim como as esculturas de uma catedral estão subordinadas ao artifício principal que é sua localização na estrutura da cidade medieval e do cosmo. Um objeto de artifício único é a aquele que concentra toda a atenção de quem o contempla sobre um único ponto. Uma coluna gigante; uma pirâmide; uma cruz na beira da estrada que, por

mais enfeitada que seja, terá todos os enfeites subordinados ao artifício principal, que é o local onde ela está plantada; uma história policial, onde todos os pequenos enigmas são subordinados ao enigma maior da identidade do assassino. Todos estes são exemplos de objetos simbólicos de artifício único. Um objeto de múltiplos artifícios é uma dança no teatro; o que só possui um artifício é a marcha de alguém que nos passa pela janela.

4) Todo monumento é oco. Não podemos jamais interpretar um monumento, pois ele não tem absolutamente nada a nos dizer. A única coisa que podemos fazer é nos deparar com ele. Para que uma narrativa possa ser monumental (quer dizer, para que possa ser épica) a primeira coisa que ele deve ser é superficial. Nada mais impróprio que as tentativas de alguns estudiosos de Homero de procurar respostas para os problemas do texto na psicologia dos personagens.

5) O vazio interior, por sua vez, externaliza sua não-existência pela ausência de perspectiva. Nada traduz tanto o vazio interior de algo do que o fato de este é visto de maneira igual por todos que o observam. Willian Blake, que se lembrou da *fearfull simetry* do tigre, ou Borges, que inventou a tenebrosa e cristalina Biblioteca e amou mais que ninguém os espelhos, ambos sentiam que a simetria é o idioma falado no inferno, motivo pelo qual há mais drama humano num teorema matemático do que, por exemplo, nos versos herméticos de um adolescente classe-média.

Simetria, aqui, não é apenas a equivalência dos lados de uma coisa mas, principalmente, a equivalência das perspectivas sob as quais essa coisa admite ser vista. Estamos acostumados a entender a perspectiva como algo dependente do observador, porém ela é uma qualidade do observado. Assim como o mar não separa os continentes mas, pelo contrário, é o instrumento que os une, o caminho de se viajar de um para outro, a perspectiva não separa o observador da coisa mas é o instrumento que esta utiliza para expressar-se. A perspectiva, uma técnica de ser visto. Um objeto simétrico é aquele que não se vale desta técnica para mostrar-se, como um objeto preto é o que não se vale do recurso da cor. Onde quer que estejamos, sempre teremos a mesma visão das pirâmides; nenhum ângulo pelo qual eu possa observá-las me mostrará algo que eu não possa ver dos outros. De qualquer cidade grega que alguém pertencesse, teria o mesmo ângulo lingüístico da *Ilíada* e da *Odisséia*, pois a língua de Homero é feita de uma mistura de dialetos que não é propriamente o de lugar nenhum. É perfeitamente possível, por outro lado,

que alguém leia *Lolita* como a tragicômédia de um pedófilo sofisticado, ou *O amante de Lady Chatterley* como um livro pornográfico ou *Crime e Castigo* como uma história policial.

Não existe leitura superficial de Homero, pois poema épico é, por natureza, superficial. Logo, a leitura superficial de Homero não é defeituosa. As leituras superficiais das obras modernas o são, e muito. O são porque deixam escapar a singularidade das obras. Deixar escapar a singularidade de uma obra é enxergar nela nada mais que a atualização de esquemas que a antecedem, é re-conhecê-la, isto é, enquadrá-la em alguma categoria. A leitura dos monumentos é – e deve ser – um reconhecimento. Através deles re-conhecemos uma história, uma data, um povo, um cosmo.

As obras que se destacam do mundo, por outro lado, não podem ser lidas como simples reconhecimento de coisas já sabidas, elas exigem uma conversão do leitor ao seu próprio universo destacado. Esta, então, é a principal característica das obras fechadas, segundo o que ficou dito acima. Conversão é o ato pelo qual respondemos ao mistério que uma obra fechada nos dirige. Quando um objeto simbólico não possui hierarquia entre seus elementos constituintes, isso significa que só nos resta ignorá-lo, já que nada há que possamos nele reconhecer – ou converter-nos. Converter-se é se deixar ser reconhecido, isto é, se deixar ser julgado, por algo que não entendemos muito bem. Só aquilo que não entendemos muito bem, que não podemos classificar, está acima de nós e por isso pode nos julgar. Só o que não podemos reconhecer pode nos reconhecer. Bem o sabia Rilke, que deu o único conselho possível a quem quer que queira apreciar verdadeiramente este torso de Apolo, peça na qual não existem partes mais importantes ou menos importantes, pois “ali, ponto não há que não te mire”. O conselho é: “força é mudares de vida”.

O reconhecimento é sempre um ato da inteligência. Que é reconhecer senão classificar, categorizar, organizar, enfim, encaixar num padrão? Algo que peça para ser categorizado é algo que fala diretamente à nossa inteligência; um mundo onde as coisas e as pessoas são constantemente reconhecidas é um mundo onde espande o intelecto. Isso é válido tanto para a lógica que é o constante reconhecimento que se for isto, classifica-se como aquilo, como para o saber prático.

Todo reconhecimento pressupõe um conhecimento. Isto é, o reconhecimento próprio do saber científico, o reconhecimento típico do saber prático e o reconhecimento que aplicamos na leitura de monumentos, pressupõem uma ordem, um mundo organizado ao qual o reconhecimento deve se reportar, sem o qual ele não existiria e contra qual esta atividade, a de reconhecer, não serve de absolutamente nada. As hipóteses científicas pressupõem princípios metafísicos, mas nada diz sobre eles; a sabedoria prática pressupõe uma finalidade, diante da qual ela é inútil; e um monumento pressupõe um mundo, um cosmo, uma grande narrativa, cuja natureza lhe é completamente misteriosa.

Esta ordem pressuposta, por sua vez, é uma das manifestações do outro enquanto componente da inteligência humana. O cientista trabalha com dados que ele nunca conferiu, mas que é garantido por outros; o valor dos objetivos que o saber prático existe para atingir é um valor conferido por outras pessoas (caso contrário, o saber deixaria de ser prático, seria *art pour l'art*); que um monumento não o pode ser para uma única pessoa nem é preciso argumentar.

Ler uma obra ou ação humana através do reconhecimento é fazer brilhar a inteligência. O que vemos arder no fenômeno da conversão é um formidável medo do caos. Por isso a conversão é algo essencialmente irracional. Enquanto o reconhecimento pressupõe a existência de uma ordem e não se preocupa com ela, a conversão é governada pela consciência de que o mundo, o cosmo, a grande narrativa, poderia simplesmente não existir. O grande crítico literário, por exemplo, é aquele que se converte às obras que comenta. Converter-se é conseguir enxergar o mundo em que a obra não existisse. O que é o amor pela singularidade de uma coisa senão visualizar – e tremer – diante de um mundo em que essa coisa não exista?

Enquanto o reconhecimento é obra da inteligência, a conversão é obra do medo. Do medo do nada. E, enquanto o reconhecimento pressupõe uma ordem, um conhecimento, o qual, por sua vez, não pode ser conhecido, a conversão não pressupõe esse conhecimento, e só por isso pode considerá-lo em bloco e amá-lo (é neste sentido, por exemplo, que a filosofia não é propriamente um saber, mas um amor ao saber; ou pense-se também na teologia cristã, que considera o cosmo do ponto de vista da criação, isto é, como algo que pode perfeitamente não existir, consideração esta inaudita na cosmologia helênica). O conhecimento pressuposto

pela atividade do reconhecimento pressupõe, por sua vez, vimos, um outro ser humano que o garanta. Ele nunca é solitário. Ele é garantido pela participação daquele que reconhece algo em uma coletividade a qual funciona como esteio de seus critérios de reconhecimento. Para o ponto que nos interessa nesse caso, que é a leitura da arte monumental, este aspecto do reconhecimento é evidente. Todo monumento pressupõe uma coletividade, uma memória coletiva dentro da qual o leitor deve reconhecer-se como membro. Mas o papel da coletividade não é menos válido para o saber lógico-científico ou para o saber puramente prático, prudencial. Aqui temos a chave da relação entre conversão e individualidade. Assim como o reconhecimento pressupõe o outro, a coletividade, a conversão fabrica uma individualidade. Não há individualidade se não há conversão. A literatura moderna, claro, é o lugar mais apropriado para presenciarmos esta relação, mas não é o único. Quanto mais pessoal, mais destacada de um cosmo maior que a abarque, mais, em suma, individual, mais a literatura exige leitores conversos. Mas pensemos também, por exemplo, na moderna teoria do Estado, em Hobbes, em que o Estado que garante a individualidade exige, antes, que as pessoas se convertam a ele, conversão esta que ocorre como uma fuga do caos, da guerra de todos contra todos. Ou então, em Maquiavel. Toda a pedagogia d'*O Príncipe* concentra-se de modo especial no que Maquiavel chama de Principados Novos, que são os governos que um príncipe totalmente estrangeiro e sem tradição tem de manter. No fundo, *O príncipe* é um livro iniciático em que o conselho mor do secretário florentino a seu discípulo é que ele se converta ao Estado que ele vai governar. E se o fator que determina a conversão ao Leviatã é o medo da morte violenta, o que move o príncipe que deseja governar um principado novo é a necessidade de dominar a Fortuna. A esta capacidade, Maquiavel dá o nome de virtú. Não existe direito individual se não existir medo da morte violenta; não existe virtú se não existir Fortuna; não existe alma, os teólogos me corrijam, se não existir inferno.

### **Superficialidade de 2666**

Vou resumir 2666 em uma única e pomposa frase: é o testamento de Roberto Bolaño sobre a inocuidade e o ridículo da conversão artística. Quando sobre esta

recai o peso de ser algo muito maior e mais importante que crítica literária, de ser um simulacro de salvação em um mundo sem fé, ela torna-se ridícula e violenta, de modo que estes três temas, a literatura, o ridículo e a violência, são o verdadeiro objeto de meditação estética do autor.

A nenhum de nós que amamos a literatura a farsa pseudo-mística de que a obra de arte é capaz é completamente estranha. Todos já o vimos descrito e muito provavelmente já o sentimos em nós mesmos, em nossa vida de leitores. Não poucas vezes ele terá sido o responsável pelo seu início.

A esta farsa, entretanto, Bolaño – e esta é uma das chaves para a compreensão de seu pensamento romanesco – nada pode contrapor, só lamentar, com uma dolorida identificação, o papel a que seus personagens se prestam, sem poder dizer de fato que eles estão errados, apenas que falharão. Mais ou menos como um homem que se tornou maduro por circunstância da vida e não por desenvolvimento natural e que, tendo descoberto que os ideais de sua juventude eram tolos, não tem nada de melhor para lhe pôr no lugar, fora a saudade. Nada resta a este homem senão olhar para os jovens, ingênuos como ele uma vez já o foi, com benevolência e uma grande quantidade de dó, já que ele nada tem a ensinar-lhes, ele que sabe por experiência que o idealismo é uma infantilidade, mas não sabe, por inteligência, que é um erro. Se este homem for um grande romancista como Roberto Bolaño, ainda terá a atitude sentimental da auto-ironia, o senso de que quando não temos opção, resta-nos somente o riso; amargo e melancólico para o próprio autor e para a maioria dos leitores; para outros, como eu, um tanto sádico.

Este é o tema e o tom da primeira novela que compõe a narrativa, *La parte de los Críticos*. Ela conta a história um tanto quanto farsesca de quatro professores de literatura e sua conversão à obra escritor alemão desaparecido Beno von Archimboldi. Os quatro se unem em uma busca detetivesca pelo escritor – um tema já usado por Bolaño em seu romance anterior a 2006, *Os detetives selvagens* – a qual termina por conduzi-los a Santa Teresa, na fronteira do México com os Estados Unidos, cidade onde ocorrem misteriosos assassinatos de mulheres. O enredo do livro inteiro parece conduzir ao fato de que o romancista idolatrado pelos estudantes seria o autor dos crimes, mas à medida que vamos lendo as outras novelas é possível perceber que não haveria como o autor arredondar a história desta maneira sem baratear completamente seu livro.

Não haveria pela seguinte razão: a forma do romance policial guarda uma semelhança fundamental com a arte monumental antiga, que é o fato de que no romance policial existe, necessariamente, uma relação hierárquica entre os componentes de seu enigma. Um deles, quase sempre a identidade do assassino, deve ser a chave que desmonta todos os outros. Ele é um objeto de um único artifício, enquanto os romances “sérios” são objetos artísticos de artifícios variados, em que não é possível dizer com segurança qual deve prevalecer. Destarte, todo romance policial é, de certa maneira, monumental, ou, melhor dizendo, todo romance policial é um pouco épico. Este é, dentre os gêneros literários, o que mais a se presta à monumentalidade. Caso 2666 fosse uma história policialesca, em que escritor desaparecido e o serial killer de Santa Teresa revelar-se-iam, no fim, ser a mesma pessoa, o esquema de sua composição seria o seguinte: uma forma épica com um conteúdo romântico (ou lírico). A narrativa grandiloqüente do amor pela literatura dos jovens críticos, suas descoberta de que a arte de Archimboldi era muito maior que a arte romanesca, mas extravasava em uma concepção total que incluiria centenas de assassinatos de mulheres narrada em uma forma que lembraria talvez a viagem de Ulisses. Uma narrativa superficial que tem como tema uma narrativa profunda. Esta é, aliás, a maneira que o romance está sendo vendido, a começar pelo texto de sua contracapa: “una nueva y revolucionária forma de novela total, que combina rasgos de relato detectivesco e de poema épico”. Foi assim também que foi lido pelo próprio Ignacio Echevarría, que, desobedecendo à vontade de Bolaño, publicou suas partes em conjunto em vez de separá-las.

O argumento deste texto é que esta concepção não está errada, mas é incompleta. Incompleta porque a ela deve-se acrescentar que 2666 é um épico, mas um épico falhado. E que esta suposta falha enquanto narrativa não está em seu conteúdo escrito – isto é, não podemos deduzi-la a partir do que é narrado no romance – mas em seu próprio desempenho enquanto livro e objeto literário.

O que, afinal de contas, é o fora e o dentro de um romance? O estilo da fonte? O papel? O desenho da capa, porque não? (Kafka tinha o desejo expresso de que seus livros fossem publicados em letras grandes. Qualquer leitor que lesse os fragmentos de O processo sentir-se-ia lesado se soubesse que algum deles foi suprimido. Por que não sentir o mesmo quando o lemos em letras miúdas? Por que uma traição é maior que a outra?)

2666 está erigido sobre a marca da aparência e da externalidade. Nele, mais que nos outras, devemos ter cuidado ao decidir qual dimensão da obra de arte merece ser tida por significativa e qual deve ser descartada. Nem sempre o que é mais profundo é o que é mais poético. A superficialidade é a principal regra de composição de 2666. Ela está presente na construção dos personagens e na construção da narrativa, não havendo motivos, portanto, para excluirmos outros aspectos superficiais de sua apreciação.

Vejamos três de seus usos presentes na composição do romance. Acredito que outros poderiam ser encontrados.

Primeiro uso: a maneira de os personagens – e o próprio narrador – descreverem as pessoas e os ambientes. É sempre uma descrição plana e sem perspectiva, que adere a estereótipos antes de procurar analisar os objetos descritos. No começo da última novela, *La parte de Archimboldi*, o pai do personagem principal acorda num hospital militar, ao lado de um soldado com a cabeça completamente enfaixada. Deixo ao leitor imaginar como um escritor do século XIX, Flaubert, digamos, descreveria o rosto do soldado. Bolaño o resolve em uma única frase: “Em la cama de al lado había una mómia. Tenías los ojos negros como dos pozos profundos.” (p.795) Enquanto o procedimento típico do escritor do século XIX – a fase lírica do romance – era o de desencantar uma imagem mostrando as coisas segundo seus detalhes e mecanismos, Bolaño faz sempre uma caricatura. Chamar um soldado com a cabeça completamente enfaixada de múmia é o que qualquer criança faria. É um procedimento encantatório da realidade. Outro exemplo: “Es enorme e delgado, muy delgado, aunque no parece débil ni mucho menos. Su rostro es el rostro de un soñador. No sé se me explico. No parece incómodo, está en la cárcel, pero no da la impresión de estar incómodo. Tampoco parece sereno o reposado. Tampoco parece enfadado. Es el rostro de un soñador, pero de un soñador que sueña a gran velocidad. Uns soñador cuyos sueños van muy por delante de nuestros sueños. Y eso me da miedo.” (p.380). Esta é a descrição que Guadalupe Roncal faz a Oscar Fate, o protagonista da terceira novela, de algumas fotos de um gringo suspeito de ser o assassino de mulheres de Santa Teresa. Atente-se bem: ela não mostra as fotos, nem está descrevendo uma impressão que teve de primeira mão. É uma descrição de fotografias. Desde que vamos aderir a uma visão superficial e encantatória, não há motivo para dar prioridade ao

testemunho ocular. O romance todo está cheio de descrições de segunda mão, a começar pela descrição de outros romances. Umas vinte páginas adiante, há uma, de mais de uma página, de um filme pornô, o qual 1) não difere em nada de qualquer outro filme pornô que o leitor possa porventura ter visto e 2) não acrescenta nada ao enredo. Ou seja, é uma parte do romance que não precisa, em tese, estar lá, que não tem um significado mais profundo ligado ao esquema geral da obra. É como se estivéssemos lendo um romance policial em que todas as pistas são falsas.

Outro exemplo de descrição caricata, colhido a esmo, dessa vez de uma situação e não de uma figura: “En cierta ocasión [...] Halder le preguntó a Nisa si su cometido en Alemania era el que él decía o bien cumplía funciones de agente secreto. La pregunta, se sopetón, pilló a Nisa desprevenido y al principio no la entendió del todo. Después, quando Halder le explico seriamente el cometido de un agente secreto, Nisa estalló en un ataque de risa como Hans no había visto en su vida, a tal grado que de repente cayó desmayado sobre la mesa y él y Halder tuvieron que llevar-lo en volandas al baño, en donde le echaron agua en la cara y consiguieron reanimar-lo” (p. 828)

Segundo uso: assim como se vale o tempo inteiro do recurso das descrições superficiais, Bolaño usa também narrativas superficiais, isto é, narrativas que surgem dentro da história principal e não dão em nada. Além do fato de que o tamanho do livro é falso, já que suas mais de mil páginas poderiam muito bem ser divididas em cinco volumes separados, a própria maneira de escrever de Bolaño é contística muito mais que romanesca. Nenhuma das novelas perfaz de fato um todo harmônico e todas as cinco estão pontuadas de potenciais enredos laterais, pontas soltas e personagens que aparecem, sugerem ao leitor o fio de um enredo e somem para nunca mais voltar. Ia dizer que um terço do romance poderia ser retirado sem que fizesse falta, mas isso não seria verdade. Primeiro porque muito mais de um terço do que é mostrado é alheio ao fio narrativo principal, mas principalmente por que, evidente, tais trechos inúteis são o melhor da graça artística do autor. Só um exemplo, de muitos – é a descrição de um dos casos policiais que ocorrem em Santa Teresa: “A mediados del mês de noviembre Andrea Pacheco Matínez, de trece años, fue raptada al salir de la escuela secundaria técnica 16. Pese a que la calle no estaba desierta en modo alguno, nadie presencio el hecho, a excepción de

dos compañeras que la vieron dirigirse hacia um coche negro, presumiblemente un Peregrino o um Spirit, en donde la aguardava un tipo de gafas oscuras. [...] Un emigrante salvadoreño encontro el cuerpo detrás de la escuela Francisco I, en Madero, cerca de la colônia Álamos. Estaba completamente vestida y la ropa, salvo la blusa, a la que le faltaban vários botones, no presentaba desgarradoras. El salvadoreño fue acusado del homicidio y permaneció en los calabozos de la comisaría n3 durante dos semanas, ao cabo de las cuales lo soltaron. Salió com la salud quebrantada. Poco después un pollero lo hizo cruzar la frontera. En Arizona se perdió en lo desierto y tras caminar llegó, totalmente desidratado, a Patagonia, en donde un rancheiro le dio una paliza por vomitar en sus tierras. Pasó un dia en los calabozos del sheriff y luego fue enviado a un hospital, en donde ya sólo podia morir en paz, que es lo que hizo. (p.490-491)

A mais comprida das cinco partes, *La parte de los crímenes*, é quase que completamente pontuada por trechos como este, longo parágrafos que servem como capítulos curtos, que misturam o horroroso e o farsesco e que, parecendo iniciar mais um fio narrativo, não acrescentam nada, absolutamente nada, ao argumento principal.

Terceiro uso: dado então que a superficialidade é um dado do livro, que há nele um mundéu de parágrafos que nada acrescentam, acrescentemos uma terceira dimensão desta superficialidade. 2666 é um best-seller e um acontecimento editorial. Foi assim nos EUA, na America do Sul e na Europa. Chegaram inclusive a criar um nome, bolañomania, para o efeito publicitário que a obra causou. Ora, duas razões, ao menos, contribuíram para este sucesso editorial: 1) O diálogo da obra com gêneros populares, como o romance policial e 2) seu caráter monumental. As duas, vimos, são razões falsas. São falsas porque nem 2666 é um romance policial nem seu aspecto monumental é autêntico.

Depois de falar dos aspectos exteriores, voltemos ao interior do livro. Alguém dirá que é absurda a hipótese de que o personagem de Beno von Archiboldi é, na verdade, a imagem invertida, a paródia, de Roberto Bolaño? Vejamos: os leitores da obra do alemão são poucos e intensos. Ele está longe de ser uma moda literária; a reação que ele provoca em seus poucos e intensos leitores é essencialmente lírica, apta a provocar drásticas viradas em suas vidas. 2666, por sua vez, não passa de uma moda, de um acontecimento publicitário e, como tal, seus leitores são muitos e

superficiais. Enquanto os leitores de Archimboldi procuram profundidade, os de 2666 não querem mais que uma apreciação à distância, que é a apreciação que se tem do épico e também do policial. Nenhum dos milhares de leitores do último livro de Roberto Bolaño chegou, suponho, a deixar suas vidas e partir para uma cidade horrível no México, nenhum conseguiu um *ménage à trois* temperado pela paixão literária.

O sucesso editorial é o modo de 2666 passar da interioridade à exterioridade, de realizar-se na vida, assim como os assassinatos são o meio de Archimboldi completar na vida a sua arte. O que o alemão resolve por meio de uma interiorização ainda maior, de um aumento de intensidade lírica, Bolaño resolve pelo método de sua supressão, por meio da farsa, pois o que é todo sucesso instantâneo, senão isso, uma farsa e uma paródia?

Dito isso, e para encerrar, a pergunta que eu faço é a seguinte: o sucesso de 2666 é, de fato, uma piada? Obviamente que não. É justo que suspeitemos que o livro é muito mais que uma moda, que é digno dos elogios mais entusiásticos que têm recebido, que o teste do tempo lhe será completamente favorável e que, no futuro, os suplementos dominicais o indicarão como leitura de gente culta. Por isso podemos dizer que se trata de um livro cujo projeto estético inclui uma falha. Toda a sua composição é guiada por uma lei de superficialidade, a qual, no fim, não consegue realizar-se completamente já que podemos esperar que o público e os professores de literatura não cumprirão seu papel adequadamente – não o esquecerão.

**Alexandre Bacelar Marques** nasceu em Teresina (PI). Faz doutorado em Ciência Política no Instituto de Estudos Sociais e Políticos da UERJ. Email: alexandrebmarches@yahoo.com.br