

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

O CONGRESSO DE LITERATURA

Ensaaios sobre César Aira

Org. Victor da Rosa e Laura Erber

SANDRA CONTRERAS

RAÚL ANTELO

KARL ERIK SCHØLLHAMMER

VICTOR DA ROSA

ZAZIE  EDIÇÕES

O CONGRESSO DE LITERATURA
Ensaio sobre César Aira

2019 © Sandra Contreras; Raúl Antelo; Victor da Rosa; Karl Erik Schøllhammer

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORA

Laura Erber

ORGANIZAÇÃO

Victor da Rosa e Laura Erber

TRADUÇÃO DO ENSAIO "RELATO Y SUPERVIVENCIA", DE SANDRA CONTRERAS

Victor da Rosa

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTO

Denise Pessoa Ribas e Maria Cecília Andreo

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-09-6

Agradecemos aos autores pela cessão dos direitos de publicação.

Zazie Edições

www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

O
CONGRESSO
DE
LITERATURA

Ensaaios sobre César Aira

Org. Victor da Rosa e Laura Erber

SANDRA CONTRERAS

RAÚL ANTELO

KARL ERIK SCHØLLHAMMER

VICTOR DA ROSA

ZAZIE EDIÇÕES

Relato e sobrevivência

SANDRA CONTRERAS

Tradução de Victor da Rosa

*Eu estava em um delírio constante, me sobrava tempo para elaborar as histórias mais barrocas...
Suponho que teria altos e baixos, mas se sucediam em uma intensidade única de invenção.*

Cómo me hice monja

O que “a menina César Aira” diz, com a exasperação do estilo que obtém de sua memória exacerbada, cristaliza, com potência e nitidez de imagem, o mecanismo que funda o universo airiano: um ritmo febril de invenção. A publicação de pouco mais de 35 relatos em um ritmo quase ininterrupto durante as últimas duas décadas do século 20 (muito especialmente desde 1990, quando, com *Los fantasmas*, inicia a publicação “periódica” de seus romances inéditos, com dois, três ou quatro por ano) converteu-se quase em um lugar-comum quando se começa a falar da sua literatura, destacando o frenesi inventivo que lhe dá impulso, essa capacidade inusitada e inaudita de contar histórias. E, com efeito, é disso que trata, an-

tes de tudo, a literatura de César Aira: de invenção, a mais pura e absoluta, na forma de uma história sempre nova e única. De tal maneira que a volta ao relato poderia definir, quase imediatamente, o traço mais marcante do lugar próprio que vem se configurando no contexto da narrativa argentina contemporânea: há nela uma *volta ao relato*, a recuperação para o relato de uma potência narrativa, mas também a *volta do relato*, sua insistência periódica, sua proliferação. Duplo impulso em que se cifra a invenção de uma forma inédita de resolver a interrogação que articula a narrativa argentina desde os anos 1970 – como narrar? –, mas também um gesto que afeta a própria definição do relato, de sua natureza e de sua função.

Uma volta ao relato depois de quê? Se o contexto é o da literatura argentina contemporânea, tudo indica, claramente, que se trata de uma volta depois da crise da forma clássica do relato que a narrativa argentina, desde meados dos anos 1960, expressou na reiteração de uma pergunta fundamental: como seguir contando? Uma volta ao relato depois da fragmentação e da descontinuidade narrativas que assinalaram de modo evidente as experimentações formais da vanguarda dos anos 1960 e 1970: isto é, depois do “antirromance”, depois da resistência – estética e política – a essa forma clássica e orgânica de representação que foi, por exemplo, para a vanguarda de *Literal*, o gênero do romance enquanto forma “realista” e “populista”. É claramente a volta ao relato depois de, por exemplo, *El camino de los hiperbóreos*

(Libertella, 1968), depois de *El frasquito* (Gusmán, 1973), depois de *Sebregondi retrocede* (Lamborghini, 1973). Também uma volta ao relato depois da forma interrogativa e conjectural como o romance dos anos 1980 soube refutar a mimese como única forma de representação e cifrou, obliquamente, a resistência crítica à homogeneidade dos discursos e à violência do presente. É a volta ao relato depois de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980) e depois de *Respiración artificial* (Piglia, 1980).¹

Apenas se, por um momento, essa recuperação do impulso narrativo puder nos induzir a pensar na literatura de César Aira como um avatar do tópico pós-modernista da “volta à narração”, devemos nos apressar em observar, desde o começo, o abismo que as separa. Em virtude de uma questão fundamental: enquanto recuperação do “prazer do relato” e de sua “amenidade”, a volta pós-modernista à narração – volta à intriga e aos gêneros, também volta ao passa-

¹ Em relação ao “decreto aristocrático” da vanguarda nucleada em torno da revista *Literal* (1973-75): redução de toda literatura à “poesia”, isto é, à linguagem poética “como trabalho com e na palavra”, ver especialmente “Por Macedonio Fernández” e “La flexión literal”, *Literal* 2 e 3 (dezembro, 1974). Em relação ao *relato dos limites* do fim dos anos 1960, ver Luis Chitarroni: “Continuidad de las partes, relato de los limites”, em Noé Jitrik: *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 11: “La narración gana la partida”, pp. 161-162. Para uma leitura da narrativa argentina dos anos 1980, no contexto geral da crise da forma “relato” e especificamente no contexto histórico-político da ditadura e da pós-ditadura que impulsionou a narrativa a novas formas de representação e a reconstruir o lugar do relato no sistema literário, ver especialmente Beatriz Sarlo: “Política, ideología y figuración literaria” e “Literatura y política”; e María Teresa Gramuglio: “Estética y política” e “Genealogía de lo nuevo”.

do e à tradição – quer-se uma tentativa de ir além do silêncio no qual desembocaram as experimentações vanguardistas. Como diz Umberto Eco, para relembrarmos a uma das expressões emblemáticas do pós-modernismo literário dos anos 1980:

Chega o momento em que a vanguarda (o moderno) não pode ir mais além, porque já produziu uma metalinguagem que fala de seus textos impossíveis. A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que, posto que o passado não pode se destruir – sua destruição conduz ao silêncio –, o que se pode fazer é voltar a visitá-lo; com ironia, sem ingenuidade. [*Apostilas a O nome da rosa*, p. 74]

Mesmo quando esteja inevitavelmente atravessada pela lição da autorreflexão aprendida nas vanguardas, e isso determine sua dupla orientação simultânea – em relação aos mecanismos próprios da sedução narrativa: um jogo ambíguo de apropriação e distanciamento irônico ao mesmo tempo –, mesmo assim, na volta pós-modernista à narração trata-se, em última instância, de uma volta *depois* das vanguardas.²

² O duplo jogo de apropriação e distanciamento irônico a respeito das narrativas é o que define, para Eco, o romance pós-moderno: “um romance não consolador, suficientemente problemático, posto que se trata de evitar uma falsa inocência”, e no entanto amena, já que se trata de romper a barreira levantada entre arte e amenidade e advertir que “povoar os sonhos dos leitores não significa necessariamente consolá-los mas pode significar obcecá-los” (cf. “Lo posmoderno, la ironia, lo ameno”, em *Apostillas a El nombre de la rosa*). Nessa prática paródica, nessa relação entre desfrute e

Ocorre, no entanto, que a experimentação com o relato na narrativa de César Aira não apenas não deve definir-se no sentido de uma mera recuperação da amenidade da intriga, mas também não é possível de entender se não é atravessada por um ponto de vista mais classicamente vanguardista, isto é, especificamente o das vanguardas históricas do começo do século 20: surrealismo, Duchamp e, mais atrás ainda, na gênese mesmo da vanguarda, a literatura e a experiência artística de Raymond Roussel. A poética de Aira quer-se, decididamente, uma poética de vanguarda. Não só resulta de suas intervenções ensaísticas que a vanguarda é para Aira a chave de interpretação na leitura – Aira sempre lê e pensa do ponto de vista da vanguarda: Arlt e a estética expressionista (“Arlt”), Alejandra Pizarnik e o surrealismo (*Alejandra Pizarnik*), Kafka e Duchamp (“Kafka, Duchamp”), o exotismo e o *ready-made* e a invenção de Roussel (“Exotismo”) – mas também os procedimentos vanguardistas se revelam procedimentos construtivos do relato: desde a lógica do acaso que articula *El vestido rosa* (1982) até a experimentação limite com o delírio imaginativo de *Dante y Reina* (1996), por exemplo, poderia ser traçada uma linha de variação surrealista na narração. E esses procedimentos marcam, inclusive, pontos de inflexão em sua produção narrativa: assim, o desdobramento rousseliano e o perspectivismo

complexidade, tem-se visto – observa Calinescu – a característica mais geral do pós-modernismo (cf. *Cinco caras de la modernidad*, pp. 275-276).

de Duchamp que cristalizam em *La liebre* por volta de 1987 ou a falha perceptiva expressionista que mais ou menos em 1989 cristaliza em *Cómo me hice monja*.

Por um lado, e para dizer de modo muito amplo, se isso nos permitiria situar a literatura de Aira não em sua afinidade com o pós-modernismo do fim do século 20 mas antes no contexto das poéticas de vanguarda que coexistem no campo literário argentino desde meados dos anos 1960, por outro lado nos obriga, ao mesmo tempo, a indicar algumas divergências: porque a vanguarda de Aira não é nem a de Manuel Puig, nem a vanguarda estética e política dos anos 1970, nem a das “estéticas da negatividade” da primeira metade dos anos 1980. Nem a experimentação pop com os gêneros menores e as formas de mau gosto, nem a estética da transgressão impregnada dos sabores psicanalíticos, teórico-literários e teórico-políticos dos anos 1970 (Freud, Bataille, Marx, Artaud, *Tel Quel*), nem a ficção macedoniana de Ricardo Piglia, nem a negatividade adorniana de Juan José Saer, mas sim: surrealismo, Duchamp, Roussel. Donde se poderia afirmar, como uma primeira ou imediata comprovação: uma vez que impulsiona uma volta ao relato, a literatura de Aira opera uma mudança na biblioteca vanguardista do romance argentino contemporâneo: *uma singular volta às vanguardas históricas no fim do século 20*.³

³ *Rayuela* (1963) e principalmente *62/modelo para armar* (1968) constituem uma versão tardia do surrealismo na narrativa argentina, e por isso

E o que poderia significar, hoje, remontar às vanguardas históricas do começo do século 20? E o que isso poderia significar no contexto dessa sensibilidade pós-moderna que, tal como se cristaliza nos anos 1970 e 1980, se define precisamente por uma rápida dissolução da retórica vanguardista? Porque nesse sentido devemos advertir que se, como toda tentativa neovanguardista, a volta de Aira não pode ser concebida como tentativa de continuar “a tradição da vanguarda” (Burger), o gesto implícito nela não é o de reatualização dos anos 1960. Não se trata aqui da reatualização do ataque iconoclasta à instituição artística que marcou a cultura sessentista do confronto. Nem do *revival* pop de Duchamp como

poderíamos ter incluído a literatura de Julio Cortázar no contexto das vanguardas argentinas no qual se insere César Aira. Não a incluímos por dois motivos. Primeiro porque Cortázar não está no horizonte de Aira, nem mesmo no começo. Diz, por exemplo, em “La cifra”: “Aos vinte anos – e isso é em 1960, 1970 – havíamos encontrado o caminho em Borges [...]”. Primeiro porque, então, na origem juvenil de Aira está Borges, e não Cortázar; e isso no contexto que Beatriz Sarlo assinalou como o giro que se produz na narrativa argentina dos anos 1970: o passo do sistema da década de 1960, presidido por Cortázar e por uma leitura conteudista de Borges, ao sistema dominado por um Borges processado pela teoria literária que tem como centro o intertexto (cf. “Literatura y política”). Segundo porque o contexto que delimitamos é o que se constitui imediatamente depois do que Cortázar já havia convertido em “marca” ou “modelo”: trata-se aqui das obras que surgem – como projeto literário – no final dos anos 1960 (Puig, Lamborghini). Também o contexto que se constitui herdando a tradição da ruptura mas subtraindo-se ao mesmo tempo à legibilidade do *boom*, que Piglia chamou, a propósito de Cortázar, de moral hedonista do consumo: ou seja, a vanguarda que nos anos 1970 faz da ilegitimidade um valor e encontra sua tradição, portanto, em Macedonio – no texto de Macedonio –, e não na legibilidade da vanguarda de Cortázar (cf. Ricardo Piglia: “El socialismo de los consumidores”).

precursor genealógico da dissolução das noções de estilo individual, obra-prima, autonomia artística. Tampouco, para nos situar em “nossos anos 1960”, desse *éthos* participativo com o qual a vanguarda estética e política reafirmava o nexos entre vanguarda e revolução (“a transgressão literária como revolução e a revolução política como transgressão”). Nem, para nos situar em um contexto mais próximo, dessa exigência (adorniana) de negatividade com a qual a vanguarda de Saer, desde os anos 1970 até o fim do século 20, insiste em uma forma de resistência na expressão.⁴

Em outro sentido, e como se introduzisse uma fissura na própria matéria da tradição – o tempo –, a volta de Aira às vanguardas se realiza à maneira de uma reinterpretação de seu impulso sob a forma de uma singular ficção histórica. O surrealismo, diz Aira em 1996, segue sendo em larga medida a “nossa graduação” (*Alejandra Pizarnik*, p. 11); a época da

⁴ Em relação à contracultura dos anos 1960 e a sua revitalização da herança da vanguarda europeia no que poderíamos chamar o eixo Duchamp-Cage-Warhol, e em relação à dissolução da retórica vanguardista como sensibilidade ou atitude pós-moderna desde os anos 1970, ver Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*; e Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad*. Quanto ao movimento politizador da cultura argentina dos anos 1960, ver especialmente Oscar Terán: *Nuestros años sesenta*; ver também Beatriz Sarlo: “Una mirada política. Defensa del partidismo en el arte” e “¿Arcaicos o marginales?”; e Josefina Ludmer: “Una nota sobre la política deseante de los 60”, em *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Para as hipóteses e conceitos ligados à noção de vanguarda, seguimos principalmente Peter Burger: *Teoría de la vanguardia*.

vanguarda, e está se referindo, em 1998, a sua origem histórica nos anos 1920, é “nossa época” (“La nueva escritura”, p. 169). Poderíamos dizer que Aira fala como se fosse um vanguardista, situa-se historicamente *como se fosse um vanguardista nas origens da vanguarda*, no exato momento de seu surgimento ou enquanto dura seu impulso original. E é nesse sentido que antes de estabelecer quais são os procedimentos vanguardistas específicos que podem ser reconhecidos em seus romances – dos quais, de resto, há mais de um exemplo – devemos começar perguntando qual é o sentido ou o efeito histórico deste gesto: o de *adoção da perspectiva de vanguarda como ficção*.

“La nueva escritura” (1998), seu ensaio mais orgânico, em que realiza a postulação de uma poética de vanguarda (o objeto é, especificamente, o procedimento musical de John Cage), pode nos dar um indício.⁵ Aira diz ali que o grande valor das vanguardas históricas foi o de reativar o processo da arte do zero quando ele estava fechado com a sua autonomização, isto é, quando os artistas haviam se profissionalizado, quando os procedimentos tradicionais se apresentaram como concluídos e a arte havia se tornado mera produção de obras a cargo de quem sabia e podia produzi-las:

⁵ O ensaio foi publicado pela primeira vez em *La Jornada Semanal*, México, 1998. Foi publicado uma segunda vez em outubro de 2000, no *Boletín/8* do Centro de Estudos de Teoria e Crítica Literária. Citamos aqui esta edição.

Quando a arte já estava inventada e só restava a ela seguir fazendo obras, o mito da vanguarda veio repor a possibilidade de fazer o caminho desde a origem [...] e o modo de fazê-lo foi repondo o processo ali onde o resultado já estava entronado. [pp. 165-167].

A intervenção vanguardista é para Aira, antes de tudo, a estratégia por meio da qual foi possível para a arte *começar de novo*; a ferramenta para isso, a invenção de procedimentos que permitiram seguir fazendo arte com a mesma facilidade de fatura de suas origens e independentemente da realização das obras: “Os grandes artistas do século 20”, prossegue Aira “não são os que fizeram obras, mas aqueles que inventaram procedimentos para que as obras pudessem se fazer sozinhas, ou não se fazer” (p. 166).

Na poética de Aira, de acordo com a leitura do conjunto de seus ensaios e segundo mostra aqui essa singular interpretação das vanguardas, a categoria de *procedimento* é central: sempre se trata de captar e interpretar o procedimento ou o “processo em si” que define uma obra, um gênero, um movimento literário. No entanto, se, em virtude dessa centralidade conferida à categoria do procedimento, o remontar às vanguardas históricas de Aira pudesse ser entendido – de acordo com a teoria clássica de Burger – como um remontar a esse momento de autocrítica da arte na qual pela primeira vez o procedimento é percebido, por sua generalidade, *como procedimento*, é necessário advertir que não se trata,

aqui, estritamente da percepção do procedimento nem do procedimento como desautomatização da percepção, na medida em que não se trata, na poética de Aira, da vanguarda entendida como autocrítica da “instituição arte”, mas sim da vanguarda entendida, primordialmente, como *reinvenção do processo artístico*. Operando uma singular transmutação da negatividade em afirmação, ou melhor, elevando o impulso de negatividade propriamente vanguardista para além de si mesmo, até um poder de afirmar, a poética de Aira concebe a intervenção vanguardista segundo uma imediata potência de afirmação: a de devolver à arte aquilo que é propriamente artístico, a de captar e recuperar, para a arte, aquilo que lhe é inerente e essencial: o artístico da arte, isto é, não a produção de arte (a consequência dos resultados) mas *o processo de pura invenção*. Trata-se, como se pode notar, de uma questão de ênfase: de colocar todo o acento não na dessacralização ou na autocrítica da instituição artística, mas no reencontro da arte com aquilo que a definiu – que a impulsionou – antes de sua institucionalização. Daí o caráter mítico que a perspectiva de Aira o faz lembrar da operação histórica das vanguardas: a operação se concebe como um retorno às origens (a recuperação do impulso artístico primogênito que é pura potência de invenção) do qual a arte – não a arte como instituição, e sim a arte em seu primordial, ou imediato, sentido de *fazer artístico* – extrai seu renovado impulso de insistência, de repetição.

Que essa recuperação do autenticamente artístico seja visualizada na forma de uma *revitalização* (“Quando uma civilização envelhece”, diz Aira, “a alternativa é seguir fazendo obras ou voltar a inventar a arte”, p. 167) mostra que a intervenção vanguardista é, para Aira, mais que uma ruptura – ou melhor, em um mais além da vontade de negação –, *um ato de sobrevivência artística*. Eis aqui, poderíamos dizer, a singular interpretação airiana do clássico *vitalismo vanguardista*:⁶ transmutação da autonomia em envelhecimento – ou morte – da arte, transmutação da *práxis vital* em revitalização, transmutação do procedimento em método de sobrevivência. Todo o darwinismo airiano – cristalizado no próprio surgimento de sua obra: a luta da espécie pela sobrevivência que conta seu primeiro romance, *Las ovejas* (1971) – tem aqui sua tradução formal: a criação, ou adoção, de procedimentos que garantem à arte uma forma de sobrevivência.

Acontece também que na literatura de Aira *procedimento e sobrevivência* são, precisamente, as duas figuras centrais que dão matéria e forma a suas histórias. Desde Duval, que em suas fantasias melancólicas no deserto imagina uma máquina que pudesse trabalhar com o sistema respiratório, desde o coronel Espina, que no forte de Azul instaura um inusita-

⁶ Isto é, da íntima conexão que a vanguarda estabeleceu entre arte e vida: a organização, por meio da arte, de uma nova *práxis vital*, a partir da qual a arte seria transformada e conservada e cuja prática recuperaria a experiência estética do esteticismo (cf. Peter Burger: *Teoría de la vanguardia*, pp. 101-104).

do procedimento financeiro de sua invenção, desde Ema, que no criadouro de faisões põe para funcionar novos procedimentos genéticos, os personagens de César Aira são inventores: inventam, descobrem, desenvolvem métodos. Assim, os múltiplos mecanismos que Lu Hsin idealiza nas mais variadas áreas da arte e da ciência (*Una novela china*), o método de expressão que Norma Traversini quer ensinar em sua oficina mas também o método de alfinete e estêncil com os quais escreve seu volante (*El volante*), o procedimento para escrever um bom livro que inventa o narrador de *El llanto*, a máquina de fazer ruídos que inventa Piñeyro em *La mendiga* ou o mecanismo do Fio de Macuto que César Aira descobre em *El congreso de literatura*. Na forma improvisada da bricolagem (como o “paleomóvel”⁷ de Ramon Siffoni em *La costurera y el viento* ou os métodos musicais de Rosa, a mendiga), ou na forma secreta do experimento científico para dominar o mundo (como os experimentos do Sábio Louco em *Embalse* ou em *El congreso...*), os personagens e narradores de Aira inventam, ao modo surrealista e ao modo rousseliano, receitas e procedimentos: receitas que chegam à zombaria nesse manual de autoajuda que é *La serpiente*, procedimentos que se convertem em objeto do relato nesse manual de procedimentos artísticos que é *La trompeta de*

⁷ Trata-se de uma palavra inventada por Aira, junção de “paleontologia” com “móvel”. Faz referência a um objeto paleontológico (um fóssil) que é usado como veículo. [N. T.]

nimbre. Trata-se, sempre, de receitas de *como fazer*. Só que as receitas são únicas, e não exemplares, como a da cura milagrosa que o Doutor Aira põe em marcha pela primeira e única vez (*Las curas milagrosas del Doctor Aira*), ou os métodos são diretamente impossíveis, como o chato método da agulha de Norma Traversini (*El volante*), ou os procedimentos deixam de operar, como os idealizados por Lu Hsin, justamente ali onde poderiam ter chegado a sua máxima expressão e funcionalidade (*Una novela china*). Impraticável, não exemplar e fora do tempo – o que define a Aira é uma inadequação e uma defasagem temporal em relação ao resultado –, o procedimento em Aira é sempre anacrônico e funciona, como em Roussel, à maneira de um testamento.⁸

Este, o anacronismo, é um dos aspectos do procedimento. O outro, fundamental, é o de seu *automatismo*. “O procedimento definitivo”, diz Aira em sua “Ars narrativa”, “é o que permite fazer arte automaticamente.” Se a adoção do procedimento é o que, com clássico sentido vanguardista, permitiria “sair afinal da individualidade: o talento, a inspiração, as inten-

⁸ Escreve Raymond Roussel: “Sempre tive o propósito de explicar de que modo escrevi alguns livros meus. Trata-se de um procedimento bastante peculiar. E em minha opinião tenho o dever de revelá-lo, já que me parece que talvez os escritores do futuro poderiam usá-lo com proveito” (*Como escrevi alguns dos meus livros*, p. 25). Em relação a *Como escrevi alguns dos meus livros*, como obra “póstuma e secreta” e, nesse sentido, como o elemento último e indispensável da linguagem de Roussel, ver Michel Foucault: *Raymond Roussel*, especialmente o primeiro capítulo, “El umbral y la llave”.

ções, as lembranças”, para que a arte, como queria Lautréamont, “seja feita por todos, não por um”, a sua aplicação é o que assegura também um *efeito de continuidade*. Assim demonstram as fábulas de *La trompeta de nimbre*: o procedimento é sobretudo um mecanismo automático, contínuo, com o qual se pode seguir fazendo arte, indefinidamente, sem interrupção.

E é desse anacronismo e desse impulso do contínuo que é feita, essencialmente, a experiência narrativa de César Aira, na forma de uma *experiência de sobrevivência*. A sobrevivência, que define as histórias de Aira desde a origem – nos primeiros textos, *Las ovejas* (1971) e *Moreira* (1972), a anedota gira em torno da sobrevivência: a sobrevivência da espécie, a sobrevivência mítica do herói –, é a matéria do relato nas mais variadas formas. Não existem, praticamente, na literatura de Aira, histórias cujo objeto último não seja, de um modo ou de outro, um método ou um desejo de sobrevivência: como recuperar a juventude (recordemos *La serpiente*, mas também o final de *El vestido rosa* ou de *Una novela china*), como sobreviver à catástrofe, à morte ou ao fim do mundo (leia-se *Embalse*, *La guerra de los gimnasios*, *Los misterios de Rosario*, *El bautismo*, *El congreso...*) e como voltar a viver (pensemos em *El llanto* ou no *vitalio* rousseliano das máquinas de *El volante*).

Em um passo além – Aira diria: na passagem do conteúdo à forma – a sobrevivência determina a gênese e a própria experiência do relato. Voltemos à citação com a qual abrimos este texto. A passagem,

que se encontra em *Cómo me hice monja* – entre parênteses, o primeiro relato que Aira escreve em primeira pessoa, e na forma de uma ficção autobiográfica contada na voz de uma menina –, tem tudo de uma passagem definitiva, de uma mudança de nível substancial ao próprio mecanismo da criação: no paroxismo da febre, e depois da “dissolução corporal” produto da “grande onda de intoxicações letais que nesse ano varria a Argentina”, a proliferação bagunçada das histórias se desata em pleno transe de sobrevivência. “Sobrevivi. Pude contar o conto”, diz a menina César Aira: eis aqui, poderíamos dizer, a ficção de Aira posta a nu, a determinação formal segundo a qual *contar o conto* – ou melhor, *poder contar o conto* – tem menos a ver com a recuperação da amenidade narrativa do que com o modo como o escritor figura – e vive seu próprio fim do mundo. O frenesi inventivo é, na literatura de Aira, um efeito de sobrevivência. O relato, sua forma.

É nesse sentido, segundo entendo, que deveríamos ler a declaração de sua “Ars narrativa” (1993):

No meu caso, trata-se menos de uma arte da narração do que de uma arte no seco. Nunca me importou relatar, nem em geral fazer nada que o leitor espere: meus livros são romances por acidente; aproveitei o acaso histórico de que em nosso tempo a palavra “romance” é um *passé-partout* que cobre quase tudo. Meu ideal são livros como *La temporada en el infierno*, os *Cantos de Maldoror*, a *Divina Comédia* ou o *Livro de la Al-*

mohada, sobre os quais não vemos nenhum inconveniente em rotular como “romances” hoje em dia.

Considerada literalmente, a passagem – que abre nada menos que a “Ars narrativa” – não faria mais que desacreditar nossa hipótese central, não fosse porque na literatura de Aira a volta ao relato tem menos a ver com a recuperação de estratégias de sedução narrativa do que com ter encontrado no relato, e mais especificamente no romance, *o melhor método para seguir escrevendo*:

Meu modo de viver e de escrever ajudou sempre a esse difamado procedimento da fuga para a frente. Isso é uma fatalidade de caráter, à qual me resignei faz muito tempo, e acontece que no romance encontrei seu meio perfeito. Com o romance, trata-se apenas, quando alguém não se propõe a meramente produzir romances como todos os outros, de seguir escrevendo, de que não se acabe na segunda página, ou na terceira, o que temos que escrever. (“Arts narrativa”, p. 2)

Se o delírio de invenção é efeito de sobrevivência, o romance é então a melhor ferramenta para dar forma a esse impulso do contínuo.

Daí que a volta ao (do) relato seja indissociável da recuperação anacrônica das vanguardas históricas, de seu mito de origem. Minha hipótese é que a volta ao relato, na literatura de Aira, é o efeito de uma interrogação que o conjunto de sua obra formula a partir de

uma perspectiva que define e assume *como se fosse um ponto de vista vanguardista: como seguir fazendo arte quando a arte já foi feita*. Na repetição desta interrogação histórica – e que atravessa a arte durante todo o século 20: como é possível a arte hoje? –, a literatura de Aira se constitui como um gesto vanguardista que converte ao relato (a volta ao relato e também a volta do relato: sua periódica recorrência, sua proliferação) em *um ato de sobrevivência artística*. Uma experiência de anacronismo com toda a melancolia e euforia que há na adoção do póstumo como ponto de vista (*como seguir escrevendo depois do final?*) e o relançamento do impulso vanguardista em direção ao futuro (*como voltar a começar?*).

Duplo impulso que é índice da instauração de uma relação transfigurada com o tempo e que a literatura de Aira traduz, formalmente, em duas figuras centrais e constitutivas: a figuração do Final – a catástrofe, o Fim do Mundo – e a figuração do Começo – os nascimentos, a gênese. De um lado, a poética da catástrofe (e com isso me refiro a essa precipitação no desenlace, a essa urgência do relato que sempre é urgência em chegar até o final) é a forma extrema como a literatura de Aira figura *a iminência do fim*. De outro, o relato de viagens – e sua operação inerente: a tradução – e o uso dos gêneros – entendido no sentido de uma imediata conexão do romance com “o” romanesco – são as variantes genealógicas do contínuo: convertem *o nascimento da ficção* na aventura fundamental da narração.

Como se vê, trata-se essencialmente da construção de uma ficção que a literatura de Aira empreende mediante a adoção de um ponto de vista, histórico e formal. Em princípio, uma ficção de vanguarda: ficção que se constitui na adoção de seu ponto de vista histórico (uma ficção do fim) e na repetição de seu mito de reativação (ficção do recomeço). E, nesse contexto – porque é a adoção do ponto de vista o que determina a forma –, a ficção do relato que Aira inventa para dar forma a sua intervenção: a adoção do romance como método de sobrevivência artística.⁹

Mas como sustentar a articulação entre uma volta ao relato – entendido no sentido de um impulso do contínuo e uma potência de afirmação – e uma volta às vanguardas históricas, quando as vanguardas se

⁹ A postulação de uma ficção de recomeço depois de (uma ficção) do fim pode aparecer, em princípio, como uma invocação da tese de Arthur Danto sobre “o fim da arte”. Entendida como um colapso das grandes narrativas da arte ocidental – principalmente como o final da narrativa “modernista” de Clement Greenberg, que consistiu em estabelecer as condições de identificação (essenciais e delimitadas) da arte –, a *pop art* supõe, para Danto, o reconhecimento de que a obra de arte não tem que ser de nenhuma maneira específica, de que já não existe um limite da história para que as obras de arte fiquem fora dela, inaugurando assim a época de maior liberdade que a arte já conheceu, uma entropia pós-histórica em que “tudo é possível”, em que “tudo pode ser arte” (cf. Arthur Danto: *Después del fin del arte*, pp. 127, 139). Segundo o que estamos propondo, a ficção histórica de Aira não corresponde à arte contemporânea entendida como arte depois do fim da arte na medida em que essa ficção não se concebe como uma orientação em direção ao programa de impessoalidade da *pop art*, em direção à destruição da aula que garante o caráter único e autêntico da obra, mas sim como uma volta da arte às suas origens, a sua primordial e imediata condição de “fazer artístico”, a que Aira chama “o processo puro de invenção”.

definem, pelo contrário, como poéticas da descontinuidade – da fragmentação – e poéticas da negatividade – da ruptura? A conexão que se estabelece entre a escritura automática e uma exigência de continuidade – diz Blanchot – é apenas parte de uma ideologia do contínuo pela qual o surrealismo – que é essencialmente a experiência da descontinuidade do encontro, do intervalo que abre a irrupção do acaso – não é tão responsável, sendo mais uma vítima.¹⁰ Segundo entendo, a chave da operação está na singular interpretação que, mediante um mecanismo que lhe é próprio, a literatura de Aira faz, nesse caso, da estética vanguardista: uma transmutação – no nível das operações formais e do impulso ético que a anima, e no sentido nietzschiano, deleuziano do termo – da negativa em *afirmação*. A marca dessa negatividade – porque não se trata, simplesmente, de afirmar em vez de negar, e sim de elevar a negação para além de si mesma, até um poder de afirmar – fica no contínuo como experiência do diferencial.

Qual é então a forma do contínuo na qual se sustenta a recuperação de uma potência narrativa para o relato? Diria que não se trata de uma simples continuidade no sentido de mera sucessão – embora haja muito disso na superfície do relato –, mas sim da realização de um procedimento no qual se implicam, como as duas partes de uma dobra, dois movimentos simultâneos. Estruturando-se em torno de uma de-

¹⁰ Ver “El mañana jugador”, em *El diálogo inconcluso*, pp. 630-631.

sarticulação originária (desarticulação da história, do ponto de vista do relato, da lógica temporal), a trama do contínuo (na forma de um “fio que não se rompe nem por um instante” e no qual “tudo está encadeado”, *Copi*, p. 27) opera, assim, em dois sentidos. Por um lado, como impulso do relato para a frente: é a volta *ao* impulso primogênito do relato, que é puro impulso de continuidade (“O relato na civilização”, diz Aira, “começa sendo isso: o que acontece depois. E depois” – e sua única função é não interromper-se. *Copi*, pp. 16), indissociável de uma velocidade de aceleração que se manifesta, visivelmente, na rápida sucessão dos acontecimentos, e invisivelmente, em súbitas metamorfoses tão definitivas como imperceptíveis. Por outro, e como efeito dessa velocidade que em sua aceleração altera a natureza de tudo, a trama do contínuo opera, por sua vez, como o ato de uma passagem ou de um salto que, ao produzir-se entre níveis heterogêneos (entre duas histórias, entre o passado da invenção e o presente do relato, entre pontos de vista diferentes ou entre velocidades descontínuas), converte o relato no espaço – ou melhor, em ato – de uma transfiguração: é a volta *do* relato como torção das perspectivas, o relato como um giro a ponto de – como se passássemos através do vidro-prisma de Duchamp – as perspectivas darem voltas e tudo passar a ser visto do outro lado do espelho. (A janela, o cristal e a transparência, a “volta ao mundo” e o “grande círculo” são elementos constitutivos do relato em Aira: seus pontos de inflexão, seus pontos de do-

bra.) Tramando-se então na desarticulação dos planos e na torção de perspectivas, a história se desdobra até sua conclusão (porque os relatos de Aira terminam, como histórias completas e acabadas) e imediatamente (porque o impulso do contínuo é um impulso para seguir para a frente) outra história, completamente nova, tem lugar.

Dessa forma, entre a precipitação em direção ao final e o impulso de continuidade e renovação, a literatura de Aira inventa, em cada um de seus romances mas também na passagem de uma obra a outra, uma forma, inédita no contexto da narrativa argentina contemporânea, de responder à pergunta sobre a forma e a função do relato. Inédita, poderíamos dizer, na exata medida em que, mais do que inventar outra solução, transfigura a própria forma da interrogação que articula a reflexão narrativa dos anos 1980: a pergunta de Aira – e é preciso dizer que a autorreflexão sobre o fato literário se trama, também aqui, na própria forma do relato – não é exatamente “como narrar?” – pergunta feita de maneira insistente pela literatura de Saer – nem “existe uma história?” – a que abre, fundando nos anos 1980 toda uma política do relato, *Respiración artificial* –, e sim mais exatamente como seguir no relato até o fim e como *seguir* escrevendo depois do fim. Nesse sentido, a volta ao(do) relato na literatura de Aira diverge por completo da *reflexão narrativa* de Juan José Saer: indissociável de um impulso irrefreável para a frente – e nesse sentido sempre ir-

reversível –, a *volta* de Aira não tem jamais o sentido de uma volta para trás com apagamento, correção e reescrita (sempre que signifique reversibilidade, será no sentido de uma torção da perspectiva); tampouco o sentido de uma volta sobre a narração como efeito da impossibilidade de apreender o mundo na escritura, de narrar a percepção.¹¹ Diverge também, e absolutamente, da *máquina narrativa* de Ricardo Piglia: indissociável de uma poética do esquecimento que, em lugar de fazer retroceder o relato pelo caminho do significado (a interpretação) e da memória (o arquivo), impulsiona uma transfiguração contínua do sentido, a multiplicação das histórias em Aira é todo o contrário de uma proliferação paranoica dos relatos como efeito do “delírio da interpretação”.¹² Nem reescrita nem ficção paranoica, na literatura de Aira há um otimismo inerente ao relato – o que deri-

¹¹ Para esse aspecto da obra de Saer, ver em especial Mirta Stern: “Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa”; María Teresa Gramuglio: “El lugar de Saer”; Beatriz Sarlo: “Narrar la percepción”; Graciela Montaldo: *El limonero real*; Miguel Dalmaroni e Margarita Merbilháa: “Um azar convertido en dos: Juan José Saer y el relato de la percepción”.

¹² Sobre a máquina narrativa de *La ciudad ausente* (1992), segundo os protocolos do delírio paranoico, ver Jorge Panesi: “Las voces del delirio”. Para os princípios da ficção paranoica, ver Ricardo Piglia: “La ficción paranoica”. Vale notar que a vertigem narrativa da ficção de Piglia não tem o mesmo sentido imediatamente político que ele adota em *La ciudad ausente*, porque a multiplicação do relato ao infinito é, aqui, diante da máquina ficcional do Estado, uma estratégia de *conservação da memória* (ver, por exemplo, o capítulo “El Museo”), e a reprodução dos relatos, uma estratégia de *resistência e uma máquina de defesa feminina* (ver em especial o capítulo “En la orilla”). Para a metáfora do arquivo em *Respiración artificial* como utopia e sua relação com o valor da memória e o desejo de interpretação, ver José Sazbón: “La reflexión literaria”.

va do relato como experiência de sobrevivência – que se traduz em um impulso de continuidade e em uma vontade de afirmação: *poder contar o conto*.

Desse singular ponto de vista afirmativo que a literatura de Aira instaura, a ideia da volta ao relato confronta-se com os programas narrativos de Piglia e Saer. Na medida em que é em torno do lugar diverso e do valor diverso que se conformam à negação ou à afirmação enquanto impulsos – “motores”, desencadeadores – da narração que essas literaturas debatem, tacitamente, no contexto da narrativa argentina contemporânea, sobre *a ética (literária) do relato*.

Saer e Piglia – se disse em uma recente discussão propiciada pela revista *Punto de Vista*, que fazia alusão a um juízo amplamente compartilhado – são hoje os nomes do consenso. Isto é, os nomes que condensam, magistral ou exemplarmente, os valores (literários, éticos, políticos) que hoje se tornaram hegemônicos no campo da narrativa argentina das últimas duas décadas.¹³ Concordemos ou não com

¹³ Desde meados da década de 1980 essa rede de leituras e juízos valorativos que constroem as intervenções da crítica, do periodismo cultural e dos próprios escritores vem situando as literaturas de Piglia e de Saer como literaturas *em diálogo*. Assim, encontros públicos de ambos – como os propiciados pela Universidade del Litoral em 1986 e 1993, que resultaram no livro *Diálogos* (1995); entrevistas conjuntas e resenhas simultâneas nos suplementos culturais; interpretações críticas que as vinculam estreitamente: por exemplo, a indicação de *Nadie nada nunca* e de *Respiración artificial*, ambos publicados em 1980, como textos emblemáticos das linhas que caracterizaram a literatura do período (ver María Teresa Gramuglio: “La genealogía de lo nuevo”; Beatriz Sarlo: “Política, ideología y figuración literaria”). O recente debate que mantiveram Beatriz Sarlo,

o efeito de nivelção que se produz entre essas duas literaturas, a postulação do par Saer-Piglia funciona, aqui, na medida em que a estamos considerando do ponto de vista de seu aspecto e seu valor institucionais; e na exata medida em que é o próprio ponto de vista instaurado pela literatura de Aira o que confirma o diálogo que ambas as literaturas vêm sustentando, ao convertê-las no contexto imediato com o qual antagoniza.

Em um princípio, esse antagonismo se expressou de um modo explícito. Em uma nota que publicou na revista *Vigencia* em 1981 (“Novela argentina: nada más que una idea”), na qual se ocupava de fazer um diagnóstico do romance argentino atual como “uma espécie raquítica e malograda”, empobrecida pelo “uso oportunista dos sentidos sobre os quais vive uma sociedade em dado momento histórico”, Aira traçava um panorama que ia desde *Cómo en la guerra* (1977), de Luisa Valenzuela, até *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1979), de Jorge Asís, e incluía ainda *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, para defini-lo, diretamente, como “um dos piores romances de sua

María Teresa Gramuglio, Matilde Sánchez e Martín Prieto em *Punto de vista* confirma a centralidade desses nomes no sistema literário argentino contemporâneo. A pergunta inicial de Sarlo é, precisamente: depois da marca Borges, da marca Cortázar, é possível pensar em uma marca Puig, uma marca Saer ou uma marca Piglia? A expressão – “Saer e Piglia como nomes de consenso” – é de Matilde Sánchez; também é Sánchez que traz o nome de Aira à discussão para pensá-lo em confronto com os nomes de Piglia e Saer (ver María Teresa Gramuglio e outros: “Literatura, mercado y crítica. Um debate”).

geração”: a saturação do romance com os saberes e juízos do autor – saturação do saber que, para Aira, aniquila a ficção – está na base da falha do romance; falha que, para Aira, não é exclusiva de Piglia, mas paradigmática de uma falta de paixão autêntica pela literatura na narrativa argentina contemporânea. A nota terminava com uma alusão a Puig, Saer, Peyceré e Lamborghini como os únicos “bons romancistas” nos quais cabia depositar uma esperança para o futuro. Sobre Puig e Lamborghini, Aira escreveu à morte dos autores: assim, o prólogo que escreve para a edição póstuma de *Novelas y cuentos*, de 1988; e o ensaio sobre a arte narrativa de Puig, que publicou em 1991 (“El sultán”). Sobre Saer, de outro modo, publicou em 1897 uma nota no *El Porteño* (“Zona peligrosa”) na qual, no revés do elogio (a valorização da obra de Saer feita por Aira fez que sua relação não tenha sido nunca a que estabeleceu logo de saída, irredutivelmente, com Piglia), se escondia a irônica desaprovação a uma obra “bem-feita” embora construída a salvo do risco, com a perfeição de um discípulo.¹⁴

Trata-se, claramente, do antagonismo declarado no começo. Antagonismo que deveria ser compreendido, aqui, segundo a fábula do Último Escritor que Aira inventa para figurar sua relação com a história. O escritor, diz Aira, é o último sobrevivente de um

¹⁴ Segundo a lógica do “romance de artista”, um dos efeitos de escrever sobre um escritor *enquanto ele vive* é justamente o de privá-lo de sua categoria de mestre para convertê-lo em objeto de confronto.

mundo que morreu, isto é, vive a literatura – suas formas institucionais – no presente como um fato do passado, e a prova de que um autor é único e absolutamente diferente de seus contemporâneos é o fato de que “o contexto se desvanece ao seu redor; quase se diria que a função de sua obra é reduzir ao nada o contexto de onde surge, transformá-lo em um vazio que dará forma, por negação, a esse escritor”. “A literatura morreu”, conclui Aira, “e eu sou a prova viva. Meu contexto já passou” (“El último escritor”). Essa é a forma como a literatura de Aira figura sua emergência: convertendo as literaturas de Piglia e Saer no contexto – ou melhor, criando o contexto – em que sua própria literatura surge reduzida a nada. Uma irrupção institucionalmente vanguardista (e, entre parênteses, não deixa de ser interessante observar que a nota de *Vigencia* foi publicada em agosto de 1981: até aquele momento Aira tinha publicado apenas *Moreira*, em 1975; *Ema...* apareceria dois meses depois, pela mesma editora da revista, a Universidade de Belgrano), isto é, a irrupção intempestiva dos começos que é índice, novamente, de uma relação transfigurada com o tempo: agora podemos entender que quando dissemos que a volta ao relato de Aira é na literatura argentina uma volta depois das vanguardas dos anos 1970 e 1980, esse “depois” não supõe uma sucessão cronológica (a narrativa de Aira se escreve e publica paralelamente às de Piglia e Saer), e sim a criação de uma distância em relação aos dois projetos cujos programas literários têm justamente (e nada menos que)

a vanguarda como valor e impulso centrais, a instauração de uma relação de anacronismo em relação à literatura que define como sua contemporânea.¹⁵

Mas, se Aira é o anti-Saer e o anti-Piglia, não é só porque explícita ou indiretamente ele se confrontou com seus projetos literários, e sim porque sua literatura, além da virulência ou da ironia do confronto, vem refutar *a estética e a ética da negatividade* que postulam essas literaturas. Negatividade que – como herança específica da vanguarda dos anos 1960 – se converteu no valor canônico do sistema literário argentino contemporâneo. Valor canônico: isto é aqui forma que circula como um valor representativo – naturalizado, institucionalizado – nos debates contemporâneos sobre o poder da literatura e a função do escritor.¹⁶

A poética da negatividade como uma máxima exigência ao mesmo tempo formal e ética – negatividade que se expressa na tensão da forma e na qual

¹⁵ “A emergência”, diz Foucault, “é a entrada em cena das forças; é sua irrupção, o movimento do golpe pelo qual saltam dos bastidores ao teatro, cada uma com o vigor e a juventude que lhe são próprios. [...] A emergência designa um lugar de enfrentamento, mas [...] como um não lugar, uma puta distância na qual os adversários não pertencem a um mesmo espaço e [que] se produz sempre no interstício” (*Microfísica del poder*, p. 16). Agradeço a Beatriz Sarlo a indicação do caráter “institucional” da vanguarda de Aira, da qual seria prova sua emergência intempestiva, o vigor com que, logo de saída, confronta os dois nomes que anos depois – e Aira, diz Sarlo, viu de imediato – ocupariam um lugar central no campo literário argentino.

¹⁶ Em relação ao *cânone* como formação histórica de valores representativos, como naturalização de valores, formas e sentidos, em um contexto institucional (historicamente variável) que assegure sua reprodução, ver John Guillory: “Canon”, em Frank Lentricchia: *Critical therms for literary study*.

a arte cifra toda a sua força de resistência às formas estabelecidas, ao assédio das ideologias e da indústria cultural – define, de maneira medular, o projeto narrativo de Saer. Dessa “exploração da negatividade” que sustenta com tenacidade adorniana, Saer deriva para a arte da narração uma poética “antinovelesca” – porque a narração, entendida primordialmente como um “modo de relação do homem com o mundo”, exige hoje, para Saer, um esquivar-se das convenções do gênero – e uma moral do fracasso; no despedaçamento do relato, diz Saer, está o ponto mais alto da tradição narrativa do século 20: Joyce, Proust, Kafka, Sarraute, Bernard, Di Benedetto.¹⁷ Se esse programa

¹⁷ “O único modo possível de o romancista resgatar o romance consiste – diz Saer – em se abster de escrevê-lo. Nas principais obras da narrativa ocidental do século 20 (Proust, Joyce, Kafka, Musil, Svevo, Woolf, Faulkner, Pavese, Beckett) a principal proposta formal é rechaçar o que habitualmente é considerado romanesco, integrando pelo contrário à dimensão do romance tudo aquilo que o academicismo determina de antemão como *não romanesco*. O objeto principal desses romancistas foi antes de qualquer coisa *não escrever romances*” (“La novela”, 1981, em *El concepto de ficción*, p. 130). Ver também “Literatura y crisis argentina” (1982), “Narrathon” (1973), “Una literatura sin atributos” (1980) e “Borges novelista” (1981), em *El concepto de ficción*, e “La narración-objeto”, em *La narración objeto*.

Em relação à tensão entre negatividade e afirmação em Saer, ver Miguel Dalmaroni e Margarita Merbilháa: “Um azar convertido em don”. Dalmaroni e Merbilháa sustentam – a princípio contrariamente ao que aqui postulamos – que é a mesma desconfiança de Saer na representação que “engendra uma produtividade narrativa virtualmente incessante, cuja persistência tem um inevitável caráter afirmativo e autoafirmativo (p. 329), que “a constatação repetida do fracasso do empenho narrativo não dá lugar a seu fechamento, mas funciona como motivação de continuidade do relato, que não acaba” (p. 331). A formulação nos interessa especialmente na medida em que permite dar conta da pulsão narrativa em Saer. O que não significa, contudo – como os próprios autores deixam

é concebido inserindo-se na tradição da vanguarda (para Saer, “a tradição da ruptura”) e, por isso mesmo, opondo-se com intransigência à “sensibilidade pós-moderna” – entendendo pós-modernismo como um afrouxamento da tensão das formas, uma reação à ruptura, um otimismo superficial –,¹⁸ a atração por materiais e formas da cultura massiva e as linhagens de baixa procedência, pela estética da mescla e dos estilos híbridos, pelo procedimento das citações e dos cruzamentos entre crítica e ficção, são de outro modo os signos de uma estética pós-moderna que, ao menos em princípio, permitiriam situar o programa de Piglia em contraste com o de Saer.¹⁹ A distância entre, por um lado, uma estética da narração resistente ao romance e, por outro, uma poética centrada nas possibilidades do gênero – dos gêneros: os romances, o relato policial, o conto – e uma fascinação pela arte

claro –, que essa pulsão esteja em constante tensão com uma reiterada constatação da impossibilidade de representar o mundo, nem que – como postulamos aqui – essa reiterada constatação seja efeito de uma primeira exigência de negatividade.

¹⁸ No sentido em que entenderam Clement Greenberg (*The notion of post-modern*) ou Raymond Williams (em *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, em especial nos ensaios “La política de la vanguardia”, 1988, e “¿Cuándo fue el Modernismo?”, 1987): como uma corrupção dos padrões estéticos, como um vacilo diante dos imperativos da interseção comercial, que reduz ou anula a exigência artística da inovação radical.

¹⁹ Em relação ao pós-modernismo como uma “estética do hibridismo e da mescla”, ver Fredric Jameson: *Ensayos sobre el posmodernismo*, p. 17; Andreas Huyssen: *After the great divide*, capítulo 1. Sobre o caráter autor-reflexivo, textual e citacional do pós-modernismo, ver em especial Linda Hutcheon: “Intertextuality, parody and the discourses of history”, em *A poetics of postmodernism*.

do relato em seu sentido mais clássico (por suas leis de construção, pela perfeição e pelo acabamento de sua forma) reforçaria o confronto.²⁰ Os vínculos, no entanto, podem se estabelecer em seguida – e dizer então, esquematicamente, que à distância que existe entre Saer e Piglia poderia responder-se com a distância entre Adorno e Benjamin – quando se adverte que o pós-modernismo de Piglia deveria ser entendido no sentido em que Hal Foster fala de um pós-modernismo de resistência: de uma desconstrução crítica – isto é, política – da tradição, dos códigos culturais, da ordem das representações; uma prática de resistência que procura conservar, adequando-se aos limites do mundo atual, o compromisso negativo que a modernidade – na versão magistral de Adorno – associou à noção de estética como um interstício subversivo em um mundo instrumental.²¹ A poética

²⁰ O rearmado que faz do sistema literário argentino, baseando-se em uma reinterpretação da série do romance como forma nacional de usar a ficção; mas sobretudo os textos reunidos em *Formas breves* (1999), textos sobre a forma do conto, sobre a forma do final, são os signos de uma fascinação pela arte do relato que Piglia expressou desde o começo em sua atração pela literatura norte-americana: “Um modelo de narrar, um tipo de relato com muita intriga e muito plot. Essa espécie de ‘boa consciência narrativa’ que é a tradição da literatura norte-americana. Narrar e narrar. Isso é o que se buscava ali” (Marithelma Costa: “Entrevista”).

²¹ Na introdução à clássica antologia *La postmodernidad*, Hal Foster distingue o pós-modernismo de *resistência*, no sentido que acabamos de assinalar, do que chama o pós-modernismo de *reação*: um neoconservadorismo que, ao mesmo tempo que repudia o modernismo e seus valores, confirma o *status quo* econômico e político ao se apresentar como uma *nova cultura afirmativa*. O caráter afirmativo é, em geral, percebido como um risco do pós-modernismo. Huyssen, por exemplo, observa que a impossibilidade de que os gestos que sustentaram a vanguarda históri-

do romance como utopia negativa – como máquina que trabalha com “o que não é” – e a poética da ficção paranoica – a ficção literária entendida como a máquina que capta em simultâneo o que desmonta, e resiste aos mecanismos abstratos do poder: o poder como máquina perversa e ficcional – mostram que a literatura de Piglia também, embora de um modo diverso do de Saer, situa o impulso negativo em primeiro plano e faz da negatividade a ética de uma prática narrativa. Entendida como resistência às pressões do mercado e como estratégia de ruptura com as tradições dominantes, nessa negatividade se cifra também para Piglia, no romance argentino, a grande tradição da vanguarda: Macedonio.²²

É esse paradigma de negatividade – instituído, dizíamos, no contexto da narrativa argentina contemporânea como critério de validação – que a literatura de Aira vem transmudar. Não porque à negatividade se oponha, simplesmente, a banalidade de um gesto confirmatório ou um otimismo vão e superficial, e

ca conservem sua carga de efetividade, seu valor de choque, põe o pós-modernismo sob risco de converter-se em uma cultura afirmativa desde o seu começo (p. 170).

²² Diz Piglia: “Macedonio [é] o único vanguardista na literatura argentina, o único que tomou distância em relação ao que eram as tradições existentes e que construiu não só uma estratégia vinculada a sua própria ficção, como negar-se a publicar e retirar-se do mercado, mas também uma estratégia de ruptura com a tradição dominante do romance na Argentina”. No final do século 20, *as três vanguardas* são para Piglia: Saer, conectado a poética da negatividade; Puig, conectado à linha (pós-moderna) que tende a unir a cultura de massas e a alta cultura; Walsh, conectado à não ficção (cf. Ricardo Piglia e Juan José Saer: *Diálogos*, pp. 17-20).

sim porque, em uma operação que poderia ser qualificada de inspiração nietzschiana, a literatura de Aira altera substancialmente o elemento do qual derivam o sentido e o valor da ficção.²³ A ficção é em Aira objeto de uma afirmação imediata. É a *afirmação imediata da potência absoluta e autônoma da invenção* o que opera como um impulso inicial do relato.

Que aqui resida, por contraste com o que chamamos de “estéticas da negatividade”, a singularidade da literatura de Aira não resulta, no entanto, simples de sustentar quando, por um lado, a literatura de Piglia gira em torno do “poder da ficção”; quando, por outro, a de Saer se concebe em termos de máxima autonomia em relação a qualquer determinação – intenção, ideologia, essência antecipada ou moral – que pudesse condicioná-la de antemão. Apesar disso, nas antípodas de uma poética que diz que tudo é ficção e que o grande poder da ficção literária é o de captar o núcleo paranoico da sociedade – ao reproduzir e transformar as ficções que se tramam e circulam na sociedade, ao colocar no primeiro plano a intriga, o complô, a verdade espelhada –, a invenção artística

²³ O ponto focal da filosofia dionísíaca, como refutação da dialética hegeliana, é – diz Gilles Deleuze – o da transmutação dos valores: não a mudança da negação pela afirmação, mas a conversão do próprio elemento do qual deriva o valor dos valores. Que os valores já não derivem do negativo, e sim de uma vontade de poder afirmativa, não significa simplesmente a troca de um elemento por outro, mas sim que o negativo deixa de ser uma qualidade primeira e um poder autônomo para subordinar-se à afirmação como tal, que é a única que subsiste como poder independente (cf. *Nietzsche y la filosofía*, pp. 240-259).

é em Aira de uma irredutibilidade absoluta, de uma potência cujo alcance jamais se mede em relação ao poder ficcional dos relatos sociais, do Estado ou da política.²⁴ E, se a experiência radical de liberdade que para Saer é a experiência estética se traduz em uma arte da vigilância – não ceder na exploração da negatividade –, o imperativo airiano da invenção, por outro lado, se traduz no contínuo de uma “perpétua fuga para a frente” na qual nunca, em nenhuma hipótese, se volta para trás pelo caminho da correção. É isso porque seu impulso não é o de sustentar o trabalho tenso da escritura, uma moral da forma, e sim o de levar a invenção, imediatamente e mesmo sob o risco de malograr a “qualidade” do resultado (a obra: o grande objeto de Saer), ao limite de sua potência. Se a distância em relação a Saer não resultasse evidente, bastaria advertir que à intransitividade da arte Saer jamais daria o nome de frivolidade; e o frívolo – enquanto falta de seriedade e índice de desconsidera-

²⁴ Isso porque o pressuposto de que “política” e “ficção” são estratégias discursivas complementares, de que o Estado e a literatura são, cada um segundo suas estratégias específicas, “máquinas de produzir ficções e de fazer crer” (nos referimos a *La ciudad ausente* e às leituras que Piglia faz do romance argentino, em especial os de Macedonio e Arlt) é totalmente alheio ao mundo imaginário de Aira, a suas premissas artísticas. Diz Piglia: “É possível falar de uma forma nacional de usar a ficção que vem de Sarmiento e chega até Macedonio e Marechal. O núcleo é uma relação múltipla mas sempre presente entre a ficção e a política que vai definindo certas formas muito particulares. Interessa-me cada vez mais o lugar da ficção na sociedade porque me parece que esse é o contexto maior da literatura... Para mim [a política] é um elemento que forma parte da ficção” (*Crítica y ficción*, pp. 70-71). Ver também Ricardo Piglia: “La ficción del dinero” e “Ficción y política en la literatura argentina”.

ção da obra – é o próprio signo da arte de Aira, de sua sensibilidade e de sua provocação.²⁵

De resto, a predileção de Aira pelo conceito de *invenção* sobre o de *ficção*, conceito ao qual recorrem tanto Piglia quanto Saer, mostra, talvez melhor que ninguém, outro indício: a divergência na concepção e na sensibilidade artísticas. Porque em Aira não se trata da arte como uma *experiência do conhecimento* –

²⁵ Desde o começo, Aira cultivou a *frivolidade* como o próprio signo de sua arte. Frivolidade entendida como uma estética da indiferença (“uma suspensão da reação”) e, em geral, como uma arte das superfícies. Pensemos, por exemplo, na paixão da indiferença que definiu o mundo indígena de *Enma*; ou nesse efeito de trivialidade em relação com a história que comunica *El vestido rosa*; ou nesse gesto de cortesia distante da ênfase de *Una novela china*. A seguinte citação pode servir de índice de ênfase posto na frivolidade como gesto extremo de provocação; também como índice de uma sensibilidade por completo incompatível com a de Saer. Aira em *Nouvelles impressions...*: “Se a frivolidade é a arte de fazer que efeitos insignificantes provoquem grandes causas, a literatura tem um grande potencial. Mas se for necessária uma guerra para produzir um punhado de bons livros... Mas a literatura é frívola ainda sem inversões de causalidade. ‘Depois de Auschwitz, não há relato possível’, disse Adorno. Que erro. Basta pensar nos romances de Marguerite Duras para ver que esse relato impossível é apenas o relato em velho estilo, que pode perfeitamente ser substituído por outro segundo novas técnicas. Uma guerra ou um genocídio podem ser, de certo ponto de vista, só a ocasião de uma grande modificação na técnica do romance” (p. 49). Sem dúvida aqui reside, em grande parte, a razão da resistência, ou do incômodo, que pode produzir a literatura de Aira naquelas sensibilidades afins com o projeto crítico da modernidade. Nesse sentido, é interessante observar que desde os artigos de María Teresa Gramuglio (“Incrébles aventuras de una nieta de la cautiva”) e de Nora Catelli (“Los gestos de la posmodernidad”) sobre *Enma*, *la cautiva* e *Canto castrato*, respectivamente, César Aira não havia sido objeto de consideração nas páginas de *Punto de Vista* até abril de 2000, quando Matilde Sánchez volta a trazê-lo à mesa de discussão para enfatizar suas diferenças em relação às literaturas de Piglia e de Saer (ver María Teresa Gramuglio e outros: “Literatura, mercado y crítica”).

seja o entendimento imediato da realidade, seja a impossível apreensão do mundo –, mas da arte como *pura ação*: ação perpétua (daí a recorrência de Aira a Jasper Johns: “A arte é fazer uma coisa, depois outra coisa, depois outra coisa...”); ação intempestiva que, desconhecendo por completo seus alcances, quer ir até o final do que pode, aonde a imediatez da irrupção e a falta de freio do contínuo lhe são inerentes.

“Tudo deve ser inventado.” “A invenção, no limite de sua potência.” Eis aqui, poderíamos dizer, o lema de uma estrita *ética da invenção*. Também o caminho pelo qual a literatura de Aira – como que dando toda a volta ao pós-modernismo – volta, singularmente, ao *imperativo da arte moderna* em sua mais alta expressão. É que a ênfase com a qual a poética de Aira insiste na pergunta sobre a arte (o crescente sentido de “manifesto artístico” que seus ensaios adotam, a aposta total na figura do artista são alguns dos indicadores dessa ênfase) faz pensar, por contraste com o “realismo valorativo” que para Beatriz Sarlo define o horizonte da época do indiferentismo pós-moderno, nessa “vocação de absoluto” com a qual – seguindo Sarlo – a arte moderna postulou a existência de valores e sustentou convicções excludentes. (*Escenas de la vida posmoderna*, p. 160).²⁶

²⁶ Diz Fredric Jameson: “Nenhuma teoria da política cultural vigente hoje em dia na esquerda pode prescindir da noção de certa distância estética mínima, da possibilidade de posicionar o ato cultural fora do ser imenso do capital. Essa distância (em especial a ‘distância crítica’) tem sido precisamente abolida no novo espaço do pós-modernismo. [E isso] é o

O signo mais evidente dessa intransigência é a radicalidade com a qual a literatura de Aira aposta no valor absoluto da invenção. “O surrealismo”, diz Aira sobre *Copi*, “é uma alusão à invenção, ao trabalho que corre por debaixo da aventura” (*Copi*, p. 27), e é nesse sentido que devemos entender a ficção airiana como uma volta às vanguardas históricas: como recuperação do valor primordial da invenção, como uma aposta no valor supremo da invenção como um imperativo ao qual tudo, inclusive a arte do relato, deve estar condicionado. E é dessa perspectiva que se deve pensar, por sua vez, esse singular regresso – regresso desviado, certamente, pelo caminho das vanguardas – que a literatura de Aira opera aos valores modernos do *estilo* e da *inovação*.²⁷

que constitui [seu] momento de verdade” (*Ensayos sobre el posmodernismo*, p. 79). Um dos efeitos da abolição de certa distância crítica é, como assinala Perry Anderson, a direção inequivocamente populista da cultura e um inegável efeito nivelador dos produtos artísticos como expressão de uma nova relação com o mercado como princípio organizador (*Los orígenes de la posmodernidad*, p. 88). A instituição do relativismo estético (esse pluralismo que assegura uma equivalência universal: “Todos os estilos parecem mais ou menos equivalentes e igualmente (pouco) importantes”) é – diz Beatriz Sarlo – a ideologia mais afim com as necessidades do mercado, especialista em equivalentes abstratos. “Já não se pode”, diz Sarlo, “conceber uma pergunta sobre o que é arte. Para um indiferentismo chamado ‘pós-modernismo’, a pergunta não tem interesse” (*Escenas de la vida posmoderna*, pp. 153-161). Nesse sentido, devemos observar que, se a afirmação airiana, enquanto subtração à ética da negatividade, não conduz ao indiferentismo pós-moderno, é porque essa afirmação não implica em absoluto uma recondução da arte às exigências do mercado e da indústria cultural.

²⁷ “O tempo do moderno”, diz Perry Anderson, “foi o do gênio irrepetível – a alta modernidade de Proust, Kafka, Eliot – e das vanguardas intransi-

Por um lado, se, como postula Fredric Jameson, o pastiche pós-modernista supõe a queda da ideologia do estilo do alto modernismo – a transformação dos estilos pessoais em códigos disponíveis –, a poética de Aira insiste no valor do nome próprio. Um nome próprio que se joga, com a forma própria do *ready-made* (“o modelo”, diz Aira, “de toda a arte do século 20 que é experimento de arte”), e que Aira chamou de “o mito pessoal do escritor”, entre a *impessoalidade do já feito* e a *singularidade da assinatura*.²⁸

gentes. [...] Esse padrão falta no pós-moderno. Dos anos 1960 em diante, a própria ideia de vanguarda ou de gênio individual se tornou suspeita. É que o universo do pós-moderno não é um universo de delimitações, e sim de mesclas, que celebra os entrecruzamentos, o híbrido. Neste clima, o manifesto resulta antiquado, uma relíquia de um purismo afirmativo que não concorda com o espírito dos tempos” (*Los orígenes de la posmodernidad*, p. 128). A literatura de Aira insiste, no entanto, e notavelmente, nos padrões da modernidade: estilo, intransigência, manifesto vanguardista.

²⁸ Isso na exata medida em que o procedimento se joga, na poética de Aira, entre o *automatismo* que garante o impulso do contínuo e a singularidade absoluta de um *cânone próprio*, único e irrepetível. Se esse automatismo supõe – com clássico sentido vanguardista – uma crítica à individualidade (cf. Peter Burger: *Teoría de la vanguardia*, pp. 106-108), ao mesmo tempo o procedimento vale, pura e exclusivamente, no momento mesmo de sua invenção. O que na poética de Aira significa: ali onde um artista inventa e põe em marcha *pela primeira e única vez* com uma originalidade sem comparação, ali onde assina.

Ademais, se a provocação do *ready-made* de Duchamp faz vacilar o mesmo princípio na sociedade burguesa segundo o qual o indivíduo é o único criador das obras de arte, se essa demonstração é o preâmbulo do programa de impessoalidade da *pop art* com que se abriu – diz Danto – a entrada em uma liberdade pós-histórica na qual qualquer coisa visível pode se converter em arte desde que alguém se proponha a isso (cf. Arthur Danto: *Después del fin del arte*, pp. 100, 126-127), a instrumentalização que Aira faz do conceito de *ready-made* aponta, de outro modo, para o *ato artístico como tal*. Não porque se defina em razão de prescrições estéticas essenciais,

Por outro lado, se o pós-modernismo é uma poética da revisitação – voltar a visitar o passado, disse Eco, com ironia, sem ingenuidade –, uma poética definida, no dizer de Vattimo, na “dissolução da categoria do novo” que marcou o projeto moderno, a literatura de Aira, ao contrário, quer-se a afirmação radical de uma poética da inovação. Diz o narrador que torna ficção a figura de César Aira em *El congreso de literatura*: “Sinto aversão pelo que agora se chama intertextualidade e nunca trago elementos da literatura para meus romances ou comédias. Me imponho o trabalho de inventar tudo” (p. 16). A volta aos relatos e aos tópicos da tradição nos romances do ciclo pampiano – digamos *Moreira*; *Ema, la cautiva*; *El vestido rosa*; *La liebre* – ou, por exemplo, as muitas cenas da literatura recicladas no relato (assim, entre outras, a admoestação pública do professor à garota Jane Eyre metamorfoseada na admoestação pública da mestra à “menina Aira” em *Cómo me hice monja*) não fariam mais que desmentir o que diz o narrador

mas sim porque toda a ênfase está posta no ponto de vista e no próprio ato do artista, e nessa singularíssima afirmação artística que esse ato supõe. Assim, para Aira, a transformação instantânea do objeto em arte no *ready-made* corresponde ao instante psicológico da *decisão do artista*: segundo a fábula de Kafka, é a manobra deliberada com que Josefina assume a arte como tal e se inventa artista no sentido mais elevado da palavra (“Kafka, Duchamp”). Nesse sentido, toda vez que Aira se ocupa de procedimentos será do ponto de vista da invenção do artista. No exotismo, por exemplo, podemos ver um procedimento vanguardista como “uso dos países distantes como *ready-made*”, que deveria – diz Aira – valer *só por sua invenção* e ser usado *uma única vez*: sua mais alta realização é a reinvenção de Roussel e a de Mário de Andrade em *Macunaíma* (cf. “Exotismo”).

de *El congreso...* e assinalar, em troca, a alusão e a reciclagem literárias como uma operação que funda essa literatura. No entanto, mesmo que a volta à tradição e aos tópicos da literatura seja uma operação dessa narrativa, mesmo que ela possa ser lida, nesse sentido, como uma experimentação com todos os estilos, mesmo assim a poética de Aira, que se quer “uma arte geral da invenção”, aposta – e é a ênfase do gesto que nos interessa – na radicalidade da Inovação como potência superior da arte. Ao contrário de uma lógica da renovação (Calinescu), uma volta *ao culto do Novo*: “A obtenção do Novo”, diz Aira, “é o *sine qua non* para seguir escrevendo” (*Alejandra Pizarnik*, p. 15). Ao contrário de um “diálogo crítico com o passado à luz do presente” (Hutcheon), pura vocação do futuro: “A literatura do futuro se alça em nós, como um alcácer de ouro, a miragem das miragens” (“La innovación”). (Que essa volta ao culto moderno do Novo se faça pela via da perspectiva que abriu a vanguarda é algo que pode mostrar a mesma forma do ensaio que leva por título, precisamente, “La innovación”: tramando os marcos pautados na gênese da vanguarda – a invenção baudelairiana do novo: “ao fundo do desconhecido para encontrar o Novo”; a profecia de Rimbaud: o artista como o profeta do Desconhecido; a fórmula de Lautréamont: “A poesia deve ser feita por todos, não por um” –, a argumentação de Aira impulsiona uma volta ao mito do novo a partir perspectiva que instaura a assinatura de Duchamp: “O novo”,

diz Aira, “é o grande *ready-made* em cuja fabricação nossa civilização se especializou” e “o *ready-made* é a melhor solução para encontrar o Novo, que por definição é aquilo que não se pode buscar porque é o que *já* se encontrou”).²⁹

Novamente, trata-se aqui da adoção de um ponto de vista, da construção de uma ficção.³⁰ Afirmou Beatriz Sarlo:

²⁹ Nesse sentido, a biblioteca vanguardista, de que falamos no começo, teria que ser completada com a biblioteca moderna (francesa), na qual Aira insiste. Diz ele em *Diario de la hepatitis*: “Meus escritores favoritos. Em algum momento terei que fazer uma lista: Balzac, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Zola, Mallarmé, Proust, Roussel” (p. 23).

Em relação à dissolução da categoria do novo no pós-modernismo, ver Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad*. Em relação ao pós-modernismo como relação crítica com o passado à luz do presente, ver Linda Hutcheon: *A poetics of postmodernism*. Ver também Matei Calinescu: “No pós-modernismo é precisamente o puro aspecto destrutivo da velha vanguarda o que se questiona. Opta mais por uma lógica da renovação do que pela inovação radical: um vivo diálogo reconstrutivo com o velho e o passado” (*Cinco caras de la modernidad*, p. 268).

³⁰ Em seu ensaio sobre Alejandra Pizarnik, e a propósito da invenção do conteúdo que tem lugar na origem, César Aira diz que ali se joga o destino do “artista moderno”, seu mito de origem; que o artista pós-moderno, por outro lado, transfere o jogo da origem à combinatória de sua obra, que dissolve sua origem pessoal em um repertório transpessoal que só pode assumir-se com um distanciamento irônico. E observa: “Com o que não quero dizer que existam entes tão absurdos como ‘o artista moderno’ ou ‘o artista pós-moderno’, ou que isso seja sua definição: só assinalo as lacunas vazias que ocupariam estas espécies hipotéticas. Muito menos quero dizer que seja possível eleger uma coisa ou outra” (*Alejandra Pizarnik*, p. 45). De fato, disso se trata também aqui: de espécies hipotéticas que se adotam como perspectivas. Ou seja: não de definir, como se isso fosse possível, a obra de Aira como moderna ou pós-moderna (de resto, muitos dos traços que foram assinalados como característicos do pós-modernismo podem ser detectados na obra de Aira: os simulacros, as reciclagens, o televisivo), mas de captar o ponto de vista adotado, ficcionalizado.

Durante séculos, alguns homens e umas poucas mulheres excepcionais discutiram arte *como se* a discussão de seus valores fosse possível. A arte – a arte moderna: do século 19 e das vanguardas do século 20 – moveu-se dentro dessa ficção – a hipótese da existência dos valores que puderam ser fundados dentro da esfera estética – que foi, ao mesmo tempo, o impulso de sua produtividade. (*Escenas de la vida posmoderna*, p. 158)

A ficção do Novo, aposta tão radical da poética de Aira, é o gesto com o qual se repete, ou insiste, a ficção da arte moderna que as vanguardas converteram em ponto central de seu programa: a arte como futuro absoluto. Um modo de dizer que, sendo historicamente impossível a volta às vanguardas históricas, a forma desse regresso não poderia ser senão a do simulacro e a da ficção. Concebemos esse simulacro não como encenação, nem como revelação de que, no fim das contas, “tudo é ficção”, e sim como uma ênfase (e na ênfase, dizia Barthes, está a arte)³¹ ou como o sublinhado de uma ênfase: voltar a fazer *como se* a ficção do Novo, que para Aira é a ficção da arte vista da perspectiva das vanguardas históricas, fosse possível e indispensável.

³¹ E dizia, justamente, a propósito do *pop*: “A *pop art* quer destruir a arte (ou ao menos prescindir dela) mas a arte sai ao seu encontro: é o contracanto da fuga”. Na ênfase que a *pop art* põe na trama e na cor, diz Barthes, aparece (retorna) a arte que o *pop* quer destruir (cf. “El arte... esa cosa tan antigua”, em *Lo obvio y lo obtuso*, p. 208).

Aira ou a literatura como reprodução ampliada

RAÚL ANTELO

A estética de César Aira não está tão atrelada ao problema da representação – nem mesmo ao da reprodução – quanto ao da repetição. A repetição relaciona-se à falta, ao inacessível enquanto ausência. Embora paradoxal, a formulação ilustra que é como suplemento ou limite do efeito de uma repetição operatória que a virtualidade do inacessível emerge e se materializa. Digamos, assim, para início de conversa, que Aira se inclina, inequivocamente, a essa paradoxal reiteração criadora, que é uma reprodução ampliada. A título ilustrativo, recordemos o que ele disse sobre o escritor uruguaio Francisco Espínola, por exemplo, “o mais artista, o mais universal e o melhor dos bons contistas regionalistas”,³² alguém que executava “uma repetição da paisagem no homem”, com um preciso “programa minimalista”,³³ que tornou possível uma obra perfeita porém decepcionante, dada sua exten-

³² César Aira. “ESPINDOLA, Francisco”, em *Diccionario de Autores Latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 200.

³³ César Aira. “La ciudad y el campo”. Conferência no Colégio do México, 1998.

são e seu ritmo demorado, por muitos interpretado como misticismo patriótico ou telúrico.³⁴ Da mesma forma, outro protótipo de artista singular, Cecil Taylor, considerava-se uma pessoa desprovida de imaginação. “Era uma repetição? Não havia motivos para acreditar nisso, e no entanto a realidade se mostrava assim, simplesmente.”³⁵

A reprodução, em Aira, vincula-se, como em Borges, a uma forma da esterilidade, a do monstro.³⁶ Analisando *Moby Dick*, observa Aira que, naquela época, os dinossauros cobriam o mundo, eram uma pitoresca sociedade organizada e hierarquizada, embora já extinta, porque ao escapar dos ciclos da reprodução material multiplicaram sua potência de reprodução formal até o ponto de deslocar a melancolia do monstro para distantes mundos imaginários. “Em seu grande espelho opaco e ameaçador, a

³⁴ César Aira. “ESPINDOLA, Francisco”, op. cit.

³⁵ “Cecil Taylor”. *Fin de Siglo* nº 14. Buenos Aires, ago. 1988; mais tarde, em volume avulso, Buenos Aires: Mansalva, 2011.

³⁶ Em 1999, na conferência “A cifra”, proferida na Aliança Francesa de Buenos Aires em homenagem ao centenário de Borges, Aira argumenta que, nessas ficções, mapa e território, realidade e representação são também leitura e escritura, com a ressalva de que nunca chegaremos a saber, entretanto, se o mapa extraordinário e absurdo é a leitura que cobre todo o escrito, ou se, ao contrário, é a escritura que chegará a cobrir por inteiro, até a fusão, uma leitura, em todos os aspectos, biográfica e logicamente, anterior. Remontando essa escalada de substituições a um ponto metafísico para além de toda experiência, em que não custa reconhecer o aleph, ambas as operações se confundem num núcleo do qual emanam conjuntamente o sistema do mundo e o da literatura, distintos porém idênticos. Ver, a esse respeito, Silvano Santiago: *Genealogia da ferocidade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2017.

reprodução se volta sobre si mesma, internando-se no mundo do imaginário, rumo à alucinação.”³⁷

Tais conceitos, representação, reprodução, repetição, têm uma longa história.³⁸ Não empreenderei aqui uma reconstrução exaustiva deles, mas cabe lembrar, contudo, que, se durante as vanguardas Walter Benjamin considerava que a reprodução alterava revolucionariamente o estatuto da obra de arte, seu contemporâneo Carl Einstein, anarquista filodadá, julgava, ao contrário, que a repetição conferia à obra a ilusão paradoxal de permanência e estabilidade em uma outra dimensão, alheia à história. Posicionava-se, portanto, contra toda reprodução, mesmo mecânica.

Na “Pequena história da fotografia”, ensaio de 1931, Walter Benjamin diz que é característico que o deba-

³⁷ César Aira. “Dos notas sobre *Moby Dick*”. *Babelia, El País*. Madri, 12 maio 2001.

³⁸ Carl Einstein. “Notes sur le cubisme”. *Documents* n° 3. Paris, 1929, pp. 146-55. Sobre Einstein, além de trabalhos de Didi-Huberman, como “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein” (em M. Zielinsky (ed.): *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Tradução de M. Ozomar Ramos Squeff. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, pp. 19-53), ver Charles W. Haxthausen: “Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein”. *October* n° 105, verão 2003, pp. 105-118; Rainer Rumold: “Painting as a Language. Why Not? Carl Einstein in *Documents*”. *October* n° 107, inverno 2004, pp. 75-94; Sebastian Zeidler: “Totality against a subject: Carl Einstein’s *Negerplastik*”. *October* n° 107, inverno 2004, pp. 14-46; Charles W. Haxthausen: “Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein”. *October* n° 107, inverno 2004, pp. 47-74; Connor Joyce: *Carl Einstein in Documents and his Collaboration with Georges Bataille*. Bloomington: XLibris Corporation, 2003; Liliane Meffre: *Carl Einstein, 1885-1940: itinéraires d’une pensée moderne*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2002; Maria Stavrinaki: “Apocalypse primitive”. *Gradhiva* n° 14. Paris, 2011, pp. 56-77.

te sobre a reprodução técnica tenha se concentrado na estética da “fotografia como arte”, ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato, bem mais evidente, da “arte como fotografia”. É a perspectiva de Warburg, Malraux, Godard, Didi-Huberman. No entanto, o próprio Benjamin destaca que a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a da construção mais ou menos artística de uma fotografia, que transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera. No fundo, o amador que volta para casa com muitas fotografias não é mais sério que o caçador que regressa do campo com inúmeros animais abatidos, que só têm valor para o comerciante, diz Benjamin, antecipando assim as teses de “O narrador” (1936). Mas as ênfases mudam completamente se abandonamos a fotografia como arte e nos concentramos na arte como fotografia. Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um prédio são mais facilmente visíveis na fotografia do que na realidade. Sentimo-nos tentados a atribuir a responsabilidade desse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém Benjamin conclui que a concepção das grandes obras modificou-se simultaneamente ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos mais vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas, tão possantes que precisamos diminuí-las para melhor nos apossarmos delas. Em última instância, os métodos de repro-

dução mecânica constituem, como destaca Andreas Huyssen, uma técnica de miniaturização: ajudam o homem a deter um controle sobre as obras, sem o qual elas não poderiam nem mesmo ser utilizadas.³⁹

Benjamin ainda não apela, nesse texto, ao conceito de *aura*, desenvolvido cinco anos depois, no seu célebre ensaio sobre a obra de arte, embora o tenha antecipado, dez anos antes, em suas ambivalentes ponderações acerca de linguagem e violência. Em “O capitalismo como religião” (1921), por exemplo, ele atribui ao capitalismo um aspecto *cultural*, conceito que lhe serviria mais tarde para discriminar a arte tradicional da arte na época da reprodutibilidade. A noção-chave ali era a *aura*, figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela estivesse. A título ilustrativo, Benjamin diz que observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva, a seu ver, de duas circunstâncias, estreitamente ligadas às crescentes difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é

³⁹ Walter Benjamin. *Obras escolhidas*. Volume 1: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 104.

uma preocupação tão inerente às massas modernas quanto sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos por meio da sua reproduzibilidade. Dessa sorte, ele conclui que a cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, tão perto de nós quanto possível, na imagem, ou, antes, na sua cópia, na sua reprodução. Em outras palavras, cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas ou pela mídia, e a própria imagem.⁴⁰

Porém, bem menos eufórico em relação às potencialidades da imagem técnica, Benjamin redige num guardanapo de bar, em 1938, umas anotações adicionais ao ensaio de 1936, que alteram e emendam substancialmente seu sentido. Com efeito, contrariando a célebre tese que enfatizava a potencialidade revolucionária do cinema, o pequeno fragmento, intitulado “Was ist Aura?”, mostra o aspecto regressivo da imagem na tela ao ponderar que, sem o cinema, talvez a decadência da aura fosse sentida num grau insuperável; em outras palavras, Benjamin pondera que a imagem cinematográfica, longe de trazer libertação, teria amenizado ou até mesmo impedido o impacto da queda da tradição e, assim, afastado qualquer forma de saída emancipatória.⁴¹

⁴⁰ Walter Benjamin. *Obras escolhidas*. Volume 1: *Magia e técnica, arte e política*. Op. cit., p. 170.

⁴¹ Walter Benjamin. “Che cos’è il aura?”, em Giorgio Agamben; Barbara Chitussi; Clemens-Carl Härle (eds.): *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell’età del capitalismo avanzato*. Vicenza: Neri Pozza, 2013.

Tais paradoxos não são estranhos na lógica da reprodução. Sabemos que Benjamin mantinha uma relação tensa com Ludwig Klages, antropólogo erudito de ideias muito conservadoras; mas retira dele, mais especificamente de *Vom kosmogonischen Eros* (“Do Eros cosmogônico”, 1922), a noção de *Ferne*: o distante que permite a distinção. Ao dizer que a aura é o aparecimento único e singular de uma distância, Benjamin está glosando (reproduzindo) Klages, que argumentava, aliás, que a proximidade tinha o caráter opaco da coisa (*Dinge*), ao passo que a distância possuía o brilho da imagem, que para Benjamin é sempre criatural e remotamente religiosa. Benjamin assistia, assim, não só à transformação da arte pela intromissão da técnica mecânica, mas também ao colapso da metafísica, já que daí em diante o próprio pensamento se pautaria também pela repetição ou glosa de certos motivos recorrentes, e não mais pela criação de “sistemas” autônomos. Um desses retornos foi vivido justamente por Klages, na Argentina. Concluída a guerra, o filósofo teve condições de defender, em Mendoza, o caráter aurático da realidade. Relembrava que, para os gregos, *aletheia* significa tanto verdade como realidade, e o romano até podia, indiferentemente, usar os termos *veritas* e *verus*, ora para a verdade e o verdadeiro, ora para a realidade e o real, embora tenha preferido a expressão *res verae* para designar a verdade. O francês também permitia distinguir claramente *vérité* (verdade), de *réalité* (realidade); e, em alemão, a palavra *wahr*, de antigo parentesco com *verus*, tem vários sentidos, porém ne-

nhum que se confunda com *wirklich* (real). As palavras guardam uma aura que funde a vida com o espírito, concluía, relativamente esperançoso, Ludwig Klages.⁴² Desse raciocínio, bem como do próprio ensaio benjaminiano sobre a obra de arte, faria uso um dos anfitriões de Klages em Mendoza, Luis Juan Guerrero, argumentando que, antigamente, a obra ostentava uma função específica, ligada a algum ritual, mas hoje em dia, emancipada e destruída sua aura, ela era o puro correlato objetivo de uma representação subjetiva,⁴³ razão pela qual sua função, enquanto mudo testemunho histórico do poder tradicional, se enfraquece conforme avança paralelamente seu poder de exibição.⁴⁴

⁴² Ludwig Klages. “Verdad y realidad. Wahrheit und Wirklichkeit”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía* (Mendoza, 1949). Buenos Aires: Universidad Nacional de Cuyo, , 1950, tomo II, p. 817.

⁴³ Luis Juan Guerrero. “Torso de la vida estética actual”. *Ibidem*, tomo III, p. 1473.

⁴⁴ A obra “inunda luego el mercado por medio de *la reproducción gráfica* [...], es decir de una reproducción ‘multiplicadora’ de la obra de arte ‘única’ de otros tiempos y, por lo tanto, destructora de su pretérita ‘autenticidad’, hecho inusitado que constituye –junto con la radio, el cine y otros fenómenos similares– una de las experiencias estéticas decisivas de nuestra época”. *Idem*. A ideia será desenvolvida em Luis Juan Guerrero: *Estética operatoria en sus tres direcciones. Revelación y acogimiento de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada, 1956, p. 152. Guerrero formula essas avaliações apoiado em Benjamin, cujo ensaio sobre a reprodutibilidade técnica lera em 1936, o que lhe permitiu fazer uma ponte em direção àquilo que Malraux defenderia em *Le Musée Imaginaire* (1947). Hans Belting retomou recentemente o conceito de “museu imaginário” no ensaio “Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”, em Hans Belting; Andrea Buddensieg (eds.): *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hajte Cantz Verlag, 2009, pp. 38-73. E outro tanto fez Georges Didi-Huberman em *L'Album de l'art à l'époque du “Musée imaginaire”*. Paris: Hazan-Louvre, 2013.

Ora, César Aira reage, em sua poética, àquilo que, nos anos 1950-1960, era dominante nas cadeiras de estética na Universidade de Buenos Aires, onde o escritor se formou, e inclina-se, porém, a uma concepção muito mais formal, ainda que também mais anárquica, do fato estético. “A obra de arte contemporânea furta-se à reprodução técnica na mesma medida em que esta avança e se aperfeiçoa. A obra torna-se obra de arte, hoje, conforme se coloca um passo à frente da possibilidade de sua reprodução...”⁴⁵ Aira repisa assim, certamente de maneira não deliberada, os passos de outro teórico alemão, Carl Einstein, porque lembremos que, assim como Benjamin, Einstein atribuía à arte sobrevivente do passado a função de deter o processo de reforma da visão, mas, à diferença dele, acreditava que o problema não era tanto o vestígio aurático de outra subjetividade precursora quanto a presença performativa e coercitiva das *formas* do passado para, a partir delas, dar um passo além.

Um dos seus amigos mais próximos, Eugene Jolas, em cuja revista *Transition* Joyce publicaria o *Finnegan's Wake*, também defendia a ideia de que a narrativa não era mais uma anedota, mas a projeção de uma metamorfose da realidade, e portanto o objetivo do escritor não era a pregação de ideias sociológicas, salvo para emancipar os elementos criativos da ideologia dominante. Uma das suas premissas era, precisamen-

⁴⁵ César Aira. *Sobre el arte contemporáneo. En La Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016, p. 19.

te, que “time is a tyranny to be abolished”, refutação anti-historicista que complementava o mais absoluto desdém pela comunicação, a ponto de “the plain reader be damned”.⁴⁶ Explica-se assim que, contemporaneamente a esse manifesto, Carl Einstein defendesse a ideia de que a história da arte é a luta de todas as experiências visuais, dos espaços inventados e das figurações, ou seja, de que o antagonismo histórico residia *nas* imagens e, mais especificamente, no seu jogo recíproco.⁴⁷

Essa premissa parte do pressuposto de que o povo é o autêntico artista, mas prefigura, paradoxalmente, a demanda por um povo, que já tínhamos ouvido na conferência de Paul Klee sobre a arte moderna e tornaríamos a ouvir muito depois no conceito deleuziano de um povo por vir, ou mesmo na noção de uma comunidade inconfessável, uma comunidade dos que nada têm em comum, ideia que percorre um arco que vai de Bataille ou Blanchot a Jean-Luc Nancy. César Aira, a seu modo, participa dessa mesma convicção. Em *El mármol*, por exemplo, toda a procura se conclui em um pequeno objeto esquecido, uma microcâmera fotográfica, de uma única foto. “Su existencia misma

⁴⁶ Eugene Jolas. *Transition Workshop*. Nova York: The Vanguard Press, 1949, pp. 173-174.

⁴⁷ Carl Einstein. “Aphorismes méthodiques”, em Marion Schmid e Lilliane Meffre (eds.): *Werke Band 3. 1929-1940*. Wien/Berlim: Medusa, 1985, p. 472. Tradução para o português de José Gomes Pinto: “Carl Einstein: reflexões sobre arte e estética”. *Caleidoscópio. Revista de Comunicação e Cultura* n° 11-12, 2012, pp. 134-136.

creaba su función.”⁴⁸ Dela o narrador arranca uma lágrima, e desta, por sua vez, mais uma máquina, uma gota. Era mínima, mas “la cantidad no importaba, si realmente estábamos en el plano de los absolutos”.⁴⁹ A substância gera agora vida numa criatura extraterrestre, mas deixa o criador exausto, meio nu, sentado sobre um mármore, no meio de um supermercado. “El cine se aproxima velozmente a esta situación de Arte Contemporáneo.”⁵⁰

O procedimento de Aira é herdeiro da noção borgiana de *aleph*, paralela, por sinal, à análise do cubismo de Braque, empreendida justamente por Einstein no início dos anos 1930.⁵¹ Ambos, o *aleph* e o cubismo, são simultâneos nas imagens e sucessivos na linguagem, particularidade que separa a ideologia (apoiada na consciência) da política (materializada no espectro). Não raro, essa maneira de conceber a arte nos devolve a Mallarmé, autor geralmente considerado purista e absenteísta, muito embora possuísse, segundo o mesmo Einstein, uma enorme potência de elementos alucinatórios e visionários que claramente o distinguia de seus contemporâneos.⁵²

⁴⁸ César Aira. *El mármol*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011, p. 145.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 146.

⁵⁰ AIRA, Cesar. Sobre el arte contemporáneo. En la Habana. Buenos Aires: Random House, 2016, p. 37.

⁵¹ Carl Einstein. *Georges Braque*. Tradução de Jean-Loup Korzilius. Edição de Liliane Meffre. Bruxelas: La Part de l’Œil, 2003.

⁵² “Mallarmé, que l’on rattache trop timidement à l’impressionisme, rendit les stimulations opposées de chaînes métaphoriques. Il exclut la complétude de l’objet au profit de l’harmonie tendue des images qui se tissent

É claro que isso acarreta também não poucos paradoxos: na arte, o culto da forma-todo torna-se o valor preponderante, justamente quando o artista deixa de ser decisivo na execução da uma obra, só manifestando uma vontade que, a rigor, já não lhe pertence por inteiro. Antes, ao contrário, o artista seria apenas uma força imanente a si própria, mesmo que compartilhada por terceiros, e, nesse sentido, ele não é mais importante do que o espectador, agente no qual pode vir até a metamorfosear-se. Portanto, reproduzir uma vontade transcendental, à maneira da arte *naïf*, não implica apropriar-se de um desejo divino, nem valer-se dele como uma verdade absoluta, valores que reforçariam a autoridade do executante e da própria noção de autoria como *auctoritas*, mas essa decisão pressupõe obliterar, de fato, o nome próprio do autor, em favor de uma imanência absoluta e, possivelmente, anônima.⁵³

habilement en une suite poétique indépendante. Il relie des faits étrangers entre eux sur le plan rationnel, et des fonctions étrangères entre elles sur le plan biologique se fondent dans le poème, dans une union hallucinatoire. C'est l'enchaînement d'ordre psychique et non d'ordre rationnel, explicatif, qui compte. Le contenu sentimental, l'unité du motif disparaissent dans le flot des analogies. On évite de décrire banalement des faits immédiats et l'on crée une succession hallucinatoire de signes correspondant au déroulement visionnaire." Carl Einstein. *L'Art du XXe siècle*. Tradução de Liliane Meffre e Maryse Staiber. Paris: Actes Sud, 2011, p. 27.

⁵³ Numa conferência sobre Manuel Puig ("El ingenuo". General Villegas, 1999), Aira coloca lado a lado Puig e Roussel. Se as matérias deste último eram literárias, o ponto de partida do escritor argentino era sempre a imagem na cultura de massas, no cinema, na novela ouvida no rádio. Mas, à diferença daqueles que qualificam esses materiais como rebaixados ou degradados, Aira argumenta que as nada ingênuas ouvintes do radiotea-

Como a arte se revela *nas* imagens e a literatura no procedimento,⁵⁴ é preciso defender tanto a potência da linguagem quanto a da imagem, abordando ambas as categorias como meras contingências diferenciais, livres de toda transcendência.⁵⁵ Arauto involuntário de César Aira, e precursor, portanto, das reflexões benjaminianas acerca da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, Carl Einstein já antecipara, nos anos 1920, a função anestésica desse artifício mecânico. Acreditava que os objetos anestesiavam e enrijecem, criando um mito de continuidade perpétua, que afunda irreversivelmente no universo mecânico.⁵⁶ O objeto certamente não determina a visão, mas é ela que, no entanto, se dirige contra o objeto para

tro sabiam tratar-se de ficção. Não acreditavam no que ouviam ou acreditavam tal como se acredita numa mentira. Não eram tão ingênuas. A emoção profunda que nelas se agitava, embora fosse sempre uma mentira, por ser *páthos*, fazia que a mentira fosse sempre verdade, ou se tornasse verdade no retorno do mesmo, como previra Nietzsche, aliás. É imperiosa a mediação de um ingênuo para que haja efeito artístico, conclui Aira. E a suprema imagem desse *páthos* civilizacional é o cristianismo, que se manifesta no mito, que é o eterno retorno do mesmo relato, e também o grau zero ou limiar de toda experiência possível. É o outro lado da mentira, a emoção profunda propriamente dita. A literatura vem depois, diz Aira, quando o vertical da profundidade se desvia nas associações horizontais da experiência.

⁵⁴ César Aira. *Raymond Roussel: a chave unificada*. Tradução de. Byron Vélez Escallón. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

⁵⁵ Enquanto Benjamin escrevia “O capitalismo como religião”, Einstein redigia “Revolution durchbricht Geschichte und Überlieferung” (1921), no qual lemos que a tarefa revolucionária é a desreificação, a destruição do objeto para a salvação da humanidade. Carl Einstein. “Revolution Smashes Through History and Tradition”. Tradução de Charles W. Haxthausen. *October* nº 107, Massachusetts, inverno 2001, p. 139.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 141.

deslocar o império passivo do pictórico.⁵⁷ Discriminava-se, assim, a vista e a visão (*sehen und schauen*), de sorte que a imaginação era, para Einstein, uma força dominante como ficção e como luxo, sinal de batailliana inadaptação e inconformismo, tendendo sempre à alucinação e à transvisualidade.⁵⁸

Há um evidente paralelismo, portanto, entre arte e revolução. Embora Einstein reconhecesse um momento tectônico, de estabilização provisória e coletiva, um momento clássico, que indica rotina e institucionalização e que, entretanto, permitia a emergência de um momento nômade, que recolhe a herança clássica esquecida ou obliterada, tais movimentos, longe de serem evolutivos ou estanques, guardam uma constante mobilidade intrínseca, que mostra a relação dinâmica entre arte e política. Se a revolução limpa a sociedade de objetos desnecessários, a política, por sua vez, não consiste na aceitação conservadora de objetos tautológicos, mas sim na proposição de uma função subjetiva

⁵⁷ “The object no longer determines vision; rather vision is now directed against the object, ruthlessly, dictatorially. The object had to be identical with the visual experience, and whenever it was deemed necessary, one invented objects that were nothing more than representations of the subjective act of vision, of the formation of space. Object-related vision, in which the object overwhelms pictorial form, is passive. Certainly the object comfortably leads the beholder back to his practical existence as a whole, just as in this case every judgment on art gets mixed up with the mental representation of real depicted objects. To see was something like a remembering of objects, and one tried to achieve a maximum equilibrium between the remnants of active vision and objects fixed in memory”. Ibidem, p. 143.

⁵⁸ Carl Einstein. “Traité de la vision”. *Les Cahiers du Musée national d’art moderne* n° 58., Paris, inverno 1996, pp. 30-49.

que traduz o império da ausência de objeto.⁵⁹ Assim, o figurativismo, em pintura, ou a anedota, na literatura, perdem completamente seu sentido, uma vez que a imaginação torna-se mais importante do que a *forma* e nos colocamos, desse modo, diante do vínculo inextricável entre o culto e a imagem. O absoluto de Einstein, esse que verificamos na arte dos loucos, mas também na de Paul Klee ou Dubuffet, opera no avesso da mimese. Ele impõe a mais cabal impossibilidade do imperativo, ou seja, a irrestrita necessidade do contingente,⁶⁰ cujo objetivo precípua consiste em tornar visível a própria ausência do absoluto. O paradoxo supõe também certo ascetismo, mas é justamente o ascetismo que suporta a inoperatividade.⁶¹ “Los grandes

⁵⁹ Carl Einstein. “Revolution Smashes Through History and Tradition”. Op. cit., p. 145.

⁶⁰ Quentin Meillassoux. *Après la finitude*. Paris: Seuil, 2006, p. 82.

⁶¹ “Tel un ascète, on se tenait à l’écart des objets, tout en essayant de trouver dans la construction quelque chose qui corresponde aux nouveaux types collectifs. C’est à juste titre que l’on détruit les choses, ces conventions archaïques et pétrifiées. On évite la répétition descriptive, fondée sur le fétichisme de la possession. On apprécie les tableaux en tant que produits types calculés à l’avance et on succombe au charme douteux de la technologie à usage collectif qui est l’expression de la masse aspirant à des types. C’est pourquoi on détruit le sujet individuel, symbole de possession, et on dépossède la peinture de son motif. Le feu de la critique et de la pauvreté honnête a brûlé l’objet. Enfin les objets se sont décomposés, la dictature des pauvres dépourvus d’objets pouvait commencer.” Carl Einstein. *L’art du XXe siècle*. Op. cit., pp. 319-320. Georges Didi-Huberman vem criticando a posição de Giorgio Agamben, apoiada também na inoperatividade, com o argumento de que configuraria um novo ascetismo, alheio às massas, as quais, no caso de Benjamin, são protagonistas. Ver Georges Didi-Huberman: “‘Puissance de ne pas’, ou la politique du désœuvrement”. *Critique* n° 836-837, Paris, jan. 2017.

artistas del siglo XX no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran.”⁶²

Mutatis mutandis, assim como Carl Schmitt propunha uma diferença entre a política e o político, algo extremamente relevante como argumento crítico às democracias representativas, assim também Carl Einstein diferenciava *das Malerische*, o pictórico, de *das Plastische*, o plástico. Em sua peculiar mescla de gêneros e estilos, em que o plástico desloca o pictórico, fazendo que a *força* substitua o império ideal da *forma*, o artista produzia então uma nova carga emocional, estética e anestética ao mesmo tempo, que abolia as clássicas três dimensões da arte ocidental, e nos permitia pensar em uma nova síntese do sentido e da forma, uma vez que “en esta carrera que han emprendido, la obra y su reproducción se persiguen tan de cerca que llegan a confundirse. La reproducción misma se vuelve obra de arte, o, más precisamente, arte sin obra”.⁶³

São frequentes, assim, nas ficções de Aira, as anacrônicas duplas de pintores, tais como Pueyrredón-Prior,⁶⁴ em *A lebre* (1991), ou Rugendas-Krause, em *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2000).

⁶² César Aira. “La nueva escritura”. *Boletín* n° 8, Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, out. 2000, pp. 165-170.

⁶³ César Aira. *Sobre el arte contemporáneo*. En *La Habana*. Op. cit., p. 22. É também a tese de Jean-Yves Jouannais, em *Artistes sans œuvres: I would prefer not to* (Paris: Hazan, 1997), e de Enrique Vila-Matas, entre outros.

⁶⁴ César Aira. “Los cuadros de Prior”. *VOX virtual* n° 5, Bahía Blanca, nov. 2001.

No primeiro, temos a repetição surrealista de *A sesta*, um óleo de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870);⁶⁵ no segundo, entretanto, a repetição de motivos pampianos para traçar o retrato, não menos surrealista, por eco e anamorfismo, de Johann Moritz Rugendas.⁶⁶ Rugendas (1802-1858) tentava, a seu modo, inoperar e mesmo desativar o procedimento humboldtiano da representação fisiognômica, a pintura de um caráter nacional, um tipo. Aira, por sua vez, busca na vertigem de seu relato recuperar a espontaneidade dos tempos arcaicos.⁶⁷ O “artista da vida”⁶⁸ não está longe, aliás, das categorias propostas por Alois Riegl a respeito da vontade artística (*Kunstwollen*), que o crítico alemão avaliava como um ultrapassamento da autonomia formal, tanto quanto a prática anti-institucional dadá, cujo modelo de novo homem surgia,

⁶⁵ Laura Malosetti Costa observa que “*La siesta*, de 1865, representa dos mujeres en la cama (que parecen ser la misma modelo en dos poses diferentes) entregadas a un abandono sensual, representadas con un realismo minucioso e impactante. Un realismo que podría pensarse inspirado en la fotografía erótica que circulaba en estereoscopios y que aumentaban la ilusión óptica de corporeidad de lo representado” (“Esa carne de las sirvientas. Una erótica argentina”. *Clarín*, Buenos Aires, 2 nov. 2002). Da mesma autora, ver o catálogo *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014. Não esqueçamos que o estereoscópio erótico é o ponto de partida de Duchamp para construir a arte celibatária.

⁶⁶ Procedimento que Aira reitera em seu livro *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

⁶⁷ César Aira. “La nueva escritura”. Op. cit.

⁶⁸ César Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, p. 48. Há edição brasileira: *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

como efeito da reificação capitalista, transformado em um Mimo, alguém que desiste da redenção humanista, em nome de um pós-humanismo que já não busca o enigma da cabeça da Medusa, tal como, de certa forma, o *Angelus Novus* benjaminiano. O mímico recobre a própria cabeça, a rigor acéfala, com uma máscara disparatada, tal como Rugendas, procedimento que apenas atua como semblante da ausência de qualquer materialidade ou fundamento para a transcendência, tanto da arte quanto da verdade. O acontecimento dobra-se, então, por definição, às normas da repetição. Há, portanto, uma indecidibilidade intrínseca ao darmos nome a um acontecimento, porque, mal ele aparece, o acontecimento já se esvaiu. Não passa de uma faísca, um relâmpago, o brilho de uma suplementação. A esse respeito, o texto que Aira dedica ao exotismo abre-se justamente com uma autêntica petição de princípio: a prosa cristalina do classicismo é o comentário perene de uma imagem luminosa, um cristal, que nos diz o que será possível ver sempre: o Homem.⁶⁹

Entretanto, na lógica do intercâmbio absoluto, abandona-se a ideia de um tempo adequado, um *kairós* ou tempo oportuno. Abolidos em sua função sacra, os objetos de arte ou os ícones religiosos perdem também a noção de uso: já não sabemos como manipulá-los, a tal ponto que eles bem podem

⁶⁹ César Aira. "Exotismo". *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* nº 3, Rosario, set. 1993, p. 73.

servir como mobiliário ou simplesmente para ser queimados como combustível. Perdeu-se então a noção do interdito, porque se perdeu também o tempo de uso desses objetos. Podemos ir ao museu e usar uma obra, tal como Duchamp fez com a *Gioconda*, afinal de contas uma *tela*, que podemos usar como simples toalha de mesa. Mesmo que não haja dano ao objeto, o uso do impossível – a *profanação* – apaga a noção entre interior e exterior ao museu, interior e exterior à literatura. Essa desconstrução da diferença entre ausência e presença, longe de tudo nivelar, abre agora, ao contrário, a perspectiva de um novo combate, a luta *nas* imagens, a luta *nos* procedimentos.⁷⁰

É uma maneira de repropor o clássico debate entre poesia e filosofia. Nossa tradição entende que o pensamento surge para interromper o sacro exercício

⁷⁰ A fronteira entre literatura e não literatura, entre a arte e a não arte, argumenta Boris Groys, depende da propensão da sociedade para proteger a existência material da tradição, mantendo-a artificialmente viva, para apresentá-la de forma constante e contínua. Se a sociedade consente que a tradição desapareça materialmente, então essa fronteira deixa de ser pertinente, e nesse caso a própria questão do novo também não é mais cabível, uma vez que ignoramos com que deveria se parecer o antigo. Estamos, assim, diante de uma vitória da cultura de massas, que é uma vitória da tautologia, uma cultura do combate entre tautologias, para decidir qual tautologia é a mais tautológica de todas. (Boris Groys. *Politique de l'immortalité. Quatre entretiens avec Thomas Knoefel*. Tradução de O. Mannoni. Paris: Maren Sell, 2005, p. 152). A traição aos critérios do gosto público transformou então o crítico de arte em um artista. No processo, qualquer pretensão a uma metacrítica do julgamento desaparece. No entanto, como admite Groys, há muito tempo que a crítica de arte se tornou, por assim dizer, uma arte autocrática, como se tornou tradição nas artes, mesmo no cinema. Desse modo, completa-se o desaparecimento gradual da separação existente entre artista e crítico de arte, entre arte e não arte.

do relato ou do mito originário, e Parmênides, em particular, marcaria a soleira, ainda interna em relação não só ao relato sagrado e sua formalização, mas também a essa interrupção a partir da qual teríamos, de fato, pensamento. Com efeito, o momento parmenídeo organiza a fusão entre a autoridade subjetiva do texto estético, o *sentir*, e a validade universal dos enunciados do *saber*. Mas mesmo essas interrupções estão subordinadas, em suma, à aura sagrada da fala e da enunciação. Já a imagem, a metáfora, o equívoco da língua precipitam, ao contrário, a verdade que, sem eles, não existe, de tal sorte, diríamos, que o autêntico repousa sempre no cerne da linguagem.

Em sua ficção *Parmênides*, César Aira faz que o protagonista, que recebe a encomenda de um livro sobre a natureza, contrate, por sua vez, os serviços de um negro, o escritor Perinola, para levar a tarefa adiante. Em espanhol, perinola, palavra que deriva de “brilhar” (que significa girar, daí que nenhuma luz seja contínua, mas sempre uma cintilação fragmentária e fascinante) é o brinquedo infantil conhecido como carrapeta ou pião, o mesmo que fez as delícias de Dionísio menino. O dilema de Parmênides e de seu *alter ego*, Perinola, é portanto escrever ou não escrever. Mas Aira inopera a dialética (a de Benjamin ou Klages), já que,

en realidad, escribir y no escribir se parecían mucho. Durante su juventud, Perinola había escrito mucho y no le había servido de nada. Desde que empezaron

a pagarle por escribir, no había escrito nada [...] En cierto modo, no hacerlo era hacerlo de verdad, en la realidad. La explicación de esta paradoja debía estar en el estatuto ambiguo de la literatura respecto del mundo real.⁷¹

O paradoxo de Perinola é o paradoxo da literatura que já não se identifica com a alternativa platônica (a mimese do mundo ausente, materializado em imagens e simulacros), mas retroage ao momento de Parmênides. Para o pré-socrático, o ser é e não pode não ser e o não ser não é e não pode ser, de modo algum. Mas, longe da dialética do ser ou não ser, os semblantes de Aira colocam-se no plano do In-Existente, que não se confunde com o Nada, recusado, certamente, por Parmênides. O Nada é o conceito do não Todo ou do não ser absoluto; ele implica a negação da ideia pura. O In-Existente, ao contrário, é a ideia do pensamento, um não ser relativo formulado *no* próprio ser e não fora dele, *na* linguagem e não fora dela.⁷²

Como argumentará o próprio Aira, se a arte se tornou mera produção de obras por aqueles que sabiam e

⁷¹ César Aira. *Parménides*. Barcelona: Mondadori, 2006, p. 97.

⁷² O círculo batailliano, Lacan, Merleau-Ponty, Blanchot e muitos outros beberam dessas ideias, remotamente nietzschianas, remotamente orientais, difundidas por Alexander Kojève na Paris do entreguerras. Ver Dominique Auffret: *Alexandre Kojève: La filosofía, el Estado y el fin de la historia*. Tradução de Claudia Gilman. Buenos Aires: letra gamma, 2009; e Boris Groys: “Three Ends of History: Hegel, Solovyov, Kojève”, em *Introduction to Antiphilosophy*. Tradução de D. Fernbach. Londres: Verso, 2012, pp. 145-168.

podiam produzi-las, as vanguardas intervieram para reativar o processo, partindo novamente do zero, sendo que o modo de fazer isso foi repor o processo ali mesmo onde se institucionalizara o resultado. Essa intenção, por si própria, arrastara os outros pontos: a obra deveria poder ser feita por todos, desvinculada de toda restrição psicológica e, para dizê-lo em poucas palavras, a “obra” de arte não passaria do procedimento utilizado para fazer obras, sem a obra. Ou com a obra, mas só como um apêndice documental que servisse apenas, *post factum*, para deduzir o processo que a trouxe à luz. Em suma, a “obra” de arte seria um a *priori* histórico.⁷³

Parmênides dizia que o ser é uno, eterno, não gerado e imutável. Mas, da perspectiva do a *priori* histórico, afirmar o ser como “um” infinito, à maneira da tradição ontoteológica ocidental, seria recuar: na teoria de Perinola, o escritor-pião (mas também peão, porque negro), o múltiplo, só pode ser *infinitos* de infinitos, sob a forma de séries não sucessivas porém simultâneas (o anacronismo de *Tres fechas*, por exemplo). Tais acontecimentos são axiomáticamente diferentes dos conjuntos finitos, mas é neles que se afirma a potência da repetição. Novo paradoxo portanto: o conceito de finito é secundário e depende de uma retração ao de infinito. Conclui-se, em suma, que o ser (da literatura) é infinito e só ele pode sê-lo.

⁷³ César Aira. “Dos notas sobre *Moby Dick*”. Op. cit.

A singularidade da literatura, seu caráter monstruoso,⁷⁴ descansa no fato de que, incapaz de se reproduzir, compensa sua solidão (Mallarmé: a poesia remunera os defeitos das línguas) com uma diabólica capacidade de se reduplicar num meio alheio à natureza, como imagem, signo ou miniatura.⁷⁵ Em *Mil gotas, a Gioconda* desaparece mas o relevante não é tanto o sumiço do quadro, ou seja, da aura, e sim a perda do plástico, isto é, da sua literalidade: “Lo que desapareció fue la pintura, literalmente hablando, la delgada capa de pintura que constituía la celebrada obra maestra”.⁷⁶ Resta portanto a *tabula rasa*. Da mesma forma, César Aira entusiasma-se com as inovações de Pablo Katchadjian, porque transformam a

⁷⁴ Em um ensaio sobre Arlt, Aira reconhece, na deformação grotesca e expressionista, o princípio de incerteza de Heisenberg, segundo o qual o observador, ou a própria observação, modifica as condições objetivas do fato. Se, de acordo com esse princípio, não podemos determinar com precisão e simultaneamente a posição e o momento de uma partícula, dissolve-se também a possibilidade de que o fato tenha condições objetivas, e ele se torna observação, transformação, singularidade absoluta. A arte não precisou esperar o descobrimento das partículas subatômicas para ver atuar o princípio de Heisenberg, nos diz Aira, porque essa era a condição original de seu funcionamento, assim como do funcionamento da linguagem: as palavras são delegações nossas no mundo, na natureza, e ali se ocupam de alterar o contorno das coisas, ou de lhes dar contorno. Em geral, aventa Aira, caberia dizer que o princípio de Heisenberg é a condição primeira do funcionamento da consciência; não a inimaginável consciência em si, mas a consciência feita de linguagem. A literatura é a épica desse transtorno. A literatura é essa escotomização, esse rebrandecimento daliniano dos relógios, esse expressionismo. Ver César Aira: “Arlt”. *Paradoxa* n° 7, Rosario, 1993, pp. 55-71.

⁷⁵ César Aira. “Dos notas sobre *Moby Dick*”. Op. cit.

⁷⁶ César Aira. *Mil gotas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005, p. 3.

obra em mera câmara de ecos.⁷⁷ Assim, em seu ensaio sobre a arte contemporânea, lemos:

La obra de arte siempre llevó implícita su propia reproducción. Al proponerse a la percepción y la memoria,

⁷⁷ Em uma comunicação ao V Congresso de Literatura Argentina, Aira destacou que “un joven escritor argentino, Pablo Katchadjian, publicó el año pasado (2007) un libro maravilloso: *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Como el nombre lo indica, consta de los 2316 versos del *Martín Fierro* (de la primera parte), puestos en orden alfabético, sin cambiarles una palabra ni una sílaba ni una coma. El resultado es un poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional; la maniobra parece constar de un solo gesto: reordenar alfabéticamente los versos de un poema; pero en realidad hay algo más: ese poema es el *Martín Fierro*, que por estar instalado en la memoria de los lectores argentinos se entrega a todas las prestidigitaciones del reconocimiento. La voz del recitador permanece, en una dislocación de ultratumba, al mismo tiempo ha desaparecido, y nos damos cuenta con sorpresa de que nos hemos librado justo de lo que más nos molestaba: de esa insistencia de una voz en decirnos algo, hacerse entender, convencernos. El ritmo, que ahora sí podemos percibir en su materialidad, es a la vez lento y precipitado. Se desenrosca como una letanía de fórmulas alfabéticas, con una sugerencia de racionalidad superior que no deja de recordar a las *Nuevas impresiones de África*, de Roussel [...] El formalismo en general, ya sea radical, ya atenuado, es un juego de infinitos, al abrir la puerta a las permutaciones y las combinatorias. El artista necesita valor, para mantener a raya la angustia o el desaliento inherentes a todo enfrentamiento con los abismos del infinito, y también necesita decisión, y ojo cierto, para detener la rueda de los posibles en el momento justo en que la obra se ha realizado. En *El Aleph engordado*, igual que había hecho en el *Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Katchadjian realiza dos operaciones donde parece efectuar una. Aquí, amplía un cuento famoso, pero además el cuento que amplía es ‘El Aleph’ Y la elección está justificada, como en el *Martín Fierro* lo estaba por la memoria nacional, por la ampliación latente en el centro del Aleph, es decir en el Aleph mismo. Dentro de esa bolita luminosa está todo, y Borges alude al todo con su procedimiento favorito: la enumeración caótica”. César Aira. “El tiempo y el lugar de la literatura. Acerca de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian”. *Otra Parte* n° 19, Buenos Aires, verão 2009-2010.

es inevitable que desprendan fantasmas en el tiempo y el espacio. En ese sentido la obra de arte es apenas el modelo de sus reproducciones, y casi nada más (el resto es un objeto de prestigio, sujeto a todos los accidentes y manipulaciones de un objeto cualquiera). Pero además la reproducción concreta y tangible siempre ha acompañado a la obra de arte. Los griegos reproducían las estatuas (y recuerdo la sorpresa que me llevé al leer en el libro de Kenneth Clark que los originales eran en bronce, y *el mármol se usaba para las copias* [grifo meu]; siempre había pensado que era al revés). La prehistoria de la reproducción fue la copia, que se hacían trabajosamente una a una. Pero ya en esa prehistoria estaban también los moldes y vaciados, de los que la impresión es una forma bidimensional. Con la fotografía la reproducción de la obra de arte llegó a un estadio que se diría definitivo, y ya sólo admitía perfeccionamientos. Aunque hay que observar que esos perfeccionamientos no siempre sirven.⁷⁸

Longe da noção de propriedade de uma obra e até mesmo da própria noção de obra, César Aira traduz

⁷⁸ César Aira. *Sobre el arte contemporáneo*. Op. cit., p. 18. Sobre o particular, ver George Didi-Huberman: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013; idem: “La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté)”, *Lignes* n° 1, Paris, mar. 2000, pp. 206-223; idem: “Viscosités et survivances. L’Histoire de l’art à l’épreuve du matériau”. *Critique* LIV, n° 611, 1998, pp. 138-162; José Emilio Burucúa: “Repercussões de Aby Warburg na América Latina”. *Concinnitas* v. 2, n° 21, Rio de Janeiro, dez. 2012.

o conflito entre arte e política em chave ficcional e borgiana:

Si la carrera entre la obra de arte y la reproducción siempre la va a ganar la obra, y la va a ganar, merced al avance de las tecnologías de reproducción, por una ventaja cada vez menor, estamos ante una nueva versión de la competencia de Aquiles y la tortuga. Pero la reproducción se vuelve obra, y la obra reproducción, cuando ambas comprenden que lo que importa es la historia, el guión de la fábula, que mueve a ambas.⁷⁹

Desse nó borromaico, a rigor, um entrelugar plástico ou viscoso, Aira extrai uma nova definição do literário, completamente pós-metafísica: ela seria, em sintonia com Krauss⁸⁰ ou Perniola,⁸¹ uma arte, uma reprodução *expandida*.

La literatura como *reproducción ampliada*, en todas las direcciones de un continuo multidimensional, de una obra de arte en la que hubiera dejado de ser importante, o pertinente, que exista o no.

Esta historia que he construido alrededor del Arte Contemporáneo podría aplicarse a cualquier época. Quizás siempre la obra de arte se las arregló para que ninguna reproducción la representara enteramente.

⁷⁹ César Aira. *Sobre el arte contemporáneo*. Op. cit., p. 23.

⁸⁰ Rosalind Krauss. "Sculpture in the Expanded Field". *October* vol. 8, primavera 1979, pp. 30-44.

⁸¹ Mario Perniola. *L'arte espansa*. Torino: Einaudi, 2015.

Habría que pensar en un concepto ampliado del *aura*, que incluyera el relato del que surge la obra. La realidad concreta de la obra estaría conformada por la obra misma y el tiempo que envolvió su concepción y ejecución, entendiendo por este tiempo el transcurrir histórico, en el que cada uno de sus puntos es único e irreplicable, y por ello irreproducible.⁸²

⁸² César Aira. *Sobre el arte contemporáneo*. Op. cit., p. 24.

Escrever por imagens

KARL ERIK SCHØLLHAMMER

Logo no início do ensaio “Evasión”, publicado numa pequena coletânea de 2017, César Aira descreve uma passagem do romance *The Black Arrow* (1880), de Robert Stevenson, como um exemplo de poder ficcional de criação de imagens que oferece pistas para entendermos uma das questões mais caras ao escritor argentino: como a literatura se torna real? Como ela cria realidade? Como a escrita ficcional realiza-se na literatura, poderíamos sintetizar. São questões centrais para compreender o trabalho de Aira, sempre à procura desse momento mágico de realidade que brota de sua imaginação em obra.

Nada tem a ver, obviamente, com a questão entre realismo histórico e como representar o mundo real. Aqui se trata de detectar a centelha da qual emerge a realidade na escrita, um outro sentido de realismo que para Aira se confunde com a sedução própria da literatura. Entendemos então que a “literatura de evasão”, para Aira, nada tem do despreço crítico com o qual foi identificada pela demanda de engajamento do realismo crítico. Muito ao contrário, o aspec-

to “evasivo” é para Aira aquele encanto procurado no contemporâneo por certa literatura que na modernidade se perdeu. Principalmente por causa das exageradas subjetivação narrativa e preferência pela intimidade biográfica que tomaram conta do relato. Entender a energia própria da obra de Aira, a meu ver, depende da compreensão desse lugar particular que ele reserva para a literatura no contemporâneo, que de certa maneira retoma uma fábula sobre a origem daquilo que se chama de literatura, origem que para ele se tornou finalidade. Seu fim é a origem, sua capacidade de criar algo real, algo que extrapola a representação e o esforço de criar relações verossímeis com o mundo como referência.

O que fascina Aira no romance de Stevenson é, ao contrário: “el modo en que la escritura se hace tridimensional: el espacio de la iglesia está utilizado en todo su largo, ancho y alto, en sus vistas al exterior, sus entradas y salidas, sus espacios anexos, su luz, sus ocupantes” (p. 61). Mas esse aspecto descritivo se integra organicamente à ação verbal na medida em que a espacialidade se torna dinâmica pela coreografia dos movimentos descritos:

[...] cómo están coreografiados los movimientos, con qué aceitadas transiciones se pasa de un cuadro a otro, en los pocos segundos que dura todo; y cómo los colores, las formas, la música, los gritos (con el delay de las campanas en el silencio súbito) se entrelazan y combinan con las emociones, con la nieve, con las huidas... [pp. 61-66]

Segundo Aira, Stevenson não apenas simula um trabalho de cenografia completo e complexo entre som, luz, coreografia, figurino, roteiro, câmera, direção, montagem, produção e todas as outras funções necessárias à elaboração do espaço cênico e da imagem topográfica da ação por via da literatura.⁸³ Trata-se de uma escrita que, de alguma maneira, apaga a diferença entre narrativa e descrição, entre ação verbal, circunstância e cenário, e assim acaba por alargar as fronteiras da ficção na criação de uma topologia dinâmica de narrativa. Na medida em que os espaços coreografam os movimentos, a percepção reflete os afetos e se possibilita um sequenciamento narrativo dos acontecimentos que faz emergir o conjunto do espaço-tempo com o avançar do texto. Para Aira, encontra-se aqui a dinâmica do que ele chama de “a quintessência do prazer da leitura”, que em seguida é identificada com o elemento que no século 20 vai ser explorado pelo cinema e que o autor argentino chama de “evasão”.

“Literatura de evasão” é uma expressão cunhada pela crítica literária para designar um aspecto popular da literatura de entretenimento acusado de proporcionar uma fuga da realidade. Invertendo essa ideia, Aira evoca seus colegas escritores para de novo procurar a evasão que “já não existe”, pois se perdeu na literatura moderna em razão do que ele chama

⁸³ César Aira. *Evasión y otros ensayos*. Edição espanhola para Kindle. Madrid: Penguin Random House, 2017, pp. 61-66.

de “el giro temporal”, por um lado, e do subjetivismo confessional, por outro. Mais especificamente, o que se perdeu em razão dessas duas tendências foi o trabalho de construção espacial, da cena da história, e “la genuina invención novelesca, la maquinaria imaginaria, el submarino del capitán Nemo o la locura de Don Quijote, que era lo que se inventaba, para huir del conflicto. Es decir, para evadirse” (pp. 132-135). O dispositivo principal nessa máquina de invenção literária que Aira procura ressuscitar é a imagem, a descrição poética que produz uma paisagem, um

claro de espacio en el flujo temporal del relato [que] debía conducir en determinada dirección a los personajes, a la acción, al argumento, de modo que pudiera llegarse naturalmente al “paño púrpura”. Y era ese trayecto, esa dirección, lo que le daba a la novela su movimiento y su fantasía. [pp. 145-147]

Assim, o espaço é na literatura o volume que permite entrar nela sensorialmente e permite que ela ganhe concretude além da representação, tornando-se de alguma maneira a “topografia do que acontece”.⁸⁴ Se a reflexão de Aira no ensaio sobre a literatura de evasão tematiza a força criadora de imagens vivas no texto, em outros lugares vai discutir como as imagens criam ou provocam narrativas; por exemplo, como

⁸⁴ “The geography of what happens” (Nigel Thrift, 2007).

a obra de arte contemporânea era propulsora de sua maneira tão peculiar de escrever e narrar. Uma maneira que cria universos surpreendentes que se desdobram sem esforço da descrição do cotidiano mais ordinário, da imagem reconhecível de sua formação, e sempre por via de uma ação executada por uma lógica própria, singular.

Essa ação narrativa aparece entre a imagem e sua virtualidade, seu inconsciente óptico, poderíamos dizer, numa referência a Walter Benjamin, da mesma maneira como algo emerge entre a materialidade física da obra de arte e sua presença enigmática enquanto tal. É nessa tensão entre a imagem e a palavra, entre o visível e o dizível, que a semelhança e a diferença se enfrentam de modo dinâmico e reformulam a relação que Aira apontou sobre a descrição e seu dinamismo performativo de realização.

No ensaio “Sobre a arte contemporânea”, Aira coloca essa tensão entre o conceito sustentado pelo texto de ArtForum e de outras revistas de arte moderna e a presença duvidosa de ilustrações pobres de obras de arte que seriam absolutamente enigmáticas sem seu sustento textual. Nessa confrontação entre as fotografias de péssima qualidade das obras e a complexidade de suas propostas, é estabelecida uma relação dinâmica que Aira discutirá em detalhes e que de certa maneira define o ponto de partida para uma literatura contemporânea.

O argumento de Aira não só sai da ontologia binária e hierárquica da representação entre original e

cópia, mas também se afasta do misticismo da unicidade “aurática”, importante nas reflexões de Benjamin sobre a obra de arte e as consequências de sua reprodutibilidade técnica. De certo modo é exatamente a reprodutibilidade que no contemporâneo ganha centralidade, na medida em que “a obra de arte é um modelo para sua reprodução, e quase nada mais” (p. 9). É a possibilidade de reprodução que se abre como um lugar de inserção, desdobramento e avanço para a obra de arte que “se coloca um passo à frente da possibilidade de sua reprodução”. Podemos falar de uma “reprodução ampliada”, diz Aira (p. 13), não em direção a sua perfeição técnica, mas “em todas as direções de um contínuo multidimensional” (ibidem), inclusive as heterogêneas. Aira defende, em sua obra, esse “*plus* de realidade oculta”, que podemos entender pela ideia da *imperfeição* de Greimas, de algo não reprodutível e pelo mesmo motivo gerador e propulsor de reprodução e do desdobramento da obra em vários e diferentes formatos.

Assim como a obra de arte moderna na pintura e na escultura se abria no campo expandido em direção à instalação, à multimídia, às artes cênicas e corporais e à narrativa de sua vivência, assim também a obra singular cada vez mais tornou-se um arquivo de sua emergente virtualidade e da narrativa de seu registro. O importante é que o artista contemporâneo, na contramão da exaustiva técnica de reprodução, procure “um aspecto, um costado ou uma ponta que siga oculta” (p. 11), e é nesse movimento que ele

elimina a especificidade da arte e que ela se converte num pretexto para a experiência de seu desdobramento em realidade. Já nas cavernas pré-históricas, sugere Aira, o desenho do bisonte e dos caçadores era um suplemento que retirava a função comunicativa da linguagem e inseria a imaginação criadora da ficção imaginativa. Sem realmente dar crédito à veracidade desse relato sugestivo de origem, Aira elabora outro relato, sobre o papel da arte contemporânea em sua própria formação de escritor. Aqui o fim coincide com a origem, ou melhor, na interrupção de seu sonho de adolescente de tornar-se um grande romancista ele encontrou um caminho para a atividade literária que determinou sua obra atual. O relato se refere à descoberta de Duchamp por Aira, numa coletânea de textos com o título *Marchand du Sel*, em que se encontrava uma fotografia do *Grande Vidro*. O ano era 1967, e para o jovem Aira, de apenas 18 anos, o que o volume revelava era “a inutilidade de escrever livros” e a necessidade de fazer “outra coisa”, outra escrita, que se inserisse no campo da arte contemporânea, ou melhor, se desprendesse dela e driblasse sua reprodutibilidade, sempre à procura desse ponto cego que catalisasse seu desdobramento imaginativo. Assim, a obra de arte se converte num *dispositivo* que, à semelhança das regras arbitrárias inventadas por Raymond Russel, exemplo principal do funcionamento do dispositivo, para Aira impõe um agenciamento que conduz a ficção por caminhos inesperados e liberados de qualquer causalidade refe-

rencial e, mais importante ainda, de qualquer projeto de expressão subjetiva.

Quando a imagem, na descrição evasiva de uma geografia ou topologia do cenário narrativo, se impõe sobre a ação narrativa, ela opera como um dispositivo de coerência sempre propositiva e dinâmica. É assim que a “imagem”, concreta ou textual, abandona a dicotomia entre mostrar e narrar e se torna um diagrama, um esquema que impõe sua própria produção de sentido, muito mais forte que a mecânica realista do encadeamento das ações em enredos, e se impõe no desvelamento de um mundo possível nunca suspeitado. A imagem não ilustra o texto, e o texto não explica a imagem; é na fissura, no intervalo, no corte entre o que se pode dizer e o que se pode ver que algo não só “faz sentido”, como a resposta a uma charada ou a revelação de um segredo, mas torna-se real com o poder que só a ficção possui.

No ensaio “En La Habana”, Aira narra uma visita à casa do escritor cubano José Lezama Lima, na parte velha de Havana. Num ambiente decadente e empobrecido, o autor repara nos pequenos objetos cotidianos que estão expostos, porque aparecem no inventário do romance *Paradiso*. Um bom exemplo é o pequeno “vaso dinamarquês”, que no romance se quebra nas mãos do menino Cemí e aqui aparece em sua realidade íntima e concreta:

Es verde, y a cierta distancia parece moteado, pero visto de cerca tiene un dibujo abigarrado y minucioso, todo

en finas líneas verdes sobre blanco, de casas, árboles, calles, autos, all over, tan detallado que se ve el número de ventanas de cada casa, las hojas de cada árbol, la marca y el modelo de cada auto, los postes de luz, el empedrado de las calles piedra por piedra, todo dentro de los milímetros. Una ciudad entera, se diría, un día de semana, una ciudad de Dinamarca si es realmente danés, y debe de serlo.⁸⁵

A minuciosa descrição leva o narrador à reflexão sobre a imagem na interpretação de Lezama Lima e principalmente sobre a diferença entre a imagem e as “eras imaginárias” teorizadas pelo autor cubano em relação à imagem em sua condição contemporânea.

La imagen, para ser verdaderamente imagen, como lo fue en las eras imaginarias (por ejemplo el Renacimiento), debe surgir como enigma, fuera del lenguaje, definitivamente sin explicación ni justificación: fuera de todo relato posible, es decir, como misterio y posibilidad infinita. (ibidem)

Muito diferente da maneira como a imagem hoje é anulada e neutralizada enquanto possuidora desse valor específico e enigmático. Hoje a imagem se prolifera vertiginosamente; entretanto, enquanto caminho para algo invisível se encontra apagada pela legenda

⁸⁵ César Aira. *Sobre el arte contemporáneo. En La Habana*. Edição espanhola para Kindle. Madri: Penguin Random House, 2016.

e pela explicação textual. Com o contraexemplo de Lezama Lima, César Aira percebe na literatura modos de escrita que de dentro do discurso sugerem e estabelecem o silêncio da imagem, em vez de verbalizá-lo. O vaso aparece no romance, e também no ensaio de Aira, não em razão da qualidade de sua imagem, mas sim pelo fato de existir, porque é real e porque pode ser catalisador de uma emergência de outras imagens. “Ponerlo en el libro era inevitable, pero con un resquicio por donde podía subsistir la imagen: la realidad” (ibidem). Assim, Aira compõe o ensaio sobre Havana e sobre Lezama Lima por um percorrido de objetos reais que se tornam portadores de imagens, de descrições, e desse modo geram uma sequência narrativa com certo automatismo não psicológico composto de uma rendição do mundo das coisas na qual o caminho das descrições se multiplica e se desdobra barrocamente em camadas múltiplas superpostas geradas ao infinito a partir de, por exemplo, um simples *pañuelo* que se encontra exposto porque servia de manual do rifle *Remington*, mas que além das instruções impressas exibia 16 imagens também impressas ilustrando situações de uso da arma. Dobrada na praticidade ilustrativa das imagens, Aira encontra aqui uma história de 16 capítulos, ou melhor, 16 histórias, cada uma com 16 capítulos, ou ainda, levando em consideração a combinação das dobraduras do lenço no bolso, uma multiplicidade aberta de opções e combinações, algumas delas ocultas como os sonhos do soldado.

Qualquer livro de César Aira oferece a facilidade inicial de um fluxo que se desdobra e multiplica com certa necessidade interior cuja dinâmica seduz. A escrita puxa a leitura, que avança com facilidade na construção de estruturas sempre complexas, que entrelaçam as ações narradas e as descrições dinâmicas. Não há uma diferença claramente perceptível entre as imagens sugeridas e o avançar narrativo do relato, que muitas vezes se sustenta sobre o encadeamento de coisas ou contingências, fenômenos sem importância aparente, pequenos eventos ou objetos do cotidiano que dão início a sequências de acontecimentos que com habilidade e leveza costumam a história. O narrar é feito em primeira ou terceira pessoa, com uma economia equilibrada que dificilmente se perde em devaneios e construções elípticas e que evita desviar o desenrolar do argumento central a garantir em cada avanço, em cada passo da ação, uma sensação de simplicidade e lisura. Aira abre mão das descrições saturadas e opacas, colocando as imagens literárias em função da clareza da história e da lógica segundo a qual uma coisa leva à seguinte mesmo dentro de uma construção complexa. Não é necessariamente claro o que é causa e o que é efeito, o relato progride num exercício nominativo que com o toque de Midas do narrar dá realidade às coisas, seu realismo é exatamente função da presença que as “coisas” ganham quando, destacadas pela escrita, se relacionam com outras. A literatura é uma espécie de efeito que não teve causa, observa César Aira

no ensaio *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Um escritor volta ao mesmo café para escrever na mesma hora de ontem, e uma repetição se produz: “Quando una repetición exterior e inexplicable nos arroja fuera de toda intención posible, caemos inevitablemente en la literatura”.⁸⁶

Assim podemos entender a literatura para Aira, não apenas à luz de uma reflexão sobre essa causa sem causalidade, essa intenção sem intencionalidade, que se expressa no encadeamento de um elemento com outro na escrita. O mundo do relato é gerado pelo próprio movimento da escrita ficcional, de seu desdobrar expansivo em direção a uma complexidade cada vez maior. O escritor não vira escritor porque quer ser escritor, de certo modo ele precisa abrir mão da ambição de autoria e se entregar ao dispositivo que a escrita providencia. Da mesma forma, a literatura não é o resultado de um bom escrever, de uma capacidade de escrever bem, precisa ser resultado de abrir mão justamente dessa ilusão. A literatura acontece no avesso do saber, diz Aira, no avesso da memória, talvez naquilo que Blanchot chamava de um olvido que não é ausência de memória, mas sim uma memória mais profunda que se manifesta em lampejos de imagens que se impõem à maneira do sonho. A escrita é lugar da convivência das imagens descritivas e do discurso narrativo, e não é casual

⁸⁶ César Aira. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Edição para Kindle, locais 322-323. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014..

serem os objetos portadores dessas imagens que catalisam o agir narrativo e assim ocupam uma função de dispositivo no desdobramento do próprio relato. Essa relação intrínseca à literatura, entre narrar e mostrar, corresponde à relação exterior que Aira percebe entre a arte e a escrita contemporâneas da perspectiva de uma questão de “reprodução ampliada” que o autor destaca e diferencia no cerne da corrida entre obra original e cópia, uma vez que esse não seja mais considerado um movimento em direção ao perfeccionismo técnico. No momento em que se abre mão desse diagnóstico melancólico da reprodutibilidade técnica como perda de originalidade e se foca mais amplamente sobre a história, o roteiro ou fábula que move tanto obra quanto cópia, a literatura, se torna cópia, e a cópia vira obra na medida em que se estende por “todas as dimensões, inclusive as heterogêneas”. De certa forma, Aira mostra como a arte contemporânea emerge com a instalação, uma relação em que a arte expõe a si mesma, apresenta a própria presença de modo que apague o sentido da distinção entre original e cópia. Numa instalação, todo o exposto é original, diz Boris Groys, a instalação é “um lugar de abertura, de revelação” porque situa dentro de seu espaço infinito imagens e objetos que também circulam em nossa vida.

É por isso que a instalação consegue manifestar abertamente o conflito entre a presença de imagens e objetos dentro do horizonte infinito de nossa própria experiên-

cia e sua circulação invisível, “virtual”, “ausente” no espaço exterior a esse horizonte, um conflito que define a prática cultural contemporânea.⁸⁷

É verdade que a literatura tem o problema de se criar na mesma temporalidade de presença do espectador, que passeia e vagueia como um *flâneur* através da instalação. A tendência na literatura é sempre ser testemunho do passado e não ser capaz de se articular nesse presente da imagem. Aira desafia essa deficiência pela via do desdobramento descritivo, assim como faz, por exemplo, no ensaio “En La Habana”, uma multiplicação narrativa em direção a uma sensação de presença. Reinaldo Laddaga escreveu certa vez, falando de Aira e de escritores como Mario Bellatin e João Gilberto Noll, que a literatura hoje “aspira à condição da arte contemporânea”,⁸⁸ e nisso incluía os aspectos da *improvisação*, do *instantâneo*, do *mutante* e da *indução de transe*. Todos esses elementos fazem parte da ideia de *performance* e abrem espaço para uma gestão da literatura que extrapole o objeto livro e possibilite uma compreensão mais complexa da circulação contemporânea do fenômeno literário em eventos coletivos e participativos, do recital de poesia às megafeiras literárias. A analogia é convincente,

⁸⁷ Boris Groys. “La topología del arte contemporáneo”. Disponível em: <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologia-3ada-del-arte-contemporaneo.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2019.

⁸⁸ Reinaldo Laddaga. “Espetáculos de Realidad”. *Comunicação & Política* v. 24, nº 3, pp.159-178.

embora o foco de Aira se situe intrinsecamente na escrita e em sua capacidade de capturar ou criar a experiência instantânea de um acontecimento. De certa maneira, Aira põe em xeque não só a tradicional separação entre narrar e descrever – tão fundamental, para Lukacs, para a definição de um novo realismo social e crítico –, mas também o próprio binarismo e o confronto epistêmico entre o que pode ser dito e o que pode ser visto – o dizível e o visível –, que, segundo a leitura que Gilles Deleuze faz de Foucault, permeia a obra deste. Em Aira, a imagem aparece como a mediação entre as duas dimensões, e nunca completamente dada e completa. Ela se encontra sempre numa transformação ou desdobramento reprodutivo instável e se converte na própria relação dinâmica entre o dizível e o visível. E desafia a diferença sempre em razão de sua dupla natureza de presença em sua materialidade e ausência daquilo que representa. Assim, Aira permite estabelecer uma continuidade imanente entre o descrito e o narrado, mas também entre a imagem e a história gerada por ela, dispositivo tão caro ao autor argentino.

No romance *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2000)⁸⁹, Aira segue a biografia de Joahann Moritz Rugendas numa viagem realizada pelo pintor à América Latina, na primeira metade do século 19. Em companhia do colega Robert Krause, Rugendas

⁸⁹ César Aira. *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2000). Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

aparece no romance cruzando a fronteira entre Chile e Argentina e se introduzindo nos pampas argentinos saindo de Mendoza em direção a Buenos Aires. Em dado momento, Rugendas abandona os acompanhantes para buscar água, e no vasto vão de uma planície deserta ele e o cavalo são atingidos por dois raios que por pouco não os matam. Rugendas é encontrado quase morto, e a fatalidade o deixa gravemente desfigurado, descrito como uma cifra monstruosa do sublime: “A boca tinha se contraído num botão de rosa cheio de pregas e rebordos. O queixo estava deslocado para a direita e fazia uma grande cova, que nem uma colher de sopa” (p. 60). O pintor se recupera, suportando as dores em função da morfina, mas todo o seu sistema nervoso está destruído, com consequências radicais para sua percepção da realidade. O evento transformou tudo. O pintor não aguenta mais a exposição à luz direta, sua sensibilidade fica totalmente à flor da pele, e ele se encontra num estado de vulnerabilidade extrema. Nessa condição, Rugendas retoma a prática da pintura, e quando finalmente testemunha o ataque de índios que aguardara por tanto tempo, pela expectativa de presenciar uma espécie de “tufão” humano, seu traço pictórico consegue capturar no instante da pincelada “a fugacidade, a organização dentro do acaso, a velocidade da organização” (p. 94) desse tumulto. Aira elabora uma alegoria a partir da mudança ocorrida no estilo clássico do pintor-viajante, durante sua primeira viagem à América Latina, em direção a um expressionismo

romântico que, segundo os biógrafos, tomaria conta de seu estilo posterior. Entretanto, o autor brinca, na narrativa, com a própria visão romântica de uma passagem traumática da realidade convencional para uma vivência mais profunda, imprimindo à escrita um expressionismo vivaz, que rompe com o mimetismo representativo e consegue construir uma intensidade que dá conta da natureza selvagem, da vida à beira da morte e de uma experiência que desafia a imagem enquanto representação. Em sua própria interação com as imagens, contudo, Aira se encontra longe dessa figura e valoriza, ao contrário, como já foi mencionado aqui, a forte cumplicidade intrínseca que a imagem estabelece entre a realidade e a imaginação.

César Aira e o uso intensivo das reticências

VICTOR DA ROSA

Em um breve ensaio sobre Kafka, César Aira comenta que “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” descreve com perfeição a invenção do *ready-made* de Marcel Duchamp. O escritor argentino – que costuma valorizar os livros curtos dos grandes escritores, em oposição aos de maior fôlego – argumenta que o conto de Kafka, assim como o *ready-made*, seria também uma “demonstração divertida” de alguma lição. Para entender o canto de Josefina, é preciso não apenas ouvi-la (pois o que ela produz não passa de um “simples assobio”, “usual e costumeiro”), mas também vê-la.⁹⁰ Isto é, arte e não arte ao mesmo tempo, já que a arte de Josefina afirma a igualdade de todas as imagens – no caso, a igualdade do som de todos os cantos – sob as condições de sua diferença factual: ela é uma artista.⁹¹ “Mesmo

⁹⁰ César Aira. “Kafka, Duchamp”, em *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte e Letra, 2017, p. 39.

⁹¹ Boris Groys. *Art power*. Londres: The MIT Press, 2008, pp. 2-3. Para o crítico, a arte contemporânea poderia ser definida como um “excesso”, origem de um paradoxo crucial, que “stabilizes and destabilizes the de-

que fosse somente o nosso assobio cotidiano, aqui já existe a singularidade de alguém que se põe, solenemente, a não fazer outra coisa senão o usual”, diz o narrador do relato kafkiano, que antes havia confessado com algum assombro: “Todos nós assobiamos, mas certamente ninguém cogita fazê-lo passar por arte”.⁹² Se os intérpretes da obra de Kafka viram nesse conto o esboço de certa lição sobre a situação do artista na sociedade, Aira enfatiza que nenhum deles parece ter notado tratar-se de “uma classe particular de artista e de obra de arte”: *o ready-made* tal como inventou Duchamp.

Fábula e *ready-made* possuem outra característica em comum: a brevidade. Quanto mais breves, mais eficazes naquilo que expõem. Como se sabe, *o ready-made* é uma realização instantânea, definida pela decisão conceitual do artista, e não pela técnica de artesanaria ou pela expressividade artística. Por ser um experimento, procura chegar o mais rápido possível a uma conclusão, e é por isso que o objeto “já está feito”, ele inclui o tempo em sua aparição. O mesmo se pode dizer das fábulas de Kafka, escritor que teve, como lembra Aira, uma questão pendente durante toda a sua vida: “É conhecida a sua ideia de que só

mocratic balance of taste and power at the same time”, ou seja, “artworks began to be paradox-objects that embody simultaneously thesis and anti-thesis”. Tanto a Fonte, de Duchamp, quanto o *Quadrado negro*, de Malevich, seriam casos exemplares.

⁹² Franz Kafka. “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”, em *Um artista da fome/A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 38.

podia escrever bem se o fizesse ‘de uma vez só’, numa única sessão, e o que se pode escrever numa só jornada (uma só noite, em seu caso) tem limite”.⁹³ Daí os relatos mais curtos, que prefiguram uma relação urgente e transfigurada com o tempo.

Deleuze e Guattari sublinham que “Kafka é fascinado por tudo que é pequeno”, o que poderia ser dito também a respeito de Aira, que chega a falar da arte como nanotecnologia, pois as miniaturas se manejam melhor, e com elas é possível realizar experiências. Já no primeiro caso, o trecho do célebre ensaio se referia ao reino dos animais, que nos relatos kafkianos toca “a pequenez e a imperceptibilidade”, mas a fascinação pelo pequeno ronda toda a obra de Kafka, afinal sua literatura seria ela própria “menor”.⁹⁴ O conceito de literatura menor parece abrir na escrita de Kafka uma série de portas e linhas de fuga – ou de “intensidades subterrâneas”, para usar uma expressão dos filósofos – que não são de modo algum estranhas a Aira, leitor não só de Kafka mas também de Deleuze e Guattari.⁹⁵ De saída, seria pro-

⁹³ César Aira. “Kafka, Duchamp”. Op. cit., p. 40.

⁹⁴ Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 71.

⁹⁵ Aira afirma em uma entrevista: “Entonces, leyendo a Deleuze – Gilles Deleuze es un filósofo francés que a mí me gustaba mucho, que me sigue gustando mucho –, lo leí con mucho entusiasmo. Me gustaba como en su libro sobre el cine, por ejemplo, empieza hablando de particularidades teóricas o narratológicas de una película, después habla de cuestiones técnicas del montaje de esa película, y después habla del divorcio de la actriz que protagonizó esa película. Se logra entender, pero él los pone todos en el mismo lugar, y logra hacer un razonamiento, un continuo. Y eso me

veitoso reter um aspecto do conceito que, embora seja mais subliminar, tem a vantagem de nos transportar ao universo ficcional do escritor argentino, assim como ao problema das reticências, que interessa especialmente a este texto: a literatura menor é uma questão de enunciação.

O que significa exatamente dizer que a literatura menor é uma questão de enunciação? Deleuze e Guattari são bastante claros quanto a isso: significa dizer que “uma literatura menor [...] começa por enunciar, e só vê e só concebe depois”.⁹⁶ Essa definição é central para entender o uso das reticências na obra de Aira: ao contrário de uma literatura maior ou estabelecida, que seguiria um plano que vai “do conteúdo à expressão”, a literatura menor se precipita e se adianta ao assunto, arrastando-o atrás de si. Daí a afirmação um pouco irônica de que em Kafka cada fracasso é uma obra-prima, pois se nascem ligações totalmente novas é apenas porque a forma narrativa fracassa em comunicar bem e se quebra – abrindo séries – justamente na medida em que se precipita. Como se verá, o mal-entendido, que abre espécies de pontos cegos na narrativa, vem a ser um procedimento do qual Aira se beneficia para criar suas narrativas.

atrajo muchísimo”. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. Acesso em: 27 abr. 2017.

⁹⁶ “Uma literatura maior segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma dada forma, achar ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor começa por enunciar, e só vê e só concebe depois”. Gilles Deleuze; Félix Guattari. Op. cit., pp. 57-58.

Em suma, primeiro a enunciação, que por ser parte de uma engrenagem precede inclusive o sujeito, e só depois o enunciado.

Afirmar que a forma narrativa se precipita é evocar um método de escrita cujo princípio (a aceleração) mantém o texto em constante deslocamento, em *metamorfose*. E com uma direção certa: adiante, embora de maneira um pouco sinuosa, alternando curvas, saltos, às vezes desacelerações, mas sempre adiante. Em Aira, a amnésia toma a forma de precipitação. Se pensarmos na lebre dos seus primeiros livros, há neles um devir-animal que diz respeito ao movimento veloz e arisco desse bicho e que por isso mesmo é difícil de apreender, complicando o trabalho de caça. Os textos de Aira se movimentam e se comportam como uma lebre em fuga: esquivos, arenosos, não correspondendo às carícias ou aos bons modos, antes evitando-os, dificultando assim – como no real – sua apreensão.

Mas não só a lebre; também os personagens de Aira, espécies de *ready-mades* na medida em que o autor retém deles só o aspecto, o semblante (são viajantes, mendigos, catadores de papelão, mágicos nômades, entregadores de pizza, motobóis), estão sempre caminhando de um lugar a outro, ágeis ou não, em fuga ou sem um sentido muito definido. Contra o conformismo do burocrata, que por meio de sua atividade não cessa de estancar o movimento em pontos determinados – o romance bem acabado, com desfechos reveladores, sem arestas, não seria outra coisa senão a vedação do fluxo –, a proliferação serial conjuga

uma escrita sem intervalos, contígua e veloz. O que é o mesmo que dizer: ante a figura da metáfora, que tirava a esperança de Kafka na literatura, Deleuze e Guattari propõem a metamorfose, a forma mutante, que distribui estereótipos, semblantes, feições.

Parte-se do princípio não só de que Aira atualiza tal noção de literatura menor, mas sobretudo de que em seus relatos toda a intensidade recai sobre a enunciação, e isso levanta a questão de um procedimento de escrita bastante específico, traçado em miniatura pelo escritor e que talvez por isso tenha passado batido pelos inúmeros leitores de seus livros: o uso intensivo das reticências. Sem dúvida, as reticências aceleram o texto, elas interrompem a sintaxe na urgência de iniciar uma nova frase; amontoam uma frase sobre a outra, embaralhando-as; no limite, fazem das frases uma espécie de soluço e balbúcio, confundindo o vínculo da escrita com as coisas. “Por acaso sabia? Aproveitava minha impotência para... Em qualquer encontraria... meu segredo...”⁹⁷ Ao analisar a obra de Roberto Arlt, o próprio Aira notou que a aceleração da narrativa, ao alcançar velocidades fantásticas, produz estranhas alterações na natureza do objeto, mas não se trata apenas de uma travessia rápida, e sim de uma “detenção nessa velocidade impossível”. Quer dizer, as reticências aceleram a nar-

⁹⁷ “Acaso sabía? Aprovechaba mi impotencia para... En cualquier lo encontraría... mi secreto...” César Aira. *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p. 31.

rativa (“O pânico me cortava a respiração...”) e simultaneamente estancam o sentido, que parece ficar congelado, em situação desfavorável. Por um lado, a lebre, e por outro, porém, a tartaruga. É por isso que a associação de Arlt a Flaubert, tão comum entre leitores do primeiro – “Arlt, nosso Flaubert” –, parece meio disparatada para Aira, para quem eles seriam inclusive opostos: “Flaubert se esgota na forma, Arlt nunca chega na forma”.⁹⁸

O uso das reticências em *Cómo me hice monja* é exemplar, embora não seja o único caso: as reticências estão espalhadas por todos os livros de Aira, são uma espécie de engrenagem da máquina de enunciação. No relato, o uso das reticências, que se intensifica na terceira parte do livro, se relaciona com uma “perda dos sentidos” do narrador, ou seja, com um delírio, um estado de torpor e alucinação. O contexto em que as reticências se intensificam também é sintomático, e não custa lembrá-lo aqui: após tomar um sorvete intoxicado com “os temíveis cianetos alimentícios”, o narrador (ora garoto, ora garota) passa a descrever a situação como se tivesse acabado de sair de um pesadelo. Diz então em forma de resmungos, balbucios: “Nunca soube como saí da sorveteria, como me tiraram... o que aconteceu... Perdi o conhecimento, meu corpo começou a dissolver-se... literalmente... Meus

⁹⁸ AIRA, César. “Arlt”. In: MARQUARDT, Eduard. A ética do abandono: César Aira e a nova escritura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008, p. 206.

órgãos se tornaram viscosos... farrapos pendurados de necroses pétreas... verdes... azuis...”.⁹⁹ Quer dizer, a viscosidade do corpo é acompanhada *literalmente* pela decomposição da narrativa, que amolece e perde a forma, ou se esfarela pelas interrupções sucessivas na sintaxe. Em estado de permanente delírio, mesmo assim – ou talvez justamente por isso – é preciso seguir narrando.

Se as reticências são “matéria não formada de expressão”, pois indicam suspensão e corte do pensamento, impedindo a forma plena da sintaxe, então é significativo que apareçam ligadas a uma circunstância de deformação, tanto do corpo quanto do sentido. Em uma narrativa que se prega à realidade, o delírio é narrado no interior do próprio delírio. A ficção de Aira não é feita de diálogo ou de contemplação, mas de mal-entendidos ou, na melhor das hipóteses, de loteria (a arbitrariedade é uma das heranças vanguardistas), porque se desloca em direções indeterminadas. As reticências são nesse caso a própria intoxicação do relato, que contamina toda a sua sequência: “Sobrevivi. Pude contar o conto... mas a um preço muito alto... É como dizem: o barato sai caro”.¹⁰⁰ Se o vírus não impede a enunciação, até porque o desejo não é

⁹⁹ “Los terribles cianídicos alimenticios...”; “Nunca supe cómo salí de la heladería, cómo me sacaron... qué pasó... Perdí el conocimiento, mi cuerpo empezó a disolverse... literalmente... Mis órganos se hicieron viscosos... pingajos colgados de necrosis pétreas... verdes... azules...” César Aira. *Cómo me hice monja*. Op. cit., p. 27

¹⁰⁰ “Sobreviví. Pude contar el cuento... pero a un precio de todos modos muy alto... Por algo dicen: lo barato sale caro.” *Ibidem*, p. 28.

forma, mas fluxo, trata-se agora de “um delírio constante”, e assim o relato terá “uma intensidade única de invenção”, e as histórias serão “as mais barrocas”, já que se fundem umas às outras, não se organizam, vão surgindo do nada, e o mais importante: contra elas não há qualquer antídoto. Há muitos nomes que se poderia dar a tal veneno que depois de ingerido torna o narrador delirante, e o relato *nonsense*, frívolo, intensidade pura, pouco importa: um deles é o que Guy Debord chamou de “sociedade do espetáculo”.

Sandra Contreras notou muito bem que a maneira precipitada como os relatos de Aira terminam faz dessa precipitação uma espécie de espetáculo,¹⁰¹ e no nível da enunciação o mesmo poderia ser dito sobre as reticências. A falta de acabamento dos desfechos, que inúmeras vezes foi motivo de censura e de piada por parte de diversos críticos, para quem Aira responde sempre com uma piada melhor,¹⁰² poderia ser entendida de dois jeitos: o relato termina de forma precipitada porque ele não iria longe, ou porque, ao

¹⁰¹ Sandra Contreras. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, p. 122.

¹⁰² Diz Aira em outra entrevista: “Siempre creí que los finales precipitados y poco elaborados de mis novelas se debían a la pereza, al aburrimiento, a las ganas de terminar de una vez para empezar otra. Algo de eso debe de haber, porque para mí todo el placer de escribir una novela está en empezarla, en partir a la aventura, lleno de esperanzas. Lo ideal sería dejarlas inconclusas. [...] Es que un buen final contribuye a hacer de la novela un producto, un resultado de un trabajo bien hecho. Y yo quiero mantener abierto el proceso. Salvo que esto sea una excusa para justificar la pereza y el desgano [...]” Disponível em: <http://migre.me/w5Qvr>. Acesso em: 19 abr. 2017.

contrário, seria interminável... É como um pesadelo, que também não se consuma. E Aira não entende o livro como um dispositivo autônomo, seus relatos se alimentam de continuidades e retomadas, citações de um livro a outro, testes, reinvestimentos, séries (personagens, nomes ou cenários que retornam; títulos que praticamente se repetem), e por isso cada um dos relatos sempre leva uma data no fim: é um recurso muito simples que tem a função de reafirmar seu caráter eventual, seu lugar no tempo, a transitoriedade de sua aparição. Eles são como diários ou mapas de viagem em que tudo entra. Os cenários, como o bairro de Flores ou a província de Coronel Pringles, formam uma série; as assinaturas César Aira, recorrentes em dezenas de narrativas, outra série; os relatos do “ciclo televisivo”, que criam uma mitologia delirante em torno da “lebre legibreriana”, outra; os títulos repetidos (*Yo era una chica moderna, Yo era una chica de siete años, Yo era una mujer casada*), mais uma. São séries maquínicas, que não têm outra função a não ser produzir novos relatos. Nesse sentido, as reticências são também o “etc.” que remete ao serial, a “outras coisas mais”, e que a rigor indica justamente a continuação de uma série, que no caso de Aira tende ao interminável, ou de uma enumeração. E o enumerável é o relato em potência.

O final precipitado, combinado com a urgência na enunciação, provoca então um “efeito de imediatez” que faz o relato, sendo então puro espetáculo, se parecer com um programa televisivo. E o televisivo,

nos livros de Aira, influi diretamente sobre a relação da narrativa com o tempo. Não apenas por repetição e inacabamento, seja por meio do *zapping* ou do *re-play*, definindo uma espécie de “matriz estrutural do tempo televisivo”, mas também por essa sensação de urgência e precipitação, como se o relato fosse transmitido ao vivo. Dessa sensação ninguém escapa ao ler os relatos de Aira. E há uma função “apelativa” no uso das reticências, como sinal que recorre descaradamente à emoção do leitor ao sugerir empatia ou pequenas expectativas, em ritmo de folhetim amorfo. Seja como for, o televisivo não necessariamente organiza a narrativa, nem devemos ler os relatos do autor em razão de adoções, de transposições ou mesmo de críticas aos gêneros televisivos. Concordando com Deleuze e Guattari, não se pode fazer da crítica uma questão de representação. É notável também o fato de os livros de Aira produzirem a impressão de que “o relato perde o controle ou o rumo e não resulta de todo bem”, já que, por momentos, e em relação com a composição da obra, “a novela fracassa”.¹⁰³

A escrita de Aira é repleta de hesitações do narrador, de malogros, frustrações, em que ele não pensa seriamente sobre o assunto ou não conhece o assunto de que trata o relato, situação que levou outro crítico, Julio Premat, a falar também de um “saber frustrado” na obra do autor. “Talvez fosse surda, inválida, e

¹⁰³ “El relato pierde el control o el rumbo y no resulta del todo bien”; “la novela se malogra”. Sandra Contreras. Op. cit., p. 127.

tinha algum mérito (mas esqueceram de dizer). Talvez cantasse bem, e ficou nervosa”, diz o narrador de *Cómo me hice monja*, que se perde em conjecturas.¹⁰⁴ Em *El tilo* há um caso semelhante logo no início do livro, mas agora é a memória que trai o narrador (“Creio lembrar que essas flores se fecham em seguida em um fruto, que é como uma cápsula de forma gótica. Ou, ao contrário, essa cápsula vem primeiro e depois se abre uma flor... *Não sei se a memória me engana*”), que também confessa não ter “espírito científico” para confirmar a verdadeira informação (“Seria fácil tirar a dúvida, porque as tílias seguem sendo o que eram, e onde vivo, aqui em Flores, há muitas onde eu poderia fixar-me; não faço porque não tem ninguém com menos espírito científico do que eu; mas não tem importância”).¹⁰⁵ Logo adiante, o nar-

¹⁰⁴ “Quizás era sorda, discapacitada, y lo suyo tenía mucho mérito (pero se olvidaron de decirlo). Quizás cantaba bien, y se puso nerviosa.” César Aira. *Cómo me hice monja*. Op. cit., p. 80.

¹⁰⁵ “Creo recordar que esas flores se cierran enseguida en un fruto, que es como una cápsula de forma gótica. O, al revés, esa cápsula es lo primero y después se abre una flor... No sé si me engaña la memoria”; “Sería fácil sacarme la duda, porque los tilos siguen siendo lo que eran, y donde vivo, aquí en Flores, hay muchos donde podría fijarme; no lo hago porque no hay nadie con menos espíritu científico que yo; pero no tiene importancia”. César Aira. *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005, p. 8. Julio Premat constrói sua hipótese a partir de outro trecho de *El tilo*, quando o narrador confessa: “Seguindo as instruções da alegoria... *eu também posso estar exercendo um ofício do qual não sei nada*, manipulando com infinita perplexidade objetos dos quais não sei nem entendo nada, por exemplo as recordações. Mas isso não tira a realidade dos fatos, a realidade de que meu pai fosse electricista e eu seja escritor. Trata-se de alegorias reais” [grifo meu]. Julio Premat. “Aira: o idiota da família”. *Sopro* nº 64, jan. 2012. <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/premat.html>. Acesso: 19 abr. 2017.

rador muda totalmente o rumo da narrativa, o que é comum em Aira, porque se dá conta de algo no instante em que escreve: “Enquanto escrevo, dou-me conta de que [...]”. Os casos de hesitação, ou de confissão a respeito da própria ignorância, são inúmeros. Nota-se que as reticências, aqui e ali, acompanham o movimento de dúvida do narrador, elas são o próprio informe da dúvida (“Talvez... Talvez...”) que define a enunciação e que faz a narrativa seguir. *As reticências são o próprio movimento de hesitação que empurram o relato para a frente.*

O próprio Aira desenvolve uma noção que veio a se tornar bastante comum entre os leitores mais habituais de sua obra: a de *huida hacia adelante* (fuga ou voo para a frente, precipitação, urgência em continuar a narrativa), que veda qualquer retorno ao passado. Nisso, aliás, Aira é como Borges, já que oferece em “bandeja de prata” as leituras possíveis de seus livros, manejando os critérios e as interpretações a partir dos quais deseja ser lido. Seja como for, trata-se de um procedimento de escrita ligado ao improvisado, à continuidade e à falta de revisão suposta, portanto às reticências. Em suas *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, em que aparece um narrador que passa as manhãs criando teorias sobre literatura e tradução, Aira chega a defender que a diferença entre a literatura europeia e “a nossa” (argentina, latino-americana) é que “a europeia se apoia maciçamente na qualidade, na exigência de qualidade a que está submetido o produto do escritor”, enquanto “a nossa pode se permitir tudo”, não

só o inacabamento, a falta de revisão, o improviso, como também a estupidez. Daí a noção de escrever mal, que seria justamente “um exercício de liberdade que se parece com a própria literatura”, território em que tudo é permitido: “Jamais se deveria corrigir o escrito para torná-lo melhor. Corrigir é invocar um fantasma”, porque, ao corrigir, o escritor “o faz com um olhar (e uma estética, e uma moral) de leitor”, ou seja, estaria “se rebaixando a fazê-lo ao gosto do leitor, com o que, além de renunciar a sua função específica, inibe a surpresa, que é o gozo primeiro e último da leitura”. Uma correção exaustiva, ou mesmo “uma gota do elemento ‘leitor’”, poderia colocar tudo a perder. Assim, é preferível escrever mal do que repetir fórmulas romanescas do século 19, até porque o “verdadeiro escritor é o que efetua a transmutação do mau em bom mediante seu mito pessoal, sem prestar muita atenção ao que definitivamente escreve”.¹⁰⁶ Em bom português, trata-se de uma literatura feita nas coxas; em bom espanhol, de *chapuceria*. É ao criar uma impressão de permanente hesitação e improviso, inclusive com suas falhas expostas, por vezes voltando atrás no que afirma, que a narrativa estabelece uma associação bastante movediça e enganosa com as próprias expectativas que cria, e assim provoca um estranho efeito na leitura, como se o leitor estivesse acompanhando a narrativa em tempo real.

¹⁰⁶ César Aira. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Tradução de Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011, p. 27.

Não são poucos os relatos de Aira que tematizam transmissões televisivas. Há uma espécie de manobra narrativa em suas histórias que consiste em sugerir ao leitor que a cena narrada está sendo transmitida naquele momento, simultaneamente, como se o relato estivesse ancorado pelo espetáculo, ou melhor, como se fosse o próprio espetáculo. É uma manobra obviamente irônica, que torna os níveis de representação altamente movediços. *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (ele próprio uma celebridade, muito embora nunca tenha realizado uma cura sequer, mas a fama o precedeu) se inicia desta maneira: o Doutor Aira se vê em uma cena forjada por seu “arqui-inimigo”, que com uma “câmera surpresa” procura surpreendê-lo em um papelão, desmascará-lo. Nela, dois médicos (falsos, provavelmente são atores, suas vozes são dubladas, e o vocabulário deles parecia criado por circuitos eletrônicos) e um paciente em estado terminal (que depois, “já morto”, chama Aira de *pelotudo* [“imbecil”]) são “marionetes” a serviço de uma guerra de representações. No entanto, diz o narrador, ao sair de uma trampa, logo cai em outra, não podendo mais distingui-las, como se verá no fim do relato, e assim “a mentira corria, em uma grande curva, em direção à verdade, o teatro tornava-se realidade”, fazendo do mundo do Doutor Aira um verdadeiro pesadelo. Enquanto acontece, a cena é filmada e transmitida, ou talvez estejamos assistindo na verdade à própria transmissão (sua figura de linguagem é a redundância), e essa sobreposição recria necessaria-

mente uma representação indefinida, desmesurada, “ao mesmo tempo realistas e impossíveis”.¹⁰⁷

Já em *La villa*, espécie de narrativa policial que se passa no bairro de Flores, a perspectiva é outra: na última parte, o ponto de vista midiático toma conta do relato, chegando a ser o único ponto de vista possível, daí a conclusão de que o televisivo “nunca se equivocava porque era a própria ação”. Por meio de tal ponto de vista, a juíza, os vilões e os cidadãos “sentados diante da televisão”, no momento em que atuavam, já estavam “mediatizados”, “e toda a operação estava no reino das imagens”. Já que o mal-entendido não admitia o retrocesso e a correção (e assim o erro se consumava e se expandia, as coincidências proliferavam), os dados televisivos são transmitidos por acumulação, empilhamento, como em uma escultura dadá: “E ele ficava obrigado a ir mais além, carregado com todos os solipsismos de um pensamento sem rigor, de uma acumulação de dados puramente televisivos, casual como a sucessão de episódios de um sonho, obrigado a ir adiante, mas até onde?”. Para interromper a expansão do mal-entendido, diz o narrador, “haveria que obrigar o mundo inteiro a fazer silêncio... E a humanidade não deixaria de falar”, ou seja, seria preciso desligar todos os televisores. Em *Aira*, não existe uma crítica ao televisivo no nível da representação, e o perigo parece residir justamente aí. Ao contrário,

¹⁰⁷ “A la vez realistas e imposibles.” César Aira. *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Buenos Aires: Mondadori, 2007, p. 11-35.

a ficção de Aira multiplica o mal-entendido, prolifera seus efeitos por meio de coincidências gratuitas, como se ligasse todos os televisores simultaneamente, ou zapeasse de um canal a outro, fazendo o mal-entendido dar voltas em torno de si “até morder a cola da verdade que ia deixando cada vez mais para trás”. Daí a chuva se tornar “telão de fundo”, e o espaço, “cenário”. Tudo o que é tocado pelo espetáculo tem certo “interesse estético”. Por sua vez, o leitor fica refletido na posição do telespectador, já que os dois vivem a mesma expectativa e acompanham as cenas a partir da mesma perspectiva das câmeras: diante de um “espetáculo memorável” que se preparava, “a emissão se havia carregado com a expectativa de milhões de telespectadores acompanhando em tempo real”. A cena final é *sintomática*, à medida que se detém no discurso da juíza, transmitido diretamente a todo o país, com repórteres, câmeras e um cadáver ao redor (em Aira, sempre haverá algo cadavérico no televisivo, como também Benjamin argumentava sobre a moda). A fala da juíza é um resumo do livro que não coincide com ele, e que no entanto termina dando voltas em torno de si, mencionando uma “sucessão incoerente e irresponsável que o extravia tanto quanto está extraviada a mente de um sonhador”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ “Nunca se equivocaba porque era la acción misma”; “y toda la operación quedaba en el reino de las imágenes”; “Y él quedaba obligado a ir más allá, cargado con todos los solipsismos de un pensamiento sin rigor, de una acumulación de datos puramente televisivos, casual como la sucesión de episodios de un sueño, obligado a huir hacia adelante, ¿hasta dónde?”;

O que os relatos de Aira fazem é *espetacularizar o espetáculo*, torná-lo ainda mais frívolo e absurdo, e esse ponto também parece ter passado batido pela crítica. O escritor joga baixo, e nesse sentido ele é totalmente fiel à estratégia de guerra dadaísta. Afinal, na guerra tudo vale, defende um de seus narradores. Se os espetáculos de realidade projetam o puro *nonsense*, a ficção deve duplicar a aposta, fazendo *nonsense* do próprio espetáculo; ou, se eles acabam por cristalizar a imagem da mercadoria, a ficção repõe tal imagem em circulação, fazendo que o sujeito se perca em sua intensidade; em suma, diante do vazio do signo aberto, em que cabe tudo, resta à ficção o trabalho não de tapá-lo, mas de escancará-lo ainda mais, fazendo dele hipérbole e paroxismo. Essa é a estratégia de Aira, que por meio de um de seus narradores chega a dizer que o verdadeiramente inexplicável “não tem outro santuário que os meios de comunicação massivos”.¹⁰⁹ *La villa* não é outra coisa senão a sociedade do espetáculo dançando no compasso de sua própria música. Mas, de um modo ou de outro, toda a obra de Aira se detém no “inexplicável midiático”. Na sua ficção tudo é permitido, as leis vão se refazem-

“habría que obligar al mundo entero hacer silencio... Y la humanidad no iba a dejar de hablar”; “hasta morderse la cola de verdade que iba dejando cada vez más atrás”; “la emisión se había cargado con la expectativa de millones de televidentes enganchados en tiempo real”; “sucesión incoerente e irresponsable que lo extravia tanto como está extraviada la mente de un soñador”. César Aira. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

¹⁰⁹ “No tiene otro santuario que los medios de comunicación masivos.” César Aira. *Cómo me hice monja*. Op. cit., p. 80.

do à medida que a narrativa se apresenta, e é a própria narrativa que se estira, procurando dar conta de novos materiais, dos personagens de *comics* à ficção científica, da autobiografia ao romance de viagem, do ensaísmo mais arrojado à mentira mais deslavada, ou melhor, quem dita a lei é a própria enunciação – que está, como veremos, entregue ao capricho do improvisado, ou do inexplicável, ou do espetáculo. De fato, a literatura de Aira é uma questão não só de enunciação, mas também de *capricho*. Nela, a enunciação é improvisado e capricho. Se Deleuze e Guattari alertam que a máquina Kafka (assim como o “relogismo” duchampiano) adianta as potências diabólicas do seu tempo – a exemplo do endurecimento do capitalismo, da ascensão fascista e da burocracia em seu estágio avançado –, sendo a literatura menos um espelho que reflete e mais “um relógio que adianta”, para Hal Foster o artista deve “dar boas-vindas ao caos”, tornando a arte uma espécie de pandemônio, domicílio de todos os demônios e de monstros, espaço de algazarra e sem lei.

Além dos próprios dadaístas, Foster foi quem melhor argumentou a respeito da eficácia dessa noção de pandemônio, seja analisando a obra de Andy Warhol, seja reconstruindo historicamente uma série de figuras dadaístas, como o mímico traumático, cuja estratégia central é a adaptação mimética,

por meio da qual o dadaísta assume as condições terríveis do seu tempo – a armadura do corpo militar, a

fragmentação do trabalhador industrial, a mercantilização do sujeito capitalista – e as exacerba por meio da hipérbole ou da “hipertrofia”.¹¹⁰

A técnica do mímico dadaísta é a da sobrevivência: ele se camufla em um ambiente hostil, e é por isso que não escreve como um gênio; antes, cria com “restos já gastos”, por meio de uma bufonaria ou de uma “farsa do nada”, conforme a expressão de Hugo Ball. A estratégia da adaptação mimética não passou despercebida por outro leitor atento das estéticas de vanguarda, Walter Benjamin, para quem o seu propósito fundamental seria o de “sobreviver à civilização”, ou seja, permanecer sentado depois de a cadeira ter sido retirada. Como se sabe, a expressão de Benjamin se refere aos filmes de Walt Disney, mais exatamente os desenhos do Mickey Mouse, aquele que “pela primeira vez”, diz Benjamin, “pôde ser roubado de seu próprio braço, sim, de seu próprio corpo”, e explica: “Mickey Mouse demonstra que a criatura ainda pode subsistir mesmo quando toda semelhança com o homem lhe foi retirada. Ele rompe com a hierarquia das criaturas concebida com fundamento no humano”.¹¹¹

¹¹⁰ Hal Foster. “Mímico dadá”. *Boletim de Pesquisa do Nelic.* . Disponível em: <http://migre.me/incEy>. Acesso em: 16 fev. 2017.

¹¹¹ Walter Benjamin. “Mickey Mouse”. *Sopro* nº 17, jan. 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/mickeymouse.html>. Acesso em: 19 abr. 2017.

Antes foi feita uma referência aos “personagens” de Aira, mas a sua literatura é composta de figuras que não são exatamente personagens (elas não possuem atributos de pessoa), sendo muitas vezes figuras híbridas e de difícil definição. Como na sociedade do espetáculo, em sua ficção, as relações sociais também são mediadas por imagens vazias, as próprias personagens são objetos, mercadorias, marionetes. Daí se apresentarem como desenho animado, seres gigantes, assexuados, mágicos (não os mágicos que fazem truques para alcançar determinados efeitos, mas os que *realmente* têm o poder de fazer magia, sem recorrer a simulacros, e por isso se isolam, com medo de influenciar de alguma maneira o curso do mundo), vampiros (parasitas que vivem de chupar o “estilo” dos outros, como o artista dadá), anões, clones, curandeiros com superpoderes de cura, monstros (figura que o próprio Aira percebe na literatura de Arlt, surgida da “tentação de abandonar a espécie”, e que são abundantes também em sua ficção); em suma, seres inumanos, sem substância, que se expressam por meio de gestos, o “homem sem homem” do qual fala Foster ao abordar o dadaísmo. “Se alguém sai à rua e olha as pessoas, apenas um a cada 100 passa no teste. Todos os outros são monstros”, diz César, o narrador de *El congreso de literatura*, que por sua vez se comporta como um “sábio louco”, além disso atua como tradutor literário, e também se dedica à clonagem em geral e acaba criando, por acidente, centenas de vaga-

lumes gigantes com 300 metros de largura e vinte de diâmetro.¹¹²

Em parte, deveríamos levar um pouco mais a sério os desenhos animados. Embora não falem deles exatamente, as últimas linhas de Deleuze e Guattari a respeito de Kafka tratam de um “maneirismo de sobriedade, sem lembrança, em que o adulto é tomado em um bloco de infância” – bloco que nada tem a ver com a memória infantil, que por ser edipiana reterritorializa a infância –, evocando então duas curiosas figuras: a clowneria esquizo e a arte maquinica da marionete. Gunther Anders sim, em seu estudo clássico sobre o escritor tcheco, menciona os desenhos de Walt Disney como análogos às “imagens potenciadas” de Kafka, justamente por tratarem do mesmo efeito de choque: ambos produzem “o sentimento da mais aguda realidade”, nascido da “discrepância entre extrema irrealidade e exatidão extrema”, ultrapassando o cômico na medida em que “os graus de realidade são embaralhados e essa confusão nos enche de pavor”. Anders, que talvez conhecesse o fragmento de Benjamin a respeito do Mickey Mouse (cujo argumento terminava avaliando que o estrondoso sucesso daqueles filmes se dava porque “o público neles reconhece sua própria vida”), aposta em uma leitura que leve em consideração dois extremos: por um lado,

¹¹² “Si uno sale a la calle y mira a la gente, apenas uno de cada cien pasa la prueba. Todos los demás son monstruos.” César Aira. *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Mondadori, 2012, p. 45.

as imagens de Kafka são *imagens de imagens*, função ativada sobretudo pela maneira como o escritor usa as frases condicionais longas, por meio do “como se”, que se proliferam; por outro, seus quadros são dotados de extrema precisão (daí os estudos sobre a casuística em Kafka), porque essas imagens de imagens são elaboradas escrupulosamente, até o último pormenor.¹¹³

No caso de Aira, essas estranhas figuras animadas que impulsionam as ações do relato adiante (e que são efetivos nessa empreitada por não portarem exatamente dramas pessoais ou dilemas psicológicos, da mesma forma como não há dilemas psicológicos em *K.*, e sim “funções”) lembram mais um personagem de *comics* do que qualquer outra coisa. Eles servem para que as ações se desenvolvam, para que o tempo corra. Em Aira, a infância é definida como uma “câmara de ecos” em que os relatos são “monstruosamente deformados”.¹¹⁴ Se Gombrowicz é o palhaço da sociedade e Lamborghini o maldito, Aira é um “palhaço maldito” (ou, se quisermos, um *clown* esquizo), estereótipo que parece lhe cair bem – muito se fala da conexão entre idiotia e genialidade em Aira, assunto também da crítica sobre Warhol. Daí seus narradores não possuírem memória. Na verdade, quando a estrutura da memória se insinua em seus relatos, ela rapidamente é pervertida, tornando-se chiste, extre-

¹¹³ Gunther Anders. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 23-25.

¹¹⁴ César Aira. *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Op. cit., p. 18.

mo paródico, *adaptação*, fracasso, mero apêndice da fantasia, caso das séries em torno da “*niña Aira*”. Em *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, o narrador lembra que os “papelões” do Doutor “estavam guardados na mais inviolável das caixas-fortes”, e por isso “resistiam a toda tradução, por exemplo a uma passagem ao presente”.¹¹⁵ De resto, a literatura de Aira é também uma questão de brevidade, seus relatos são demonstrações divertidas de uma ideia, como o *ready-made*, e a memória exige do tempo a sua duração.

Já a obra de Warhol, especialmente a leitura que Foster faz dela, põe em cena a estratégia de adaptação do mímico readaptada em outro contexto: o da sociedade de consumo e do espetáculo. A análise de Foster inclusive ajuda a esclarecer certa insistência de Aira na noção de realismo, insistência que a princípio parece descabida, mas não. Para o crítico, Warhol seria um *realista*, mas se trata de um realismo “que não pode ser representado, só repetido”, pois não se adéqua mais ao modelo da representação, afinal o real se perdeu. Em suas palavras, influenciado aqui pelas leituras que Lacan empreende da obra de Freud, o realismo de Warhol é “traumático”. Foster diz que a arte pop, em especial o caso Warhol, solicita uma concepção de leitura das imagens incapaz de ser explicada por outros dois modelos redutores, quer dizer: as imagens não são intrinsecamente ligadas a referen-

¹¹⁵ “Estaban guardados en la más inviolable de las cajas fuertes”; “resistían a toda traducción, por ejemplo a un pasaje al presente”. Ibidem, p. 13.

tes, a coisas reais do mundo, nem tautológicas, presas à referência de outras imagens. A partir dessa mudança na concepção de leitura – “da realidade como um efeito da representação para o real, como uma coisa do trauma” –, é possível dar outra interpretação à célebre frase do artista norte-americano segundo a qual ele “gostaria de ser uma máquina”, frase normalmente entendida pela via duchampiana da inexpressividade, quando também pode ser lida como um estado de choque do sujeito (no caso, o artista) à medida “que assume a natureza daquilo que o choca, como uma defesa mimética contra o choque”. Em outra de suas fórmulas célebres, Warhol dizia que, “quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito”.¹¹⁶

A compulsão em repetir está posta em jogo por uma sociedade de produção e consumo. “Se era assim, o que estava atuando era a compulsão pela repetição em seu aspecto mais puramente formal”, diz o narrador a respeito do Doutor Aira na medida em que este se detém na relação obscura entre “papelón e inmovilidad”.¹¹⁷ O que se sabe sobre o papelão é que ele não se explica, mas irrompe e às vezes paralisa – outro nome dado ao trauma? –, daí então que ele seja repetido compulsivamente, não exatamente re-

¹¹⁶ Hal Foster. “O retorno do real”, em *O retorno do real*. São Paulo: Ubu, 2017, pp. 122-139.

¹¹⁷ “Si era así, lo que estaba actuando era la compulsión a la repetición en su aspecto más puramente formal.” César Aira. *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Op. cit., p. 17.

presentado, como técnica para proliferar séries. Que a relação entre papelão e imobilidade seja obscura, não transparente é outro indício de que o papelão não pode ser representado. Seja como for, a relação de Aira com a “máquina escrita” poderia ser explicada desta forma: como um papelão, feita de repetições. Daí o mito em torno de sua superprodução e a explicação para a cena segundo a qual Aira escreve pelo menos “uma página por dia”, “todas as manhãs”, “sentado em um pequeno café do bairro” etc. Sem dúvida é a cena mais repetida de sua obra. Em todo caso, repetição não é exatamente reprodução, assim como realismo não é representação. Repetir é confundir-se com o próprio objeto repetido, já que “el tiempo no vuelve atrás y no puede corregirlos o borrarlos”.¹¹⁸

Pensar o realismo por meio do evento traumático – ou por meio do “papelão”, para usar o jargão de Aira – implica analisar duas questões principais, e no entanto contraditórias: as famosas repetições de Warhol, especialmente as imagens de desastres, que fazem o espetáculo rachar; se elas *reproduzem* efeitos traumáticos, também os *produzem* no próprio gesto performático. “De alguma forma, nessas repetições, ocorre uma série de coisas contraditórias ao mesmo tempo: uma evasão do significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção.” É a partir de tal confusão sobre o local da ruptura (“Onde está sua rup-

¹¹⁸ Ibidem, p. 14.

tura?”, pergunta Wahrol em uma de suas primeiras pinturas) que o real ressurgue na economia psíquica, rompendo o anteparo proveniente da repetição. Não seria o caso obviamente de *psicanalisar* o nosso autor e analisar, por exemplo, os fetiches, os irrompimentos abjetos e mesmo o retorno insistente do dinheiro em sua obra, mas sim de definir uma noção de realismo que dê conta da complexidade de seus relatos, que confundem os registros de realidade em níveis extremos. E os inúmeros lapsos, as amnésias, os chistes, os materiais baixos em geral, as monstruosidades, os abandonos repentinos, assim como os retornos repentinos, e as séries, os erros (há um relato de Aira que se chama *El error*, e na verdade todos os outros poderiam se chamar assim), as inúmeras confusões injetadas na linha divisória dos gêneros (discursivos, sexuais, entre outros), enfim, essas inúmeras falhas e confusões de registro nos dão equivalentes literários de um *desencontro do real*, desencontro que, por outro lado, faz o real tremer dentro da “caixa-forte”.

E o que as reticências teriam a ver com tudo isso? Por um lado, elas podem ser imaginadas como uma espécie de falha ou erro no registro da escrita, ao abrir pequenas rachaduras no sentido, vazios mínimos, que no entanto são persistentes e se repetem; por outro, como na rasura e na hesitação, elas fazem o trabalho de obstruir – outra vez, seus efeitos são mínimos – a clareza entre escrita e mundo, entre enunciação e memória, palavra e coisa, e de acelerar a narração em detrimento do sentido. Mas é a etimologia da palavra

“reticência” que poderia nos dar uma explicação mais razoável sobre a maneira como as reticências respondem a essa série de problemas que a ficção de Aira propõe, sobretudo à noção de realismo. Do verbo *latino tacere* (que significa “calar”, do qual derivam palavras como “tácito” e “taciturno”), acrescido do prefixo “re” (que nesse caso tem um sentido preciso de retração, de retrair-se para dentro), o termo “reticência” diz respeito ao *sentido do que não se diz*. Seriam as reticências o próprio real e portanto algo a partir do que se pode definir um realismo (traumático, mimético) na obra de Aira? Em *Cómo me hice monja*, a narradora fala de “algo que não valia a pena dizer, que mesmo depois de dizer seguia em mim, incomunicável”.¹¹⁹ É um tema central em Aira, que as reticências evocam e assumem. Reticências são marcas, na escrita, daquilo que não se expressa, que não se representa, ou seja, do incomunicável, ou do real. Por isso se repetem. Por isso calam, taciturnas, impedindo ou evadindo assim o significado do papelão, deixando a frase incompleta, inacabada, mas ao mesmo tempo expondo na superfície da escrita, repetidamente, por meio do insignificante próprio da miniatura, o movimento e a recorrência dessa evasão.

¹¹⁹ “Algo que no valia la pena decir, que aun después de decirlo seguía em mí, incomunicable.” César Aira. *Cómo me hice monja*. Op. cit., p. 17.

SANDRA CONTRERAS é uma crítica literária argentina, professora de literatura e cultura latino-americana na Universidade de Rosario, pesquisadora do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas/CONICET e autora dos livros *Las vueltas de César Aira* (Beatriz Viterbo, 2002) e *En torno al realismo* (Nube Negra, 2018).

RAÚL ANTELO é professor de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada/ABRALIC e recebeu o doutorado *honoris causa* pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros, dentre os quais, *Crítica acéfala*; *Ausências*; *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*; *Alfred Métraux: antropofagia y cultura*; *Archifilologías latinoamericanas* e *A ruinología*. Editou *A alma encantadora das ruas de João do Rio*; *Ronda das Américas de Jorge Amado*; *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, bem como a *Obra Completa de Oliverio Girondo*.

KARL ERIC SHØLLHAMMER é professor titular do Departamento de Letras da PUC-Rio. É autor, coautor e editor de vários livros, entre eles: *Literatura e artes na crítica contemporânea* (2016), *Linguagens visuais: literatura, artes, cultura* (2018) e *Mapeando as Humanidades no Brasil* (2018). De autoria integral, os títulos mais recentes são: *Além do visível – o olhar da literatura* (7 Letras, 2007), *Ficção brasileira contemporânea* (Civilização Brasileira, 2009-2011) e *Cena do Crime* (Civilização Brasileira, 2013).

VICTOR DA ROSA é crítico e professor de literatura na Universidade Federal de Ouro Preto. Em 2017, realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais sobre a literatura de César Aira, de quem traduziu *Sobre a arte contemporânea* (Zazie Edições, 2018). Em parceria com Ronald Polito, organizou duas antologias com poemas de Joan Brossa: *99 poemas* (Demônio Negro, 2009) e *Escutem este silêncio* (Lumme, 2011).