

# Nada Aira

latinoamérica



Carol Nova Cruz • Ludmilla Kujat Witzel • Pedro Xavier da Cunha  
Renato Bradbury de Oliveira • Joca Wolff



Nada Aira  
latinoamérica

## **Comissão editorial**

Byron Vélez Escallón (UFSC)

Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)

Celia Pedrosa (UFF)

Diana Klinger (UFF)

Gonzalo Aguilar (UBA)

Ieda Magri (UFRJ)

Luciene Azevedo (UFBA)

Mario Cámara (UBA)

Paloma Vidal (Unifesp)

Rafael Gutiérrez (UFRJ)

Vinícius Ximenes (ICTIM)

# Nada Aira

## latinoamérica

Escrito e organizado por  
Carol Nova Cruz, Ludmilla Kujat Witzel,  
Pedro Xavier da Cunha, Renato Bradbury de Oliveira  
e Joca Wolff

Copyright © 2024, by des autores

## Edição e revisão

Dennis Radünz

## Projeto gráfico e diagramação

Estúdio Semprelo

(Camara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Nada Aira [livro eletrônico] : latinoamérica /  
Carol Nova Cruz...[et al.]. -- 1. ed. --  
Florianópolis, SC : Editora Nave, 2024.  
PDF

Outros autores: Ludmilla Kujat Witzel, Pedro  
Xavier da Cunha, Renato Bradbury de Oliveira,  
Joca Wolff.

ISBN 978-65-84762-20-6

1. Ensaios brasileiros I. Cruz, Carol Nova.  
II. Witzel, Ludmilla Kujat. III. Cunha, Pedro  
Xavier da. IV. Oliveira, Renato Bradbury de.  
V. Wolff, Joca.

24-197483

CDD-B869.4

### Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Literatura brasileira B869.4

nave  
EDITORA

Florianópolis | SC | Brasil  
[www.editoranave.com.br](http://www.editoranave.com.br)

# Sumário

Prólogo / 9

A cabeça levantada da imagem — Carol Nova Cruz / 18

*O Santo*: alguns procedimentos de escrita de César Aira —  
Ludmilla Kujat Witzel / 51

O mito pessoal do escritor: idiotice e sobrevivência — Pedro  
Xavier da Cunha / 86

Transformar a literatura num ritual para ocupar o tempo:  
alguns aspectos da ritualística aireana — Renato Bradbury  
de Oliveira / 114

Aira de Babel: em torno do *Diccionario de autores latinoameri-  
canos* — Joca Wolff / 144

Verbetes traduzidos do *Diccionario de autores latinoamerica-  
nos*: Lima Barreto, Silvina Ocampo, Murilo Rubião, Clarice  
Lispector, Emeterio Villamil de Rada, José María Arguedas,  
Elena Garro, Bartolomé de las Casas, José Lezama Lima, Cruz  
e Sousa, Cecília Meireles, Sor Juana Inés de la Cruz / 180

Minibios des autores / 211





# Prólogo

Desde seu título, este livro dedicado à obra do escritor argentino César Aira (Coronel Pringles, 1949) foi sugerido pela comunidade de *Facebook* “Todo Aira”, cujo lema poderia ser: “aireanos de todo mundo, uni-vos”<sup>1</sup>. Isto se dá, entre outros motivos, pelo fato de que “todo y nada” são intercambiáveis no olhar do autor de “El todo que surca la nada”<sup>2</sup>. A sugestão igualmente se coloca a partir de uma velha entrevista concedida por Aira enquanto residente da Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (M.E.E.T.) de Saint-Nazaire, na França, país cuja tradição ele encara negativamente, em resposta sobre o ato de escrever:

---

<sup>1</sup> O livro resulta, por sua vez, da disciplina “Nada Aira: Latinoamérica”, ministrada pelo professor Jorge Hoffmann Wolff no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da UFSC, entre novembro de 2020 e março de 2021, de forma virtual em função da pandemia de COVID-19.

<sup>2</sup> Datado no dia 8 de dezembro de 2003, o narrador melancólico deste relato reflete sobre a literatura e a morte e conclui com uma referência indecisa a “essa imbecil compulsão de contar seguindo a ordem das coisas”; compulsão a qual desobedece solenemente no decorrer da narrativa, que começa com a escuta da fala ininterrupta de duas senhoras numa academia de ginástica, segue com a sondagem do número de taxistas – honestos e desonestos – de Buenos Aires, continua com uma viagem a Tandil para o aniversário de 85 anos da avó, que joga e ganha na loteria, para benefício do neto favorito e escritor fracassado, terminando num hotel da mesma cidade, com a visão de um fantasma. Cf. AIRA, César. “El todo que surca la nada”. In: *El cerebro musical. Relatos reunidos*. Barcelona: Random House, 2016.

Há algo de compulsivo no escrever, mas leve. “Não foi nada” [*c’est pas grave*], vocês dizem sem parar e a propósito de tudo na França. Eu frequentemente tenho vontade de escrever sem saber o que escrever. Então eu escrevo, sem angústia. Escrever com um pensamento branco é agradável e dá a sensação de um momento forte. É daí que sai o melhor do nosso trabalho.<sup>3</sup>

Tal pensamento e tal escritura é o nada que sulca o todo. Como são disparadas estas escrituras, em sua eterna fuga adiante, é o que se buscou sondar a partir de um certo recorte na biblioteca babélica de Aira, vista sempre enquanto literatura menor dentro de uma língua maior, nos termos de Deleuze e Guattari<sup>4</sup>, ou seja, enquanto escrituras “anti-edípianas”, assim como também, à sua maneira, “anti-argentinas”. Agregue-se que tal conceito de minoridade literária também marca o conjunto de ensaios reunidos neste volume.

Enunciar “nada Aira”, por outro lado, remete ao que seria o seu latino-americanismo negativo: desdém do exotismo tropical, desdém do *boom* de literatura latino-americana, desdém dos usos e concepções de “história” e “literatura” pelos praticantes de ficções com mensagens bem ou mal intencionadas, desdém do patriotismo. Mas haverá o seu latino-americanismo positivo: trata-se do seu devir brasileiro, isto é, do seu amor pela cultura e a literatura brasileiras; trata-se do seu devir chileno em *Los fantasmas*; trata-se do seu amor pela

---

<sup>3</sup> AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. Jorge Wolff. Desterro: Cultura e Barbárie, 2011, p. 65.

<sup>4</sup> Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

literatura latino-americana, especialmente a poesia, desde a colonização (vide o *Diccionario de Autores Latinoamericanos*); trata-se, não menos, de seu amor por Machado de Assis e por Borges – diante dos quais deveríamos nos colocar de joelhos, como ele igualmente se refere ao autor de *Macunaíma* no ensaio “Exotismo”. “Nada Aira: Latinoamérica” propõe, portanto, visitar o César Aira que funde ensaio e poesia em prosa cristalina, marcada no entanto por diversos tipos de jogos, das experimentações com pronomes pessoais às variações procedimentais, das idas-e-vindas entre cultura e barbárie às pinturas de quadros hiper-realistas baseados na memória, isto é, no esquecimento.

O recorte na biblioteca Aira resultou na seguinte listagem de *novelitas* (e outros bichos textuais), com suas respectivas datas de primeira publicação: 1. *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991); 2. *Continuación de ideas diversas* (2014); 3. *Diario de la hepatitis* (1993) / *Las tres fechas* (2000); 4. *Dante y Reina* (1997) / *En la Habana* (2016); 5. *Los fantasmas* (1990); 6. *Tres leyendas pringlenses* (2013); 7. *Exotismo* (1993) / *Raymond Roussel. La clave unificada* (2011); 8. *El santo* (2015); 9. *Ema la cautiva* (1981); 10. *Pinceladas musicales* (2020) / *Triano* (2014); 11. *Evasión y otros ensayos* (2018); 12. *Lugones* (2020).

Sendo assim, em *Nada Aira: Latinoamérica* são exploradas as relações do autor com a América Latina tanto a partir de seu monumental *Diccionario de Autores Latinoamericanos*

(2001), quanto a partir de seu pequeno artigo “Desdeñosa ignorancia por la literatura de Brasil” (1986). Nesta “Biblioteca Aira” incluiu-se parte de sua extensa fortuna crítica, com textos de Sandra Contreras, Ivo Barbieri, Raul Antelo, Reinaldo Laddaga, Ariel Magnus, Julio Premat, Karl Erik Schollhammer, Alberto Giordano, Ricardo Strafacce, Graciela Villanueva, Nancy Fernández, Victor da Rosa e outros. Assim, os ensaios desta antologia buscaram pensar a partir de fora e a partir de dentro – do “todo que sulca o nada” – as escrituras de César Aira, em sua minoridade absoluta.

Na abertura do livro, com “A cabeça levantada da imagem”, Carol Nova Cruz observa, em fragmentos de ensaios e *novelitas* de Aira, *orbis exorbitantes*: espaços, na linguagem, de movimentos que a excedem. Para desdobrar tal observação, que se inicia com *Lugones* (2020), ela reflete sobre modos pelos quais imagens habitam a literatura, inicialmente em contraste com o som e, em seguida, num regime de mistura, atmosférica e cosmológica, sob o influxo minoritário de Deleuze e Guattari.

Já Ludmilla Kujat Witzel apresenta, em “*O Santo*: alguns procedimentos de escrita de César Aira”, uma leitura do romance publicado em 2015, a partir, inicialmente, de alguns fragmentos em que o próprio autor pensa essa questão. Num segundo momento, atém-se mais especificamente ao romance, pensando-o da perspectiva do protagonista, o suposto Santo, partindo da premissa de que este passa por

um processo de “humanização”, e não de “santificação”, ao longo de sua trajetória. Explora-se então o nomadismo do personagem em comparação a outro célebre andarilho de tradição mística secular, a saber, O Louco, arcano do tarô de Marselha. Por fim, a autora busca observar na narrativa alguns procedimentos de escrita em torno das noções de exotismo, de acaso e da “fuga para frente”, propostas pelo próprio Aira.

O terceiro ensaio do volume, de Pedro Xavier da Cunha, se intitula “O mito pessoal do escritor: idiotice e sobrevivência”. Nele, destaca-se que a menção a um “mito pessoal do escritor” atravessa, de maneira errante e nada uniforme, uma série de ensaios de César Aira. Partindo das *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991), Xavier da Cunha mapeia a emergência de tal noção em alguns ensaios selecionados de Aira, buscando propor uma possível leitura sobre a maneira como essa ideia se inscreve no pensamento do autor sobre a própria prática literária. Assim, se num primeiro momento relaciona-se o mito pessoal aireano com um “retorno do autor” na literatura latino-americana contemporânea, logo em seguida, ao explorar os sentidos que esse retorno assume na literatura de Aira, trata-se de reconhecer o modo como, ao fazê-lo funcionar como um procedimento de escrita, termina-se por deslocar a discussão de uma preocupação em torno da figura de autor e das condições de esvaziamento do sujeito para um pensamento sobre as estratégias de prolongamento e modos de sobrevivência da escritura.

Na sequência, em “Transformar a literatura num ritual para ocupar o tempo: alguns aspectos da ritualística aireana”, Renato Bradbury de Oliveira propõe pensar os procedimentos de inspiração rousseliana como a espiral, a “tradução”, a “huida hacia adelante” e o “mal-entendido” em César Aira desde uma certa “ritualística”, constituída por gestos de que o escritor lança mão para cristalizar o tempo. Esse ritual está ancorado numa concepção de escrita que cria um espaço identificado à literatura argentina, vale dizer, àquilo que é tratado a partir da transfiguração do pampa argentino por Jorge Luis Borges e a partir da apropriação desse dispositivo pelo próprio Aira. Nessa perspectiva, a ficção aireana transforma a literatura num ritual para ocupar o tempo e, nesse gesto, devolve à literatura a sua dimensão coletiva.

Quanto ao quinto e último ensaio do volume, “Aira de Babel: em torno do *Diccionario de autores latinoamericanos*” apresenta-se dividido em duas partes, intituladas respectivamente “Aira di(ccion)arista” e “Três espectros”. A primeira parte é dedicada à relação entre os gêneros *diário* e *dicionário* na obra e no pensamento de César Aira, enquanto a segunda parte se volta aos “três espectros” que circulam por diferentes *entradas* do *Diccionario de autores latinoamericanos*: são eles Jorge Luis Borges (1899-1986), Leopoldo Lugones (1874-1938) e Alone – pseudônimo do crítico literário chileno Hernán Díaz Arrieta (1891-1984). Os três são levados por Aira a diferentes pontos do livro, em citações inscritas em

verbetes alheios por diferentes motivos, os quais são destacados na parte final do texto.

Finalmente, como anexos integrados a *Nada Aira: Latinoamérica* desde o seu início, são apresentadas traduções de alguns verbetes do *Diccionario de autores latinoamericanos*, a fim de colocar em ação – em português brasileiro – o todo que sulca o nada num dicionário que só o é por estar ordenado alfabeticamente. São eles os verbetes dedicados a Lima Barreto, Silvina Ocampo, Murilo Rubiño, Clarice Lispector, Emeterio Villamil de Rada, José María Arguedas, Elena Garro, Bartolomé de las Casas, José Lezama Lima, Cruz e Sousa, Cecília Meireles e Sor Juana Inés de la Cruz. Tais verbetes foram objeto de escolha pelo pequeno coletivo que assina este livro por representarem o encantamento, a argúcia, a beleza convulsiva e a agudeza desses retratos de escritores na linhagem das “biografias sintéticas” de Borges – reinventadas, distorcidas, expandidas, desconstruídas e reescritas por César Aira.

## Referências

- AIRA, César. “El todo que surca la nada”. In: *El cerebro musical. Relatos reunidos*. Barcelona: Random House, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Nouvelles impressions du Petit Maroc* Saint-Nazaire. Arcane 17-MEET, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la luna nueva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Dante y Reina*. Buenos Aires: Ediciones del Mate, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Sobre el arte contemporáneo seguido de En la Habana*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Los fantasmas*. Buenos Aires: Grupo Editora Latinoamericano, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Tres historias pringlenses*. Colección Jorge Álvarez. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2013.
- \_\_\_\_\_. Exotismo. *Boletín 3*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1993.
- \_\_\_\_\_. Raymond Roussel. La clave unificada. *Carta n° 2*. Madrid, primavera-verano 2011.
- \_\_\_\_\_. *El santo*. Barcelona: Random House, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Ema la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Pinceladas musicales*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Triano*. Buenos Aires: Alto Pogo Ediciones, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Random House, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Lugones*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- \_\_\_\_\_. Desdeñosa ignorancia por la literatura de Brasil. *Creación n° 3*, Buenos Aires, 1986.
- BARBIERI, Ivo. Resenha do livro de César Aira *Três lendas pringlenses*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada n° 34*, Rio de Janeiro, 2018.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Crítica e Clínica*. Trat. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia (3 vols.)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 e 1996.
- \_\_\_\_\_. *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- FERNÁNDEZ, Nancy. *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina. Tradición, canon y reescrituras*. Córdoba: Alción, 2020.
- GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El tiempo de la convalecencia. Fragmentos de un diario en Facebook*. Rosario: Ivan Rosado, 2017.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa*



- latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- MAGNUS, Ariel. *Ideario Aira*. Buenos Aires: Random House, 2019.
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ROSA, Victor da; ERBER, Laura (orgs.). *O congresso de literatura. Ensaio sobre César Aira*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019. Textos de Sandra Contreras, Raul Antelo, Karl Erik Schollhammer e Victor da Rosa.
- STRAFACCE, Ricardo. *César Aira, un catálogo*. Buenos Aires: Mansalva, 2018.
- VILLANUEVA, Graciela. “Precipitarse en la nada”: apuntes sobre viaje y fundación en la obra de César Aira. *América. Cahiers du CRICCAL* n° 36, Paris, 2007.

# A cabeça levantada da imagem

Carol Nova Cruz

*Orbe* é um anel, um círculo, um corpo redondo ou, ainda, o mundo. *Órbita*, palavra derivada, é um caminho, uma rota ou a marca deixada por um trajeto. *Exorbitar* é desviar, errar, exceder a órbita, ao passo que *exorbitante* pode referir-se a algo imenso, colossal, astronômico – tanto quanto um planeta, um *orbe*.

Seria a literatura capaz de produzir e imaginar algo paradoxal como um *orbe exorbitante*? Imagens que, ao se delimitarem, projetam-se para fora, levantam e fazem levantar a cabeça? Lendo fragmentos da escrita de César Aira em diálogo com textos de outros autores, procurarei desdobrar essa questão.

## I. A cabeça levantada de Josefina

Deleuze e Guattari se perguntam, no início do seu livro dedicado a Kafka, como entrar em sua obra sem interpretá-la, procurando uma fissura no labirinto ou seguindo, pelo tato, pequenas linhas heterogêneas na toca do escritor. A princípio, escolhem uma “entrada modesta”, ainda que pelo *Castelo*: a cena em que K. encontra o retrato de um porteiro com a cabeça curvada, “o queixo afundado no peito”. Essa

imagem remete a outros retratos ou fotografias presentes na obra de Kafka, na qual, para os autores, a ligação entre “cabeça curvada” e retratos bloqueia desejos: “a foto intocável, incomível, interdita, emoldurada, que não pode mais gozar da sua própria vista, como o desejo impedido pelo telhado ou pelo teto [...]”<sup>5</sup>.

Por outro lado, os filósofos encontram a cabeça erguida, que bate no teto ou no telhado, na evocação do campanário da igreja, também no *Castelo*. O que interessa na evocação nada mais é que a *musiquinha*, uma evocação sonora que reergue o desejo “ao invés de assentá-lo, deslocando-o no tempo, desterritorializando-o, fazendo proliferar suas conexões, fazendo-o passar em outras intensidades”<sup>6</sup>. A ligação do som à cabeça erguida é recorrente na obra de Kafka, como no conto “Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos”<sup>7</sup>, o qual Aira escolhe para escrever sobre Kafka e Duchamp.

No conto, o representante de um povo trabalhador e pouco musical relata uma exceção: uma cantora que arrebatava a todos com sua arte. O que Josefina canta, entretanto, não pode ser considerado música por nenhum parâmetro: não se distingue de um assobio, habilidade que possuem todos os indivíduos da espécie. O conflito de Josefina é não

---

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 14.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>7</sup> KAFKA, Franz. *Um artista da fome/A construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

conseguir ser recompensada pelo seu trabalho, ainda que seja reconhecida.

Afastando-se da interpretação que vê em tal narrativa a situação geral do artista na sociedade, Aira reconhece nela um tipo singular de artista e obra de arte: o *ready-made* duchampiano, caracterizado pelo assobio de Josefina<sup>8</sup>.

Por ter um animal como protagonista, considera o conto de Kafka uma fábula, argumentando que animais seriam personagens privilegiados para demonstrar a moral de uma história, já que neles a passagem indivíduo-espécie se daria com fluidez.

Dá então outro passo: aproxima os *ready-mades* das fábulas, na medida em que ambos demonstram algo de maneira artesanal, divertida e sobretudo breve, ocupando não o tempo, mas a inteligência.

## II. A cabeça levantada da imagem

Num quarto do *Castelo*, visitado por Deleuze e Guattari, um retrato levou a pensar num conjunto de experiências *de cabeça abaixada*. Por outro lado, o som disforme do campanário da igreja ou do assobio-canto de Josefina operaram uma espécie de ruptura: um grito que escapa de uma sujeição, “ainda demasiado significante”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> AIRA, César. “Dossiê. Kafka, Duchamp”. Trad. Jorge Wolff. *Revista Landa*, 2014.

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, *op. cit.*, p. 23.

Em Aira, em diversos textos, são imagens que levantam a cabeça, a ponto de romper tetos e telhados e habitar o espaço sideral, ampliando a distância entre as coisas.

Em “Sobre el arte contemporáneo”, imaginando um mito de origem para a literatura, o escritor argentino diz que uma imagem (um desenho ou uma estátua) poderia ser encontrada como o motor do primeiro poema, ou do primeiro relato, que seria sua descrição ou interpretação fabulosa. A imagem, no entanto, não chega nunca a ser reduzida a essa descrição<sup>10</sup>.

Por isso, a atenção às imagens seria um exercício de criação constante, tendo em vista que elas se mantêm incessantemente fora dos discursos que tentam traduzi-las, como Aira argumenta em “En la Habana”:

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.<sup>11</sup>

O real, em sua opacidade, seria um modelo para a criação dessas imagens na literatura. Refiro-me, por exemplo, ao vaso dinamarquês que, na *novelita* “En la Habana”, Aira encontra na casa de Lezama Lima:

[...] el vaso danés, una vez admirado en su realidad palpable (tan frágil) e increíble a la vez, podía abrirme un camino nuevo

---

<sup>10</sup> AIRA, César. “Sobre el arte contemporáneo”. In: *Sobre el arte contemporáneo/En la Habana*. Literatura Random House, 2019, local.22.

<sup>11</sup> AIRA, César. “En la Habana”. *Ibidem*, local. 425.

en la interpretación de la obra de Lezama. En realidad, un viejo camino: el de la imagen, que es el de la microscopía.<sup>12</sup>

E esta percepção da imagem, que excede a linguagem, rompe a sucessão temporal do discurso:

Dentro de una novela puede haber objetos (no necesariamente objetos propiamente dichos como éste: pueden ser escenas, aventuras, personajes, ideas) refractarios al discurso mismo en el que viven, que se desprenden de la sucesión temporal del discurso y se hacen eternos con la eternidad de lo que no entra en las categorías del entendimiento. Lo real es el modelo de esos objetos.<sup>13</sup>

Talvez por isso, em “Evasión”, Aira lamente o “giro temporal” da narrativa recente, na qual, desde que abandonou a construção espacial, o tempo presente passou a predominar:

Es curioso notar que el giro temporal que ha tomado la novela más reciente, desde el abandono de la construcción espacial de la representación, lleva al uso del tiempo presente en la narración, el llamado “presente histórico”.<sup>14</sup>

Mas haveria, para ele, escritas que criam espacialidade, possibilitando, com imagens, que o leitor se desprenda do tempo:

Conclusión: hubo una vez una novela de hacer soñar y creer, volumétrica, autosuficiente, iluminada por dentro, una novela que promovía algo que podía llamarse “evasión”. En la espacialidad intensa que creaba su textura, todas las cosas se alejaban. Como en el universo en expansión: un cuerpo elástico que se ampliaba indefinidamente, y cuyos puntos se separaban unos de otros. Un efecto conexo era que el lector se desprendía del tiempo, de lo que

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, local. 421.

<sup>13</sup> *Ibidem*, local. 444.

<sup>14</sup> AIRA, César. “Evasión”. *In: Evasión y otros ensayos*. Literatura Random House, 2017, local. 189.

nació la calumnia de que la novela servía para matar el tiempo, o distraerse, o pasar el rato.<sup>15</sup>

Pelo contrário, como ele diz em “En la Habana”, nossa época

[...] se ha especializado en neutralizar el valor específico de la imagen, anulando con algún relato o epígrafe que la explique o la sitúe. Claro que en un escritor eso es inevitable. Si la imagen de verdad es la refractaria a las palabras, el escritor no podrá evitar desvirtuarla. Pero, supongo, hay modos de sugerir, aun dentro del discurso, el silencio de la imagen.<sup>16</sup>

Aira, portanto, valoriza textos que, encarando positivamente a apreensão impossível da imagem pelas palavras – assim como da realidade pelas palavras –, utilizam essa falta para criar, mantendo, assim, a literatura em movimento.

Es cierto que queda algo así como un vacío insalvable: falta el sonido material que tiene la música, o los colores de la pintura, los volúmenes de la escultura, las imágenes en movimiento del cine... Pero la novela utiliza positivamente esa falta, como deliciosa y creativa nostalgia de la imagen y el sonido... y en definitiva de la realidad, que es el sustrato de toda representación. En la novela ha quedado, como resto inasimilable, el sistema entero de las artes, su historia, su arqueología, como significante de lo real que está a punto de nacer, o de volver.<sup>17</sup>

Sandra Contreras aponta, em Aira, este duplo movimento: de retorno ao passado, às vanguardas históricas, e de fuga para frente, em sua insistência periódica em narrar.

Para ela, Aira buscaria nas vanguardas menos a dessacralização da instituição artística do que o processo artístico, em

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, local. 220.

<sup>16</sup> *Ibidem*, local. 427.

<sup>17</sup> *Ibidem*, local. 85.

seu impulso mítico de “pura invenção”<sup>18</sup>. Por isso, aplicaria procedimentos vanguardistas como disparadores de relatos, traduzindo tais gestos ao idioma da velha literatura<sup>19</sup>.

À pergunta que interpela os escritores contemporâneos – “como seguir fazendo arte, se a arte já foi feita?” – muitas vezes respondida com aquilo que Contreras chama de “estética da negatividade”, Aira responde com “a afirmação imediata da potência absoluta e autônoma da invenção, o que opera como um impulso inicial do relato”<sup>20</sup>.

A *novelita Mil gotas* imagina impulsos como esses. Nela, Aira inicia com um procedimento vanguardista: fragmenta a *Gioconda* em mil pedaços, fazendo-os dispersarem-se pelos cinco continentes e viverem cada qual uma aventura. A dispersão é imaginada num nível microscópico: cada gota de tinta-óleo se descola da tela e protagoniza uma história verossimilhante, escrita no passado.

---

<sup>18</sup> CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”. Trad. Victor da Rosa. In: *O congresso de literatura*. Ensaios sobre César Aira. Victor da Rosa e Laura Erber (org.). Rio de Janeiro: Zazie edições, 2019, p. 17.

<sup>19</sup> No contexto de descontentamento com o *resultado* das obras de arte vanguardistas, Aira comenta: “Daí que me pergunte se não seria possível ‘traduzir’ essas atitudes, sem traí-las (e até radicalizando-as ainda mais), para o idioma da velha literatura que decidi minha vocação. Gostaria de pensar que é o que eu venho fazendo por todos esses anos. (Não gostaria de pensar por outro lado que o que fiz foi simplesmente tematizar propostas vanguardistas)”. AIRA, César. *Continuação de ideias diversas*. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016, p. 31.

<sup>20</sup> CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”, 2019, p. 39. Tradução minha.



La invención misma, a la que las gotas en su dispersión se entregaban con frenesí, actuaba retroactivamente sobre el realismo. Se diría que en cada uno de sus avatares se la estaba escribiendo, con una gota de tinta y una atención maniática al verosímil. Cada gota se cerraba sobre sí misma en el equilibrio fragilísimo de su tensión superficial. No había contexto: pura irradiación.<sup>21</sup>

Duchamp, 84 anos antes, produziu uma intervenção na mesma obra. Desenhou, em grafite, um pequeno bigode sobre os lábios da reprodução da pintura em cartão-postal.

Raul Antelo, quando se debruça sobre o problema da reprodução em Aira, argumenta que o espaço aberto pela vanguarda teria desapropriado a diferença entre ausência e presença. E isso, “longe de tudo nivelar, abre agora, ao contrário, a perspectiva de um novo combate, a luta *nas* imagens, a luta *nos* procedimentos”<sup>22</sup>.

Assim Antelo posiciona os “semblantes” de Aira: no plano do in-existente, ou seja, “um ser relativo formulado no próprio ser e não fora dele, na linguagem e não fora dela”<sup>23</sup>. Para Antelo, Aira retomaria, portanto, procedimen-

---

<sup>21</sup> AIRA, César. “Mil Gotas”. In: *El cerebro musical. Relatos reunidos*. Literatura Random House, 2016, local. 1434.

<sup>22</sup> ANTELO, Raul. “César Aira ou a reprodução ampliada”. In: *O congresso de literatura*. Ensaaios sobre César Aira. Victor da Rosa e Laura Erber (org.). Rio de Janeiro: Zazie edições, 2019, p. 69.

<sup>23</sup> Antelo parte das imagens para sugerir uma maneira de recolocar o dilema entre filosofia e poesia. O pensamento surgiria para interromper o relato sagrado, mas ainda estaria subordinado à enunciação. Por outro lado, a imagem (ampliada em metáfora) precipitaria a verdade. É possível ler este problema colocado em jogo por Aira, em *Parménides* (2006): o personagem principal hesita entre escrever e não escrever, percebendo que, no espaço literário, a negação da ação equivale à sua

tos vanguardistas e os colocaria a serviço da proliferação da linguagem, num crescimento pluridimensional *dentro* da linguagem.

Paradoxalmente, para promover esse crescimento pluridimensional, Aira recorre à observação estética das superfícies, pois, como ele diz em “Evasión”: “La superficie, después de todo, es el camino más disponible para un buen escape, y es con superficies como se construyen volúmenes habitables”<sup>24</sup>.

Um pensamento superficial não procura camadas para além do visível. Pode (e deve, em Aira) ser confundido com o trivial: não procura explicações psicológicas, ocultas para além da manifestação sensível dos objetos no campo de visão:

[...] não há perspectivas de pertinência, o trivial está no mesmo plano que o importante, as estruturas do parentesco valem tanto quanto um arranjo floral, um terremoto é intercambiável com um matiz de cor no céu do crepúsculo. A escolha de dados é esteticista, irresponsável, desierarquizada.<sup>25</sup>

### III. A cabeça levantada de Lugones

Já é possível começar a notar como, escrevendo *por*

---

afirmação. Então, a narrativa nega a alternativa platônica (imagem como mimese de um mundo ausente) e nega também a dialética entre ser e não ser, criando um espaço inexistente *dentro* da linguagem.

Cf. AIRA, César. *Parménides*. Buenos Aires: Random House, 2006.

<sup>24</sup> AIRA, César. “Evasión”. In: *Evasión y otros ensayos*, local. 270.

<sup>25</sup> AIRA, César. “Exotismo”. In: *Anais do 3º Congresso ABRALIC*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 2. vol, p. 318.

*imagens*<sup>26</sup>, Aira cria experiências de *cabeça levantada*, assim como, para Deleuze e Guattari, Kafka, escrevendo em alemão, encontra modos de “reerguer a cabeça”.

Escoando a “língua maior” sobre uma linha de fuga, fazendo com ela uma “sintaxe do grito”, Kafka a tornaria capaz de extrair “o latido de cão, a tosse de um macaco, o zumbido do besouro”. Tal sintaxe, apontam os filósofos, “esposará a sintaxe rígida desse alemão ressecado”:

Mesmo única, uma língua permanece uma papa, uma mistura esquizofrênica, uma roupa de Arlequim através da qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser dito e o que não pode sê-lo: jogar-se-á de uma função contra a outra, colocar-se-á em jogo os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos.<sup>27</sup>

Fazendo um “uso menor” do alemão, Kafka teria levado, “lentamente, progressivamente, a língua para o deserto”<sup>28</sup>, criando, com esse movimento, uma ampliação, uma ventilação da sintaxe.

Aira, em *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, também aponta que “parece necesaria una sintaxis narrativa amplia

---

<sup>26</sup> “Escrever por imagens” é o título do ensaio de Karl Schollhammer sobre o modo como as imagens se articulam com a literatura de César Aira. O crítico pontua, nas imagens de Aira, a busca pelo momento em que a realidade brota da imaginação, de maneira a extrapolar a representação. Cf. SCHOLLHAMMER, Karl. “Escrever por imagens”. In: *O congresso de literatura*. Ensaios sobre César Aira. Victor da Rosa e Laura Erber (org.), *op. cit.*, 2019.

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, *op. cit.*, p. 60. As citações do parágrafo anterior provêm da mesma página.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 42.

para contar todo el pensamiento y no sólo sus momentos autoritarios”<sup>29</sup>. Mas, em sua literatura, os desertos aos quais a língua é levada podem ser *ready-made*<sup>30</sup>, retirados da *realidade*, como, por exemplo, nesta passagem de outra *novelita*: “El abismo que se abrió ante Delia Siffoni tenía (y sigue teniendo) un nombre: la Patagonia. Cuando les digo a los franceses que yo vengo de ahí (mintiendo apenas) abren la boca, me admiran, casi incrédulos”<sup>31</sup>.

Um movimento análogo ocorre em *Lugones*<sup>32</sup>. Aira leva Leopoldo Lugones<sup>33</sup>, célebre escritor argentino, a uma ilha onde sua história pode, de algum modo, recomeçar. Mais

---

<sup>29</sup> AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET [Maison des écrivains étrangers et des traducteurs], 1991, p. 8.

<sup>30</sup> Talvez isso reverbera no que ele escreve em “Exotismo”: “O americano não precisa viajar tanto quanto o europeu; em seus países desconexos, feitos pela metade, encontra metades exóticas olhando pela janela”. AIRA, César. “Exotismo”, *op. cit.*, p. 318.

<sup>31</sup> *Idem*. *La costurera y el viento*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1995.

<sup>32</sup> *Idem*. *Lugones*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2020, p. 57. Citarei a tradução provisória de Joca Wolff.

<sup>33</sup> Lugones viveu entre 1874 e 1938 e morreu no balneário *El Tigre*, no recreio *El Tropezón*. Aira, em seu dicionário de autores latino-americanos, dedica um longo verbete a esse escritor que, já em 1897, conquistara um “lugar na primeira fila no nascente modernismo”, embora tivesse, segundo Aira, uma “irremediável insensibilidade literária”. O tom crítico em relação a esse autor canônico segue: Aira diz que seu posicionamento político “desemboca em fascismo” e avalia diversas obras suas como “erros fatais”. Como será possível notar, na *novelita Lugones*, elementos retirados da sua história tornam-se personagens de uma narrativa cômica. Há, portanto, um gesto vanguardista de criticar elementos da tradição e, ao mesmo tempo, seguir jogando com eles para criar novas obras. *Idem*. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001, pp. 329-330.

uma vez, diversos elementos já existem: Lugones, sua história, os seres que povoam sua literatura. Mas são colocados como num experimento para, desterritorializados, encontrarem outra sintaxe. Afinal, como pergunta o narrador, “por acaso se ia a uma ilha para outra coisa além de buscar um universo virgem, onde tudo pudesse recomeçar? Ir (ou seja, vir) a uma ilha era igual a chegar ao fundo impossível do pensamento”<sup>34</sup>.

Deleuze também esboçara uma espécie de “filosofia da ilha”, nesse mesmo sentido:

O impulso do ser humano, esse que o conduz em direção às ilhas, retoma o duplo movimento que produz as ilhas em si mesmas. Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça. Havia ilhas derivadas, mas a ilha é também aquilo em direção ao que se deriva; e havia ilhas originárias, mas *a ilha é também a origem*, a origem radical e absoluta.<sup>35</sup>

Essas imagens de desertos e ilhas, como espaços de potência experimental e originária da língua, da linguagem, do pensamento, de certo modo estão ligadas à ideia de orbe exorbitante que tento mostrar na ficção de Aira. Por exemplo, a ilha na qual Leopoldo Lugones desembarca é um orbe aberto à sua chegada e à história da literatura que ele carrega. Ao mesmo tempo, esse orbe se tornará espaço de experimentação com elementos dessa mesma história, os quais serão agitados, embaralhados, recombina-

---

<sup>34</sup> *Idem. Lugones*, 2020, p. 23.

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, p. 5.

\*

Lugones entra na ilha – na “nossa ilha”, o espaço do narrador que ainda não se apresentou.

Ao desembarcar da lancha que o trouxera até a ilha, o escritor move a mão até o bolso do relógio, pisa em falso e tropeça. A mão de Lugones, em vez de encontrar o tempo, encontra um revólver e, em seu tropeção, um tiro é disparado na silenciosa e deslumbrante paisagem, atingindo a perna de uma senhora, Marisol González.

O tiro suspende o tempo e o escândalo se decompõe em fragmentos distintos. O barulho do tiro revela o silêncio anterior e, como numa caixa de ressonância, “o escândalo se tornava autônomo”<sup>36</sup>. Ais, grosserias, exclamações, arquejos, choros e gritos respondem à explosão.

Lugones toma, então, duas decisões, ao mesmo tempo extraordinárias e articuladas pela verossimilhança. A primeira é se fazer passar por médico – Lugones se apresenta como doutor Ferraguto, famoso cirurgião em Buenos Aires e personagem de Cortázar. A segunda é colocar óculos, “para dar mais ar de eficácia ao exame”<sup>37</sup>.

A miopia é recorrente na literatura de Aira. Como ele já notou, ela seria responsável por desenvolver, monstruosamente, sua imaginação, ora subtraindo os detalhes distantes, ora aperfeiçoando a microscopia<sup>38</sup>:

---

<sup>36</sup> AIRA, César. *Lugones*, p. 4.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>38</sup> *Idem*. “En La Habana”, local. 417.

As venturas da miopia: o devaneio e o detalhe. Alguém de vista curta aprende a viver uma parte da sua vida em sonhos diurnos onde a beleza e o mistério se fundem e sucedem em história de sentido suspenso. Cria o inexplicável, sabe que a explicação o faria se desvanecer na luz. E a própria luz, interiorizada em ténues perspectivas, cria paisagens distantes, tendas de desejos e o passeio de seres irreais. Mas quando o míope aproxima os objetos, sua visão microscópica lhe dá outra beleza, de uma precisão que parece sobrenatural, que parece a ponto de se largar a andar como uma relojoaria de linhas finíssimas: o real<sup>39</sup>.

Na *novelita*, Lugones é um escritor míope que não costuma usar óculos e, por isso, tem a imaginação hiperdesenvolvida, inventando os detalhes dos objetos que o rodeiam. Chegando à ilha, no entanto, para se fantasiar de médico, põe os óculos – corrigindo a miopia – e, em seguida, esquece que o fez, passando a ver uma “profusão assombrosa de detalhes”: os detalhes do real somados aos detalhes criados por sua imaginação:

Lugones, que continuava com os óculos postos e não lembrava disso, neste momento acreditou estar diante de uma visão sobrenatural, a visão da agudeza em si. Porque dentro da espessura do vidro, num desses biselados naturais que se costuma fazer nos vidros baratos, refletia-se como numa miniatura dentro de uma gota d’água uma cena perturbadora.<sup>40</sup>

As miniaturas, objetos apreciados por sujeitos míopes, aparecem constantemente nas narrativas de Aira. Reinaldo Laddaga, em *Espectáculos de realidad*<sup>41</sup>, escolhe a miniatura

---

<sup>39</sup> *Idem. Continuação de ideias diversas*, p. 46.

<sup>40</sup> *Idem. Lugones*, p. 17.

<sup>41</sup> Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

como ponto de articulação de diversas características da invenção em Aira. A primeira delas seria a perspectiva de um “telescópio invertido”, que revela um mundo estranho a partir do mundo conhecido. Este procedimento é comparado à memória, que registra miniaturas das imagens observadas em tamanho natural. Além disso, o mundo miniaturizado é detalhado, denso, carregado.

Para Laddaga, as miniaturas, além de habitarem os mundos de Aira, remetem ao modo de funcionamento de sua prosa. Pois, mesmo quando não lidam propriamente com miniaturas, os narradores fazem os personagens agir como tais: isto é, como seres movidos por impulsos exteriores, correntes atmosféricas, enquanto guardam, em seu interior, o vazio.

Es que las miniaturas son seres sin profundidad: muñecos sin interior, casas sin cuartos, paisajes sin materia. Y si en algo hacen pensar los sitios y los seres de los libros de Aira es en este género de cosas. Es como si, cuando sus narradores relatan historias de Flores o Rosario, pensaron en estos lugares tales como se expondrían en un teatro de marionetas; y un poco como marionetas son los personajes que los pueblan: seres movidos por impulsos exteriores a ellos mismos, *por corrientes que recorren la atmósfera*, por acciones y reacciones más o menos anárquicas que se producen en sus entornos y a las que no pueden no ceder.<sup>42</sup>

Laddaga não pôde levar em conta *Lugones*<sup>43</sup>, mas observou características já presentes na obra de Aira que se tornaram decisivas nessa *novelita* em particular. Refiro-me à atmosfera.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 117. Grifo da autora.

<sup>43</sup> *Espectáculos de realidad* é publicado em 2007 enquanto *Lugones*, ainda que seja datado de 1990, é publicado pela primeira vez apenas em 2020.



Desde que Lugones chega à ilha, esse espaço experimental, as ações são movidas – ou arrastadas, tragadas, erguidas – pelo ar, o que o narrador observa desde o começo: “O ar se tornava uma grande perna universal, uma articulação”<sup>44</sup>; “As árvores davam forma ao ar... mas também era certa a recíproca”<sup>45</sup>. O ar flerta com o nada, mas não se confunde com ele: “Não havia nada. Ou havia? Havia o ar, transparente, imóvel, carregando-se de cores que ainda não se viam”<sup>46</sup>; “Não havia nada ou havia algo: que o ar tinha consistência, ele era quem menos podia duvidar”<sup>47</sup>. No decorrer da narrativa, o ar contamina também a percepção dos personagens: “via as manobras da mulher como através de uma névoa; a névoa era o pensamento um pouco distanciado dele”<sup>48</sup>.

A atmosfera e seu movimento, o vento, produzem um mundo (orbe) de experiência compartilhada:

[...] às vezes há uma sorte de grande correspondência no mundo e foi o que houve nesse momento enquanto os juvenzinhos se acoplavam: *um vento de melancolia açoitou a ilha inteira* e todos os pensamentos por que passou, porque foram essas folhagens, e não as verdes, as que lhe abriram caminho, sentiram unânimes uma tristeza, uma amargura, um peso, uma inutilidade...<sup>49</sup>

Em *A vida das plantas*, Emanuele Coccia imagina a vida no planeta como um regime atmosférico, análogo ao que

---

<sup>44</sup> AIRA, César. *Lugones*, p. 8.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 31. Grifo da autora.

observo em *Lugones*. Nesse regime, a perspectiva das plantas exorbitaria a metafísica que define nossa cultura:

A filosofia as negligenciou desde sempre, com desprezo mais do que por distração. São o ornamento cósmico, o acidente inessencial e colorido relegado às margens do campo cognitivo. As metrópoles contemporâneas as consideram os bibelôs supérfluos da decoração urbana, fora dos muros da cidade, são parasitas – ervas daninhas – ou objetos de produção em massa. As plantas são a ferida sempre aberta do esnobismo metafísico que define nossa cultura. O retorno do recalcado, de que é necessário nos livrarmos para nos considerarmos diferentes: homens racionais, seres espirituais. Elas são o tumor cósmico do humanismo, os dejetos que o espírito absoluto não consegue eliminar.<sup>50</sup>

Esse humanismo se estenderia apenas à vida animal, aos “seres vivos superiores”, cuja principal característica é sua relação seletiva com o que os rodeia. Em contraposição, é impossível “física ou metafisicamente – separar a planta do mundo que a acolhe”<sup>51</sup>. As plantas “estão, e só podem estar, constantemente expostas ao mundo que as circunda”<sup>52</sup>.

Por essa perspectiva, o mundo não configura um conjunto de objetos e seres, mas uma força física capaz de atravessar e transformar: uma estrutura climática, onde qualquer ponto de vista é ponto de *vida*<sup>53</sup>. Pensando assim, é possível criticar uma visão *de cabeça curvada*, como a cabeça de um cientista no microscópio, o queixo colado ao peito. Visão, esta, mediada

---

<sup>50</sup> COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018, p. 11.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 25.

por uma máquina que, incapaz de ver a vida que a habita, possui um problema oposto à miopia, a presbitia:

Os microscópios, os telescópios, os satélites, os aceleradores de partículas são olhos inanimados e materiais que lhe permitem observar o mundo, ter um olhar sobre ele. Mas as máquinas de que a física faz uso são mediadores que sofrem de uma presbitia, estão sempre atrasadas e afastadas demais das profundezas do cosmos: não veem a vida que as habita, o olho cósmico que elas próprias encarnam.<sup>54</sup>

Em contraponto, Coccia indica a experiência musical, na qual fluxos interpenetrantes promovem a imersão:

De fato, revivemos a experiência do peixe a cada vez que escutamos música. Se, em vez de desenhar o universo que nos rodeia a partir da porção de realidade a que a visão nos dá acesso, deduzíssemos a estrutura do mundo com base em nossa experiência musical, deveríamos descrevê-lo como algo que se compõe não de objetos, mas de fluxos que nos penetram e que penetramos, ondas de intensidade variável e em perpétuo movimento.<sup>55</sup>

Essa valorização de uma experiência sonora também está, como notei, no ensaio de Deleuze e Guattari sobre Kafka. Na obra do escritor, eles encontram “pura matéria sonora”, um “som material desterritorializado”, que escaparia à significação. Nesse sentido, dizem que “a música parece sempre tomada em um devir-criança, ou em um devir-animal indecomponível, bloco sonoro que se opõe à lembrança visual”<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>56</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 16.

A cabeça levantada – que se ergue contrariamente àquelas experiências visuais de cabeça abaixada – é, também, imersiva, “arrastada”, “carregada” por uma “torrente de expressão sonora”<sup>57</sup>. Em “Relato a uma academia”, por exemplo, Kafka descreveria algo que “não se trata do movimento vertical bem formado na direção do céu ou diante de si, não se trata mais de bater no teto, mas de ‘escapar de ponta-cabeça’, não importa onde, mesmo sem sair do lugar, intensamente”<sup>58</sup>.

Até este ponto, Deleuze, Guattari e Coccia concordam. Entretanto, a perspectiva vegetal leva Coccia a imaginar a exorbitância do planeta Terra<sup>59</sup>. A cabeça levantada, neste caso, mira o céu:

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>59</sup> Coccia critica o geocentrismo da filosofia ocidental e, em particular, de Deleuze e Guattari. Os autores estão indicados numa nota em seu ensaio: “Desde a proposição de Deleuze e Guattari de uma geofilosofia, esse geocentrismo se tornou explícito”. Ainda, refere-se ao problema do modelo radical e rizomático: “Continuamos a nos conceber pelo prisma de um modelo falsamente *radical*, continuamos a pensar o ser vivo e sua cultura a partir de uma falsa imagem das raízes (pois isoladas do resto). Como se, à força de pensar a raiz como razão, tivéssemos transformado a própria razão e o pensamento numa força cega de enraizamento, na faculdade da construção de um laço cósmico com a Terra. Nesse sentido, a substituição do modelo do sistema radicular clássico pelo modelo do rizoma não representa uma verdadeira mudança de paradigma: o pensamento continua sendo o que nos permite pensar a Terra, e unicamente a Terra, como chão e afirmar: ‘a Terra não é um elemento entre os outros, ela reúne todos os elementos num mesmo enlace, mas se serve de um ou de outro para desterritorializar o território’. A fidelidade à Terra, o geotropismo extremo de nossa cultura, sua vontade e sua mania de ‘radicalidade’ tem um preço enorme: significa fadar-se à noite, escolher pensar sem sol. A filosofia parece ter escolhido, faz alguns séculos, a via da escuridão” (*Ibidem*, p. 149 [nota]; p. 90).

Graças às plantas, o sol se torna a pele da terra, sua camada mais superficial, e a Terra se torna um astro que se alimenta de sol, se constrói com sua luz. Elas metamorfoseiam a luz em substância orgânica e fazem da vida um fato principalmente solar.<sup>60</sup>

Segundo o filósofo, o geocentrismo seria a “alma mais profunda dos saberes ocidentais”<sup>61</sup>. Nunca teríamos sido heliocêntricos, ao menos na filosofia: desde o Renascimento, a astrologia foi desprezada pela atenção filosófica. A Modernidade esqueceu os astros e projetou na Terra o limite do conhecimento e da existência.

Recusando esse limite, a visão de *cabeça levantada*, na “metafísica da mistura”, é imersiva:

A visão é respiração: acolher a luz, as cores do mundo, ter a força de se deixar trespassar por sua beleza, de escolher uma porção, e uma porção unicamente, para criar uma forma, para iniciar uma vida a partir do que arrancamos ao continuum do mundo.<sup>62</sup>

---

Exponho essa discussão, sem, no entanto, aderir definitivamente a uma ou outra filosofia, seja a de Deleuze e Guattari, seja a de Coccia. Apenas interessa a este trabalho um pensamento que privilegia a atmosfera e, portanto, os astros. Neste sentido, mobilizo algumas das premissas de Coccia para esboçar uma hipótese de leitura de Aira, em especial de *Lugones*. Entretanto, permaneço no território da invenção literária. Pois, em Aira, mais que qualquer movimento filosófico, interessa a potência pluridimensional do pensamento inscrito na e pela *literatura*: “A filosofia constitui um modelo para qualquer ciência porque ela é obrigada a se lembrar de tudo o que disse. A literatura representa antes um trabalho de esquecimento, ou, ao menos, é ela que torna o esquecimento possível”. AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, 1991.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>62</sup> COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*,

Retorno a *Lugones*: a ilha é um mundo, descrita pelo narrador em termos cosmológicos: “universo virgem”; “todo este pequeno universo”<sup>63</sup>.

Termos cosmológicos também figuram nos diálogos dos personagens. Adivinhando instrumentos que Leocadio usaria para bater na Senhora Castillo, em sessões de sadomasoquismo, de repente, e encerrando o assunto, Miguelito diz que, no seu caso, “usaria a Terra. Como a Terra? Que Terra? O planeta, respondeu: jogaria ela de um aeroplano, para que desse uma flor de cacetada no pampa, num dia de verão...”<sup>64</sup>.

A observação celeste não aparece apenas em *Lugones*. Em uma de suas primeiras novelas, *Emma la cautiva*, Aira já reproduzia disparates cósmicos *ready-made*, peculiaridades de certas latitudes sul-americanas:

Como siempre sucede en estas latitudes, el crepúsculo acumulaba fenómenos cósmicos inconexos. Además, aunque nevaba, la mitad del cielo era de un azul profundo. Grandes relámpagos se recostaban sobre el horizonte, bajo un fantástico arco iris. Crecían las estrellas y asomaba sobre los árboles blancos la luna, nevada.<sup>65</sup>

E, em *Mil Gotas*, as personagens exorbitam: atravessam a “última fronteira” e saem do planeta, para provar as distâncias insondáveis do Universo:

Nadie se aburría en el cosmos. Se diría que en esos abismos vacíos se decidían los resultados de feroces carreras, bólidos luminosos de compleja mecánica, en circuitos sin límites. La

---

2018, p. 58.

<sup>63</sup> AIRA, César. *Lugones*, p. 20.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>65</sup> *Idem*. *Emma la cautiva*. Literatura Random House, 2015.

oscuridad se abría detrás de biombos de luz pintada en la nada, luz sin sombra pero no sin figuras. Y un solo punto oscuro en los biombos abría nuevos universos que volvían a ser el Universo.<sup>66</sup>

Nesta última passagem, experimentar o cosmos é sempre, novamente, retornar à origem, assim como, talvez, observar uma imagem possa originar um relato. Por sua vez, Coccia nota esse constante retorno à origem quando diz que a vida das plantas é, ao mesmo tempo, uma “interminável contemplação cósmica”<sup>67</sup> e “uma cosmogonia em ato, a gênese constante de nosso mundo”<sup>68</sup>.

Coccia generaliza esta observação, afirmando que “a existência de todo ser vivo é necessariamente um ato cosmogônico, e que um mundo é sempre simultaneamente uma condição de possibilidade e um produto da vida que ele aloja”<sup>69</sup>.

Essa *gênese constante*, ao mesmo tempo volta e fuga para frente, remete ao impulso mítico da invenção, que Aira reconhece e valoriza nas vanguardas<sup>70</sup>. A vida como experi-

---

<sup>66</sup> *Idem*. “Mil Gotas”. In: *El cerebro musical: Relatos reunidos*. Literatura Random House, 2016.

<sup>67</sup> COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, p. 13.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>70</sup> Cabe, ainda, a definição de vanguarda que aparece em outra *novelita* de Aira, *Varamo*, lembrada por Reinaldo Laddaga: “[...] es de vanguardia todo arte que permite la reconstrucción de las circunstancias reales de las que nació”; “Mientras que la obra de arte convencional tematiza la causa y el efecto, y con ello se cierra alucinatoriamente sobre sí misma, la obra vanguardista queda abierta a sus condiciones de existencia”.

ência cósmica e a arte de vanguarda, portanto, misturam origem e futuro.

Walter Benjamin notou que a experiência cósmica, na Modernidade, tem algo nostálgico, como o que Aira nota na literatura, quando esta lida com a “deliciosa e criativa nostalgia da imagem e do som e, definitivamente, da realidade...”<sup>71</sup>. É como se, hoje, criar constantemente fosse uma ocupação do passado.

Benjamin sugere a perda de uma experiência cósmica que, segundo ele, a Antiguidade conhecia<sup>72</sup>. Assim ele escreve, numa narrativa em que imagina a contemplação dos astros:

Nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto sua entrega a uma experiência cósmica que esse último mal conhece. O naufrágio dela anuncia-se já no florescimento da astronomia, no começo da Idade moderna. Kepler, Copérnico, Tycho Brahe certamente não eram movidos unicamente por impulsos científicos. Mas, no entanto, há no acentuar exclusivo de uma vinculação ótica com o universo, ao qual a astronomia muito em breve conduziu, um signo precursor daquilo que tinha de vir. *O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. É embriaguez, de certo, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro.* É ameaçador descaminho dos modernos

---

AIRA, César. *Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2004, pp. 64-65; apud LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*, 2007, p. 112.

<sup>71</sup> AIRA, César. *Evasión y otros ensayos*, p. 11. Tradução da autora.

<sup>72</sup> Essa ideia atravessa diversos textos de Walter Benjamin. Está desenvolvida, por exemplo, no ensaio “A doutrina das semelhanças”, no qual ele imagina uma humanidade mítica que teria a capacidade de espelhar-se na configuração do céu estrelado. Cf. BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.



considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas.<sup>73</sup>

Benjamin, nesse texto, expõe a *cabeça curvada* da ótica astronômica, encontrando, ao contrário, uma experiência cósmica prenhe de material inventivo na antiga humanidade. Ao mesmo tempo, vincula a embriaguez a um regime que mistura proximidade e distância.

É possível retornar à orbe de *Lugones* a partir dessa conexão entre experiência cósmica e distâncias:

De onde estavam viam um panorama amplo, mas tão confuso que dava no mesmo se houvesse espaço ou não. Outeiros herbáceos, pequenos bosques, retalhos móveis de água, copas de árvores vistas de cima e imponentes tufos de bambu misturavam-se com intermitências de distâncias. A luz algo atenuada da hora circulava quieta por todo o conjunto.<sup>74</sup>

A separação entre as duas margens parecia curvada, com a curva do planeta; de modo que, ainda que a distância fosse pequena, era também grande.<sup>75</sup>

A embriaguez, em proximidade com uma experiência cósmica, atravessa a narrativa e é, inclusive, notada pelos personagens. Por exemplo, quando, após Miguelito dizer que atiraria o planeta Terra sobre o pampa, “Leocadio notou que os dois estavam meio ébrios”<sup>76</sup>. Ou, quando Dolores e Sabina,

---

<sup>73</sup> *Idem*. “A caminho do planetário”. In: *Obras escolhidas: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 68-69. Grifo da autora.

<sup>74</sup> AIRA, César. *Lugones*, p. 29.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 34.

percebendo que a sala onde estavam era duplicada, segundo o narrador, “Deviam pensar, por exemplo, numa festa, num baile, nas idas e vindas dos convidados e na música, inclusive em certa embriaguez”<sup>77</sup>.

Jean-Luc Nancy, em *Embriaguez*, lendo Kant e Baudelaire, indica a passagem do tempo como o motivo pelo qual é necessário embriagar-se: para esquecer, ou mesmo para não sentir o fardo do tempo que “tortura nossos ombros, nos encurva em direção à terra”<sup>78</sup>. Neste sentido, a embriaguez seria necessária para manter a *cabeça levantada*, “ascensión libre hasta el afuera del mundo”<sup>79</sup>. Essa saída, para fora de todo encadeamento, leva Nancy a pensar no gozo, em que uma suspensão empurra o corpo para fora, para fora de tudo e para fora de si mesmo.

Nancy não define seu ensaio como sóbrio, tampouco como ébrio. Não decide entre razão ou paixão, poesia ou filosofia. O que propõe é justamente a embriaguez, uma mútua penetração, contaminação: uma filosofia embriagada de poesia, ou o contrário.

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>78</sup> “Il faut être toujours ivre. Tout est là: c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous”. BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. Paris: Flammarion, 2017.

<sup>79</sup> NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Trad. Cristina Rodríguez Marciel e Javier de la Higuera Espín. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014, p. 55.

E, para estarem embriagadas uma da outra, filosofia e poesia precisam beber. Ao beber, absorvemos algo que imediatamente se expande através do corpo: há impregnação, irrigação, difusão e infusão<sup>80</sup>:

A quien, distinguiéndose con dificultad, le gusta sentir que penetra en ese fondo de terciopelo, de arena o de cieno, le gusta sentirse también penetrado por ese fondo. Penetrado el individuo, penetrada la consciencia; eso que siente, en definitiva, que no es ni individuo ni consciencia, sino un animal, un demonio, una melancolía, un frenesi<sup>81</sup>.

[...] tantos humores, tantas secreciones, linfas, sueros, sinovias, bilis coloreadas, espermas, salivas, menstruos, líquidos de deseo o de drenaje. El cuerpo es un campo de distribución y una red de fuentes, una arroyada, un abrevadero, una marisma, una bomba, una maquinaria de turbinas y de compuertas cuyo trabajo mantiene la vida por completo en la humedad, es decir, en el pasaje, la permeabilidad, el desplazamiento, la flotación, la natación y el baño.<sup>82</sup>

A embriaguez, como Nancy a descreve, remete ao regime atmosférico imaginado por Coccia, também imersivo: “A água de que o mar é constituído não está apenas diante do peixe-sujeito, mas nele, atravessando-o, entrando e saindo dele. Essa interpenetração do mundo e do sujeito confere ao espaço essa geometria complexa em mutação perpétua”<sup>83</sup>.

Ao mesmo tempo em que imersivo, esse regime exorbita o geocentrismo:

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 46, tradução da autora.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>83</sup> COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, p. 36.

Afirmar que a Terra gira ao redor do Sol significa, também, negar a separação ontológica entre o espaço terrestre, humano, e o espaço celeste, não humano, e portanto transformar a própria ideia de *céu*. O céu não é mais uma atmosfera acidental que envolve o chão, é a única substância do universo, a natureza de tudo o que existe. O céu não é o que está no alto. O céu está em toda parte: é o espaço e a realidade da mistura e do movimento, o horizonte definitivo a partir do qual tudo deve se desenhar. Só há céu, por toda parte.<sup>84</sup>

Ambos autores imaginam a vida como algo que desafia os esquemas descritos pela Modernidade: imaginam um regime que *exorbita* e, ao mesmo tempo, configura um orbe de interpenetração. Coccia pensa um excesso em relação à Terra, levantando a cabeça para o céu, enquanto Nancy pensa um excesso em relação ao Tempo, levantando a cabeça, pela embriaguez, para fora de si.

Essa saída embriagada para fora de si, ou o gozo, acontece no *absoluto*, no que se expande para fora, desejo vertiginoso que, assim como Benjamin notara na embriaguez cósmica, tensiona distância e proximidade:

Lo absoluto es ese deseo, ese vértigo de deseo infinito. Es el remolino, el desvanecimiento, el deslumbramiento del deseo tendido hacia la más próxima proximidad, hacia la extremidad, hacia el exceso de lo próximo que en su exceso se escapa más cerca que cerca, infinitamente cerca, por tanto, siempre infinitesimalmente lejos. Siempre más perfectamente cerca.<sup>85</sup>

Em *Lugones*, a embriaguez cria distâncias, torna o mundo maior: “Perder-se era sempre tornar o mundo maior”<sup>86</sup>. E, ao mes-

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>85</sup> NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*, 2014, p. 77.

<sup>86</sup> AIRA, César. *Lugones*, p. 46.

mo tempo, mistura indivíduo e coletivo: “Como não misturar? Se está tudo misturado! Quero dizer, explicou o escritor com infinita paciência, que de uma parte está o lado público e, de outra, algo tão privado como uma falha da memória”<sup>87</sup>.

#### IV. A cabeça levantada do jacaré

A história conta que Leopoldo Lugones não encontrou a saída da ilha: suicidou-se no recreio *El Tropezón*, em El Tigre, ingerindo cianureto diluído em whisky.

Aira, portanto, dispõe personagens, eventos e objetos *ready-made* num regime embriagado, recombina elementos dados de antemão pela história e pela literatura de um grande e solene escritor<sup>88</sup>. Constrói um espaço de transmutações e metamorfoses, um laboratório alquímico, que manifesta a gênese constante do mundo, como Coccia a descreve:

[...] o espaço metafísico da forma mais radical da mistura, a que permite a coexistência do impossível, um laboratório alquímico em que tudo parece mudar de natureza, passar do orgânico ao inorgânico e vice-versa.<sup>89</sup>

O narrador de *Lugones* reflete sobre esse espaço de mutações como um modelo para a escrita:

---

<sup>87</sup> *Idem. Lugones*, p. 19.

<sup>88</sup> Seria possível pensar como *ready-made* a própria embriaguez e o disparate dos acontecimentos manipulados pela narrativa: um escritor de literatura fantástica, povoada por monstros mitológicos, que termina sua vida embriagado, intoxicado.

<sup>89</sup> COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, p. 51.

Era, e é, como se a velocidade constante fosse inerente ao trabalho. O tempo de que são feitos os acontecimentos narrados volta a se formular, em outros termos, ao escrever, e como a escrita também toma tempo, a transformação se torna coerente, seus termos se confundem... Porque há uma transformação superior, que serve de modelo a todas as outras e é algo assim como a matéria-prima da vida: o mundo que se transforma em mundo. Se a gente chegasse a se convencer disso, o relato se faria sozinho.<sup>90</sup>

Essa velocidade constante da narrativa corresponde àquela “que parecia reinar na ilha, uma velocidade muito alta decerto”<sup>91</sup>. Tentativa, talvez, de solucionar um problema, frequentemente apontado pela literatura de Aira, isto é, a incapacidade da linguagem de acompanhar o pensamento<sup>92</sup>.

Velozes, como se apostassem corrida com o pensamento, as mutações em *Lugones* se acumulam: alguns personagens revelam disfarces, outros transformam-se em animais.

O jacaré Roberto, que, a princípio, provia as cores para um pintor<sup>93</sup>, torna-se um escritor, aprendendo o ofício com *Lugones* e revelando-se, a partir da segunda metade da *novelita*, seu narrador.

---

<sup>90</sup> AIRA, César. *Lugones*, p. 81.

<sup>91</sup> *Idem. Lugones*, p. 12.

<sup>92</sup> Dessa falta decorre, como Aira argumenta em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, uma fragmentação irredutível. Talvez, não exista uma linguagem perfeitamente encadeada, contínua, uma vez que não é possível reduzir o pensamento ao tempo: “¿no habría en todo discurso, aún en el más firmemente encadenado, una fragmentación irreductible, reflejo de lo irreductible del pensamiento al tiempo?”. *Idem. Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 4.

<sup>93</sup> “[...] porque o pintor esfregava o pincel não nas pastilhas de uma caixa de pinturas mas nas escamas de um jacaré anão que estava jogado na grama ao seu lado. Uma coisa nunca vista, ao menos por *Lugones*. O jacaré provia as cores, como uma dessas barras de tinta sólida que os orientais usam”. *Idem. Lugones*, p. 47.

Mais uma vez, uma “tinta” tornou-se independente, como a tinta da Gioconda que, em *Mil Gotas*, exorbitou seu quadro e também o planeta:

Una gota de pintura en un cuadro no puede nada, depende enteramente del resto de materia que la rodea, y de las intenciones del artista, y del efecto, y de mil cosas más. Pero una vez que se ha independizado, que ha salido al mundo a probar el sabor extraño de la libertad, todo cambia. [...]

En otro nivel, esta misma confirmación que había experimentado un humilde kiosquero argentino se dio en el cosmos. Porque hubo gotas que franquearon la última frontera y salieron del planeta.<sup>94</sup>

Mas, chegando ao limite da dispersão, nos recantos desertos do cosmos, as gotas da Gioconda não puderam evitar a melancolia. Como se a embriaguez cósmica subitamente deixasse de funcionar, fazendo-as retornar, comicamente, à lucidez da realidade. Retorno este que Nancy notou:

Sin duda, la borrachera es a su vez cómica puesto que el beodo no desaparece en ella completamente, y regresa de la borrachera triste, desilusionado, a veces, desengañado de la propia borrachera.<sup>95</sup>

Roberto, por sua vez, após exorbitar sua função de tinta, levantando a cabeça, decidiu escrever *Lugones*:

Mordiscava distraído a tampa da caneta e erguia os olhos para o teto na pose clássica de quem busca inspiração e de repente exclamou: Já sei! Posso fazer uma crônica desta jornada, que foi tão importante para mim. Posso começar com uma breve descrição do amanhecer...<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> *Idem. Mil Gotas*, local. 1564.

<sup>95</sup> NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*, p. 50.

<sup>96</sup> AIRA, César. *Lugones*, p. 74.

Então, passou a fazê-lo na velocidade da ilha, cada vez mais rápido, sem pausa, cada problema narrativo sendo resolvido no movimento da escrita.

O limite da sua dispersão e, com ela, a melancolia, pode ser apenas imaginada, para lá do limite do relato que escreveu. Pois – antes do fim da embriaguez, antes da desilusão que, quem sabe, possa atingir quem já tenha escrito dezenas de novelas – o narrador termina, em plena velocidade, encantado com sua capacidade de narrar e com a proliferação de imagens na linguagem, como se apenas levantasse os olhos do papel, produzindo uma pequena pausa no parágrafo de oitenta páginas que acabou de escrever:

Mas essa mesma paisagem, descobri isso esta noite escrevendo, pode desdobrar, com quanta delicadeza, suas coberturas de cristal flexível, de casca de lágrimas, mostrar-se mais intensa, mais e mais sem cessar até exibir no infinito a pérola ótima da miniatura, transparente ela também, e universal... Essas travessias são indizíveis para a língua e, no entanto, se dizem sozinhas; por exemplo, no meu relato ficaram expressadas pelos óculos de Lugones, aos que por sua vez expressou o esquecimento de que foram objeto, e o esquecimento pelo pensamento... Claro que nem tudo é infinito. De fato, nada o é. Agora mesmo, enquanto escrevo, ocorre que alcancei o presente, a profunda meia-noite e poderia pensar que meu trabalho terminou e que aprendi sem querer a contar um conto ao chegar à anulação do instante... Lugones não voltou. Ouço vocês falando embaixo e rindo... Resolveram deixar intacto este quarto, como peça de museu, a cama feita, a bengala e o chapéu de Lugones na cadeira, a caneta e o livro sobre a mesa, os óculos na mesinha de luz... Do lado de fora, a calma e o silêncio chegaram ao seu ápice. Ocorre-me que o mecanismo das marés poderia ser aperfeiçoado. Tenho que comentar isso com o meu mestre.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 81.



## Referências

- AIRA, César. “Mil Gotas”. In: *El cerebro musical. Relatos reunidos*. Literatura Random House, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Continuação de ideias diversas*. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.
- \_\_\_\_\_. *La Costurera y el viento*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- \_\_\_\_\_. Dossiê Kafka, Duchamp. Trad. JW. *Revista Landa*, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Emma la cautiva*. Literatura Random House, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Evasión y otros ensayos*. Literatura Random House, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Exotismo*. Anais do 3º Congresso ABRALIC. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 2. vol., pp. 313-318.
- \_\_\_\_\_. *Lugones*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET [Maison des écrivains étrangers et des traducteurs], 1991.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el arte contemporáneo / En la Habana*. Literatura Random House, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “A caminho do planetário”. Em: *Obras escolhidas: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.
- CONTRERAS, Sandra; ANTELO, Raul; Schollhammer, Karl; DA ROSA, Victor. *O congresso de literatura*. Ensaios sobre César Aira. Victor da Rosa e Laura Erber (org.). Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome / A construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Trad. Cristina Rodríguez Marciel e Javier de la Higuera Espín. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl. “Escrever por imagens”. Em: *O congresso de literatura*. Ensaios sobre César Aira. Victor da Rosa e Laura Erber (Org.). Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.

# O Santo: alguns procedimentos de escrita de César Aira

Ludmilla Kujat Witzel

*Não sou nem mesmo um artista de verdade  
– sei que sou uma espécie de farsante –  
escrevo meio que das entranhas da repugnância,  
quase inteiramente. Contudo, ao ver o que  
os outros estão fazendo, vou em frente.  
O que mais se pode fazer?*

Charles Bukowski

Epígrafes costumam tornar desnecessárias as explicações, no entanto, esta, em específico, merece o remate. Primeiro porque reflete sobre a escrita, mas também porque, extrapolando o domínio da escritura, encontra, no amplo espectro que pode abranger a ideia de “seguir em frente”, o protagonista do romance que motivou este ensaio. Estranhamente, escuto o Santo a se perguntar: O que mais se pode fazer além de seguir adiante?

Voltemos à epígrafe. Em *Escrever para não enlouquecer*<sup>98</sup>, o “último ‘maldito’ da literatura norte-americana”<sup>99</sup>, Charles Bukowski (em missiva de dezembro de 1954 destinada a Caresse Crosby), declara-se como não sendo um “artista de

---

<sup>98</sup> BUKOWSKI, Charles. *Escrever para não enlouquecer*. Porto Alegre: L&PM, 2020.

<sup>99</sup> Como é apresentado no prefácio dessa obra, que reúne cartas escritas pelo “velho” entre os anos de 1945 e 1954.

verdade” e sim uma “espécie de farsante” e situa as “entranhas da repugnância” como origem daquilo que o leva a escrever. Isolado, este primeiro período poderia sugerir uma espécie de autocomiseração, se não houvesse sequência, se não fosse Bukowski. Assim sendo, saca palavras das vísceras e, como quem empunha armas, atira e acerta dois alvos com um disparo só por meio de uma simples conjunção adversativa (contudo) advinda das entranhas da repugnância. Duplamente eficaz, o uso do termo justifica seu ato de escrever (mesmo sem ser artista, mesmo sendo um farsante) e põe em xeque a produção de outros autores, porque contrasta seu fazer com “o que os outros estão fazendo”, o que, ao invés de desencorajá-lo, o faz seguir adiante; além disso, as ideias articuladas na citação ilustram o processo de escrita do autor pelo manuseio certeiro da metalinguagem, tendo como ponto nodal a escrita que pulula das “entranhas da repugnância” frente ao incômodo diante daquilo que os outros escrevem.

O que mais se pode fazer além de seguir em frente? O escritor escreve. O Santo que foge, prossegue. Quanto a nós, onde se lê “repugnância”, leiamos também “fé” e aqui, havendo alguma dúvida sobre a eficácia da epígrafe como interlocução, nos empenhemos em resolvê-la.

Bernard Bretonnière, em entrevista<sup>100</sup>, pergunta a Aira se seria possível comparar a criação solitária de um escritor

---

<sup>100</sup> Cito a entrevista com César Aira concedida a Bernard Bretonnière, publicada ao final de: AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2011.

ao trabalho de um monge. A curiosidade do entrevistador surge a partir, justamente, da fala de um monge a quem ouviu no rádio, dias antes, descrevendo o isolamento que caracteriza seu ofício como sendo da ordem de um entrar “dentro das coisas levando em si a presença”, “antes que [de] sair do mundo”, o que o definiria como um “solitário-solidário”<sup>101</sup>. Em resposta, Aira se afirma como sendo “o contrário desse monge que dava tão inteligentes respostas a seu entrevistador”<sup>102</sup>, pois ele mesmo nunca havia pensado essa questão. Bretonnière, então, lhe pergunta se isso não preocupa o escritor, que responde, entre outras coisas, refletindo sobre a diferença entre o fazer literário e a habilidade de “dar as respostas corretas para ser aprovado” em entrevistas, que “seria preciso ter um dom para a oportunidade, e a literatura se parece antes com um pensamento inoportuno”<sup>103</sup>. A resposta de Aira, me parece, desvia sutilmente da aproximação sugerida pela pergunta, como quem, enquanto escritor, está ciente de que o estado meditativo e de isolamento que pavimenta a escrita literária possui especificidades técnicas que o diferenciam da meditação contemplativa de um monge; além disso, que entre a fala falada, as respostas rápidas, objetivas e intencionais de uma entrevista e a produção escrita há também diferenças que envolvem o oportuno e intencional da informação almejada

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, n.p.

<sup>102</sup> *Ibidem*, n.p.

<sup>103</sup> *Ibidem*, n.p.

pelo gênero entrevista e o inoportuno, que é matéria, muitas vezes, do texto escrito, especialmente o literário.

Há, porém, uma possível aproximação entre o labor de um monge e o de um escritor, conforme se lê na sequência da entrevista. Segundo Bretonnière, a fé, tanto para o monge quanto para o escritor, está antes associada à aceitação da dúvida do que à sua recusa, “como se qualquer fé não fosse mais que a melhor maneira de duvidar”, ao que Aira responde:

A fé é algo muito importante. Nunca se é escritor: acreditamos sê-lo. E tudo se baseia nessa crença. A dúvida só pode então ser permanente pois a literatura, atividade qualitativa, faz com que o “ser” do escritor deva ser “bom”. E quem pode nos dizer que somos “bons” escritores? Somente a nossa fé! Mesmo recompensado pelo prêmio Nobel, nenhum escritor jamais chega a essa certeza.<sup>104</sup>

Desse modo, a certeza da dúvida sobre ser artista ou, mais especificamente, escritor, encontra interlocução nas perspectivas de Bukowski e Aira. É ela mesma que faz o escritor ir adiante, antes de paralisá-lo ou até o dia em que fatalmente o escritor opte pelo abandono da literatura e se torne comerciante, traficante de armas – ou qualquer outra coisa – na África ou em qualquer outro canto, como fez Rimbaud.

De qualquer forma, a partir desta provocação introdutória capaz de demonstrar a potência do ato de escrever – como escrita que se dobra sobre o outro, mas também sobre si mesma –, nos atenhamos mais ao próprio César Aira,

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, n.p.

cuja escrita é marcada por fina ironia que se faz rebuscada justamente pela simplicidade com que expõe seu pensamento sempre outro, sempre adiante. Leve-se em conta, aqui, que a escrita e a literatura aireana remetem ao domínio da arte como definida pelo próprio autor (em ocasião da supracitada entrevista) na medida em que “a arte é o contrário do pensamento sério, é um jogo de pensamento, um jogo sem consequência, irresponsável, estranho à ciência – felizmente!”<sup>105</sup>. Portanto, nós, que não queremos forjar verdades e, menos ainda, definir a escrita em geral com base em fragmentos de produções complexas e extensas, mantenhamos ciência de que todas as citações escolhidas são tão importantes quanto desnecessárias e se compõem como jogo. Relevantes porque cabem aqui e permitem que esta escrita se escreva, e dispensáveis, porque não pretendem e nem são capazes de erguer verdades e totalidades: “Guardemos a delícia de tudo o que não pertence aos pensadores razoáveis e sérios em busca da verdade!”<sup>106</sup>. Consideremos, portanto, que “Tudo estaciona quando a verdade é dita. Ora, o escritor continua e deve evitar acreditar na verdade, a única coisa que poderia interromper o seu trabalho”<sup>107</sup>. Como o autor, também nós gostamos do que fica sem explicação, sem resposta, e remete a outra pergunta.

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, n.p.

<sup>106</sup> *Ibidem*, n.p.

<sup>107</sup> *Ibidem*, n.p.

Isso posto, para Aira:

Há algo de compulsivo no escrever, mas leve. ‘Não foi nada’ [*c’est pas grave*], vocês dizem sem parar e a propósito de tudo na França. Eu frequentemente tenho vontade de escrever sem saber o que escrever. Então eu escrevo, sem angústia. Escrever com um pensamento branco é agradável e dá a sensação de um momento forte. É daí que sai o melhor do nosso trabalho.<sup>108</sup>

Será preciso, para escrever sem angústia (ou repugnância), que se escreva sem saber o que escrever? Escrever com um “pensamento branco” que faça fluir nosso melhor texto? Na ocasião, para o autor, o ato de escrever é algo compulsivo, mas leve. Nesse sentido, cria uma espécie de estranhamento a partir do contraditório, do paradoxo entre compulsão e leveza. No prólogo ao *Diário da hepatite*, vislumbramos um exemplo capaz de evidenciar essa questão:

Se me encontrasse desfeito pela desgraça, destruído, impotente, na última miséria física ou mental, ou as duas juntas, por exemplo, isolado e condenado na alta montanha, afundado na neve, em avançado estado de congelamento, após uma queda de centenas de metros batendo em lascas de gelos e de pedras, com as duas pernas arrancadas, ou as costelas esmagadas e quebradas e todas suas pontas perfurando meus pulmões; ou no fundo de um valo ou de um beco, depois de um tiroteio, me esvaindo em sangue num sinistro amanhecer que para mim será o último; ou numa ala para desenganados num hospital, perdendo hora a hora minhas últimas funções em meio a atrozes dores; ou abandonado aos avatares da mendicância e do alcoolismo na rua; ou com uma gangrena subindo pela perna; ou no processo pavoroso de um espasmo na glote; ou diretamente louco, fazendo minhas necessidades dentro da camisa de força, imbecil, infame, perdido... o mais provável seria que, mesmo tendo um lápis e um caderno à mão, *eu não escreveria*. Nada, nem uma linha, nem uma palavra.

---

<sup>108</sup> *Ibidem*.



Não escreveria, definitivamente. Mas não por não poder fazê-lo, não pelas circunstâncias, e sim pelo mesmo motivo pelo qual não escrevo agora: porque não estou com vontade, porque estou cansado, chateado, farto; porque não vejo para que poderia servir.

23 de janeiro de 1992.<sup>109</sup>

Se, em resposta à entrevista, Aira define o ato de escrever como uma compulsão que vem da necessidade de escrita aliada à tranquilidade ou leveza propiciadas pelo fato de não haver uma meta estabelecida, por outro lado, nessa abertura tão singular do *Diário da hepatite* se estabelece um paradoxo quando nos sabemos diante da escrita de “alguém” que de modo algum escreveria. Nessa perspectiva, se no primeiro exemplo lemos “vontade de escrever”, no segundo há a negação da vontade, o escancaramento do não-sentido de escrever por meio da própria escrita, que goza na negação de si mesma. De todo modo, parece possível tomarmos os respectivos fragmentos no intervalo entre a fé e a dúvida que levam um escritor a seguir escrevendo, sempre adiante.

O que mais se pode fazer além disso? Escrever. Escreva! Não coma chocolates!<sup>110</sup> Pudesse o escritor comer chocolates com a mesma verdade com que escreve e, logo, não escreveria. E a verdade na escrita, atentem, ou está aberta, ou é plural,

---

<sup>109</sup> AIRA, Cesar. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la luna nueva, 1993. Tradução nossa.

<sup>110</sup> Citação livre de “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa: PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). -252. 1ª publ. In *Presença*, nº 39. Coimbra: Jul. 1933.

ou é palavra gasta e posta no lugar do “sentido” e, por isso, sempre escapa: o escritor precisa do chocólatra, o chocólatra só precisa de chocolate e isso é tudo e, mesmo assim, não vale nada – *el todo que surca la nada*<sup>111</sup>.

Enquanto somos vencidos – todos, agindo como se não soubéssemos que não há “a verdade”, ou não soubéssemos que tudo o que sabemos e nos dizem e reforçam e acreditamos é nada, comemos chocolates, escrevemos, nos acomodamos ou nos incomodamos. Até o dia em que a vida se torna, de fato, uma ameaça e a existência, impossível, mas você escreve, você come chocolates ou, simplesmente, segue adiante, escrevendo palavras em folhas brancas ou metendo os pés nos espaços. Espaços de ser. Ser sempre outro.

Nesse âmbito, assim como o escritor que escreve, o caminhante caminha e o suposto Santo segue adiante a passos largos e errantes numa trajetória que se percorre quando o protagonista encontra a possibilidade quase certa de sua morte, considerando que se trata de uma história de final de vida (uma vida que não finda, de fato) que vai se escrevendo como que ao acaso, sem plano definido, à mercê dos acontecimentos, da aleatoriedade de eventos que se dão em sucessão e que, talvez, tão “absurdamente” como começam, terminam, ainda que, ao final da *novelita*, o Santo não encontre, de fato, a morte

---

<sup>111</sup> Citação livre do conto homônimo de César Aira: AIRA, Cesar. El todo que surca la nada. Revista Letras Libres, México/ Espanha, nº 63, - n.p -, dez., 2006. Disponível em: <https://letraslibres.com/revista-espana/el-todo-que-surca-la-nada-cuento/>. Acesso em: 29 Set. 2023.

que o fez iniciar sua jornada de fuga. O Santo, portanto, um monge italiano que vive e pratica milagres em uma cidade catalã, é quem nos guiará na empreitada de investigar uma parte, ainda que ínfima, da obra do escritor argentino. Nesse sentido, apresento algumas leituras da narrativa e apresento, também, características mais gerais da obra de Aira a partir de autores selecionados.

### **Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar<sup>112</sup>**

O Santo de César Aira não se parece muito com os santos das histórias tradicionais, pelo menos não com os dos relatos oficiais. A história, relatada por um narrador onisciente e com poucos diálogos, descreve o processo de “humanização” antes que o de “santificação” do personagem. Nessa perspectiva, apenas para situar a leitura, esclareço alguns pontos.

A história se passa na Idade Média e, já de início, ficamos sabendo que o monge com fama de celebridade é considerado santo graças aos milagres que opera “envolvido pelas visões”<sup>113</sup>. Sua santidade se constrói desde seu interior, por meio do comportamento exemplar, da oração e de uma vida pacata, cuja rotina envolvia praticar milagres, se alimentar e descansar. Estando a poucos dias da morte, o Santo

---

<sup>112</sup> Citação livre de trecho da música Um passeio no mundo livre: Chico Science e Nação Zumbi. *Um passeio no mundo livre*. Chaos/ Sony Music, CD, 1996.

<sup>113</sup> AIRA, César. *O Santo*. Trad. JW. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.

decide, motivado por uma superstição, partir para morrer em sua cidade natal, decisão essa que leva todo o monastério e órgãos de poder local, incluindo os comerciantes, ao desespero. Assim, nos domínios estritos da existência social, política e dos interesses comerciais que se impõem até mesmo em relação ao “sagrado”, o Santo valia não pelo bem que operava com seus milagres, mas pelos proventos que sua santidade produzia na economia da cidade. Nesse sentido, se ter entre seus cidadãos um santo vivo já era bastante lucrativo, ter entre seus trunfos a lápide de um santo morto, indiferente às demandas do corpo físico e, por isso, passível de seguir produzindo milagres em “escala industrial”, renunciava aos interesses comerciais um negócio ainda mais lucrativo. Não é intrigante o peso que assume a leveza da alma sagrada e imortal em sociedades fundadas sob a premissa do lucro?

Porém, conforme uma velha tradição etrusca, na qual acreditava o Santo, aquele que morria longe de sua terra natal permanecia preso entre os homens como um fantasma e, por isso, ele decide partir para morrer em sua terra. No entanto, de nada adiantaria à cidade vender a história de um santo que, embora a tivesse habitado em vida e nela exercido sua fé e seus milagres, houvesse morrido em outro lugar. Para solucionar o impasse entre a vontade do Santo e os interesses “humanos”, os poderosos decidem contratar

um assassino para adiantar a morte anunciada e impedir a partida do Santo. Com isso, eliminariam o inconveniente arbítrio do homem em que o sagrado veio morar.

Prenunciado o perigo num sopro divino, o Santo empreende uma fuga descrita com requintes de pesadelo e muito de cena cinematográfica; assim, escapa da morte e inicia, conforme destaquei, uma jornada de “humanização”, na qual vai ganhando força e virilidade, experimentando as intempéries da imprevisível experiência humana: o pensamento, o trabalho, a mentira, o amor, o sexo. A fuga é curiosa, pois, nela, o Santo nem chega a encontrar Cobalto, o matador; como num sonho, escapa e, quando se dá conta, está em uma embarcação grega, que depois é tomada por uma tripulação turca, então “na manhã seguinte o velho santo despertou escravo”<sup>114</sup>. Nos eventos que se seguiram, a “mina de ouro” que era o santo passou despercebida e ele manteve em segredo sua santidade. Torna-se escravo de Abdul Malik e após desempenhar mal todas as funções que lhe incumbiram, ganha um “assistente”: um menino sem nome, tímido e obediente para fazer tudo por ele.

Assim, o menino se torna carregador de rosas, as quais deixavam seu corpo todo arranhado: “Como as rosas não se quebravam ao cair, o santo poderia levá-las, mas para não contradizer deixava que o menino o fizesse, apesar de que os caules fossem grandes demais para ele, que precisava estirar

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 25.

ao máximo os braços e os espinhos lhe deixavam arranhões por todo o corpo. O santo fechava os olhos e se dizia que as crueldades acidentais do mundo eram inevitáveis”<sup>115</sup>.

Em função dessas premissas, o santo de Aira é alguém que parte da inércia para o movimento e acaba por se tornar uma espécie de viajante, de “andarilho”, além de um estrangeiro, já que não pertence aos lugares pelos quais passa. Nesse ponto, especificamente, gostaria de fazer um parêntese para apresentar um certo andarilho que passou a me acompanhar durante as aventuras do Santo. Também bastante famoso, este outro viajante é conhecido não exatamente por milagres, mas por sua capacidade de bailar por todos os lugares onde passa, interferindo neles. Isso posto, apresento *O Louco*, um dos arcanos maiores do tarô e a única carta, dentre os 21 arcanos, que não traz um número, pelo menos não em sua mais antiga versão conhecida, a de Marselha. Esta particularidade confere ao Louco a possibilidade de transitar por todo o baralho com liberdade e representa muito bem o caráter nômade da figura em questão.<sup>116</sup>

Sempre acompanhado por um animal semelhante a um cachorro, o Louco pode ser considerado o primeiro ou o último dos trunfos, “ele não é uma coisa nem outra, e é as duas ao mesmo tempo”<sup>117</sup>, a continuidade de seu movimento

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>116</sup> O Louco, Tarô de Marselha. Disponível em: [http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_22\\_louco.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_22_louco.asp). Acesso em: 23 Out. 2017.

<sup>117</sup> NICHOLS, Sally. *Jung e o tarô: Uma jornada arquetípica*. São Paulo:

liga princípio e fim, “interminavelmente”. Representação de poder, este personagem é um “andarilho, enérgico, ubíquo e imortal”<sup>118</sup>, e está em contato mais explícito com o lado instintivo, sendo guiado por sua “natureza animal”; às vezes, é representado em outros baralhos, mas não no de Marselha, com vendas nos olhos, o que busca ressaltar na imagem uma característica do arcano, qual seja, a de ser guiado mais pela “introvisão” e pela “sabedoria intuitiva” do que pela “visão” e pela “lógica convencional”<sup>119</sup>. O Louco, portanto, está em contato com as energias primordiais e “dança sem ser visto” por entre o baralho e, na mesma medida em que, aparecendo em uma tiragem, interfere na leitura de seus companheiros arquetípicos – representando uma espécie de ponte entre si e os outros –, também “se apresenta como ponte entre o mundo caótico do inconsciente e o mundo ordenado da consciência”<sup>120</sup>. Como carta sem número, é ele quem costura diferentes realidades.

Porque o Louco encerra os pólos opostos de energia, é impossível segurá-lo. No momento em que cuidamos haver-lhe captado a essência, ele se transforma ladinamente no seu oposto e tripudia, escarnindo, nas nossas costas. Todavia, é justamente a ambivalência e a ambiguidade que o tornam tão criativo. Referindo-se a esse aspecto do Louco, disse Charles William:

---

Cultrix, 2001. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/22961090/nichols-sallie-jung-e-o-taro>. Acesso em: 02 Jul. 2017. A versão digitalizada que se encontra disponível na internet não possui numeração de páginas.

<sup>118</sup> *Ibidem*, n.p.

<sup>119</sup> *Ibidem*, n.p.

<sup>120</sup> *Ibidem*, n.p.

“(Ele) é chamado de Louco porque a humanidade julga tratar-se de loucura até conhecê-la. É soberano ou não é nada e, se não for nada, o homem nasceu morto”. O Louco abarca todas as possibilidades.<sup>121</sup>

Como numa espécie de castelo dos destinos cruzados<sup>122</sup>, o santo e o louco cruzam caminhos e, pela conexão, co(n)fundem-se: caminham. Entrelaçam-se: o caminho do louco transcende o próprio caminho e se conecta com outras realidades que não as conhecidas, vê de olhos fechados, subverte a ordem, bagunça a rigidez da linearidade de seu caminho e dos caminhos que cruzam os seus, dos outros que encontra pelo caminho, transcende e resiste. O santo, por sua vez, lança sua santidade no mundo, permeando-o, e subvertendo assim a ordem sacra, superando os limites do corpo e se pondo em movimento, agora de fuga, não de partida, em direção à morte em sua terra natal; e, em sua fuga para frente, oblitera com a poeira do movimento o prenúncio da morte natural e também o da morte por assassinato. Na jornada de ambos, santo e louco, a impermanência, a passagem, dão o tom. Caminho trilhado por um eu-outro, forjado no intervalo entre eles e os outros que afetam e pelos quais são afetados. O começo e o fim da jornada não são relevantes, o caminho sim. Nesse sentido:

A vida nômade, em sua idade, embora pudesse lhe dar ensinamentos úteis para o ambiente selvagem de que provinha,

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, n.p.

<sup>122</sup> Citação livre em referência à obra de Italo Calvino: *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



não o formava nos saberes e modos de uma civilização que cedo ou tarde chegaria à selva. Em todo o trajeto, que havia sido bastante errático, a única figura que se delineava nas paisagens era a do santo, o único idêntico, deslocando-se como que por alucinação a um fundo mutante de sóis, chuvas, crepúsculos vermelhos e amanheceres dourados. O menino, invariavelmente ao seu lado, se repetia também, como um segundo santo em tamanho reduzido. Mas santo de verdade só havia um.<sup>123</sup>

No que diz respeito exclusivamente ao “andarilho” aireano, seguindo seus passos incertos, temos que, na sequência dos acontecimentos, após a temporada com Abdul, o Santo e o menino seguem viagem até fazerem nova parada no reino de Poliana, a quem o Santo conhece em uma feira da cidade e com quem começa, logo após, a se envolver. Com ela, vive as experiências do relacionamento, incluindo o sexo e posteriormente a insatisfação, o declínio do interesse, o que o leva, já ao final da *novelita*, a decidir partir novamente. Antes de seguir adiante, porém, enquanto ainda conjectura sobre o melhor modo de comunicar a “la reina” sobre sua partida, encontra-se com Cobalto, o assassino que se redime de seus pecados após a tentativa falha de matar o santo. Neste encontro, é necessário destacar que não apenas o santo está modificado, humanizado, mas também o assassino, que nunca desistiu de encontrar o santo encomendado, humanizando-se, tanto que o deixa viver mesmo quando finalmente poderia matá-lo.

O santo e o menino, o louco e seu cachorro, caminhando solitariamente acompanhados. O nomadismo os define,

---

<sup>123</sup> AIRA, César. *O Santo*, p. 76.

a caminhada sem objetivo claro, sem destino e sem direção, logo, a continuidade dá o tom e enfatiza o caminho, tanto do arcano quanto do personagem e, aí, já não importa mais o ponto de partida ou de chegada. Sigamos, portanto.

## **Procedimentos: exotismo, acaso e fuga para a frente**

Abrimos este ensaio com alguns apontamentos que tangenciam perspectivas sobre o ato de escrever e que se articulam não como verdades absolutas, mas sim como micro-verdades.

*O Santo* apresenta, desse modo, uma série de elementos que se configuram na ordem daquilo que César Aira, em ensaio, chamou de exotismo<sup>124</sup>. Nesse sentido, *O Santo* apresenta algumas das características deste procedimento de escrita, que parece promover uma inversão do olhar sobre a cultura a partir da mescla de elementos comuns e exóticos.

Como Aira explica em “Exotismo”, Montesquieu, ao se debruçar sobre o conceito de Homem e criar as ciências sociais, inventa, no processo, um gênero literário: “la ‘novela exótica’” na qual os protagonistas ficcionais das *Cartas Persas* (Rica e Usbek) têm a oportunidade de ver a Europa como ninguém viu antes, especialmente os europeus, já que estão inseridos nesta cultura. É, nesse âmbito, sua condição de estrangeiros que permite “a los persas pasar del ‘ver’ al ‘mirar’.

---

<sup>124</sup> AIRA, César. “Exotismo”. In: *Boletín 3*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1993.

Después de ellos, el presupuesto ineludible de la ciencia y las artes, será la mirada”<sup>125</sup>. Conforme destaca, os persas não são reais, são antes um recurso, um “dispositivo” inventado por Montesquieu para proporcionar “la mirada” e com este dispositivo surge “algo nuevo: la ficción como auxiliar del pensamiento”; a partir daí, nasce o romance moderno e, com ele, as ciências sociais que, assim, como “el uso de la hipótesis, de la experimentación, tienen su origen en el ‘como si...’ del que nace la novela”<sup>126</sup>.

Para Aira, para que se possa ver a sociedade que nos rodeia sem se supor estrangeiro, louco etc., é preciso comportar-se como sendo outro, e o romance se apodera deste olhar de tal modo que realmente o “eu” se torna um “outro”. O Santo, nesse sentido, pela sua condição de outro, por todos os lugares onde passa nos aproximadamente quatro dias<sup>127</sup> em que decorre a narrativa, nos projeta, junto a ele, sempre nessa condição de outro, na perspectiva daquele que enxerga “como se” fosse outro.

Contribuem para essa percepção o fato de a história se passar na Idade Média; de o personagem ser um suposto santo que experiencia os hábitos humanos; o distanciamento pro-

---

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>127</sup> Destaca-se que as aventuras do Santo se passam num período de apenas quatro dias, embora nos cause a impressão de serem mais, devido à riqueza de detalhes que dilata o tempo do romance e afeta nossa percepção impondo um “ritmo febril” característico do universo aireano, como se lê adiante.

vocado pelo olhar aos gregos e persas; a peculiar apresentação do reino matriarcal de Poliana – “la reina” –, que facilmente se confundiria com uma plebeia quando observada a partir daquilo que culturalmente define a performance, a postura da realeza; como exemplo disso, sua passividade diante do “trono” ou o fato de não querer casar e ter filhos, rompendo, por isso, com as leis que governam seu reino e com as demandas reais. Enfim, uma série de elementos, por conseguinte, sobre os quais Aira reflete em seu ensaio, parecem ser aplicados em sua ficção, por meio de seus procedimentos.

Como coloca Sandra Contreras, um dos mecanismos que “funda o universo aireano” é “um ritmo febril de invenção”; o escritor, para ela, inventa de “forma pura e absoluta, na forma de uma história sempre nova e única”<sup>128</sup> e, na mesma medida, situa a obra de Aira como uma “volta ao relato” como “potência narrativa”, a qual, ainda que seja “atravessada” por elementos da vanguarda que determinam sua “orientação simultânea”, mesmo assim o faz como uma “volta *depois* das vanguardas”<sup>129</sup>, posto que cria mecanismos próprios de “sedução narrativa: um jogo ambíguo de apropriação e distanciamento irônico ao mesmo tempo”. Nesse âmbito,

[...] ocorre, no entanto, que a experimentação com o relato

---

<sup>128</sup> CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”. In: CONTRERAS, Sandra; ANTELO, Raul; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; DA ROSA, Victor. *O congresso de literatura*. Ensaios sobre César Aira. Victor da Rosa e Laura Erber (org.). Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019, pp. 7-8.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 10.

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.<sup>130</sup>

Para ela, Aira sempre lê e pensa do ponto de vista da primeira modernidade e flerta com elementos 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’)”<sup>131</sup>. Além disso, como demonstra, o escritor utilizou procedimentos vanguardistas como construtores do relato, tais como, por exemplo, a lógica do acaso, a experimentação ao extremo e o delírio imaginativo.

No caso de *O Santo*, especificamente, a lógica do acaso adquire extrema relevância na construção narrativa e, de certo modo, orquestra o enredo. Tendo isso em vista, não nos parece equivocado considerar que, a cada passo empreendido pelo monge em sua fuga, deflagram-se encontros fortuitos dessa natureza. Assim, se faz necessário que nos atenhamos brevemente a explicar como se articulou o acaso no interior do Surrealismo.

Os surrealistas acreditavam num exercício ou tipo de experiência existencial que seu formulador, André Breton,

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

chamou de “acaso objetivo”, o qual nada mais é que um evento mais ou menos aleatório investido de um mistério, envolto numa atmosfera “mágica” que, segundo Claudio Willer<sup>132</sup>, implica considerar a relação surrealista, especialmente bretoniana, “com o maravilhoso, o esoterismo e os fenômenos da ordem do oculto, a *flânerie* ou deambulação urbana; e sobre as conexões entre a poesia, o poético e a ‘realidade’, o mundo exterior ao sujeito”<sup>133</sup>.

Nesse sentido, a fuga disparatada do santo no meio da noite, motivada por uma intuição e com requintes de pesadelo é tomada aqui como a primeira manifestação do acaso objetivo na obra e situa a deambulação numa atmosfera “mágica” que projeta o santo diante de toda a sorte de eventos inesperados e encontros despropositados, inclusive com Poliana e, mais ao fim, com Cobalto. Nessa perspectiva, talvez possamos considerar que, no caminho de fuga do santo, a *flânerie* e a deambulação se esgarçam para fora do contexto citadino e do mero passeio quando a jornada do monge, iniciada pela necessidade de fugir, o leva cada vez mais longe e o coloca como observador de contextos e culturas cada vez mais distantes, favorecendo assim o exotismo da mirada sempre outra.

---

<sup>132</sup> Texto de Willer publicado originalmente em: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (org). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. A versão digital foi disponibilizada gratuitamente para *download* pelo próprio autor em: <[https://www.academia.edu/11994592/MAGIA\\_POESIA\\_E\\_REALIDADE\\_O\\_ACASO\\_OBJETIVO\\_EM\\_ANDR%C3%89\\_BRETON](https://www.academia.edu/11994592/MAGIA_POESIA_E_REALIDADE_O_ACASO_OBJETIVO_EM_ANDR%C3%89_BRETON)>. Acesso em: Março de 2023.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 1.

São significativos o tempo, os lugares, as curiosidades sobre os personagens, toda essa série de “distanciamentos” entre o protagonista e aquilo com que se depara no caminho e, na medida da aproximação com o diferente, tanto o suposto santo quanto os leitores têm a oportunidade de olhar “como se” fossem o outro. Além disso, o modo como se percebe o próprio tempo e os espaços parece se dar como uma espécie de delírio imaginativo naquilo que envolve os sonhos e pesadelos do santo ou a velocidade com que se vai desenrolando cada novo evento durante este percurso de quatro dias desde a fuga empreendida, passando pela condição de escravo/hóspede de Abdul Malik e chegando ao reino de Poliana; tempo dilatado e febril, ressalta-se.

De acordo com isto, para Contreras, deve-se se situar a poética de Aira não em sua afinidade pós-modernista, mas “antes no contexto das estéticas de vanguarda”<sup>134</sup>, com o que está afinado ao Surrealismo, Duchamp e Roussel: “[...] 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*”<sup>135</sup>. Mesmo assim, destaca que “a volta de Aira às vanguardas se realiza à maneira de uma reinterpretação de seu impulso sob a forma de uma singular ficção histórica”<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”, op. cit., p. 12.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 14.

Nessa perspectiva, “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”<sup>137</sup>. Em função disso, Contreras coloca que o vanguardismo de Aira se torna possível pela possibilidade de fazer “a arte começar de novo” e a ferramenta utilizada para isso foram os procedimentos que permitiram que seguisse “fazendo arte com a mesma facilidade de fatura de suas origens e independentemente da realização das obras”<sup>138</sup>. O importante, destacamos então, em relação a esta afinidade aireana com a estética de vanguarda, calha em um dos pontos centrais de sua produção, o qual é destacado por vários de seus leitores/pesquisadores, qual seja, a questão do procedimento, conforme o próprio autor: “Os grandes artistas do século 20 [...] não são os que fizeram obras, mas aqueles que inventaram procedimentos para que as obras pudessem se fazer sozinhas, ou não se fazer”<sup>139</sup>.

Nessa mesma medida, a autora afirma que, na poética de Aira, não se trata de pensar o aspecto da vanguarda relativo a uma autocrítica da “instituição arte”<sup>140</sup>, mas sim de

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 18. Conforme esclarece a autora, a citação foi publicada, em ensaio intitulado *La nueva escritura*, pela primeira vez em *La Jornada Semanal* (México, 1998) e depois no Boletim/8 do Centro de Estudos de Teoria e Crítica Literária em Outubro de 2000.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 17.



pensá-lo como um procedimento de “reinvenção do processo artístico”<sup>141</sup>. Dessa forma, Contreras mostra que “a intervenção vanguardista é, para Aira, mais que uma ruptura”, trata-se de “um mais além da vontade de negação, *um ato de sobrevivência artística*”<sup>142</sup>.

Assim, como um procedimento inerente ao próprio fazer literário, temos que, para Aira, isso se extrema no modo como constrói seus relatos e personagens, que vivem a experiência do procedimento artístico da escrita na narrativa ficcional. Em outras palavras, parece possível dizermos que Aira aplica em seus enredos aquilo que na teoria funciona como um norte para a possibilidade do fazer literário, conforme Contreras. Nesse âmbito, “acontece também que na literatura de Aira *procedimento e sobrevivência* são, precisamente, as duas figuras centrais que dão matéria e forma a suas histórias”<sup>143</sup>. Segundo ela, o procedimento se dá

[...] desde Ema, que no criadouro de faisões põe para funcionar novos procedimentos genéticos, [desse modo] os personagens de César Aira são inventores: inventam, descobrem, desenvolvem métodos. [...] os personagens e narradores de Aira inventam, ao modo surrealista e ao modo rousseliano, receitas e procedimentos [...].<sup>144</sup>

Nesse sentido, em *O Santo*, podemos dizer que o procedimento aparece, por exemplo, quando explica a criação

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 17 (grifo da autora).

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 19.

de um instrumento musical feito para tocar individualmente e que é descoberto no povoado de Malik, uma “estúpida matraca”, conforme comenta o narrador onisciente, que se torna a fonte de sobrevivência deste grupo. Além do que, na explicação sobre a forma de organização social no reino de Poliana, ou na explicação sobre o comércio local na cidade catalã em que viveu o Santo, também podemos observar mostras desse procedimento aireano em funcionamento. Além do mais, tem a ver com a narrativa policial envolvendo uma tentativa de assassinar um santo e sua conseqüente fuga.

Para Contreras, a literatura de Aira diz de histórias cujo objeto é sempre, de um jeito ou de outro, “um método ou um desejo de sobrevivência”<sup>145</sup>. Além disso, a autora destaca outro “conceito” importante no sentido de lermos a obra do escritor, a questão da “fuga para a frente” – o Santo, inclusive, parece expressar bem esse procedimento em funcionamento na literatura aireana. Conforme ele próprio afirma em *Ars narrativa*, este recurso aparece atrelado a sua visão pessoal de mundo:

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.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>146</sup> AIRA, César. *Ars narrativa*. *Criterion* n. 8, Caracas, janeiro 1994.

Nesse domínio, para Contreras, “se o delírio de invenção é efeito de sobrevivência, o romance é então a melhor ferramenta para dar forma a esse impulso do contínuo”<sup>147</sup>. Para ela, trata-se de uma forma capaz de proporcionar ao escritor que siga “fazendo arte quando a arte já foi feita”<sup>148</sup>, por ser 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?*)”<sup>149</sup>. Isso se dá, para a pesquisadora, na forma de um “duplo impulso” que instaura uma relação “transfigurada com o tempo” e que se traduz na obra de Aira em “duas figuras centrais e constitutivas”, a saber:

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*.<sup>150</sup>

Com isso, talvez seja possível afirmarmos que, em *O Santo*, ao mesmo tempo que se configura como procedimento a estética do fim, pela própria condição deste santo de sessenta e quatro anos sobre o qual, logo ao início, tomamos

---

<sup>147</sup> *Ibidem.* p. 23.

<sup>148</sup> *Ibidem.* pp. 23-24.

<sup>149</sup> *Ibidem.* p. 24.

<sup>150</sup> *Ibidem.*

conhecimento de que está perto do fim da vida; também se sugere uma estética do começo, nessa espécie de renascimento pelo qual passa o personagem supostamente “sagrado” que se humaniza e, em sua fuga para a frente, acaba por conhecer outros povos e culturas e outra experiência existencial, apaixonando-se, relacionando-se com uma mulher e aprendendo algo que ele mesmo diz antes não dominar, o exercício do pensamento, da reflexão.

Isso posto, ressalta-se com Contreras que a literatura aireana promove 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*”<sup>151</sup>. Dessa forma seu universo literário estrutura-se como uma

[...] desarticulação 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*, p. 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

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 26.

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.<sup>152</sup>

Com *O Santo*, de acordo com as premissas acima citadas, podemos experimentar a “desarticulação originária” especialmente no que tange à percepção do tempo, pela desconstrução da lógica espacial e temporal que se forja no plasmar-se da velocidade dos acontecimentos. Também experimentamos a “trama do contínuo” nesse fio que não se rompe entre um acontecimento e outro, os quais culminam encontrando-se em algum momento; isso se elucida, por exemplo, no reencontro do Santo com o assassino contratado para matá-lo; ou, ainda – ousaria dizer – na troca que ocorre também ao fim da narrativa, entre o menino que acompanhava o santo e o outro que vem substituí-lo.

Nesta obra, portanto, somos enredados nessa velocidade manifestada pela rapidez em que sucedem os acontecimentos e pelas metamorfoses deste santo híbrido, já que se torna mais “humano” ao longo da narrativa.

Nesse processo – ou procedimento – parece que enxergamos, então, pelo vidro-prisma de Duchamp, o recurso do narrador onisciente, o qual, nesse sentido, pode ser considerado fundamental, na medida em que nos faz enxergar tudo que acontece na fuga do santo, embora isso não ilumine muito no sentido de causar um efeito mais lógico na percepção dos

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 27.

fatos. Ao contrário: tal jogo de espelhos parece, em alguns momentos, obscurecer ainda mais a lógica convencional por trás do relato.

Por estes motivos, concordamos com Contreras no sentido de pensar que “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”<sup>153</sup>. Ao se ocupar do procedimento, Aira o faz do “ponto de vista da invenção do artista”. E, no Santo, assim, considerado enquanto expressão do exotismo, “podemos ver um procedimento vanguardista como ‘uso dos países distantes como *ready-made*’”<sup>154</sup>.

O novo, no universo deste autor, não está na coisa em si, mas na forma como ela se articula, ou, nas palavras dele próprio, o novo “é o grande *ready-made* em cuja fabricação nossa civilização se especializou” e este recurso “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”<sup>155</sup>. É pertinente e elucidativa, ainda no sentido de demonstrarmos o procedimento, uma citação em que o narrador da obra descreve um dos espaços que observa: “Era uma estrutura em que o exterior se fundia com o interior, não só pelas aberturas e galerias descobertas mas porque, quanto mais se penetrava em suas divisões e rodeios, mais se saía dela. Os

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 47.

ruídos da selva modulavam-se em gamas de silêncio, criando uma nova forma de intimidade”<sup>156</sup>. Aqui podemos dizer com segurança que, tal como a estrutura descrita, a narrativa em questão também funde espaços, delineia-se em voltas e se estabelece entre som e silêncio, ditos e não ditos, criando não apenas novas formas de intimidade entre o leitor e o texto, mas também entre o passado e o presente, entre as formas de narrar e os possíveis sentidos que se extraem daí.

Segundo Raul Antelo, o procedimento em César Aira é “herdeiro da noção borgiana de *aleph*, paralela, por sinal, à análise do cubismo de Braque” e, para este autor, os dois, “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)”<sup>157</sup>. Nesse domínio, a forma como Aira aplica os procedimentos e articula as palavras promove uma espécie de sobreposição de imagens, conectadas entre si, não obstante fragmentadas.

Nesse âmbito, algumas imagens podem ser consideradas por sugerirem essa conexão/sobreposição que, remetendo ao último milagre, às chagas de Cristo ou ao conceito de mestre e discípulo, correspondem, respectivamente, a Cobalto, ao ajudante cortado pelas rosas e ao novo acompanhante do santo após a troca. Nesse sentido, cumpre ressaltar que “como a arte se revela *nas* imagens e a literatura no procedimento,

---

<sup>156</sup> AIRA, César. *El santo*, 2015, p. 97.

<sup>157</sup> ANTELO, Raul. “Aira ou a literatura como reprodução ampliada”. In: *O congresso de literatura: ensaios sobre César Aira*, *op. cit.*, p. 61.

é preciso defender tanto a potência da linguagem quanto a da imagem”<sup>158</sup>.

No que diz respeito à questão do tempo na narrativa aérea, segundo Antelo, esta não se dá propriamente pela descontinuidade; para ele, “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”<sup>159</sup>.

Nessa medida, o que se repete no Santo é sua condição de estrangeiro, mas tão logo nos situamos em seu local de parada, logo o acontecimento se esvai, e ele parte. Por isso, também, nos parece tão possível comparar o Santo ao Louco do tarô.

Nesse sentido, talvez possamos dizer que a forma de contar de Aira em *O Santo* ramifica-se como linha de fuga, e isso se expressa na própria fuga empreendida pelo Santo, pois, como sabemos:

A linha de fuga é uma desterritorialização. [...] Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia.<sup>160</sup>

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 68, grifo da autora.

<sup>160</sup> DELEUZE & GUATTARI *apud* ZOURABICHVILI. ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: 2004,



O Santo, portanto, parece materializar em sua fuga para a frente essa desterritorialização, posto que sai de uma condição de passividade da vida monástica e se coloca em atividade contínua, que traça, por meio de suas linhas, uma cartografia da fuga. Na mesma medida, pode-se dizer que aí delinea-se uma imagem rizomática em que,

[...] diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções moveáveis. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades.<sup>161</sup>

Pensar a obra de Aira a partir dessa perspectiva, e especialmente *O Santo*, é considerar um relato que se constrói por meio de velocidades e lentidões, num tempo que não conseguimos reter ou controlar e num espaço que, não obstante especificado (Itália, Catalunha, Mediterrâneo, certa África) não parece instaurar a segurança e o conforto do “saber onde se pisa”, isso pelo caráter exótico não dos lugares, mas dos eventos que aí ocorrem, os quais ora nos parecem tão fami-

---

p. 29. Disponível em: [escolanomade.org/wp-content/.../Deleuze-vocabulario-francois-zourabic-hvili.pdf](http://escolanomade.org/wp-content/.../Deleuze-vocabulario-francois-zourabic-hvili.pdf). Acesso em: 26 Jun. 2017.

<sup>161</sup> DELEUZE & GUATTARI, *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 15. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/IgorDuararte2/Deleuse-guattari-mil-plats-capitalismo-e-esquizofrenia-vol-1>. Acesso em: 19 Abr. 2016.

liares, ora tão estranhos, em desterritorialização contínua. O Santo, e também nós, tornamo-nos observadores inquietos que aguardam o acontecimento que mudará tudo tão logo nos habituemos; devir perpétuo, portanto. O Santo sem nome, que poderia ser qualquer santo, mas que não é nenhum, percorre espaços e tempos livres que se plasmam em zonas de intensidade contínua. Em outras palavras:

As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas *multipheidades*. Os princípios característicos das *multipheidades* concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*.<sup>162</sup>

Assim, pensando com base no argumento acima citado, nos parece plausível afirmarmos que, no caso de *O Santo*, não é possível traçarmos totalizações de sentido: o recorte apresentado aqui, ainda que aparentemente satisfatório, não consegue abarcar o todo do relato enquanto *multipheidade*; o que torna possível a “análise” é, de acordo com isso, a observação das singularidades enquanto devires, dos acontecimentos enquanto *hecceidades*, num modelo de espaço-tempo rizomático que compõe as zonas de intensidade contínuas, com territórios instáveis e com graus acentuados de desterritorialização.

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 7.

Se prestarmos atenção n' *O Santo*, concordaremos com o Louco ao afirmar que “quem não tem meta fixa, nunca perde o caminho”<sup>163</sup>. Em outras palavras, se, por um lado, o Louco costura dimensões físicas e psíquicas, materiais e imateriais, o Santo, por sua vez, costura o sacro ao mundano, ao humano, além de diferentes olhares sobre a realidade e sobre as culturas. Ambos, no entanto, seguem em seu caminho de fuga para a frente, confirmando que, ao darmos um passo à frente, não estamos mais no mesmo lugar. Talvez estejam Santo e Louco, nessa hora, dançando sobre nossas cabeças em sua fuga contínua: jogando, experimentando.

Ao final da *novelita*, o Santo conta à rainha Poliana que partirá e eles entram em uma discussão aparentemente sem sentido sobre o número quatro. Significativo, o final sugere o *non sense* em que começam e terminam as histórias de amor, mas sobretudo deflagra o não sentido da própria existência, ou melhor, assim como escancara o não sentido, pode também demonstrar que os sentidos e as conexões somos nós que estabelecemos, quem atribui o valor e a verdade de toda experiência existencial é aquele que a experiencia. Vivemos, talvez, apresentando razões e justificativas que, bem ao fundo, não significam nada e quiçá vivamos efetivamente apenas nos momentos de um “pensamento branco”, em que nos convoca

---

<sup>163</sup> NICHOLS, Sally. *Jung e o tarô: Uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2001, n.p. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/22961090/nichols-sallie-jung-e-o-taro>. Acesso em: 02 Jul. 2017.

o acaso e o imprevisto, a necessidade e o inescapável, não obstante nossa pretensão de controle – amparada na ilusão da razão – se esforce e se debata diante do incontrolável. Iludida pelo desejo de controlar o incontrolável e presa numa verdade estática, Poliana pede ao Santo que lhe dê um último beijo, “um beijo ‘de verdade’”, ao que o Santo se indaga: “Não tinham sido de verdade todos os que lhe havia dado?”<sup>164</sup>. Então, se são quatro as estações do ano, os elementos, os reinos animais, as cores primárias, os degraus de uma escada curta, quatro as notas com as quais se expressa uma ave, as partes em que se divide o todo, “talvez as partes da tristeza também fossem quatro. Talvez não. Parecia mais uma grande extensão indiferenciada. ‘Não deveria ter amado – dizia o santo a si mesmo. – Serve para quê? É pão para hoje, fome para amanhã’”<sup>165</sup>. Assim como o amor, a vida, o sentido, a escrita: isso é tudo e tudo se torna, invariavelmente, nada.

---

<sup>164</sup> AIRA, César. *El santo*, 2015, p. 141.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

## Referências

- AIRA, César. *El santo*. Barcelona: Random House, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O Santo*. Trad. Jorge Wolff. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.
- \_\_\_\_\_. Exotismo. *Boletín 3*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1993.
- \_\_\_\_\_. Ars narrativa. *Criterion*, Caracas, n° 8, janeiro, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Trad. JW. Desterro: Cultura e Barbárie, 2011. [Saint-Nazaire: Editora Arcane 17, Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, 1991.]
- \_\_\_\_\_. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la luna nueva, 1993. Tradução inédita por JW.
- CONTRERAS, Sandra; ANTELO, Raul; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; DA ROSA, Victor. “Relato e sobrevivência”. In: *O congresso de literatura*. Ensaios sobre César Aira. Victor da Rosa e Laura Erber (org.). Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.
- DASSIE, Franklin Alves. César Aira e o *Diario de la hepatitis*. *Alea: Estudos Neolatinos* [online]. 2016, v. 18, n. 1, pp. 99-113. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1517-106X/181-99>>. ISSN 1807-0299. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/181-99>>. Acesso em: Agos. 2021.
- DELEUZE & GUATTARI, *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/IgorDuarte2/Deleuze-guattari-mil-plats-capitalismo-e-esquizofrenia-vol-1> Acesso em: 19 Abr. 2016.
- GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (org). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Disponível em <[https://www.academia.edu/11994592/MAGIA\\_POESIA\\_E\\_REALIDADE\\_O\\_ACAISO\\_OBJETIVO\\_EM\\_ANDR%C3%89\\_BRETON](https://www.academia.edu/11994592/MAGIA_POESIA_E_REALIDADE_O_ACAISO_OBJETIVO_EM_ANDR%C3%89_BRETON)>. Acesso em: Mar. 2023.
- NICHOLS, Sally. *Jung e o tarô: Uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2001. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/22961090/nichols-sallie-jung-e-o-taro>. Acesso em: 02 Jul. 2017.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: [escolanomade.org/wp-content/.../Deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf](http://escolanomade.org/wp-content/.../Deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf). Acesso em: 26 Jun. 2017.

# O mito pessoal do escritor: idiotice e sobrevivência

Pedro Xavier da Cunha

## A Toca de Aira

Não se trata bem de um conceito. Como afirmou o crítico argentino Alberto Giordano, os conceitos de César Aira são antes pensamentos com aparência conceitual, destinados mais a sugerir do que a transmitir um saber<sup>166</sup>. Conceitos irresponsáveis, teorias falsas, verdades mentirosas, disparates filosóficos: pensar as ideias de Aira nos exige a atitude ambígua de quem sabe estar levando a sério uma provocação que já nos alerta de antemão não chegar a lugar nenhum. “Isto é a literatura então”<sup>167</sup>, como diz Aira: a coincidência consigo mesma, o mal-entendido que conduz os sentidos, o silêncio que se impõe à palavra. Mas, se partida e chegada coincidem, ainda nos resta acompanhar esses percursos: acompanhar as viagens que, pensando a si própria, a literatura de César Aira faz para então voltar a pousar em si mesma.

A noção de um *mito pessoal do escritor*, portanto, antes do que um conceito, é uma dessas incursões que retorna

---

<sup>166</sup> GIORDANO, Alberto. “Con Aira (Fragmentos de un diario en Facebook)”, 2019. Disponível em: <https://barbaria.com.ar/con-aira-fragmentos-de-un-diario-en-facebook/>, 2019. Acesso: 09/07/2021.

<sup>167</sup> AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Trad. JW. Desterro: Cultura e Barbárie, 2011, p. 8.

em vários dos ensaios do escritor argentino. Aqui, longe de pretender esgotar suas aparições e muito menos de querer circunscrevê-las num conceito fixo, tentaremos apenas, ao modo de Deleuze e Guattari lendo Kafka<sup>168</sup>, tomar uma de suas múltiplas entradas possíveis para propor uma leitura sobre esse pensamento: articulações entre algumas de suas aparições, notas sobre caminhos que ele parece sugerir. A entrada que tomaremos na Toca de Aira será pelas *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*.

## Máquina de teorias falsas

O escritor é uma proliferação de teorias falsas, afirma Aira, cujo trabalho consiste em inventar exemplos – igualmente falsos – para as suas teorias<sup>169</sup>. Quando não há nada mais o que dizer sobre uma delas, a abandona, volta ao começo: e recomeça. Este seria o jogo da literatura e as *Nouvelles Impressions* de Aira – com essa explícita reivindicação das

---

<sup>168</sup> “Entrar-se-á, então, por qualquer parte, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada tem privilégio, ainda que seja quase um impasse, uma trincheira estreita, um sifão, etc. Procurar-se-á somente com quais outros pontos conecta-se aquele pelo qual se entra, por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede, sozinho, a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, à experimentação”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 10.

<sup>169</sup> AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, pp. 8-9.

*Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932), de Raymond Roussel, e do procedimento rousseliano como seus precursores –, mais do que formulá-lo, o atuam. O texto arma uma cena de escritura para então deambular em torno dela: o narrador está sentado no Café de la Loire, no Petit Maroc<sup>170</sup>, e constrói, uma após a outra, teorias sobre a literatura. A primeira delas: que a literatura é “uma espécie de efeito feliz que não teve causa”<sup>171</sup>. Escrever implicaria, portanto, inventar as próprias causas a partir das quais se escreve: criar uma falsa causa, uma falsa origem que sirva para colocar a escritura em movimento.

Esta falsidade que Aira atribui às teorias do escritor não diz respeito a uma “apologia do falso” que nos conduziria a concepções apaziguadoras do tipo “na literatura tudo é falso”. Pelo contrário, o que Aira faz é afirmar a falência da lógica de exclusão entre verdadeiro e falso na literatura: as teorias falsas do escritor, diz ele, não remetem a uma moral

---

<sup>170</sup> Aira escreve *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* a partir de uma residência literária na Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (M.E.E.T), em Saint Nazaire, no ano de 1990. Petit Maroc é o bairro portuário da cidade, onde se localiza a residência. O apartamento do décimo andar em que se instalam os escritores e tradutores hospedados tem como paisagem a foz do rio Loire e o oceano Atlântico. Há um registro audiovisual da residência de Aira na M.E.E.T, com uma série de depoimentos (em francês) do autor, disponível no site da instituição: <https://www.meetingsaintnazaire.com/1990-Cesar-AIRA.html>. O texto *Nouvelles Impressions du Petit Maroc* foi publicado originalmente em edição bilíngue (espanhol/francês, com tradução de Christophe Josse) pela Arcane 17 e Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (Saint-Nazaire, 1991).

<sup>171</sup> AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, p. 8.



do autêntico, mas antes nos introduzem no espaço da *ficção*, onde “convivem o verdadeiro e o falso, valem o mesmo ao mesmo tempo e se transformam um no outro”<sup>172</sup>. O espaço da ficção, como afirma Juan José Saer, é precisamente este da irrelevância entre verdade e falsidade. Ao contrário de uma “reivindicação do falso”, a ficção funciona como um “tratamento específico do mundo”<sup>173</sup> que faz do próprio conflito entre verdade e falsidade a sua matéria. A definição provisória de ficção que Saer propõe – “a ficção como uma *antropologia especulativa*”<sup>174</sup> – também insiste nessa espécie de “invenção que investiga” presente nas teorias falsas de Aira.

No entanto, mais do que especulações – no reverso mesmo da vontade de confirmação de um saber – as teorias de Aira funcionam antes como máquinas que produzem o próprio abandono como forma de continuidade da escritura. É nesse sentido em que também os exemplos das teorias falsas são falsos: um exemplo literário nunca é um exemplo senão uma singularidade que nenhuma generalidade ou teoria é capaz de abarcar. Assim, apenas excedendo e abandonando a teoria que veio exemplificar, o exemplo se faz literatura: efeito feliz sem causa. “Isto é a literatura então”<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>173</sup> SAER, Juan José. “O conceito de ficção”, *Sopro* n° 15, 2009, p. 2.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>175</sup> AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2011, p. 8.

Uma primeira aproximação, portanto: se o escritor é uma máquina de teorias falsas, ou seja, se é um produtor de causas a partir das quais possa continuar escrevendo, a construção de um *mito pessoal do escritor* – a falsa origem por excelência – se apresenta como o próprio cerne do trabalho literário: o fundo vazio sobre o qual se desenha uma espécie de articulação não-dita entre todas essas falsas teorias que, formuladas e abandonadas sucessivamente, permitem à escritura continuar “fugindo adiante”.

## Um escritor idiota

Se à primeira vista a construção de um mito pessoal do escritor pareceria ir na contramão do que se pensou na esteira das discussões em torno da “morte do autor” no fim da década de 1960 e início de 1970 – o desaparecimento do autor como condição para a escritura; a destituição do autor enquanto autoridade detentora do sentido último do texto<sup>176</sup> –, é preciso reparar na torção a que Aira submete essa figura do autor que “retorna”.

Diana Klinger, ao propor a tese de um *retorno do autor* na literatura latino-americana contemporânea, pensa esse retorno – em ressonância com o Barthes de *A preparação do romance*, seu último curso no Collège de France (1979-1980) – como uma forma de “questionamento do recalque moder-

---

<sup>176</sup> Aqui, me refiro sobretudo ao ensaio de Roland Barthes, “A morte do autor”, de 1968, e à conferência “O que é um autor?”, de Michel Foucault, de 1969.

nista do sujeito”<sup>177</sup>. De todo modo, ao contrário de opor-se à crítica do sujeito no século XX – desde a desconstrução da categoria do sujeito cartesiano operada por Nietzsche até sua culminação na “morte do autor” e “desaparecimento do homem” em Michel Foucault –, o autor que retorna daria, na verdade, continuidade a essa perspectiva crítica, na medida em que retorna a partir de um deslocamento. Em suma, para Klinger, diante da atuação paradoxal de autores latino-americanos contemporâneos como sujeitos *ao mesmo tempo* midiáticos e esvaziados – “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”<sup>178</sup> –, “já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função”<sup>179</sup>. Julio Premat diagnostica algo semelhante ao propor que, à função-autor de Foucault, deveríamos acrescentar uma *ficção de autor* que desse conta da instabilidade da instância que escreve. Segundo Premat, ao menos na literatura moderna argentina, cabe supor paralelamente a toda produção de uma obra, a construção de uma

---

<sup>177</sup> KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006, p. 33.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 22. Klinger trabalha sobretudo com os escritores Fernando Vallejo, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll e Washington Cucurto, mas também poderíamos acrescentar aqui os escritores produtores de espetáculo de realidade, trabalhados por Reinaldo Laddaga em *Espectáculos de realidade*, como César Aira e Mario Bellatin.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 33.

figura de autor.<sup>180</sup> Trata-se de um recurso que, após o recalque modernista do sujeito da escrita, de que fala Klinger, permite ao escritor “a la vez afirmar una lucidez sobre lo que está en juego, sin renunciar a la literatura ni a la función autor”<sup>181</sup>.

De fato, nesse cenário, a noção aireana de mito pessoal do escritor, longe de reinvestir na figura autoral enquanto narrativa biográfica coerente por detrás da obra (aquilo que Julio Premat denomina “ilusão biográfica”), demarca o espaço de uma ficção fundante que é, ao mesmo tempo, a fundação de uma ficção. Ou seja, trata-se do mito moderno do mito, como o concebeu Jean-Luc Nancy: o mito *interrompido*; o qual implicaria também na interrupção de outro mito, aquele do escritor:

O mito do escritor foi interrompido: há uma cena, uma atitude, uma criatividade do escritor que não são mais possíveis. O que será denominado ‘escritura’ e pensamento da ‘escritura’ teriam por tarefa, precisamente, torná-los impossíveis. E, conseqüentemente, tornar impossível um determinado tipo de fundação, proferição e realização literárias e comunitárias; em definitivo, uma política.

[...] Não há mais legitimidade mítica, aquela que o mito conferiu ele mesmo ao seu narrador. A escritura se reconhece muito mais como ilegítima, jamais autorizada, em risco, exposta ao limite.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> PREMATA, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, 2009, p.15.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>182</sup> Segundo Jean-Luc Nancy, seria essa a forma moderna do mito: o mito *interrompido* pelo pensamento do mito. Para Nancy, os seres humanos modernos não têm relação com o mito de que falam: “não estamos nem na vida, nem na invenção nem na fala míticas”. Só lhes resta a

Se Nancy coloca a morte do autor em termos de interrupção de uma determinada política de escrita, podemos dizer que, no caso de César Aira, esta interrupção do mito do escritor moderno – isto é, este limite a que é levada a função-autor – se dá não através do seu desaparecimento, mas, pelo contrário, mediante a sua profanação. O escritor só constrói o seu próprio mito na medida em que o profana, isto é, o restitui a um uso comum, colocando-o *em jogo*<sup>183</sup>.

---

realização do mito ou a vontade dela (a modernidade, diz Nancy, pode ser definida pela *vontade de potência do mito*). No entanto, ao falarem do mito e de sua impossibilidade de vivê-lo, sua cena, seu discurso e seu pensamento mitológico acabam compondo também um mito. O mito moderno, diz Nancy, é o *mito do mito*. Nessa expressão se subentende o saber moderno do mito; há nela uma disparidade de sentidos possíveis da palavra “mito” – 1) mito como *fundação*; 2) mito como *ficção* – que, no entanto, são engendrados por uma desunião interna da mesma realidade mítica: “é o mesmo mito que a tradição do mito pensou como fundação e como ficção. [...] O pensamento mítico, de fato [...] é tão somente o *pensamento de uma ficção fundadora ou de uma fundação pela ficção*. Bem longe de se oporem, os dois conceitos se casam no pensamento mítico do mito”. Em suma, é o próprio pensamento mítico que *interrompe* o mito ao conjugar “*simultaneamente e no mesmo pensamento*, o valor de ironia desencantada (‘a fundação é uma ficção’) e de afirmação onto-poético-lógica (‘a ficção é uma fundação’). É neste sentido tautegórico – “O mito significa a si mesmo e converte assim sua própria ficção na fundação ou na inauguração do sentido ele mesmo” – que podemos entender o *mito* pessoal do escritor enquanto figuração própria. As citações provêm do ensaio de Jean-Luc Nancy, *A comunidade inoperada* (trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 93 [as duas primeiras], p. 97, p. 95 e p. 114).

<sup>183</sup> Como afirma Giorgio Agamben em seu “Elogio da profanação”, profanar significa restituir as coisas “ao uso comum dos homens”. A passagem do sagrado ao profano, isto é, a restituição ao uso comum daquilo que havia sido sacralizado, elevado, *separado*, pode acontecer

Lembremos a frase de Lautréamont que Aira retoma em “A nova escritura”: “A poesia deve ser feita por todos, não por

---

de vários modos. Um deles é o *jogo*. Através do jogo, quebra-se a unidade na qual reside a potência do ato sagrado: unidade entre o *mito* que narra a história e o *rito* que a põe em cena. Colocado em jogo, o sagrado — que pode ser da esfera religiosa, mas também de quaisquer “outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias”, como a literatura, pensemos — não se encontra de todo abolido, mas passa a ser operado com *negligência*, isto é, de maneira desativada, neutralizada e, portanto, aberta a novos e possíveis usos. Essa leitura de Agamben sobre o jogo como modo de profanação pode nos auxiliar a pensar a condição de *interrupção* na qual funciona a construção de algumas figuras de autor contemporâneas, como a de Aira: seja como *ludus* — um mito do escritor não acompanhado da política de escritura que o tornava possível —, seja como *jacus* — a colocação em cena de um mito esvaziado, simulacro de mito —, *profanar a figura de autor diz respeito a fazer dela um novo uso, brincar com ela*. Trata-se aqui de um autor cuja vida está *jogada* no texto; isto é — como afirma Agamben noutro ensaio de *Profanações*, “O autor como gesto” —, um autor cuja vida, ao modo de um gesto, daquilo que “continua inexpresso em cada ato de expressão”, nunca pode ser possuída ou representada no texto, mas ao mesmo tempo instaura nele um vazio central que é a sua condição mesma de legibilidade. O autor, afirma Agamben, “marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa, jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso”. É curioso como a figura do *Arlequim*, que Agamben associa a esse gesto do autor que se coloca em jogo no texto, também nos serve para pensar as provocações (as negligências) de Aira: o Arlequim como aquele cuja *trapaça* “incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama”, mas para logo em seguida “reatar o fio que soltou e desapertou”, garantindo a vida da obra. Aira, Arlequim literário. As citações provêm do livro de Giorgio Agamben, *Profanações* (São Paulo: Boitempo, 2007, p. 58, p. 60, p. 55, p. 52 e p. 55 [as duas últimas]).

apenas um”<sup>184</sup>. A autoria é, daqui em diante, o espaço do qualquer um. Voltaremos a isso mais adiante. Aqui, contudo, propomos mais uma aproximação: o mito pessoal do escritor é uma forma singular de manuseio do mito interrompido do escritor moderno; um modo de exposição e colocação em jogo do espaço profanado da autoria.

Pensemos, por exemplo, nas quatro modalidades a partir das quais, segundo Foucault, a crítica moderna faz atuar a função do autor: à constância de um certo nível de *valor*, definição de um certo campo de *coerência*, unidade de *estilo* e *pertinência* a um determinado momento histórico<sup>185</sup>, Aira responde com a necessidade de *escrever mal*<sup>186</sup>, a *incoerência*<sup>187</sup>,

---

<sup>184</sup> AIRA, César. “A nova escritura”. In: *Pequeno manual de procedimentos*. Trad. Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007, p. 12.

<sup>185</sup> Esses são os quatro critérios de autenticidade autoral fornecidos por São Jerônimo em *De viris illustribus*, os quais, segundo Foucault, ainda definem as quatro modalidades segundo as quais a crítica moderna faz atuar a função do autor. Cf. FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 277.

<sup>186</sup> Essa é outra das falsas teorias em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*: escrever mal como um modo de criar uma língua estrangeira própria. Escrever como estrangeiro, diz Aira, nos transporta à sensação – à “deliciosa sensação” – de estar *escrevendo mal*. Aprender a escrever mal seria uma lição útil aos escritores, Aira acrescenta, porque os ajudaria a livrarem-se da presunção, própria à língua materna, de acreditar poder alcançar a perfeição. Cf. AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, p. 20.

<sup>187</sup> O escritor é uma proliferação de teorias falsas, diz Aira, e as inventa e sustenta de uma vez, “todas as teorias opostas e disparatadas”. *Ibidem*, p. 10.

a *inconstância* estilística<sup>188</sup> e a *impertinência* anacrônica<sup>189</sup>. A ideia de um mito pessoal do escritor surge em Aira como condição performativa da continuidade de uma escritura que se funda não no saber e no acúmulo, mas, pelo contrário, no *esquecimento*, na *impostura*, no *saber frustrado*, no *fracasso*. Em suma, o mito do escritor não funciona aqui como fundo de sentido, coerência ou autenticidade da obra, muito menos como instância de autoridade. Se ele vem a ocupar esse “espaço vago” da função-autor é apenas na medida em que o coloca em jogo, conduzindo o discurso literário ao extremo de sua irresponsabilidade. Numa palavra, em Aira, o escritor que retorna é um idiota.

## **A idiotice como singularidade**

O mito pessoal do escritor, como afirma Julio Premat, é uma proliferação de máscaras que se sucedem umas às outras segundo a perspectiva da idiotice<sup>190</sup>. Essa noção de idiotice,

---

<sup>188</sup> Pensemos, a título de exemplo, no contraste entre livros de estilo tão díspar como *Ema, la cautiva* (1981), *Dante y reina* (1997) e *Cumpleaños* (2001).

<sup>189</sup> Vide a recuperação anacrônica das vanguardas históricas que, segundo Sandra Contreras (2019), podemos encontrar em Aira. Voltaremos a essa questão mais adiante.

<sup>190</sup> “O ser idiota supõe reivindicar a falta de memória, o não ser da filiação como condição para existir: para poder se inventar como autor é preciso esquecer, postula Aira, é preciso excluir o olhar do “retrato de ninguém”, é preciso expulsar o outro que se imiscui na cena da escritura, é preciso rechaçar uma correção que é abrir a porta ao adversário: corrigir é correr o risco do papelão definitivo [...]. Ou seja: é preciso impedir que se fixem os traços em um retrato de ‘grande



no caso de Aira, constela ao menos três sentidos. O primeiro deles é o de *singularidade*. Como afirmou Nancy, a interrupção do mito do escritor não o conduz ao seu desaparecimento, mas antes ao seu comparecimento enquanto *voz singular* em comum<sup>191</sup>. Giorgio Agamben, por sua vez, no quinto capítulo d'*A comunidade que vem*, discutindo o modo pelo qual se dá uma existência singular, reconhece justamente na idiotice a condição singular de alternância entre o comum e o próprio, a *particularidade do qualquer*<sup>192</sup>. De fato, na etimologia grega da palavra, *idiota* [ἰδιώτης] designava as pessoas que na Grécia Antiga não exerciam nenhum tipo de trabalho público, podendo referir-se também ao homem comum, leigo, sem nenhuma distinção ou qualificação profissional – o homem qualquer.

## **A idiotice como comunicação**

O segundo sentido diz respeito à posição que o escritor assume com relação à continuidade do discurso literário. A literatura – afirma Aira noutra de suas teorias falsas –, à diferença dos discursos científico e filosófico, não se constrói retendo na memória o que já foi dito e avançando com isso em vista. Ou seja, ela não combate o esquecimento, mas, pelo

---

escritor', o que seria já não máscara de teatro, já não avatar de autor, e sim máscara mortuária". PREMAT, Julio. "Aira: o idiota da família". Trad. JW. *Sopro* nº 64, 2012, p. 10.

<sup>191</sup> NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, op. cit., p. 114.

<sup>192</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 28.

contrário, “é feita toda de esquecimento, ou de simulacros de memória”<sup>193</sup>. Esta é sua condição de irresponsabilidade e descontinuação: o escritor não tem compromisso com nenhum saber, nenhuma lembrança. Isso não quer dizer que ele os ignore ou menospreze. Acontece apenas que a relação do escritor com a literatura não é – como no caso do discurso científico – de conservação ou prolongamento, mas de ruptura e remontagem. O ofício do escritor não está em reter senão em tecer, isto é, em tratar o pensamento – e a literatura – como uma sucessão de fragmentos alheios cujas transições estão sempre ainda por serem inventadas. Este é, para Aira, o trabalho de esquecimento próprio ao escritor.

Em suma, Aira postula um princípio de *fragmentação* – no sujeito, no pensamento, no discurso – que pode ser apenas suplementado pela construção ficcional: “a ficção é a princípio a ficção de uma continuidade”<sup>194</sup>. No entan-

---

<sup>193</sup> AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, p. 9.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 11. Aproximando-nos da questão do mito do escritor, também encontramos a falsa teoria de Aira sobre as relações entre fragmentação e continuidade formulada noutro ensaio, “A cifra”, a partir da leitura de dois textos de Jorge Luis Borges. No primeiro deles, “La nadería de la personalidad” (1922), Aira lê a fragmentação do sujeito: “[Borges] não nega o indivíduo, mas sim sua ‘constância’ no tempo. O Eu é momentâneo e presente, está sempre por se reconstruir; o eu como personagem constante seria uma soma impossível, ‘nunca realizada, nem realizável’ [...]. Reunir todos os eus sucessivos da experiência individual num eu genérico seria como tentar reunir todos os instantes do tempo num instante pleno, absoluto, possuidor de todos os demais, ou seja, um Aleph biográfico, no qual não há mais que um Aleph universal da rua Garay”. *Idem*. “A cifra”. In: *Pequeno manual de procedimentos*, op. cit., p. 119. No entanto, segundo Aira, em “Borges

to, mais do que fragmentado, para Aira, o pensamento é sobretudo alheio: todo pensamento é um fragmento ou citação que provém do outro – mesmo que o outro seja eu mesmo no instante anterior –, de modo que na soldadura discursiva está não apenas a ficção de uma continuidade, mas também o lugar de uma singularidade soldadora. Aira

---

y yo” (1960), escrito quase quarenta anos depois, podemos encontrar uma espécie de resposta ao texto de 1922. Nele, Borges adverte, do outro lado de sua obra já feita, a existência de algo próximo àquela soma impossível: “uma personagem totalizante”, diz Aira, “elaborada às próprias custas, por sua própria atividade” *Ibidem*, p. 120. À fragmentação necessária do sujeito devido à sua irredutibilidade ao tempo, Borges haveria respondido, portanto, quarenta anos mais tarde, com a suplementariedade do ofício ficcional. Se “a ficção é a princípio a ficção de uma continuidade”, poderíamos acrescentar que a ficção de uma continuidade é a princípio a ficção de um escritor. *Idem. Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, p. 11. Assim, encontramos em “Borges y yo” uma espécie de modelo parcial do *mito pessoal do escritor* de Aira sobretudo no que diz respeito à relação que se estabelece entre o eu e o outro, entre o escritor e seu mito. Uma relação que não é de cumplicidade nem de acúmulo, mas, pelo contrário, de fuga, dispêndio e esquecimento. “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”; Aira recupera esta passagem de Borges para apresentar as armas do escritor: a *evasão* e o *esquecimento*. BORGES, Jorge Luis. “Borges y yo”. In: *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 808. Assim, se “[a] literatura não tem outra função a não ser a de pôr em cena um escritor”, como afirma Aira na entrevista incluída nas *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, esta colocação em cena não se dá como realização cumulativa de um sujeito contínuo prévio à obra – esse sujeito está morto (Barthes), esse sujeito é impossível (Borges) –, mas, antes, se dá ao modo de espetáculos, sempre fragmentários, precários, improvisados, “destinados a se perderem”, mas cujo fundo vazio, ao modo de um *mistério*, permite ao escritor continuar escrevendo. AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, p. 61.

propõe essa relação entre fragmentação e continuidade a partir de uma dialética entre o eu e o outro no discurso, envolvendo três personagens: o inteligente, o idiota e o narrador. O inteligente é o eu: aquele que pensa em fragmentos e os mantém assim, na autossuficiência das explicações que só servem para ele mesmo. O inteligente é, portanto, aquele que sabe; e o que ele sabe é, sobretudo, que o discurso funciona como uma constelação de ideias independentes. O idiota, por sua vez, é o outro: aquele que não sabe o que eu sei, isto é, não sabe que o discurso é um trabalho de montagem de fragmentos, mas antes o toma por um contínuo natural. No entanto, no destrave do impasse entre o fragmento e a continuidade, entre a inteligência e a idiotice, aí encontramos o narrador: aquele que não sabe o que sabe. O narrador, afirma Aira, é “o criador por excelência de continuidade”<sup>195</sup>. Seu ofício está em produzir uma *história*, isto é, tecer transições entre um fragmento e outro, fazê-los comunicar para fora de suas inteligências. De novo, é nesse sentido em que podemos afirmar o escritor como um operário da montagem e do esquecimento: para narrar é necessário manusear os fragmentos em sua fragmentariedade na mesma medida em que se esquece dela para vislumbrar uma continuidade por vir. A idiotice é a condição de abertura e comunicabilidade da inteligência. O escritor é este intermediário cuja inteligência trabalha a

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 13.

favor da idiotice e cuja memória, a favor do esquecimento, isto é, à procura de uma solda, transição, comunicação – “vácuo de tolice” no seio da inteligência<sup>196</sup>.

## **A idiotice como fuga ou renúncia**

O escritor como idiota assumiu até aqui dois sentidos: a idiotice como *singularidade* e como espaço de *comunicação*. É, contudo, num terceiro sentido, intermediário, que Aira apresenta pela primeira vez a noção de “mito pessoal do escritor” em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*:

O homem verdadeiramente civilizado, o que queira estender uma ponte entre civilizações, deveria renunciar à inteligência, que fica para o tráfego interno. Este modelo de cortesia se parece prodigiosamente com o Escritor, mas um escritor em estado puro, em si, um escritor sem obra, pois esta requer, ai, muita inteligência. E não apenas a obra a exige, também o faz o público que enfrenta o escritor em entrevistas, em conferências, na televisão, em todas as partes. Para fugir da mãe-inteligência que torna impossíveis as articulações num mar de “notas” inconexas, para recuperar a cortesia inerente a seu trabalho, o escritor deve dar um salto para fora de sua obra e de sua pessoa e criar seu mito pessoal. Esta, no fim, é a construção por excelência da teoria, que sempre se formula numa língua estrangeira.<sup>197</sup>

Na intersecção entre a singularidade e a comunicação, o mito pessoal do escritor surge como estratégia de *renúncia à inteligência*. Aqui, a idiotice se avizinha do estrangeirismo, na medida em que se trata também de uma renúncia à língua materna: uma rota de fuga cavada na própria língua, fazendo

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>197</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

menção à ideia de Proust, também evocada por Aira, segundo a qual todo escritor inventa na própria língua uma língua estrangeira. Idiotice, estrangeirismo, estilo e mito pessoal pertencem, portanto, à mesma constelação de ideias em Aira, como podemos encontrar na seguinte passagem do ensaio “Lo incomprendible”: “A esta lengua extranjera dentro de la lengua materna se la llama generalmente ‘estilo’. Yo al estilo lo he llamado el ‘mito personal’ del escritor, porque creo que termina abarcándolo todo, la vida y la obra, en un continuo incesante”<sup>198</sup>. Mas, voltando um pouco, por que renunciar à inteligência? Como afirma Aira, a recusa à inteligência seria sobretudo uma recusa a qualquer forma de continuidade interna, isto é, recusa aos recursos do sujeito para a produção literária. Trata-se de um abandono, que se formula ao modo de um *gesto inaugural*, no sentido vanguardista tão caro a Aira: instaurar a possibilidade de renúncia ao já existente para começar de novo (“No principio está a renúncia. Dela nasce tudo o que podemos amar em nosso ofício”, afirma Aira em “O a-ban-do-no”<sup>199</sup>). Esse é o valor primordial, eminentemente libertador, que as vanguardas assumem para Aira: a possibilidade de “resetar” o acúmulo da tradição e remontar às raízes do ato criativo, restituindo à arte sua radicalidade constitutiva. Trata-se de uma provocação – uma falsa teoria da vanguarda, digamos –, mas que assume ao mesmo tempo

---

<sup>198</sup> AIRA, César. “Lo incomprendible”. In: *La ola que lee*, p. 228.

<sup>199</sup> *Idem*. “O a-ban-do-no”, In: *Pequeno manual de procedimentos*, p. 7.

um caráter ético-político que se estende à formulação do mito (profano) do escritor: as vanguardas históricas, afirma Aira em “A nova escritura”, surgem quando se dá por encerrada a profissionalização dos artistas. O gesto vanguardista, rompendo com as *expertises*, opõe ao mito do escritor como profissional da literatura – mito do escritor moderno –, o advento do “homem qualquer”: o *qualquer um*, que excede os limites da tradição ao modo do idiota, da criança, fugindo às amarras da inteligência.

## O recurso ao procedimento

Na “recuperação anacrônica”<sup>200</sup> que faz das vanguardas históricas, Aira atribui a elas uma função que logo em seguida reivindica para si próprio: trata-se do *recurso ao procedimento*, esse atalho “que sempre parecerá um tanto bárbaro ou irresponsável”<sup>201</sup>. O procedimento, lemos em “Raymond

---

<sup>200</sup> CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”, p. 23. Contreras situa Aira não em sua afinidade com o pós-modernismo do fim do século 20, mas antes no contexto das poéticas de vanguarda do começo do século. Trata-se de “uma singular volta às vanguardas históricas no fim do século 20”, diz ela. A singularidade da volta de Aira às vanguardas, segundo Contreras, estaria no seu funcionamento como reinterpretação do impulso vanguardista sob a forma de uma singular *ficção histórica*: “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 do seu surgimento ou enquanto dura seu impulso original”. Trata-se de um *gesto*: a adoção da perspectiva de vanguarda como ficção. *Ibidem*, p. 12 e p. 15.

<sup>201</sup> AIRA, César. “A nova escritura”. In: *Pequeno manual de procedimentos*, *op. cit.* Em suma, Aira entende as vanguardas como *articuladoras de procedimentos*: “Os grandes artistas do século XX não são os que

Roussel: la clave unificada”, é “un método para generar argumentos narrativos, historias”<sup>202</sup>, que serve como alternativa ao modo usual de se inventar histórias, isto é, “sacándolas de la imaginación o la memoria, o de las infinitas combinaciones, en diferente proporción, de imaginación y memoria”<sup>203</sup>. Noutro ensaio, *Em Havana*, Aira propõe uma *geração não psicológica de narrativas* que, do mesmo modo, recorre ao *procedimento* como “saída radical fora dos recursos do sujeito (o talento, a experiência, as intenções, e todo o resto da miséria psicológica)”<sup>204</sup>. Em suma, o recurso ao procedimento é uma estratégia para escrever por *fora* da “miséria psicológica” do escritor – ou dos recursos do sujeito –, ao mesmo tempo que uma estratégia para *deslocar* a ênfase do trabalho artístico do produto ao próprio processo.

O mito pessoal do escritor é uma dessas estratégias. Se, na releitura que Aira faz das vanguardas históricas, o que importa é inventar não produtos mas *procedimentos*, e se a literatura “não tem outra função a não ser a de por em cena um escritor”<sup>205</sup>, a construção de um mito pessoal do escritor passa então a ocupar o espaço da obra, rearranjando

---

fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existisse o bastante!”. *Ibidem*, p. 13.

<sup>202</sup> *Idem*. “Raymond Roussel: la clave unificada”. In: *Evasión y otros ensayos*, p. 33.

<sup>203</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>204</sup> *Idem*. *Em Havana*, p. 24.

<sup>205</sup> AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, p. 61.



todo o funcionamento do trabalho literário. Como afirma Julio Premat, o procedimento em vez do resultado também quer dizer “a máscara em vez da obra”<sup>206</sup>. No entanto, isso não significa que para Aira não conte o resultado. Acontece apenas que, no lugar da percepção habitual do resultado – “a obra, o texto cerrado, a qualidade”<sup>207</sup> –, é outro o produto que passa a ter valor. Um produto *de procedimento*, inacabado, inencontrável. Trata-se da

definição repetida de uma figura, ou de um fragmento de figura, que se integraria na “grande obra” de Aira, quer dizer, a criação de um autor. Obra invisível, ilegível, virtual, mas que flutua por cima de um *corpus* magmático de textos, presentes em todas as partes e em nenhuma.<sup>208</sup>

Essa figura fragmentária, que usurpa o lugar da obra como produto do trabalho literário, funciona ao modo de um procedimento na medida em que, como sugere Sandra Contreras, o nome próprio César Aira se joga com a forma própria do *ready-made*: “entre a impessoalidade do já feito e a singularidade da assinatura”<sup>209</sup>.

Assim, se o mito do escritor funciona como um procedimento, isto é, como um recurso de geração de histórias, ele passa a interessar menos pelo modo como destitui o sujeito da centralidade do ato criativo e mais por aquilo que, mediante essa renúncia, é capaz de produzir de *novo*. Pensar o

---

<sup>206</sup> PREMAT, Julio. “Aira: o idiota da família”, 2012, p. 9.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>209</sup> CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”, p. 44.

mito do escritor enquanto procedimento de escrita desloca a discussão de uma preocupação em torno da figura de autor e das condições de esvaziamento do sujeito em direção a outra, talvez mais atraente para Aira: a questão das estratégias de prolongamento e modos de sobrevivência da escritura.

## **Narrar e sobreviver**

Mais do que escrever, poderíamos dizer, importa ao escritor inventar modos de escrever (procedimentos) – e inventar-*se* como modo de escrever (mito pessoal). Há uma afinidade na obra de Aira entre o recurso ao procedimento e a busca pela construção de um mito pessoal do escritor enquanto *métodos de sobrevivência*. Ambos compõem a espécie de ética da escritura que Sandra Contreras reconhece na volta ao relato realizada por Aira: a busca contínua pelo “*melhor método para seguir escrevendo*”<sup>210</sup>. A pergunta de Aira seria, portanto: “como seguir no relato até o fim e como *seguir* escrevendo depois do fim”?<sup>211</sup> De nossa parte, perguntamos: mas de que modo, para Aira, a construção de um mito pessoal do escritor serviria a esta tarefa de sobrevivência?

Em *Sobre a arte contemporânea*, o escritor argentino atribui a toda obra de arte a busca por uma *abertura* que garanta a ela a fuga ante a possibilidade técnica de sua reprodução, isto é, que garanta a sobrevivência de seu mistério<sup>212</sup>. Trata-se,

---

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 23, itálico da autora.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>212</sup> AIRA, César. “Sobre a arte contemporânea”, p. 10.

diz Aira, da dimensão do *não feito* a que todo feito – ou seja, toda obra – dá suporte, como um ponto irreproduzível. Este ponto, essa dimensão não feita da obra, seria uma constelação de relatos possíveis, sempre sugeridos porém nunca encerrados, nos quais se alojariam aquela que, para Aira, seria a função mesma da arte: a criação de novos valores. Ora, “[...] criar valores é contar histórias”<sup>213</sup>, diz Aira. E a arte, enquanto criadora de novos valores, intervém sobre a história pessoal do espectador (cria nele ou nela um gosto, lhe oferece outro ponto de vista etc.), mas também opera uma intervenção equivalente na vida do artista: quando a arte abandona a produção de “objetos artesanalmente belos” e passa à dimensão do não-feito, os objetos começam a importar menos do que o *relato* do qual eles emergem: “os objetos de arte tornam-se apenas o suporte do mito biográfico do artista”<sup>214</sup>.

Noutras palavras, o ponto de irreproduzibilidade de uma obra – sua constelação de relatos possíveis e, mais do que isso, sua condição de sobrevivência – está na figura de artista que ela sugere como o inacabamento de um *mistério*. O mistério, outro termo caro a Aira, é uma máscara ou forma de ocultamento que deve aqui ser entendida em oposição ao segredo. Conforme propõe Aira em “O ingênuo”, o segredo é aquilo que invariavelmente acabará por se revelar; enquanto o mistério, pelo contrário, “é insolúvel, implica as próprias

---

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 22.

categorias mentais que poderiam elucidá-lo<sup>215</sup>. Há um paradoxo no mistério: “o mais próximo e íntimo é o que ficará para sempre fora do nosso alcance”<sup>216</sup>. E esse paradoxo ocupa o centro do trabalho do escritor. Aira diz: “Se a elucidação do sentido é uma anulação, uma ‘soma zero’, como acredito ser, o escritor assegura sua permanência graças ao mistério”<sup>217</sup>. Ou seja, o mistério é o espaço que deve ocupar o escritor para sobreviver. Ocupar, ou melhor, encarnar: “Se o escritor é feito de literatura, ele não pode ver o que há por fora dela; a literatura é um mistério que o escritor encarna”<sup>218</sup>.

A ingenuidade – que, em seu ensaio, Aira atribui a Manuel Puig, mas, originalmente, a Raymond Roussel, o mesmo Roussel de cujo recurso ao procedimento Aira se apropria e a cujo livro as *Nouvelles Impressions* remetem<sup>219</sup> – surge aqui de modo muito similar àquilo que, em *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, Aira chama de uma *idiotice natural*. Aqui, de novo há uma oposição entre os segredos do escritor e o seu mistério. Enquanto aqueles podem ser contados, esgotados (e

---

<sup>215</sup> AIRA, César. “O ingênuo”, 2007e, p. 109. Exemplos do mistério seriam: o tempo, o espaço, a linguagem, a realidade. Trata-se de categorias que compõem o próprio pensamento e nos compõem.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> Essa ingenuidade original, que Aira atribui a Roussel, consiste em que ele pôde não se importar com as vanguardas históricas. Sem se medir e à sua obra a partir delas, sem incorporar em sua obra a recepção de que ela era objeto, pôde participar delas sem tomar parte nelas e nem mesmo ter conhecimento ou interesse por elas, isso foi o que a história lhe permitiu. *Idem*. *Pequeno manual de procedimentos*, p. 107.

costumam sê-lo pelos escritores inteligentes), este permanece insolúvel, apenas encarnado, na medida em que pertence menos ao escritor do que à literatura. Nesse sentido, diz Aira, “eu me esforcei, na escassa medida de minhas possibilidades, em preservar toda minha idiotice natural, para que a literatura atue sem travas em mim”<sup>220</sup>. A idiotice como simulacro de ingenuidade: se o escritor inteligente esgota o segredo, o idiota o encarna – e, encarnando-o, nunca o revela, compondo através dele um mistério que não é nada, mas também é sua própria sobrevivência. No entanto, a esse “escritor em estado puro”<sup>221</sup> sempre se coloca o problema de como escrever a partir da idiotice. Trata-se novamente do paradoxo entre a inteligência e a idiotice (o mesmo entre a fragmentação e a continuidade): se, por um lado, o escritor precisa preservar uma idiotice original para que a literatura *atue* nele, por outro, é necessária muita inteligência para escrever. Aira resolve a situação de seguinte forma: “Do que resulta que minha idiotice é um simulacro erigido pela minha inteligência, que por sua vez é um simulacro utilitário que minha idiotice astuta erige”<sup>222</sup>. Mais uma aproximação: o mito pessoal do escritor é a colocação em jogo de tal *idiotice astuta*. O escritor retorna enquanto idiota. E essa é a sua astúcia: a condição de manutenção do seu mistério, isto é, de uma incompreensibilidade ou estrangeirismo próprio como modo de sobrevivência.

---

<sup>220</sup> AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, p.17

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p.17.

## Simulacro portátil de eternidade

Em matéria de escritores, diz Aira, nascem os outros<sup>223</sup>. Mas a nós, aos que não nascemos escritores, o que se coloca é menos um caminho a ser percorrido (fazer-se escritor) do que um paradoxo a ser sustentado – o paradoxo da invenção de si, ou da crença: “para ser escritor, basta, e é necessário, acreditar que se é. Mas quem se acredita escritor, quem se convenceu, nunca o é”<sup>224</sup>. Ser escritor é *imediato*, mas de uma imediatez que necessita sustentar-se neste instante inaugural: “É como se tudo estivesse no momento juvenil em que se formula a vocação: eu serei escritor. Daí em diante vive-se sempre nesse momento original, sem chegar jamais ao que em outros casos seria a realização”<sup>225</sup>. Ser escritor reside, portanto, nessa *impostura* de quem está sempre prestes a sê-lo (o escritor em estado puro, como diz Aira, escritor sem obras). O mito do escritor sendo esse espaço em que nunca se termina de ser escritor – porque nunca se começou, para início de conversa.

A construção do mito pessoal do escritor – habitar incessantemente o instante inaugural da própria escritura – aparece, portanto, como uma espécie de utopia vanguardista *a la* Aira: sua *huida hacia adelante* funcionando ao modo de uma obsessiva reinauguração da própria origem para nunca de fato começá-la: a cada nova história, a cada novo número

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

do espetáculo, César Aira entra e sai de cena: a origem é reencenada e abandonada numa história, como “simulacros portáteis de eternidade”<sup>226</sup> – para poder ser logo em seguida rearmada mais adiante. Uma proliferação de máscaras, diz Julio Premat, que transtorna, através do riso, a imagem do escritor. Como afirma Premat, na literatura idiota de Aira trata-se de fazer do final – fracasso da inteligência, da vocação, da originalidade, em suma, fracasso do escritor – um princípio<sup>227</sup>. Afinal, a melhor maneira de sobreviver talvez seja ainda não haver chegado.

---

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>227</sup> PREMAT, Julio. “Aira: o idiota da família”, p. 11.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AIRA, César. *Em Havana*. Trad. Byron Vélez Escallón e Joaquín Correa. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Random House, 2017.
- \_\_\_\_\_. *La ola que lee*. Org. María Belén Riveiro. Barcelona: Penguin Random House, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Trad. JW. Desterro: Cultura e Barbárie, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Pequeno manual de procedimentos*. Trad. e org.: Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a arte contemporânea*. Trad. Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. “Borges y yo”. In: *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”. In: *O congresso de literatura. Ensaio sobre César Aira*. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaio. Zazie Edições, 2019.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p.264-298. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GIORDANO, Alberto. “Con Aira (Fragmentos de un diario en Facebook)”. Disponível em: <https://barbaria.com.ar/con-aira-fragmentos-de-un-diario-en-facebook/>, 2019. Acesso: 09/07/2021.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.



- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- PREMAT, Julio. "Aira: o idiota da família". Trad. JW. *Sopro* nº 64, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- SAER, Juan José. "O conceito de ficção". Trad: JW. *Sopro* nº 15, 2009.
- Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>.

# Transformar a literatura num ritual para ocupar o tempo: alguns aspectos da ritualística aireana

Renato Bradbury de Oliveira

*Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal – lo cual nos afantasma incómodamente.–*

Jorge Luis Borges  
*Historia de la eternidad*

O pampa argentino, por sua extensão e pelos seres que nele circulavam, figurou em *Facundo Quiroga* (1845), de Domingo F. Sarmiento, como uma força impessoal e antagonista ao projeto civilizatório defendido por seu autor. Logo no começo dessa obra há o delineamento da paisagem onde lemos que “el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión [...]”<sup>228</sup>. As dispersas povoações da República Argentina à época eram circundadas pela imensidão do pampa e seus seres, as feras e os povos indígenas que, na descrição de Sarmiento, seriam bandos que espreitam e aguardam as noites claras para atacar os rebanhos.

Jorge Luis Borges vai transformar a imensidão desértica do pampa (e, com isso, as figurações do pampa na literatura

---

<sup>228</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, o, Civilización y barbárie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018, p. 49.

argentina) em labirinto, em figura de um pensamento que joga com as aporias e propõe paradoxos. A experiência da literatura, na leitura de Maurice Blanchot sobre o infinito literário borgeano<sup>229</sup>, seria próxima à experiência das aporias filosóficas, isto é, pensamentos sem saída. Neste sentido, o infinito literário formulado por Borges seria análogo a um labirinto cuja saída (o fora) é apenas o reflexo da própria imagem.

No ensaio “La Pampa y el suburbio son Dioses”, Borges atribui ao pampa o caráter mítico de “cosas no sujetas a las contingencias del tiempo”<sup>230</sup>. Se perfizemos uma espiral entre esse texto de 1925 e o ensaio “Historia de la eternidad”, publicado em 1936, veremos que as contingências do tempo sinalizam o problema do sucessivo: “Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician todos los minutos del tiempo y toda la variedad del espacio”<sup>231</sup>. A reflexão de Borges principia com a ideia platônica de que a eternidade seria uma imagem feita com substância de tempo<sup>232</sup> e que seu modelo seria a nostalgia: “Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen;

---

<sup>229</sup> Cf. “O infinito literário: o aleph” em *O livro por vir*. BLANCHOT, Maurice. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 136-140.

<sup>230</sup> BORGES, Jorge Luis. “La Pampa y el suburbio son Dioses”. In: *Proa*, enero, 1925, n. 15, p. 14.

<sup>231</sup> *Idem*. “Historia de la eternidad”. In: BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad* [Obras Completas 1923-1972]. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 353-366.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 353.

los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente”<sup>233</sup>.

O artifício da eternidade estaria fundado no simultâneo e, na condição de imagem, a eternidade seria composta pelo sucessivo. A memória coletiva e a história universal, nesta perspectiva, não seriam apenas o acúmulo das memórias individuais e dos eventos coletivos; antes, seriam o repositório do sucessivo que alimenta a eternidade. A imagem congrega o simultâneo a partir do esquecimento, e é justamente esse traço que permite a construção de um espaço virtual onde reinam os duplos: a literatura. É neste sentido que o leitor de Borges, Michel Foucault, num pequeno texto de 1963 (*Tel quel*, nº 15), defende uma configuração de jogo de espelhos para pensar a linguagem diante do vazio da morte, do esquecimento:

O infortúnio inumerável, dom ruidoso dos deuses, marca o ponto onde começa a linguagem: mas o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito; diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema, mas também recomeça, narra para si mesma, descobre o relato do relato e essa articulação que poderia não terminar nunca. A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 365.

<sup>234</sup> FOUCAULT, Michel. “A linguagem ao infinito”. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos* III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 48.

As figurações do pampa na literatura argentina permitem a construção do Pampa, imagem mais próxima da eternidade e, portanto, da morte. A transfiguração borgeana dos pampas em Pampa transforma aquela imensidão desértica, reino da barbárie (como propôs Sarmiento), em um espaço virtual que permite ao escritor identificar-se com a literatura argentina. E aqui cito um trecho de Borges sobre o escritor argentino e a tradição:

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.<sup>235</sup>

O escritor César Aira incorpora esse dispositivo borgeano a partir de uma torção do valor da “autenticidade”, como ele mesmo afirma no ensaio “Exotismo”:

Encontramos algo mezquino en el veto borgeano a los camellos. Lo que se le exige al escritor es *autenticidad*, dando

---

<sup>235</sup> BORGES, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. In: BORGES, Jorge Luis. *Discusión [Obras Completas 1923-1972]*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 270.

por sentado que se trata de un valor positivo (y debe de serlo, seguramente). Pero el artista es artista justamente de la transmutación de los valores. ¿Y si él prefiere ser inauténtico? Nadie puede impedirse. De otro modo se estarían confundiendo las virtudes cívicas con las artísticas.<sup>236</sup>

E aqui entramos na ritualística aireana: em sua base está o procedimento rousseliano. O procedimento cunhado por Raymond Roussel (1877-1933) seria, para César Aira (2013), uma ferramenta geradora de argumentos literários<sup>237</sup>, um mecanismo produtivo “acionado pelo ilimitado do acaso”. Aira demonstrou interesse pelo procedimento rousseliano em várias ocasiões e, além disso, o incorporou à sua maneira em suas ficções<sup>238</sup>. O aspecto impessoal do procedimento de Roussel contrapõe-se à parafernália psicológica (ideologia, comunicação, autobiografia, opinião etc.) que é rechaçada pelo

---

<sup>236</sup> AIRA, César. “Exotismo”. In: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario. n° 3, 1993, p. 76.

<sup>237</sup> Conforme Aira: “Um procedimento é um método para gerar argumentos narrativos, histórias. [...] Esse método poderia consistir em extrair palavras ao acaso do dicionário, ou de um chapéu, e armar uma história que fosse da primeira palavra à segunda, da segunda à terceira... Não precisa ser muito criativo ou estranho, basta que sirva ao propósito de por o acaso a serviço de uma formação linguística qualquer [...]. Através do procedimento o escritor se libera das suas próprias invenções, que de algum modo sempre serão mais ou menos previsíveis, pois sairão dos seus mecanismos mentais, da sua memória, da sua experiência, de toda a miséria psicológica perante a qual a maquinaria fria e reluzente do procedimento luz como algo, enfim, novo, estranho, surpreendente”. Cf. AIRA, César. *Como me tornei freira* seguido de *A costureira e o vento*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, pp. 5-6.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 8.

escritor argentino. Isso porque, conforme Aira, “uma invenção realmente nova nunca sairá dos nossos velhos cérebros, onde tudo já está condicionado e consabido. Só nos dará esse novo o acaso de uma maquinação alheia a nós”<sup>239</sup>.

Aquele aspecto impessoal do procedimento é combinado, na ficção aireana, com uma experiência da sobrevivência que, conforme Sandra Contreras (2019), aparece tanto no enredo de suas narrativas<sup>240</sup> quanto no uso que César Aira faz da forma romance. Ainda conforme a autora, essa sobrevivência diz respeito ao resgate anacrônico do gesto vanguardista de buscar o novo:

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. [...]

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 [...].<sup>241</sup>

Essa repetição diferencial do “impulso original” figura em Aira como uma “huida hacia adelante”. No texto “Ars

---

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>240</sup> Por exemplo – segundo Aira, os exemplos já são aquilo que pretendem exemplificar –, em *El santo*, o protagonista sofre uma série de imprevistos enquanto tenta manter-se vivo. Cf. AIRA, César. *El santo*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

<sup>241</sup> CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”. Trad. Victor da Rosa. In: *O congresso de literatura: ensaios sobre César Aira, op. cit.*, pp. 15-16.

narrativa”<sup>242</sup>, o escritor argentino discorre sobre o tema e afirma o seguinte:

Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que haciéndolo no tan bien (o mejor: haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... Mi estilo de “huida hacia adelante”, mi pereza, mi procrastinación, me hacen preferible este método al de volver atrás y corregir; he llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva. Más que eso: encontré en este procedimiento el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas con un tiempo orgánico... Novelas biónicas, mutantes...<sup>243</sup>

Aqui é interessante destacar o uso que Aira faz da “espiral”. Há aí um gosto pelo paradoxal que marcaria a dinâmica da “huida hacia adelante”: “volviendo atrás sin volver, avanzando siempre”<sup>244</sup>. Conforme Nastassja Pugliese:

Paradoxos [...] enunciam situações problemáticas ou absurdas que exigem maiores explicações, porque trazem em si uma potencial contradição. Digo potencial contradição e não contradição *per se*, porque paradoxo não é sinônimo de

---

<sup>242</sup> Publicado originalmente em *Criterion*, nº 8, Caracas, Janeiro de 1994, pp. 70-72.

<sup>243</sup> AIRA, César. “Ars narrativa”. In: *La ola que lee*. Org. María Belén Riveiro. Barcelona: Penguin Random House, 2021, posição 1.697.

<sup>244</sup> Vale lembrar que paradoxo deriva do grego “παρά” (contrário a) unido a “δόξα” (opinião comum) e faz referência a uma ideia estranha ou oposta à opinião comum e ao bom senso. (cf. verbetes “παρά” [p. 449] e “δόξα” [p. 157] em PABÓN, J., Dicionário manual grego clássico – español [Vol. 1], Madrid: Vox, 2014).



contradição, mas de confronto ou o conflito entre razões (ou percepções) contrárias.<sup>245</sup>

Podemos acrescentar à explicação de Pugliese a caracterização preliminar de “paradoxo” que Gilles Deleuze apresenta em *Lógica do sentido*: “O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo”<sup>246</sup>. Deleuze pensava na menina Alice da obra de Lewis Carroll, aqui podemos pensar na menina César Aira de *Cómo me hice monja* (1999), que é identificada pelos outros personagens como menino apesar de referir-se a si como “*una niña*”:

[...] yo era una niña difícil... una niña problema en algún sentido...

[...] – El niño Aira... Está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizás ni lo han notado, tan insignificante es. Pero está. No se confundan.

[...] – ¿Te acordás cuando eras chiquito, César, y yo te llevaba a tomar helados? (AIRA, 1999, p. 34, 60 e 111)

A espiral<sup>247</sup>, como figura de pensamento, parece ade-

---

<sup>245</sup> PUGLIESE, Nastassja. “Os paradoxos do início da metafísica moderna”. In: *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 195-213, 2017, p. 198. Disponível em: < [https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/download/17107/13880/48223](https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/download/17107/13880/48223)>. Acesso: 17/01/2023.

<sup>246</sup> DELEUZE, Gilles. “Primeira série de paradoxos: do Puro Devir”. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 1.

<sup>247</sup> Ao mobilizar a figura da espiral, César Aira parece render uma pequena homenagem ao escritor cubano José Lezama Lima, que incorporava a figura em sua obra (tanto poética quanto ensaística). Cito, a título de exemplo, um trecho de *Muerte de Narciso* (1937): “*Granizados*

quadra para ilustrar a afirmação simultânea de dois sentidos, pois retorna sobre si mesma apenas para avançar. É nesse sentido, talvez, que o escritor argentino argumenta em “¿Qué hacer con la literatura?”: “Porque la literatura como tal es una rama peculiarísima del saber, que suele estar contra el saber común. Empieza donde termina el saber y suele ir en dirección opuesta, desvirtuando las certezas que pudo dar el saber”<sup>248</sup>.

Além disso, o caminho espiralado também ilustra uma das características da ritualística aireana: o ritmo narrativo. Em *La costurera y el viento*, Aira parece defender um processo de sobredeterminação que amalgama diversos eventos narrativos a partir da simultaneidade:

É incrível a velocidade que uma sucessão de acontecimentos pode tomar a partir de uma pessoa que se diria imóvel. É uma vertigem; os fatos já não se sucedem, simplesmente: tornam-se simultâneos. É o recurso ideal para se livrar da memória, para fazer de toda lembrança um anacronismo.<sup>249</sup>

---

*toronjiles y ríos de velamen congelados, / aguardan la señal de una mustia hoja de oro, / alzada en espiral, sobre el otoño de aguas tan hirvientes*”. LEZAMA LIMA, José. “Muerte de Narciso”. In: *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 4. Além disso, também se pode argumentar que, segundo Emilio Bejel, Lezama Lima defendia uma história baseada na imagem, cuja dinâmica de desenvolvimento se daria em espiral, tal como Giambattista Vico havia proposto no início do século XVIII. Cf. BEJEL, Emilio. “La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima”. In: *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo, 1991, no. 77, p. 132.

<sup>248</sup> AIRA, César. *La ola que lee*. Org. María Belén Riveiro. Barcelona: Penguin Random House, 2021.

<sup>249</sup> AIRA, César. *Como me tornei freira* seguido de *A costureira e o vento*, p. 136.

Ainda sobre o tema, vale lembrar que a “huida hacia adelante” é identificada por Aira como uma estratégia de abandono dos gêneros (o romance, o teatro, a poesia, o ensaio e etc.) sempre que o escritor se sentir restrito pela forma<sup>250</sup>. Isso porque Aira postula uma liberdade para o escritor que está associada à radicalidade da arte: renunciar aos gêneros seria criar uma “plataforma de lançamento de um abandono”<sup>251</sup>. A ideia, de um modo geral, seria a de que um escritor que se mantém apegado aos gêneros e faz da inspiração e do talento suas entidades-guia constrói uma unidade biográfica cujo centro é o próprio indivíduo.

César Aira subverte esse processo que coloca a unidade biográfica do escritor no centro da literatura a partir da incorporação do impessoal tanto em suas ficções quanto em seus ensaios. Essa incorporação desloca a subjetividade do âmbito pessoal em direção ao coletivo, daí a importância do procedimento:

El procedimiento definitivo sería el que permitiera hacer arte automáticamente, dándole la espalda al talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos; en una palabra, a todo el siniestro

---

<sup>250</sup> Em “Sobre el arte contemporáneo”, Aira (2016, §6.28) afirma: “Si es arte, o para que sea arte, debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados, y se lo puede poner entonces, según este novedoso concepto dieciochesco reinterpretado por mí, en el rubro de la ‘artesanía’”. AIRA, César. “Sobre el arte contemporáneo” *In: Sobre el arte contemporáneo/En la Habana*, Literatura Random House, 2016.

<sup>251</sup> AIRA, César. *La ola que lee*. Org. María Belén Riveiro. Barcelona: Penguin Random House, 2021. Tradução do autor.

bazar psicológico burgués. Es la salida, al fin, de la individualidad. Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos, no por uno.

Lo que resulta del procedimiento no será nunca un objeto-mercancía, porque, si sale realmente cargado de procedimiento, llevando en sí el manual de instrucciones de su propia generación, quien se enfrente a esas obras de arte podrá desarmarlas y volverlas a armar, se identificará con el creador (que deja de ser una unidad biográfica) y el arte “será hecho por todos”.

El procedimiento es la forma que toma en nosotros el destino, y todo el sentido del combate está en evitar que nuestro destino sea individual [...].<sup>252</sup>

Haveria, portanto, uma tendência que leva os escritores a um destino individual. No ensaio “¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?”, Aira cita um trecho do diário de Kafka e discorre sobre o livro *Kafka: por uma literatura menor*<sup>253</sup> escrito pela dupla Gilles Deleuze e Félix Guattari:

En un denso librito [...] Deleuze y Guattari han desarrollado el tema de la literatura pequeña, y han encontrado su característica clave en el abandono de la individualidad, en favor de lo que llaman “un dispositivo colectivo de enunciación”. Cualquiera que haya leído a Borges sabe que no se trata de otra cosa: un dispositivo para deshacer al escritor en el lector, y viceversa (Pierre Menard, Funes, Dahlmann, Américo Castro, Isidro Parodi...), *un elegante teorema que demostró la reversibilidad social del escritor*. Borges mismo se ha vuelto al revés: no es casual que, en muchas novelas que se escriben hoy, sea un personaje más.

En efecto, volver colectivo lo individual es hacer de la literatura una política, la única que vale la pena. *El primer paso es poner*

---

<sup>252</sup> *Ibidem.*

<sup>253</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

*en marcha un mecanismo que permita entrar y salir, con la agilidad de un bailarín nietzscheano, de lo escrito.* Borges lo ha hecho.<sup>254</sup>

As frases de Aira convergem para a ideia, enunciada por Rodolfo Fogwill, de que:

[...] “escribir [...] es crear un espacio en el que se pueda escribir”. Ese espacio, social, histórico, económico, estético, es la Argentina. Entre la Argentina y la literatura argentina no hay una gran distancia: el dispositivo borgeano puede ser la mejor herramienta para reactivar nuestra historia literaria.<sup>255</sup>

A Argentina como uma construção ao mesmo tempo individual e coletiva: individual porque requer o ato solitário da escrita e coletiva pois reúne, sob a forma de imagem, cristalizações do tempo, experiências do vivido realizadas a partir da literatura. A estratégia de entrar e sair do escrito se daria, nesta perspectiva, em espiral, voltando sem voltar, avançando sempre. Para tanto, é necessária uma ritualística.

Se o ato de escrever é instintivo e resulta fácil e natural como respirar ou dormir – conforme acredita o narrador do relato “El hornero” –, para escapar a esse instinto a linguagem deve trabalhar contra si mesma: “desde que [los hombres] nacían o poco menos (desde que, en su primer año de vida, caía la ‘persiana’ del instinto), depositaban todo el sentido en el lenguaje, y lo que quedaba afuera era marginal e insignificante”<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> AIRA, César. *La ola que lee*. Org. María Belén Riveiro. Barcelona: Penguin Random House, 2021, posição 246-255. Tradução do autor. Itálico do autor.

<sup>255</sup> *Ibidem*, posição 265.

<sup>256</sup> AIRA, César. “El cerebro musical”. In: *El cerebro musical: relatos reunidos*. Barcelona: Penguin Random House, 2016, posição 1988.

Essa ideia também reaparece no ensaio “Lo incomprendible”<sup>257</sup>, onde Aira vai defender que a lógica da arte vai na contramão da comunicação eficaz, pois a primeira função da arte seria causar um estranhamento, “romper los hábitos de la percepción y volver nuevo lo viejo”<sup>258</sup>. Nessa perspectiva, o “estilo” aparece como o trabalho que o escritor realiza com a linguagem que a torna distinta da língua materna: a literatura criaria uma língua estrangeira dentro daquela<sup>259</sup>. Essa língua estrangeira dentro da outra coloca para circular o “mal-entendido”:

Dentro de una comunidad histórica, un libro es forzosamente sobreentendido, porque el movimiento centrípeta hacia la claridad hace que a ese libro lo estén escribiendo sus primeros lectores, los que viven en el barrio del autor, y ellos no pueden interpretarlo de otro modo que como un esfuerzo extra por aportar luz a la comunicación. Hasta ahí, entendemos demasiado, y el libro se balancea peligrosamente en el abismo de lo obvio. Tenemos la desgracia de compartir sus condiciones de producción. (Digamos entre paréntesis que hasta aquí llega toda la literatura comercial; y yo diría más aún: que este es el horizonte de toda la cultura popular, su condena a redundancia perpetua).

---

<sup>257</sup> Publicado originalmente em *El Malpensante*, n° 24, Bogotá, setembro de 2000, p. 84-89.

<sup>258</sup> AIRA, César. “Lo incomprendible”. In: *La ola que lee*. Org. María Belén Riveiro. Barcelona: Penguin Random House, 2021, posição 2243.

<sup>259</sup> Aqui a inspiração deleuziana-guattariana é evidente; cito a primeira característica de uma literatura menor: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, posição 178).

Pero con los libros que amamos se inicia de inmediato una creación de distancias. Por lo pronto, empieza a pasar el tiempo, eso es inevitable, y esa distancia no dejará de crecer. Y además, los libros se desplazan en el espacio, salen del barrio, de la ciudad, de la sociedad que los produjo, van a parar a otras lenguas, a otros mundos, en un viaje sin fin hacia lo incomprensible.

El barco que los transporta es el malentendido.<sup>260</sup>

O mal-entendido, segundo Aira, não se resolve jamais pois seu destino seria outro; além disso, resolver um mal-entendido implicaria voltar ao seu local e data de origem, hipótese descartada fora da ficção; o que interessa na literatura é a criação de mitos de origem: “El destino del malentendido es justamente el contrario: hacer avanzar el tiempo, engendrar más malentendidos, multiplicarlos y hacerlos más eficaces, hacer de ellos verdades que sirvan para vivir y crear”<sup>261</sup>.

Aira radicaliza aquela ideia da literatura como criadora de distâncias a partir de suas ficções que, em muitos casos, se passam em lugares e/ou épocas distantes<sup>262</sup>. Em *El santo*, o narrador não está no mesmo plano espaço-temporal que os outros personagens, já que sua perspectiva privilegiada alcança séculos e diversas localidades:

En una pequeña ciudad catalana empinada en los acantilados sobre el azul Mediterráneo, vivía un monje con fama de santo [...]. Transcurrían los últimos siglos de la Edad Media,

---

<sup>260</sup> AIRA, César. “Lo incomprensible”. *La ola que lee*, 2021, posição 2277. Meu itálico.

<sup>261</sup> *Ibidem*, posição 2300.

<sup>262</sup> Cito alguns: *Ema, la cautiva* (1981); *Canto castrato* (1984); *Una novela china* (1987); *La liebre* (1991); *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000); *Parménides* (2006); dentre muitos outros.

que parecía como si no fuera a terminar nunca. La cultura de la época, sus sueños, sus guerras, se desarrollaban sobre el suelo europeo como una colorida alfombra a la que el Tiempo volvería Historia [...] Era una época de milagros y resurrecciones, en la que todo era posible.<sup>263</sup>

Ao fazer referência à Idade Média o narrador explicita seu distanciamento, uma vez que, conforme o historiador Toby Burrows<sup>264</sup>, a utilização do termo “*middle age*”<sup>265</sup> ocorre nas primeiras décadas do século XVII, mais de um século depois do final da Idade Média.

Outro narrador aireano, o de “El Cerebro Musical”<sup>266</sup>, joga com os limites do conto e da crônica ao apresentar uma ficção baseada em supostas lembranças da infância do escritor: “Yo era chico, tendría cuatro o cinco años. Era en mi pueblo, Coronel Pringles, a comienzos de la década de 1950”<sup>267</sup>. Como se sabe, César Aira viveu toda a sua infância em sua cidade natal, a pequena Coronel Pringles; sua data de nascimento (1949) coincide com os dados apresentados no relato em questão. Contudo, esse fundo autobiográfico é todo esburacado pela incerteza do próprio narrador em relação ao que descreve:

---

<sup>263</sup> AIRA, César. *El Santo*. Barcelona: Penguin Random House, 2015, p. 7.

<sup>264</sup> BURROWS, Toby. “Unmaking ‘the middle ages’”. In: *Journal of Medieval History*, n. 7, p.127-134. DOI: < [https://doi.org/10.1016/0304-4181\(81\)90023-3](https://doi.org/10.1016/0304-4181(81)90023-3)>. Acesso: 21/04/2021, p.129.

<sup>265</sup> O termo em inglês é derivado do latim *medium aevum*.

<sup>266</sup> Publicado em 2004, o conto integra *El Cerebro Musical: relatos reunidos*.

<sup>267</sup> AIRA, César. “El cerebro musical”, *op. cit.*, posição 992.



No sé quién me había explicado estas cosas, o si eran resultado de mis propias elucubraciones y fantasías; habría sido muy característico de mí, inventarlo todo, porque siempre estaba inventando historias y maquinaciones para lo que no entendía, y no entendía casi nada.<sup>268</sup>

Ao final do relato, após a descrição de acontecimentos insólitos e sobrenaturais (um livro é colocado sobre o ovo de uma anã voadora assassina), o narrador conclui: “En la leyenda de Pringles, esa figura extraña [o livro sobre o ovo] se perpetuó como el símbolo de la fundación de la Biblioteca Municipal”<sup>269</sup>.

A relação entre as lembranças de infância e a criação literária aponta para a relação entre a memória e a linguagem, que se dá a partir da imagem. Aira, no ensaio *Em Havana*, comenta sobre a imagem inspirada pelo pequeno vaso dinamarquês que aparece em *Paradiso* (1966), romance de Lezama Lima:

A imagem, para ser verdadeiramente imagem, como foi nas eras imaginárias (por exemplo na Renascença), deve surgir como enigma, fora da linguagem, definitivamente sem explicação nem justificação: fora de qualquer narrativa possível, ou seja, como mistério e possibilidade infinita. [...] Se a imagem de verdade é a refratária às palavras, o escritor não poderá evitar desvirtuá-la. Mas, acho, existem modos de sugerir, mesmo dentro do discurso, o silêncio da imagem. [...].

Dentro de um romance pode haver objetos (não necessariamente objetos propriamente ditos como esse: podem ser cenas, aventuras, personagens, ideias) refratários ao próprio discurso em que vivem, que se desprendem da sucessão temporal do discurso

---

<sup>268</sup> *Ibidem*, posição 1007.

<sup>269</sup> *Ibidem*, posição 1014.

e se fazem eternos com a eternidade daquilo que não cabe nas categorias do entendimento. O real é o modelo desses objetos.<sup>270</sup>

O real, segundo Aira, teria algo de silencioso, inesgotável e indecifrável; e a imagem partilharia dessas propriedades ao furtar-se à linguagem<sup>271</sup>. A linguagem, continua Aira, desvirtua o caráter próprio da imagem a partir do momento em que essa passa pela memória: “É como se a imagem propriamente dita se desse sempre em tamanho natural. [...] Passada pela memória, a imagem se torna miniatura e exotismo”<sup>272</sup>.

A imagem parece transitar entre o real e a memória; daí a proliferação ficcional desses pequenos objetos que oscilam entre a opacidade e a transparência, isto é, que podem ou não serem atravessados pela luz e que implicam certa captura do olhar. Em todo caso, indicam uma distância entre aquele que vê e a luz ofuscante do real, e essa distância é preenchida pela imagem. Como quando o padre, protagonista de *El santo*, cansado e sobrecarregado de impressões da viagem, se deita na cama em seu novo cativoiro:

Se acostó y se durmió; una parte de su mente dormida se esforzaba por abrir la válvula de los sueños, la otra, más prudente, los reprimía, para no sobrecargar con vicisitudes irreales e inútiles una experiencia ya de por sí profusa. El resultado fueron sueños vistos de lejos, dentro de una bolita cristalina que brillaba en el fondo de su oscuridad personal.<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> AIRA, César. *Em Havana*. Trad. Byron Vélez Escallón e Joaquín Correa. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017, pp. 6-8.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>273</sup> AIRA, César. “El santo”, p. 40.

Essa visão distanciada e percebida através de uma “*bolita cristalina*” reaparece em *Lugones* (2020), quando o personagem que dá título à narrativa observa (e é observado também) no vidro de sua janela uma imagem formada numa gota d’água<sup>274</sup>. A via de mão dupla da imagem, em muitas ficções de Aira, participa de uma proliferação incessante de inversões, de conexões inusitadas, reviravoltas e de eventos aleatórios. Aqui entra o procedimento rousselfiano, tão admirado por Aira.

---

<sup>274</sup> “Lugones, que continuava com os óculos postos e não lembrava disso, neste momento acreditou estar diante de uma visão sobrenatural, a visão da agudez em si. Porque dentro da espessura do vidro, num desses biselados naturais que se costuma fazer nos vidros baratos, refletia-se como numa miniatura dentro de uma gota d’água uma cena perturbadora. Dois homens se mexiam numa espécie de círculo e uma mulher aparecia entre eles. Ainda que essas sacudidas não eram exatamente as de girar em círculos. Via-se tão claro, tão detalhado, que não se entendia bem. Estavam curtindo, isso era evidente demais, mas as caras se deformavam; de súbito parecia como se os estivessem vendo perto demais [...]. Enquanto tirava a roupa não lhe ocorreu pensar que o fenômeno do vidro da janela podia funcionar nos dois sentidos. E efetivamente na peça ao lado os dois jovens playboys que tinham se esfregado com uma polaca trazida de contrabando numa lancha alugada, tiveram a assombrosa experiência de ver numa gota do cristal a miniatura grotesca, sobrenaturalmente nítida como vista por um microscópio, de um senhor baixo e gordinho de óculos se esfregando numa tina de madeira. Não fizeram nenhum esforço por reconhecê-lo, porque era inconcebível que essa pequena iluminação cristalina tivesse um referente na realidade. Parecia-lhes antes uma dessas obrinhas de Méliès, aperfeiçoada pela cor e pelo detalhe. Uma joia, em suma, que poderia se intitular ‘O banho do senhor’ e que era uma pena não poder enfiar no bolso como um desses souvenirs que se leva dos hotéis”. AIRA, César. *Lugones, op. cit.*, n.p.

É o “fora” da linguagem que o escritor, para escapar ao destino de “escrever bem” (comunicação fácil e eficaz),<sup>275</sup> deve buscar a partir do “dentro” (da própria linguagem). Para tanto, é necessário transformar a literatura num ritual para ocupar o tempo<sup>276</sup>. Essa ocupação do tempo pode ser lida como uma cristalização, um processo que torna visível (na linguagem) a sucessão temporal identificada com o que está fora, o real, sem refleti-lo fielmente; ao contrário, trata-se de uma superfície opaca que *realiza* a experiência do viver:

Escribir es vivir, simplemente, a condición de creer no haber vivido. [...] Escritos, los hechos ganaban lo que no tenían en el azar de la experiencia – y lo ganaban en el trabajo de escribir, que a su vez ganaba la importancia suprema de estar realizando la experiencia.<sup>277</sup>

---

<sup>275</sup> César Aira em “Um discurso breve” nos diz que: “[...] a literatura não serve para nada além de oferecer o prazer que produz e este prazer está associado ao juízo de qualidade que o leitor fará, assim como antes o fez o próprio autor. Depois, o escritor sem fazer nenhum esforço especial, deixando-se ir naturalmente pelo impulso inicial, escreverá bem. Fará algo bom caso se entregue à literatura, aos mecanismos de sobrevivência que a literatura tem para não se extinguir em um mundo que não necessita dela. Em um mundo onde tudo deve cumprir uma função, a literatura, consciente de sua inutilidade, sabe que a sua única chance de persistir é produzir prazer e admiração”. AIRA, César. “Um discurso breve”. Trad. JW. In: *Landa*, vol. 9 n. 1, 2020, p. 418-425, p. 422. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/218548/19-%20César%20Aira-%20Um%20discurso%20breve.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: 22/04/2021.

<sup>276</sup> Para Aira (2013), a chave unificada que permitiria ver os livros de Roussel como totalidade (“obra”) seria, simplesmente, a de que o escritor francês buscou com elas a ocupação do tempo.

<sup>277</sup> AIRA, César. “Por qué escribi”. In: *La ola que lee*, posição 2838.

Podemos pensar que o procedimento deriva daquela busca e se configura como um ritual por meio do qual nasce o literário. Na medida em que a subjetividade do escritor é deslocada, o literário não depende de uma unidade biográfica:

A literatura está toda feita de elementos extraliterários. O que aconteceria se lhe tirássemos tudo o que nela é informação, comunicação, ideologia, autobiografia, opinião...? Se conseguíssemos isolar o puro mecanismo do que faz literária a literatura? Acredito que teríamos algo como *Locus Solus* ou qualquer outro dos seus livros. Na sua concentração por encontrar formatos que lhe dessem uma plena ocupação do tempo, Roussel pôs de lado todos esses elementos, e deixou a literatura nua.<sup>278</sup>

O impessoal, nesta perspectiva aireana, aparece como o fundamento da literatura, o princípio pelo qual ela se faz literária.

A ritualística em Aira, além disso, tem a ver com a tradução<sup>279</sup>: em “El hornero”, a fabulação permite a inversão do olhar a partir da tradução (o narrador do conto toma

---

<sup>278</sup> AIRA, César. “Raymond Roussel. A Chave Unificada”. Trad. Byron Vélez Escallón. In: *Sopro*, n. 98, nov. 2013, p. 5-12. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n98.html#.YIFia9LPy00>>. Acesso: 22/04/2021, p. 11.

<sup>279</sup> Tanto em sentido amplo como a conversão de uma linguagem em outra, quanto em sentido restrito aos processos idiomáticos. Sobre o último: “O procedimento é uma ferramenta do autor (de Roussel, porque não houve outro), e não concerne ao leitor. Uma ferramenta que lhe permitiu encontrar as histórias mais estranhas, as invenções mais esquisitas e surpreendentes, em que jamais teria pensado se houvesse confiado na sua própria invenção. Por isso traduzir Roussel não só é possível mas conveniente, e lê-lo em tradução a outra língua (pelo menos nas suas obras em prosa, quer dizer, as feitas segundo o procedimento) é o único jeito de apreciá-lo plenamente, visto que ao afastá-lo do francês se consoma o ocultamento da gênese”. *Ibidem*, p. 7.

como premissa que o arbítrio cultural do homem é programação instintiva da espécie)<sup>280</sup>. O pássaro João-de-barro [*el hornero*]<sup>281</sup>, a partir de uma alternância do foco narrativo, nos comunica sua infelicidade por ser um exemplar de uma espécie *sui generis*, e observa com certa nostalgia melancólica o comportamento de uma família como quem presencia uma série de rituais estranhos, automatizados, pré-formatados geneticamente para toda a espécie humana:

Se estremecía viéndolos cebar, pasándose el mate, toda esa ceremonia complicada, con uso de instrumentos, acompañada de palabras, gestos, movimientos... ¡Qué asombroso el instinto del hombre! [...] ¡Cómo habían sabido que era la hora de tomar mate? En ellos la lluvia y su cesación no tenía nada que ver, porque solían tomar mate sin que lloviera o dejara de llover, o bien podía dejar de llover y no lo hacían. ¡La sabiduría insondable del instinto! Y cuánto lo disfrutaban, los desgraciados. Si se ponía a pensar que el mismo instinto los había llevado al almacén a comprar la yerba, a la cocina a poner a hervir el agua, a la cama a dormir la siesta... Eran perfectos. Máquinas perfectas de vivir. Toda una lección para un torturado infeliz como él. Pero ¿qué podía hacer, si la naturaleza no había dotado a su pobre especie de un instinto digno de ese nombre, como a todos los demás seres

---

<sup>280</sup> Essa inversão do olhar via tradução entra na lógica do exotismo de colocar em imagens processos inerentes à literatura, revelando estranhezas radicais que escapam aos moldes linguísticos do autor. Cf. AIRA, César. “Exotismo”. In: Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de Rosario. n. 3, p. 73-79, 1993.

<sup>281</sup> O nome dado ao pássaro no português do Brasil, João-de-barro, potencializa essa inversão de perspectiva (proposta na narrativa “El hornero”) ao singularizar cada exemplar da espécie a partir de um nome próprio. Além disso, a proximidade com o barro parece dotar o pássaro desta aura bíblica que vincula a origem do ser humano com este primeiro artefato mágico que foi Adão modelado a partir do barro.

del mundo? No tenía sentido lamentarlo por lo que pasó, por ese fatídico desvío en la evolución que sacó al hornero de los caminos seguros de la adecuación... Quizás la solución estaba en seguir adelante, ir al fondo de la inadecuación hasta recuperar... No, era inútil, y además peligroso; no convenía empeorar las cosas.<sup>282</sup>

Essa inversão de perspectiva coloca em questão o privilégio / maldição da espécie humana em relação às outras espécies e subverte a dicotomia de oposição inato x adquirido (ou instinto x arbítrio cultural) que lhe serve de premissa. O preparo e o consumo do chimarrão aparecem aos olhos do passarinho como uma série de gestos congênitos e, por isso mesmo, desprovidos de qualquer capacidade de escolha o que, por sua vez, livraria a espécie humana da infelicidade que acomete o João-de-barro.

Há um paralelo desse olhar emoldurando cenas como gestos programados em *Locus solus*, romance de Raymond Roussel publicado em 1914. Nesta narrativa, uma das cenas-invento que o anfitrião, o mestre Canterel, apresenta ao grupo de visitantes (o narrador é um deles) consiste na reanimação artificial de oito falecidos a partir de duas substâncias (*ressurrectina* e *vitalium*). Essas reanimações se dão numa casa com paredes de vidro sob condições específicas de temperatura (para impedir o processo de decomposição cadavérica) e são observadas pelas famílias enlutadas:

Uma vez em contato com *ressurrectina* e *vitalium*, o sujeito agia, enquanto ao seu lado, uma testemunha de sua vida, convenientemente agasalhada, empregava-se em reconhecer, pelos gestos

---

<sup>282</sup> AIRA, César. “El hornero”. In: *El cerebro musical: relatos reunidos*, posição 1922.

ou pelas palavras, a cena reproduzida, – que podia se compor de um feixe de vários episódios distintos. [...] Após a identificação da cena, Canterel, documentando-se cuidadosamente, efetuava num ponto da sala de vidro uma reconstituição fiel do quadro desejado, servindo-se, sempre que possível, dos próprios objetos originais.<sup>283</sup>

O falecido revivia, por assim dizer, um episódio de seu passado: executava os mesmos gestos, proferia as mesmas palavras e interagiu com os objetos e as pessoas que porventura estivessem presentes naquela lembrança. O trabalho de Canterel foi o de transformar em cenas cada uma dessas lembranças a partir das ações póstumas, tornadas possíveis graças às duas substâncias acima citadas. O que importa destacar é o *automatismo* desses gestos, que aparecem como instintivos, já que independem do arbítrio ou de uma consciência pessoal. Poderíamos acrescentar uma nona cena, onde o João-de-barro do relato “El hornero” estaria observando gestos póstumos ocorrerem dentro da sala de vidro de Canterel: “¿Qué asombroso el instinto del hombre! [...] ¿Cómo habían sabido que era la hora de tomar mate?”<sup>284</sup>.

O que subjaz tanto nessa cena-invento de *Locus solus* como na inversão do olhar em “El hornero” é certa ritualística que adquire seus contornos a partir da lógica do procedimento. Há uma relação de equivalência da ritualística aireana com o jogo das palavras-cruzadas: ocupar o

---

<sup>283</sup> ROUSSEL, Raymond. *Locus solus*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019, p. 163.

<sup>284</sup> AIRA, César. “El hornero”, posição 1920.



tempo tal como nas palavras-cruzadas<sup>285</sup>, isto é, “a fusão de um máximo de significado com um mínimo de sentido”. A insistência em preencher “um tempo vital que de outra forma teria ficado vazio”<sup>286</sup>, conforme Aira, levou Roussel a inventar modos de escrever e formatos: seu procedimento teria surgido daí.

Essa ocupação de um tempo que teria ficado vazio motivou outro escritor europeu, o alemão Paul Scheerbart (1863-1915). Assim como Roussel, Scheerbart também foi um inventor literário<sup>287</sup>. Alguns anos antes da publicação de *Locus solus* (1914), Scheerbart publicou seu *Das Perpetuum Mobile* (1910), espécie de relato sobre o aperfeiçoamento de sua invenção fictícia, o *perpet* (máquina de movimento perpétuo). Apesar do desconhecimento mútuo, os dois escritores partilham desta incessante necessidade de ocupar o tempo a partir da criação, que combina a precisão técnica com a imaginação inventiva: não se trata de ocupar o tempo do ócio, entre as jornadas de trabalho; mas, de um constante desbastamento da subjetividade restrita à psicologia do eu, com o intuito de restituir à invenção literária uma dimensão coletiva.

A máquina e a automatização, nesses escritores-inventores, corporificam essa ocupação do tempo sem identificá-la a uma consciência pessoal: em *Das Perpetuum Mobile*, por exemplo,

---

<sup>285</sup> AIRA, César. “Raymond Roussel. A Chave Unificada”, p. 10.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> Outra interface entre ambos é a arquitetura vítrea empregada/sonhada em suas ficções.

o personagem-inventor coloca em xeque a lei da conservação de energia, formulada por Robert Mayer em 1849, e declara:

Mayer, como é bem sabido, passou três longos anos trabalhando numa máquina de movimento perpétuo. Quando percebeu que não poderia resolver o problema sozinho, disse solenemente: “Se eu não o conseguir, então não vai funcionar, pois ninguém é mais engenhoso do que eu”.<sup>288</sup>

Em *Locus solus*, Martial Canterel é apontado como o responsável por todas as invenções, mas uma vez colocadas em movimento ele sai de cena e pode apresentá-las aos visitantes como um guia de museu; além disso, a narração (que é feita por um dos visitantes) e as narrativas secundárias e terciárias que se desdobram da trama principal, proporcionam uma visão mais ampla cujo foco é o desenrolar das múltiplas cenas-invento que se sucedem ou se sobrepõem umas às outras.

O princípio de todo automatismo é o gesto de colocar em movimento algo inanimado: desde o Golem na tradição hebraica até os nossos robôs-aspiradores, esse gesto parece aproximar a técnica da magia, convertendo a diferença entre ambas – como afirmou Walter Benjamin no caso da fotografia – numa variável totalmente histórica:

Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. [...] a fotografia revela nesse

---

<sup>288</sup> SCHEERBART, Paul. *Das Perpetuum Mobile*. Berlim: E-artnow, 2016, p. 4. Tradução do autor. No original: “Mayer hat sich bekanntlich auch drei lange Jahre hindurch mit dem Perpetuum Mobile beschäftigt. Als er einsah, daß er selbst das Problem nicht lösen könne, sagte er feierlich: Wenn ich nicht kann, dann gehts nicht; denn geistreicher als ich selbst kann doch Niemand sein”.

material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica.<sup>289</sup>

O automatismo figurado no *perpet* transforma o mito da criatura que recebe um impulso vital de seu criador, pela técnica ou pela magia, e passa a atormentá-lo, no mito do escritor-inventor que cristaliza este impulso vital que é o próprio tempo (que tanto o atormenta). Roussel e, mais tarde, Aira, incorporam esse gesto da cristalização do tempo em suas narrativas.

No nível do enredo, essa cristalização do tempo pode ocorrer a partir do ritmo. Em *Emma la cautiva*, durante uma longa e monótona travessia pelo interior argentino, o personagem Duval encontra no ritmo de sua própria respiração uma maneira de ocupar o tempo:

El silencio se manifestaba en todo, aparecía y desaparecía... era blando como el aire, y a veces rígido como una piedra. Duval respiraba, profundamente, respiraba como nunca antes lo había hecho, con una especie de creencia incierta en la realidad de la vida. En ese avatar del tedio del viaje, el ingeniero se sorprendió de pronto contando sus respiraciones. Le pareció haber dado con la utilidad más primitiva de los números, y pensó que si lograba completar la cuenta de ese movimiento del aire delicado, lograría contar el número de la tierra y del silencio, y del miedo de los caballos, y seguía rezando números nubosos con el ritmo del

---

<sup>289</sup> BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91-107, pp. 94-95.

pecho y de la cabeza. En realidad había perdido la cuenta desde el principio, aunque no por eso dejaba de sentir que se trataba precisamente de un cálculo.<sup>290</sup>

Por vezes, o ritmo ganha uma intensidade imprevista: como o *malón* (em *Ema la cautiva*), uma manobra militar utilizada pelos mapuches e charruas, descrita como uma incursão repentina e violenta de uma grande quantidade de cavaleiros: “Habían sido diez mil indios, en un ataque relámpago; vinieron de noche en su caballería más veloz, y al marcharse con todas las reses dejaron un millar de degollados y a casi todos los soldados sin esposas”<sup>291</sup>.

O ritmo é central em *El santo*, posto que agrupa o heteróclito dos acontecimentos a partir de uma única dinâmica: “Era como en esas historias legendarias del cristianismo primitivo, en las que los hechos se sucedían a toda velocidad, tanta como se tardaba en contarlos”<sup>292</sup>. Seguindo a lógica do procedimento rousselfiano, o ritmo permite a proliferação de acontecimentos a partir de uma dinâmica que incorpora o impessoal (intempéries, reviravoltas e coincidências), ao mesmo tempo que implica o pensamento.

\*

A partir do que foi exposto ao longo deste ensaio, é possível tecer alguns comentários gerais sobre a ritualística em parte da produção literária de César Aira: i) a partir da lógica

---

<sup>290</sup> AIRA, César. *Ema la cautiva*. Mérida: El otro el mismo, 2005, p. 38.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>292</sup> AIRA, César. “El Santo”, p. 26.

do procedimento (incorporação do impessoal via proliferação de conexões inusitadas, reviravoltas e eventos aleatórios) se dá um ritual que coloca em movimento (graças ao princípio do automatismo) essa língua dentro da outra que é a literatura; ii) a ritualística aireana cristaliza o tempo, realizando o próprio viver que, nesta perspectiva, compartilha do silêncio da imagem; e, iii) essa cristalização é uma ocupação do tempo que devolve à literatura sua dimensão coletiva<sup>293</sup>.

---

<sup>293</sup> Sobre isso, conferir o ensaio “La utilidad del arte”. *Idem. La ola que lee*, 2021.

## Referências

- AIRA, César. *El santo*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Em a cautiva*. Mérida: El otro el mismo, 2005.
- \_\_\_\_\_. Um discurso breve. Trad. JW. In: *Landa*, vol. 9 n° 1, 2020, p. 418-425. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/218548/19-%20César%20Aira-%20Um%20discurso%20breve.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso: 22/04/2021.
- \_\_\_\_\_. “Raymond Roussel. A Chave Unificada”. Trad. Byron Vélez Escallón. In: *Sopro*, n. 98, nov. 2013, p. 5-12. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n98.html#.YIFia9LPy00>>. Acesso: 22/04/2021.
- \_\_\_\_\_. “Exotismo”. In: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 3, Universidad Nacional de Rosario, p. 73-79, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Lugones*. Trad. inédita e provisória de JW. s.d.; s.p.
- \_\_\_\_\_. *Em Havana*. Trad. Byron Vélez Escallón e Joaquín Correa. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.
- \_\_\_\_\_. *La ola que lee*. Org. María Belén Riveiro. Barcelona: Penguin Random House, 2021.
- \_\_\_\_\_. “El hornero”. In: *El cerebro musical: relatos reunidos*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- \_\_\_\_\_. “El cerebro musical”. In: *El cerebro musical: relatos reunidos*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Como me tornei freira* seguido de *A costureira e o vento*. Trad.: Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Todo escritor inventa su idioma*. [Entrevista concedida a] Hinde Pomeranic. 2010, s.p. Disponível em: <<https://ustedleepoesia2.blogspot.com/2010/05/todo-escriptor-inventa-su-idioma.html>>. Acesso em: 08 de Março de 2022.
- \_\_\_\_\_. *Cómo me hice monja, La costurera y el viento*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1999, 115 p.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 91-107.
- BEJEL, Emilio. “La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima”. In: *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo, 1991, n° 77, p. 129-138.
- BLANCHOT, Maurice. “O infinito literário: o Aleph”. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.136-140.

- BORGES, Jorge Luis. “Historia de la eternidad”. In: *Historia de la eternidad* [Obras Completas 1923-1972]. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.353-366.
- \_\_\_\_\_. “El escritor argentino y la tradición”. In: *Discusión* [Obras Completas 1923-1972]. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 267-274.
- \_\_\_\_\_. “La Pampa y el suburbio son Dioses”. In: *Proa*, enero, 1925, n. 15, p. 14-17.
- BURROWS, Toby. “Unmaking ‘the middle ages’”. In: *Journal of Medieval History*, n. 7, p.127-134. DOI: < [https://doi.org/10.1016/0304-4181\(81\)90023-3](https://doi.org/10.1016/0304-4181(81)90023-3)>. Acesso: 21/04/2021.
- CONTRERAS, Sandra. “Relato e sobrevivência”. Trad. Victor da Rosa. In: *O congresso de literatura: ensaios sobre César Aira*. Org.: Victor da Rosa; Laura Erber. Zazie, 2019 [E-book].
- DELEUZE, Gilles. “Primeira série de paradoxos: do Puro Devir”. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: 1979, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LEZAMA LIMA, José. “Muerte de Narciso”. In: *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 3-7.
- FOUCAULT, Michel. “A linguagem ao infinito”. In: *Ditos e escritos III*. Tradução por Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- PABÓN, José María de Urbina. “Παρά”. In: *Diccionario manual griego clásico – español* [Vol. 1], Madrid: Vox, 2014, p. 449
- \_\_\_\_\_. “δόξα”. In: *Diccionario manual griego clásico – español* [Vol. 1], Madrid: Vox, 2014, p. 157.
- PUGLIESE, Nastassja. “Os paradoxos do início da metafísica moderna”. In: *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 195-213, 2017. Disponível em: < [https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/download/17107/13880/48223](https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/download/17107/13880/48223)>. Acesso em: 17 de janeiro, 2023.
- ROUSSEL, Raymond. *Locus solus*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2019.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, o, Civilización y barbárie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018.
- SCHEERBART, Paul. *Das Perpetuum Mobile*. Berlim: E-artnow, 2016 [E-book].

# Aira de Babel: em torno do *Diccionario de autores latinoamericanos* de César Aira

Joca Wolff

*Durante catorce años el manuscrito de este Diccionario durmió olvidado, mientras mis intereses y lecturas tomaban otros rumbos. Al publicarse ahora [2001], lo he revisado someramente, agregando aquí y allá algún título y la fecha de alguna muerte (advierto que faltan muchas, lo que podría dar la impresión, tan optimista como errónea, de que la literatura latinoamericana abunda en escritores centenarios).*<sup>294</sup>

*Mis novelas son un poco como diarios, van entrando cosas de la realidad, sin deliberación.*<sup>295</sup>

Síntese de leituras e traduções, este trabalho está dividido em duas partes, “Aira di(ccion)arista” e “Três espectros”. A primeira parte é dedicada à relação entre os gêneros *diário* e *dicionário* na obra e no pensamento de César Aira – diários babélicos incluindo “cosas de la realidad, sin deliberación”, e dicionário “que lo es sólo por estar ordenado alfabéticamente”<sup>296</sup>. A segunda parte se volta aos três espec-

---

<sup>294</sup> AIRA, César. “Posdata de 1998”. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 8.

<sup>295</sup> Entrevista concedida a Craig Epplin e Philip Phenix-Tadsen, em Buenos Aires, no dia 4 de julho de 2005. Disponível em: [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html)

<sup>296</sup> Ver “Advertencia” (p.7) ao *Diccionario de autores latinoamericanos*. Também *Continuación de ideas diversas* (2014) de Aira é um livro de fragmentos em ordem alfabética.



tros ou fantasmas que circulam por diferentes *entradas* do *Diccionario de autores latinoamericanos*: são eles Jorge Luis Borges (1899-1986), Leopoldo Lugones (1874-1938) e Alone – pseudônimo do crítico literário chileno Hernán Díaz Arrieta (1891-1984), cuja produção crítica, conforme se lê no dicionário, foi calculada em trezentos volumes, dos quais o autor publicou “uns vinte”<sup>297</sup>. Como as escrituras de Alone, tudo é excessivo neste projeto de biblioteca de Babel latino-americana e brasileira, menos o excesso. Borges, Lugones e Alone visitam diferentes verbetes por diferentes razões (que demonstro brevemente) e com mais frequência ou relevância do que outros nomes citados neles, já que uma das marcas deste livro enciclopédico é a “intra-intertextualidade”, quer dizer, a conversa e o contraste entre autores de diferentes países e a citação de críticos e escritores sobre a obra alheia. É o caso de Antonio Candido, citado aqui e ali a propósito da literatura brasileira e em cujo verbete se lê que deu “uma das mais brilhantes contribuições à crítica de matiz sociológico (ainda que em sua obra supere amplamente este matiz) de seu país e do continente”<sup>298</sup>. É o dispositivo-*aira* para a “biografia sintética” lida e reescrita, isto é, decalcada à sua maneira do “mestre biógrafo” Jorge Luis Borges<sup>299</sup>.

---

<sup>297</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 176.

<sup>298</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 118.

<sup>299</sup> A expressão “mestre biógrafo” aparece em *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (Saint-Nazaire: MEET, 1991), cuja edição original bilíngue

Destaco, logo de início, o elogio a Candido – que apresenta uma incontornável abordagem bem-pensante e domesticadora da literatura brasileira – porque cabe expor desde já o posicionamento estético “moderno” que César Aira assume na década de 80, quando começa a publicar vários títulos por ano de modo sistemático. Contraditório e anacrônico (como o “mestre biógrafo”), ele se posiciona deliberadamente à distância das vertentes pós-modernas e dos *cultural studies*, do romance histórico e do *testimonio*, em plena emergência mundo afora, apesar, ou melhor, justamente por ter sido um leitor devotado de Gilles Deleuze, de quem também decalca certos registros em seu *Diccionario*<sup>300</sup>. Aira

---

o apresenta primeiro em francês – “le maître biographe” (p. 27) – e em seguida em espanhol – “el maestro biógrafo” (p. 59). A definição pode tanto se referir ao *Evaristo Carriego* (1930) quanto aos “Textos cautivos” de Borges, escritos para la revista *El Hogar* entre 1936 e 1940.

<sup>300</sup> Na mesma entrevista concedida em 2005, Aira afirma que “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”. Este é um procedimento que o próprio Aira adota, de modo frequentemente sardônico, nos verbetes do *Diccionario*, ou seja, fazer referência às frivolidades do *biografílico* (Ana Cristina César) com a menção a casamentos desfeitos, melancólicas viuvezes ou trágicas mortes. Também neste ponto há um procedimento – desenvolvido em *Cumpleaños* (2013) – que se verifica em sua narrativa, a qual vê finalmente como uma Enciclopédia: “Empecé a desplazar el foco de atención a un proyecto totalizador del que mis trabajos literarios serían la preparación, el anuncio, el anzuelo. Las novelitas, que seguí escribiendo (...), empecé a verlas como documentación marginal, y, en la medida en que seguía

adota a postura do leitor e escritor *snob* e *highbrow* a quem só interessa a leitura e a escritura, mas sobretudo a primeira: leitor voraz do erudito e do popular, verdadeira biblioteca de Babel contemporânea personificada, apesar da distância do mestre em termos de fatura literária<sup>301</sup>. No entanto e decerto, não se trata em Aira de privilegiar as “altas literaturas”, já que o paradoxo das literaturas menores se apresenta sem concessões e sem cessar tanto nos ensaios-ficções de Borges no século XX, quanto nas ficções ensaísticas de Aira – cujas escrituras seguem em processo nesta década de 2020.

## 1. Aira di(ccion)arista

Excêntrica, geniosa, hiperativa, *maniática*, *a menina César Aira* – para lembrar a protagonista de *Cómo me hice monja* – sofre de dupla monomania, a do diário e a do dicionário. Ela sofre de dupla teima, uma contida dentro da outra, feito “a dupla e única mulher” do relato homônimo de Pablo Palacio – em que uma monstra se divide em “Eu-primeira” e “Eu-segunda”. Uma César Aira *diária* e *dicionária*: essas monomanias do *diário* e do *dicionário* que a monstra e o

---

escribiéndolas, como un modo de entender mi vida. La vida del autor de la Enciclopedia” (p. 77).

<sup>301</sup> Cito duas ocasiões em que Aira se afirma um *snob* literário, sempre num calibrado tom de burla. Em *Continuación de ideas diversas* (2014): “Fui un lector muy precozmente intelectual, muy highbrow y no poco snob, muy literario” (p. 37). Em *Cumpleaños*: “Siempre adherí a una idea de Alta Cultura, High Brow, Arte con mayúsculas. Y el arte no hay que hacerlo bien” (p. 77).

monstro que nela/e convivem vão desdobrando a cada dia, a cada página, a cada novelinha. Se quisermos seguir com Pablo Palacio (Equador, 1906-1947), a mania do diário em César Aira – no sentido da notação do cotidiano, ao modo do *haiku* segundo Roland Barthes, e no de sua obsessão por datas e números – seria “Eu-primeira”, e a mania de dicionário – de autores latino-americanos, incluindo obviamente Palacio – “Eu-segunda”. E, como no conto do escritor equatoriano, o diário e o dicionário se roçam e se ataçam, o que apenas esboço a seguir, estimulado pela sugestão da “posição feminina” ocupada pelo “diário íntimo”, feita por Nora Catelli<sup>302</sup>.

No posfácio à tradução de *Um homem morto a pontapés*, textos das décadas de 1920 e 30 de Pablo Palacio, incluindo o relato “A dupla e única mulher”, escrevi que este “é narrado do ponto de vista daquela que se sobrepôs à outra e mesma (...), torcendo ‘fisicamente’ a linguagem em direção a incorreções gramaticais (...), a exemplo de ‘meu peito dela’”<sup>303</sup>. “Eu-primeira”, autora autoritária que reivindica o poder narrativo para si (contra si mesma), seria

---

<sup>302</sup> Posição exposta em ensaio de 1996, “El diario íntimo: una posición femenina”, em que a “posição” da ou do diarista, independente do gênero, é sempre “feminina”, isto é, marcada pela *diferença*. Cf. CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad* seguido de *El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Versão brasileira do ensaio publicada na revista *Landa* (UFSC), em 2022.

<sup>303</sup> WOLFFE, Joca. “Posfácio”. In: PALACIO, Pablo. *Um homem morto a pontapés* seguido de *Débora*. Trad. JW. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. Coleção Otra Língua, p. 156.

portanto e necessariamente a diarista que existe no “meu peito dela” – dela, César Aira –, pensando numa precisa definição do método aireano de escritura de romancinhos ou novelinhas, que sempre terminam (salvo poucas exceções) com o registro de certo dia, mês e ano, incluindo mais raramente o local.

Assim, desde *Moreira*, *Las ovejas*, *El vestido rosa* e *Emma la cautiva* – os primeiros textos publicados – até *Prins*, *Fulgentius*, *El pelícano*, *El panadero* – alguns dos mais recentes –, as datações ao final do texto definem um tipo novo de diário, que é o diário das novelinhas de sua autoria, conforme sugeriu Sandra Contreras<sup>304</sup>. Concluída determinada novelinha em determinado dia, mês, ano, a leitora chega nesse limiar sem saber quando de fato começou – cinco ou sete meses antes – a escrita do novo escrito, da nova escrita: só interessa a data final, o que indica ao mesmo tempo que não importa, que não há origem – lição, por sinal, mais que introjetada na carne de César Aira, devotado discípulo de *Georgie* Borges que é. Mas o que ocorre, para nosso raciocínio em torno de

---

<sup>304</sup> No prólogo à edição comemorativa de trinta anos de *Emma la cautiva* (Buenos Aires: Eudeba, 2011, p. 8), a propósito do sistema de datação de Aira desde os primeiros livros publicados, Contreras sugere que seus textos respondem a um modo do diário de escritor, através da lógica das datas: “(...) la lógica de las fechas que Aira consigna puntualmente en el final de cada historia y con las que ha ido desplegando, a lo largo de estas décadas, una suerte de ‘diario’ de escritor en sucesivas entregas (...)”.

seu di(cion)arismo, é que as datas marcam as entregas para o mundo da leitura das novelinhas<sup>305</sup>, seja para pequenas editoras sem ISBN, seja para uma multinacional europeia do livro.

*Entradas, semblanzas*, esboços, verbetes, “acumulación de comentarios de lecturas y notas de investigador aficionado”<sup>306</sup>, escreve Aira na advertência ao *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001), mas acumulação que se pode vislumbrar em toda sua obra. Assim, são também verbetes (tradução ao português para “entradas”, em referência a um dicionário) os arquivos digitais originais contendo estas novelinhas-ensaios, ensaios-novelinhas: os nomes desses arquivos dão os títulos aos próprios livros de Aira<sup>307</sup>, de tal modo que parece ser factível tomá-las, tomá-los como parte de um grande e infinito dicionário. Seus títulos vão de *Moreira* a *Lugones*, *Ema* a *Fulgentius*, *Copi* a *Alejandra Pizarnik*, *Parmênides*, *Marguerita*, *Triano*, *Prins* a *Dalí* ou *Picasso* ou *Kafka Duchamp*, para mencionar apenas os que levam nomes próprios. Digamos então que ela, ele, César Aira, *são* um dicionário, ele, ela vivem em estado de dicionário, mas não de um dicionário qualquer: trata-se de um dicionário-em-movimento, em constante *huida-hacia-adelante*, um dicionário eternamente alterado e ampliado

---

<sup>305</sup> Optamos por traduzir o termo *novelitas* por *novelinhas*, simplesmente por soar melhor, além de sugerir algo *novo*.

<sup>306</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 7.

<sup>307</sup> Informação dada pelo próprio escritor em alguma entrevista perdida.

e que se orgulha de dispensar qualquer planejamento ou projeto prévio, desfrutando do improviso, de seu Sun Ra, de seu *free-jazz* e, no entanto, por vezes organizando-se rigorosamente como abecedário – seu único princípio fiel ao dicionário, como notamos acima, sendo o caso também da *Continuación de ideas diversas* (2014), cujos preciosos fragmentos reflexivos seguem a ordem alfabética<sup>308</sup>; e como é o caso, claro, do próprio *Diccionario*: trata-se nada mais nada menos que de inventar um dicionário, que é um guia de leitura da literatura e da crítica literária latino-americanas, e também uma *continuação de retratos diversos* ou *biografias sintéticas*, enfileiradas pela máquina de escrever de Aira na era pré-digital.

Suas “fábulas neodadaístas” se escrevem enquanto lendas ou legendas pringlenses e portenhas, além de exoticamente argentinas, no sentido em que o próprio escritor postula o exotismo, através da invenção de uma espécie de exotismo físico e geográfico interior: “a literatura é o meio pelo qual um brasileiro se torna brasileiro, um argentino argentino”, mas não *de verdade* e sim através da “invenção do dispositivo para que valha a pena ser uma ou outra coisa...”<sup>309</sup>. Bárbaro e

---

<sup>308</sup> A ordem alfabética de *Continuación de ideas diversas* (que traduzi e a editora Papeis Selvagens publicou em 2017) se dá conforme a primeira letra de cada fragmento de texto. Sendo assim, na versão brasileira houve um inevitável redesenho de alguns inícios que não coincidiam com o original em espanhol, jogo tradutório apoiado pelo próprio Aira.

<sup>309</sup> Cf. AIRA, César. Exotismo. *Boletín de estudios de teoría literaria* n° 3,

nosso, o autor desse “dicionário de autores latino-americanos”, e de livros que podem contar dez ou cem páginas, já somava mais de cem títulos em 2019, ao completar 70 anos de idade. Ainda assim, Aira nega sistematicamente que seja um escritor “prolífico”, afirmando, ao contrário, não escrever mais que uma página, a mão, por dia (que é outra forma de dizer que “o todo sulca o nada”). Suas *novelitas* são às vezes mais longas, mas normalmente tendem para o breve e mesmo o brevíssimo. Não menos chamativa é a própria profusão de seus “diários de escritor”, que são cada uma dessas novelinhas – como vimos com Contreras –, assim como os seus modos de distribuição dentro e fora da Argentina. Vale observar aqui que, se o próprio Aira e a própria Contreras tomam seus textos como diários, de maneira geral, há os diários vistos como mais próximos do subgênero literário tradicional na obra de Aira, conforme se lê em *César Aira, un catálogo*, de Ricardo Strafacce. Este livro de 2018<sup>310</sup>, que é mais um título em torno da mania de dicionário de Aira e que apresenta uma página de cada texto publicado pelo escritor, está dividido em cinco partes: “I. Novelas; II. Relatos; III. Diarios; IV.

---

Rosario (Argentina), 1993.

<sup>310</sup> Publicado em Buenos Aires pela editora Mansalva, que passa a lançar, a partir dos anos 2000, uma coleção Aira, substituindo e continuando a editora Beatriz Viterbo, de Rosario, responsável por larga série de seus livros nos anos 90.

STRAFACCE, Ricardo. *César Aira, un catálogo*. Buenos Aires: Mansalva, 2018.



Teatro; V. Ensayos” – conforme o índice<sup>311</sup>. Mas, assim como a obra dramatúrgica, os considerados diários-diários de Aira, segundo Strafacce (o maior especialista em Aira do planeta), são magros e raros, contando apenas dois – *Diario de la hepatitis* (1993) e *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002).

Embora tenha cursado Letras na Universidad de Buenos Aires (até o fim, segundo consta), César Aira fez carreira como tradutor e escritor, apenas participando de eventos e dando conferências em diferentes instituições universitárias ou não no mundo, salvo em Buenos Aires, onde por princípio não concede entrevistas nem dá palestras (com duas ou três exceções). Ou melhor, não dá entrevistas e nem faz palestras para veículos de comunicação ou instituições locais. Atitude que se poderia ler, a princípio e entre outros motivos, como causada por um imenso enfado dos seus iguais – europeizados, intelectualizados, psicanalisados, politizados – na sua própria província. É um tema complexo e delicado na sociedade e na cultura argentinas – como se sabe, muitos escritores e artistas autoexilados foram condenados por “abandonarem” o país e desistirem do enfrentamento com o próprio e por abdicarem de suas próprias lutas; no seu caso, seria aquilo que já se definiu como “in-xílio”, o exílio interno. Mas existe igualmente o fato de que o próprio Aira alimenta em si e em quem o lê um cinismo jocoso, excêntrico e provocativo,

---

<sup>311</sup> Outro título da série dicionaresca em torno de sua obra é o *Ideário Aira* (2019), de Ariel Magnus, em que são elencados motivos e ideias recorrentes em seus textos.

algo que também move sua narrativa e que poderíamos por enquanto resumir, parodiando o título de uma dessas *novelitas*, como “as curas milagrosas do Doutor Aira”: não são curas, não são milagrosas, seu autor não é “doutor”, mas ninguém sai de sua leitura indiferente, como escreveu Sérgio Sant’Anna no prefácio à edição brasileira de *Cómo me hice monja*<sup>312</sup>. É também esse cinismo desastrado um modo de ler a sua eterna fuga para frente, “la huida hacia adelante del relato”, e os disparates que palavras, coisas e personagens admitem e multiplicam nele, com base numa ética da indiferença, do esquecimento e da ação<sup>313</sup>.

Mesmo sendo um intelectual externo ao circuito universitário<sup>314</sup>, ainda assim Aira daria um jeito de gozar, nos anos 80, o seu “ano sabático”, o qual se estenderia por quinze meses e cujo resultado demoraria longos quinze anos para aparecer ao público. Quando finalmente apareceu, com o título de *Diccionario de autores latinoamericanos*, entre as vinte fotos 3x4 que figuram na capa e na contracapa da edição da Emecé, ao menos cinco são de escritores que ele mesmo dizia detestar, a começar por Jorge Amado, não deixando

---

<sup>312</sup> Traduzido por Angélica Freitas com o título de *Como me tornei freira* (Rio de Janeiro: Rocco, 2013).

<sup>313</sup> Cf. CONTRERAS, S. Prefácio a *Ena la cautiva*.

<sup>314</sup> Embora se possa dizer que “dependa” do meio universitário, onde é lido, traduzido e estudado, César Aira não perde oportunidade de se burlar dele, como na entrevista em epígrafe a este texto, em que afirma: “Mis novelas tienen un costado metanarrativo, para que los profesores se luzcan”.

de manifestá-lo de modo mais ou menos explícito em seus próprios verbetes<sup>315</sup>. Ele mesmo narra a história do projeto monumental – que parece ter levado uma vida, mas levou dezoito meses – em uma mensagem de novembro de 2020 a que tive acesso e a qual traduzo aqui:

Este dicionário foi escrito ao longo do ano de 1984. Propus o projeto à editora Ada Korn [que publicaria *El vestido rosa-Las ovejas* no mesmo ano] e combinamos que ela me pagaria um montante (por conta dos direitos de autor) durante um ano, para poder me dedicar *full time*. Comecei no dia 1º de janeiro de 1984 e no dia 31 de dezembro não havia terminado, de modo que levei mais três meses, sem remuneração, e o entreguei no dia 31 de março de 1985. Ou seja, me tomou quinze meses. A editora não quis publicá-lo (muito trabalho para uma casa pequena e uma editora sem experiência). Catorze anos depois, quando a Emecé decidiu publicá-lo, pedi três meses para fazer algumas atualizações.

O dicionário de autores latino-americanos teve na figura de Susana Zanetti<sup>316</sup> a sua maior apoiadora – professora e amiga que foi grande leitora da literatura brasileira e latino-americana em geral e um dínamo da vida literária argentina. Dela disse Raul Antelo, em outra mensagem a que tive acesso, esta mais antiga, de agosto de 2013, quando ela morreu:

Susana era mais do que uma leitora apaixonada e generosíssima. Nunca esquecerei os almoços compartilhados, nas raras

---

<sup>315</sup> Os demais a figurarem na capa, e igualmente execrados, são Mario Vargas Llosa, Octavio Paz e Gabriel García Márquez.

<sup>316</sup> Susana Zanetti (Buenos Aires, 1933-2013), autora de *La dorada garra de la lectura* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2002), foi professora, editora, ensaísta e crítica literária especializada na literatura da América Latina. Foi professora das Universidades de La Plata e de Buenos Aires e teve atuação relevante na “Editorial Universitaria de Buenos Aires” e no “Centro Editor de América Latina” durante a ditadura argentina.

viagens a Buenos Aires nos anos de chumbo, quando ela ainda trabalhava no Centro Editor de América Latina. Um entusiasmo contagioso.

Ocorre que o dicionário de autores latino-americanos escrito por César Aira em quinze meses (mais três) seria publicado apenas em nosso século, no ano da glória-desgraça de Osama Bin Laden e de sua odisseia camicase no espaço de Wall Street. 2001, ano da gota, ou melhor, ano das mil gotas<sup>317</sup>, em forma de verbetes escritos de modo até certo ponto padronizado, mas ainda assim cheio de peculiaridades, que vão da citação de frases sibilinas de críticos sobre o escritor ou a escritora em questão, a transcrição de trechos de outras histórias da literatura (como a de Antonio Candido, antes mencionada, mas também de Alfredo Bosi), até uma certa ênfase mais ou menos contida nos autores e autoras que mais ama, passando pelo caráter novelesco de alguns verbetes, ou entradas, conforme se diz em castelhano, como que entrando literalmente nas páginas deste *indiccionario*. Exemplo de verbete amoroso: Machado de Assis. Exemplo de verbete impiedoso: Leopoldo Lugones...

Quando o *Diccionario de autores latinoamericanos* foi finalmente publicado, o volume de 634 páginas apresentava uma advertência datada de março de 1985 e um “postdata de 1998”. A advertência (que traduzo) advertia o seguinte:

---

<sup>317</sup> Para lembrar o relato de Aira sem datação, publicado em 2003, em que mil gotas saem de dentro da Monalisa no Louvre e ganham vertiginosa vida própria mundo afora.

Trabalho inteiramente pessoal e doméstico, acumulação de comentários de leituras e notas de pesquisador aficionado, este “Dicionário” só o é por estar ordenado alfabeticamente. Não tem aspirações a exaustivo nem a sistemático. Ainda que possa ser útil para o estudioso, é dirigido antes ao leitor e dentro desta espécie aponta para os buscadores de tesouros ocultos. É com essa intenção que me estendo em desconhecidos e esquecidos e muito mais no passado que no presente; não incluí autores surgidos nos últimos vinte anos [ou seja, encerra a pesquisa nas publicações até 1965]. Quanto ao adjetivo “latino-americanos”, refere-se exclusivamente à presença de autores brasileiros, já que não tive oportunidade de cultivar as letras não hispânicas do Caribe e das Guianas, ignorância que estendo às línguas indígenas. E, para concluir sobre o título, direi que trato apenas de “autores”, não de épocas, escolas ou movimentos.

Esta última limitação poderá ser remediada parcialmente com os apêndices, em que fiz um reordenamento cronológico e por países dos autores, o que permitirá outras consultas e percursos; os resumos que precedem estas listas não têm outra pretensão que a de situar os nomes de alguns escritores representativos.

A inscrição de autores a países que se faz no topo de cada artigo é apenas aproximativa (abundam os autores que nasceram num país e viveram em outro, além dos que são anteriores à existência dos países); não é mais que um auxiliar para a dupla remissão que indiquei no parágrafo anterior.

Um esclarecimento: os autores brasileiros estão em ordem alfabética por seu último sobrenome, todos os demais pelo primeiro.

E um agradecimento: a minha querida amiga Susana Zanetti, por seus generosos empréstimos de livros.<sup>318</sup>

No pós-data se lê o seguinte:

Durante catorze anos o manuscrito deste Dicionário dormiu esquecido, enquanto meus interesses e leituras tomavam

---

<sup>318</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*, p. 7.

outros rumos. Para ser publicado agora revisei-o sumariamente, acrescentando aqui e ali algum título ou data de alguma morte (advirto que faltam muitas, o que poderia dar a impressão, tão otimista quanto errônea, de que a literatura latino-americana abunda em escritores centenários). Basicamente, continua sendo o mesmo livro. Aproveito a ocasião para acrescentar à minha lista de agradecimentos o nome de Ernesto Montequín.<sup>319</sup>

As mil gotas e os mil escritores centenários da América Latina. Em breve, sesquicentenários, porque não houve e não haverá novas revisões do dicionário – ainda que com Aira nunca se sabe<sup>320</sup>. Nunca se sabe de onde surge essa profusão de ideias e relatos infinitos, sem parar, feito um incontrolável drogadicto. Como escreveu Sandra Contreras no mesmo prólogo à reedição de 2011 de *Ema la cautiva*: “¿cómo se le ocurre?”<sup>321</sup>. Se não responde por completo à pergunta,

---

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>320</sup> Em 2018 uma editora independente de Madrid chamada Tres Puntos publicou uma nova edição do *Diccionario de autores latinoamericanos*. O único elemento agregado a ela pelo autor foi um “Posdata de 2018”: “Esta edición recupera intacto, sin cambio alguno, el *Diccionario* tal como fue publicado en 1998 [mas que só passou a circular em 2001]. Las propuestas de actualizarlo, que no faltaron en estos casi veinte años, fueron descartadas, por dos razones. La primera: a medida que se alejaba de la juventud, el autor perdía la energía y el estímulo necesarios para la tarea ingente de esta actualización, teniendo en cuenta que la lista de autores se detenía en los nacidos antes de 1940. (También era inaceptable la intervención de colaboradores, en tanto se trata de un trabajo personal, de valoraciones intransferibles). La segunda razón, de más peso, fue la aparición de Internet, que contiene todas las actualizaciones, corrige los errores (y agrega otros) que pueda necesitar el estudioso. De modo que el *Diccionario*, pensado originalmente como obra de consulta, vuelve a los lectores como obra literaria”.

<sup>321</sup> CONTRERAS, Sandra. “Prólogo”. In: AIRA, César. *Ema la cautiva* Buenos Aires: Eudeba, 2011, p. 22.

o humor é um disparador fundamental das escrituras de Aira, que não está e não poderia estar ausente do próprio *Diccionario de autores latinoamericanos* (como não estava ausente nos retratos de Borges). Basta abrir o volume a esmo: “Rokha, Pablo de (Chile)”<sup>322</sup>, “poeta desmesurado”, inimigo de Neruda e de meio-mundo literário chileno, cujo longo verbete informa que:

Lo mejor (...) son las injurias, de las que el destinatario más frecuente es el odiado “bacalao”: “Pegajoso y tenebroso animal de los pantanos, Neruda es el cantor de las viscosidades útero-genitales de la decadencia burguesa y cuando canta a Stalingrado, parece que lo canta meando”. (Por supuesto, Neruda no fue el único damnificado: Huidobro y Gabriela Mistral también recibieron lo suyo, y muchos otros, entre ellos el crítico Hernán Díaz Arrieta, Alone, que era pariente suyo: “Todos los tontos se llaman Alone”. En su exceso constitutivo, la poesía de Pablo de Rokha hoy sólo puede apreciarse leyendo salteado aquí y allá en sus voluminosas antologías.<sup>323</sup>

Fico neste único exemplo de humor, que retomarei adiante, mas aproveito a sugestão da “leitura salteada” antes de entrar na segunda parte deste trabalho para perguntar: o *Diccionario de autores latinoamericanos* se lê salteado ou consecutivamente? Lembro aqui a sugestão do próprio Borges para a leitura de *El libro de los seres imaginarios* em seu prólogo: “Como todas as miscelâneas, como os inesgotáveis volumes de Robert Burton, de Frazer ou de Plínio, o *Livro dos seres imaginários* não foi escrito para uma leitura consecutiva.

---

<sup>322</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*, p. 488.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 489.

Gostaríamos que os curiosos o frequentassem, como quem joga com as formas mutantes que revela um caleidoscópio”. Em meu caso, comecei a ler o dicionário buscando os nomes que mais chamavam a atenção, a começar pelos brasileiros, ou seja, saltando daqui para ali no exemplar já manchado e amarrutado pelas chuvas da ilha de Nossa Senhora do Desterro. Mais adiante, ao retomar o dicionário, fiz uma lenta e espaçada leitura consecutiva, marcando e anotando a lápis, para voltar de novo e de novo à sequência dos verbetes do *Diccionario* que “lo es sólo por estar ordenado alfabeticamente”<sup>324</sup>. De tal forma que, quanto ao modo de leitura deste livro *sui generis*, como sentenciava aquele velho programa televisivo: você, espectadora, ouvinte, leitora, você decide.

## 2. Três espectros

*Alguien propuso una vez crear, al modo del doctor Frankenstein, al crítico latinoamericano prototípico, que respondería al bello nombre de Emir Rama de Azúa.*<sup>325</sup>

Três espectros rondam o *Diccionario de autores latinoamericanos*: os espectros de Borges, Lugones e Alone. Além de seus próprios verbetes, estes autores (dois argentinos, um chileno) entram e saem de diferentes biografemas do dicionário composto entre 1984 e 85, quando Aira havia publicado

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>325</sup> Ver Real de Azúa, Carlos (Uruguay) no *Diccionario de autores latinoamericanos*, pp. 463-64; Aira remete, no seu Frankenstein crítico latino-americano, aos uruguaios Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama e Carlos Real de Azúa.



a sua primeira série de textos ficcionais, ou seja, quando havia recém-aparecido na vida literária argentina, para além de seu pequeno círculo vanguardista dos anos 1970. Chama a atenção, sobretudo, a falta de pudor do autor do dicionário de autores latino-americanos para valorar para mais ou para menos, para qualificar positiva ou negativamente essas vidas-obras retratadas em pequenos necrológios ou epitáfios. Tudo é atributo no dicionário, seja nos verbetes encomiásticos (a maioria), seja nos negativos (em que Lugones desponta) ou naqueles que contam apenas com dados brutos (a minoria). Aira gastou, no volume composto por mais de um milhar de verbetes (1273, ao todo), todos os adjetivos que economizaria em sua poética caracterizada por uma prosa transparente ocupada pelo ideário Aira que, além das ideias diversas, pinta quadros e situações narrativas em ritmo de histórias em quadrinhos ou em montagens cinematográficas, nas quais uma improvisação musical se desdobra frequentemente em espaços e tempos bem demarcados. Mas nem sempre caracterizada pela fluidez narrativa, antes pela fluidez da forma disforme e da ideia diversa: do transe puro e simples ao nó da linguagem-pensamento, sempre espreita nas novelinhas o fantasma do anticlímax, em estórias que descarrilam e acabam abruptamente. No entanto, como se pode observar numa das mais radicais aventuras narrativas de Aira, *Dante e Reina*, a trama da fábula neodadaísta e profundamente portenha e argentina (imigrantes europeus de leste a oeste,

aristocratas e *cabecitas negras*, grêmios e sindicatos, peronistas e antiperonistas, polarização política e luta encarniçada por uma sobrevivência precária da maioria da população) é estruturada em forma de teia de aranha, em que Reina (uma mosca pobre mas *coquette*) se pendura sem medo e em eterna tensão com Dante (um cão socialmente ambicioso), sendo ele um escultor suburbano que trabalha informalmente na rua, como ela, para o sustento da família.

Pois bem, esgotados no *Diccionario* todos os adjetivos das escrituras de César Aira – aqui sem finais abruptos ou anticlímax, em ordem alfabética e no tom do Aira leitor agudo e incansável de prosa e poesia –, sua escrita estaria como que vacinada e livre deles para sempre. “Abundante” e “extraordinário” são os adjetivos mais assíduos do dicionário, mas o que nele mais fundamentalmente se apresenta, por suposto, é um modo de ler e de olhar para as vidas-obras da América Latina, encarada(s) aqui como América hispânica mais Brasil<sup>326</sup>, já que, como se desculpou o próprio autor na advertência ao volume, “no he tenido oportunidad de cultivar las letras no hispánicas del Caribe y las Guayanas,

---

<sup>326</sup> Há um cruzamento constante entre Brasil e América hispânica que deseja fulminar o abismo histórico característico destas regiões. Por exemplo, a série de Sousas (pp. 520-25), incluindo o incrível panegírico a Cruz e Sousa, passando por Sousândrade, Alfonsina Storni (Argentina), Ariano Suassuna (Brasil) e Benjamín Subercasseaux (Chile).

ignorancia<sup>327</sup> que extiende a las lenguas indígenas”<sup>328</sup>. No entanto, temos essa pletora – abundante e extraordinária – de *semblanzas* de autores e autoras das mais diversas épocas, em forma de biografias sintéticas pós-borgianas, com ênfase na etapa colonial até o século XIX e com conhecimento de causa e apreço indisfarçável pelos países mais populosos e centrais da formação do continente latino-americano, como o México, a Colômbia, a Venezuela e sobretudo o Brasil. Mas, sendo argentino, Aira reserva um lugar especial ao Chile, nos antípodas da rixa e do amor e ódio que mantêm ambos os países historicamente: ele faz o elogio da literatura e da poesia, das vidas-obras chilenas à medida que vai lendo sua produção crítica, sua prosa e sua poesia com a ajuda do crítico Alone, que se desloca por diferentes verbetes de seus conterrâneos, seja com uma opinião ou uma sugestão, seja como objeto de citação alheia, como no caso da burla do desafeto Pablo de Rohka.

## **Primeiro espectro: Borges**

No caso de Borges, farol deste dicionário e de toda a obra de Aira, os deslocamentos por suas páginas são de

---

<sup>327</sup> Ignorância, este é um termo para se ter em conta no universo aireano: em “Desdeñosa ignorancia de la literatura brasileña”, artigo publicado numa revista portenha em 1985 (mesmo ano da conclusão da primeira versão do dicionário), Aira ressalta e critica a falta de contato da própria intelectualidade argentina com a cultura brasileira, salvo poucas exceções.

<sup>328</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*, p. 7.

outra ordem – diferente das citações estruturantes ou complementares de parte de críticos literários: o autor de “La biblioteca de Babel” é levado a visitar dois verbetes de duas escritoras como que escolhidas a dedo, Sor Juana de la Cruz e Clarice Lispector<sup>329</sup>, através da conexão com “Las ruinas circulares”, relato em que um ser humano é sonhado e forjado em carne-e-osso por outro. No poema “Primer sueño”, Aira aponta a “un cuerpo dormido, al que se explora con el aparatoso discurso fisiológico de la época, aunque matizado por cierta ternura; el pasaje hace pensar en el sueño creador de ‘Las ruinas circulares’”<sup>330</sup>. Já, no verbete dedicado a Clarice Lispector, a conexão é proposta em relação ao romance *A maçã no escuro* (1961), “voluminosa novela, la más Faulkneriana, cuyo tema (la invención de un hombre) se aproxima al del cuento ‘Las ruinas circulares’ de Borges”. Em seguida, refere-se à *Paixão segundo G.H.* (1964), “novela, la más extraordinaria de las suyas” e, não satisfeito, à *A via crucis do corpo* (1974), “conjunto de cuentos entrelazados, también llamado ‘ficción’ por la autora, extraordinario experimento de escritura”<sup>331</sup>.

Bem menos extraordinária, segundo Aira, é a poesia da uruguaia Susana Soca (1907-1959), que no entanto atraiu

---

<sup>329</sup> Os verbetes mais longos passam das duas páginas, caso de Sor Juana e Clarice, assim como de Elena Garro e José de Alencar, para citar mais dois casos de amor de Aira pelas literaturas mexicana e brasileira.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 318.

fatalmente não apenas a Borges, mas também a Henri Michaux, segundo se pode ler no verbete a ela dedicado: “Su poesía está hecha de pequeños toques delicados, no muy convincentes. Borges (en *El hacedor*) le dedicó un soneto que resume con precisión, y no sin ironía, su figura. Era inmensamente rica y muy bella. Henri Michaux la amó con pasión y le propuso matrimonio”<sup>332</sup>. Comentário, aliás, inegavelmente tributário da tradição patriarcal e falocêntrica de que participou Borges, como homem de seu tempo, com destaque para o parceiro Adolfo Bioy Casares – tradição que aparece, melancólica e desgraçadamente, na chamada *Autobiografía precoce* de Patrícia Galvão, onde, *en passant* e em tom de desprezo, ela registra o assédio sexual por obra de ninguém senão o jovem Borges: o caso se dá em tediosa reunião com o salão vanguardista de Victoria Ocampo, quando de sua viagem a Buenos Aires, ao que ela associa inevitavelmente a experiência dos salões modernistas paulistanos. Sua viagem à Argentina, no entanto, como ela registra no mesmo texto, buscava na realidade informação marxista e comunista e o contato com o próprio Luis Carlos Prestes, então exilado no país, no início da década de 30<sup>333</sup>.

---

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 518.

<sup>333</sup> A primeira edição deste texto, uma carta de 1940 a Geraldo Ferraz, foi publicada como *Paixão Pagu. A autobiografía precoce de Patrícia Galvão*, em 2005. Em 2020, o livro foi republicado como *Autobiografía precoce* pela editora Companhia das Letras, sem os paratextos originais.

## Segundo espectro: Lugones

Quanto a Leopoldo Lugones, ele vai assombrar diferentes verbetes do dicionário de autores latino-americanos, desde o brasileiro Coelho Neto até o uruguaio Horacio Quiroga, entre outros. O influente escritor modernista argentino, tão solene quanto fracassado<sup>334</sup>, que “evolui” politicamente do socialismo ao fascismo, é o espectro do dicionário, desde o verbete que lhe cabe – o mais destrutivo de todos que compõem o dicionário<sup>335</sup> – até suas aparições fantasmagóricas em diversas de suas páginas, em *entradas* alheias, como um líder intelectual que foi de sua geração. No esboço de Coelho Neto (1864-1934) se lê, de início, que foi “la figura dominante de la escena literaria brasileña desde fines de siglo hasta el triunfo del modernismo, en la década de 1920”. Em duas colunas, cobrindo um pouco menos de uma página, Aira o define no contexto cultural de seu país – “Típico autor *fin-de-siècle*, positivista, *kitsch* (...), es en todo una figura previsible; su cerrada crítica a los jóvenes surgidos en 1922 le fue devuelta punto por punto” – e o contrasta com dois escritores da literatura do Prata, em um ácido registro entre parênteses:

---

<sup>334</sup> E este retumbante fracasso é narrado tanto no verbete dedicado a Lugones (1874-1938) no *Diccionario* quanto em *Lugones*, narrativa escrita pouco mais tarde, em 1990, e publicada só trinta anos depois, recriando o dia do suicídio do escritor-fundador da S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores).

<sup>335</sup> Como Apêndice, o volume inclui ainda um breve panorama literário de 19 países latino-americanos, incluindo os nomes de seus principais representantes.

“(Para lectores argentinos, Coelho Neto podría describirse como la combinación de la imaginación y procedimientos literarios de Manuel Gálvez<sup>336</sup> y la superstición o manía de abundancia léxica de Lugones; semejante quimera es bastante aterradora)”<sup>337</sup>. Nestas fusões monstruosas que Aira promove no dicionário, como se viu, há as de tipo aterrador – como quase tudo que envolve a figura de Lugones – e as simpáticas e agradáveis – como no caso de “Emir Rama de Azúa” (em epígrafe, acima).

No caso de Horacio Quiroga (Uruguai, 1878-1937), o nome de Lugones é citado duas vezes em um daqueles verbetes longos do volume, dedicados apenas aos que afetam diretamente o autor do dicionário de autores, entre os quais o verbete dedicado a Quiroga e aquele dedicado ao próprio Lugones (ainda que negativamente). Na primeira menção, lê-se que, quando “comenzó a escribir en la adolescencia, en un clima de marcado decadentismo, la influencia de Lugones, a quien visitó junto con unos amigos, fue la más notable”. Depois, no auge do modernismo hispano-americano e já tendo adotado a cidadania argentina, Quiroga integra em 1901, “como fotógrafo, la expedición de Lugones a las ruinas jesuíticas de Misiones”<sup>338</sup>.

---

<sup>336</sup> Católico e nacionalista, Manuel Gálvez (Argentina, 1882-1962) foi autor de romances moralistas e românticos, além de marcados por uma “acartonada trivialidad” (*Diccionario*, p. 225).

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 390.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 458.

É, de fato, o dedicado a Lugones um dos verbetes mais carregados de juízos negativos sobre a obra de um escritor, revelando um feroz apetite crítico, inexistente desse modo nas centenas de biografemas do *Diccionario* em mais de 600 páginas. Postado entre um escritor cubano, El Lugareño, e um brasileiro, Luís Pedro (ambos do século XIX), o verbete informa que ele nasceu “en 1874 en Villa María del Río Seco, Córdoba” e que nesta província iniciou sua intensa atividade jornalística, “muy joven”<sup>339</sup>. A voz que escapa do verbete logo se posiciona em relação a seu objeto ao informar que Lugones publica em 1904 uma “memória” sobre *El imperio jesuítico*, resultando em “uno de los pocos libros de Lugones todavía hoy medianamente legible”<sup>340</sup>. A partir daí os juízos de valor do verbete tornam-se cada vez mais críticos: “*La guerra gaucha* (1905) es un volumen de relatos que constituyen vago pretexto para una cuantiosa acumulación léxica; la insensibilidad literaria de Lugones se manifiesta, definitiva e irremediable, en este libro”. Em 1906 publica o volume de contos *Las fuerzas extrañas* “en el gusto”, diz a voz, “muy modernista, de lo esotérico y lo fantasmagórico”. Surge então a referência a seu *Lunario sentimental* (1906), cuja definição, tão lapidar quanto inclemente, diz se tratar de uma “imposible traducción quevediana de Laforgue”.

---

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 328.

<sup>340</sup> Citações seguintes sempre à p. 329.



Verbete-monumento em tom de epitáfio, repassa as publicações de Lugones do tempo do centenário da independência em 1910, a cujos festejos contribui com intensidade, inclusive com a proposta da construção de um “Templo de la Patria”, “idea que repetiría mucho después, incluso en los detalles arquitectónicos, el ministro peronista López Rega (teósofo aficionado como Lugones)”<sup>341</sup>. De livro em livro, a voz do dicionário sempre encontra um adjetivo malevolente para designar, por exemplo, sua “aventurada [quer dizer, arriscada] interpretación de los mitos griegos” em *Las limaduras de Hephaestos* (1910) ou sua *Historia de Sarmiento* (1911), visto como um “libro gracianesco, lleno de frases tonantes desprovistas casi por entero de significado”. Nesta década de 1910 faz viagens a Europa como correspondente e “colaborador regular do jornal *La Nación*, decisivo para a repercussão de sua figura”<sup>342</sup>.

Com densos livros de poesia, de conferências e também doutrinários, “cierra la etapa abierta en su juventud socialista y anarquista; en la década de 1920 su postura política pasa a un conservantismo militante que desemboca en el fascismo”. Logo a voz destrutiva do verbete ressurge ao listar novas antologias

---

<sup>341</sup> López Rega, político peronista de vertente fascista e perseguidor implacável da guerrilha montonera, foi comissário geral da polícia federal (como antes Leopoldo Lugones filho) e ministro do Bem-Estar (!) do governo de Isabel Perón, destituído em 1975, na antevéspera do golpe militar de 1977, e preso em 1986 até sua morte três anos depois.

<sup>342</sup> DALMARONI, Miguel. “Prefácio”. In: LUGONES, Leopoldo. *As forças estranhas. Contos fatais*. São Paulo: Globo, 2009, p. 9.

de poesia nas décadas de 20 e 30: “Su último intento poético, los *Romances de Río Seco* (1938) fue, como tantas otras cosas en Lugones, un fatal error”. Refere-se aos *Cuentos fatales* (1924) como “una desmayada revisión de la temática de *Las fuerzas extrañas*, ahora con más aroma a revista ilustrada”, e ao seu único romance, *El ángel de la sombra* (1926), que “nunca se reeditó”. Publica livros de todo tipo, de divulgação científica e de variedades eruditas, e encerra a carreira na década de 30 com “algunos desvaríos políticos” (e vão mais quatro títulos patrioteiros). Vale notar, a propósito, que nas duas últimas décadas de vida, Lugones inicia “sua estrepitosa carreira de ideólogo do golpismo militar”<sup>343</sup>, tendo declarado, já em 1924, “la hora de la espada”, ou seja, sua adesão entusiástica ao fascismo.

As últimas dez linhas do verbete – com essa voz sempre insatisfeita com o estado de dicionário – invadirão, pouco mais tarde, as páginas da novelinha *Lugones*, que Aira escreve e engaveta em 1990:

Sus últimos años fueron melancólicos entre otras cosas por un romance que tuvo con una adolescente, contrariado por la oposición de su único hijo que era el jefe de la Policía de Buenos Aires. Por encargo oficial, inició una biografía de Roca, que dejó inconclusa al suicidarse en 1938. Sus disposiciones testamentarias repiten las del marqués de Sade.<sup>344</sup>

Com o advento da morte de Lugones, ou do seu último dia de vida, começa a narrativa de Aira. Com a(s) referência(s) a Sade ela se conclui.

---

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>344</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*, pp. 329-330.

## Terceiro espectro: Alone

Hernán Díaz Arrieta é Alone, ou melhor, é o criador da máscara do crítico literário Alone (Sozinho, em inglês), à qual dedica a vida inteira através da escrita de milhares de páginas, sempre adotando “o ponto de vista do que lê por prazer”<sup>345</sup>, escreve Aira. O verbete dedicado a Alone é exemplar do que fez o autor do *Diccionario* de modo geral ao escrever estas mil e uma vidas imaginárias do dicionário que não o é, com uma mescla de indisfarçado amor pela literatura e uma ironia fina sempre disposta a aparecer, o que também o afasta da frieza do catálogo. Traduzo o verbete Alone, que aparece primeiro (por causa da primeira letra do pseudônimo) à página 26: “Véase Díaz Arrieta, Hernán”, sendo então lançado à página 176. Nele se lê (em tradução minha):

Díaz Arrieta, Hernán (Chile) Crítico literário, conhecido por seu pseudônimo Alone; foi o mais constante e fino dos críticos chilenos, e há poucos comparáveis na literatura latino-americana. Nasceu em Santiago em 1891 e morreu em 1984. Na juventude publicou um volume de contos e poemas com Jorge Hüber Bezanilla, *Prosa y verso* (1909), e em 1915 *La sombra inquieta*, romance em forma de diário íntimo. Daí em diante só escreveu crítica literária, de 1921 a 1939 em *La Nación* de Santiago, e a partir deste último ano em *El Mercurio*. Foi o árbitro máximo das letras chilenas, respeitado e lido com fervor. Ao seu gosto geralmente inquestionável unia uma prosa límpida e elegante, que torna muito persuasivas suas opiniões. Sua visão do passado literário chileno é a mais racional; sempre adotou o ponto de vista do que lê por prazer, não por obrigação erudita ou histórica, e isso o fez permanecer vigente através do tempo. Também revalidou

---

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 176.

seus títulos como descobridor de novos talentos: Neruda, Gabriela Mistral, e até Enrique Lihn, de quem publicou um poema em sua antologia *Las cien mejores poesías chilenas* em 1949, quando Lihn ainda era inédito.

Calculou-se que sua produção crítica preencheria trezentos volumes. Ele publicou uns vinte. Entre eles: *Portales íntimo* (1930), *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX* (1931), *Don Alberto Blest Gana, biografía y crítica* (1940), *Gabriela Mistral* (1946), uma extraordinária *Historia personal de la literatura chilena* (1954), *La tentación de morir* (1954), *Aprender a escribir* (1955), *Memorialistas chilenos* (1960), *Los cuatro grandes de la literatura chilena del siglo XX: D'Halmar, Prado, Mistral, Neruda* (1963), *Bello en Caracas* (1963), *Pretérito imperfecto: memorias de un crítico literario* (1976). Recompilou várias antologias, a mais celebrada das quais é a *Antología del árbol: el amor y la belleza de los árboles en las letras chilenas* (1966).

A “racionalidade crítica” a que se refere Aira a respeito de Alone aparece logo adiante no dicionário, no verbete dedicado a Juan Egaña (Chile, 1768-1836), à página 193. Egaña “teve participação na gesta libertadora e, em 1814, com a Reconquista espanhola, foi deportado junto com outros patriotas à ilha Juan Fernández, onde passou dois anos e três meses de penoso cativeiro. Ao retornar escreveu o livro pelo qual é recordado: *El chileno consolado en los presidios*, que tem como subtítulo: ‘Memorias de mis trabajos y reflexiones escritas en el acto de padecer y pensar’. Foi publicado em dois volumes, em 1826”<sup>346</sup>. É neste ponto que aparece, espaçoso, solitário, o espectro de Hernán Díaz Arrieta:

O crítico Alone, que foi quem destacou a qualidade literária deste livro esquecido, disse: “*El chileno consolado*, como *El*

---

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 193.

*cautiverio feliz* [de Bascuñán], pertence a essa categoria de obras ingênuas, verídicas, espontâneas, escritas por pessoas às vezes muito cultas e até lidos em excesso, mas que não pensaram em fazer labor literário e sim em se desafogar contando acontecimentos que os afetaram profundamente e dos quais queriam tirar lições transcendentais. A um e a outro, a Egaña como a Bascuñán, é esse propósito que os guia. E com ambos é conveniente usar igual sistema: não dar demasiado papel ao ensino e inclusive deixá-lo de lado para recolher a amêndoa saboreando a aventura pessoal, com frequência deliciosa”.<sup>347</sup>

O verbete prossegue informando que, antes e depois de sua prisão, Egaña “escreveu muitíssimo. Foi um enciclopédico, que entre outras coisas acreditou ter inventado a máquina de escrever”<sup>348</sup>. Enciclopedismo que também se atribui a César Aira, o qual desenvolveria, entre documento e ficção, tanto no caso do dicionário de autores latino-americanos quanto na escritura de suas primeiras narrativas e sempre teclando numa pesada máquina de escrever<sup>349</sup>, que, se não chegou a inventar, o fez no sentido que lhe deu Alan Pauls, ao desconstruir sua leitura pelos critérios literários: “Los libros de Aira no son ni buenos ni malos; son únicos, únicos en su especie, como es el gesto de Duchamp, o de Cage, o de Puig, o inclusive de Borges”<sup>350</sup>.

---

<sup>347</sup> *Ibidem*, pp. 193-194.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>349</sup> Segundo o próprio Aira, ele escreve a mão e depois passa o texto a máquina (primeiro analógica, depois digital). Quanto ao *Diccionario*, é mais provável que tenha sido escrito direto a máquina, em função do prazo de entrega do trabalho.

<sup>350</sup> Cf. PAULS, Alan. *Temas lentos*. Santiago de Chile: UDP Ediciones, 2022, s.p.

Outra aparição de Alone no dicionário se dá no verbete dedicado a Ricardo Latcham (Chile, 1903-1965), crítico literário que é abordado em contraste a ele. Colunista do jornal *La Nación* de Santiago, “suas críticas eram eruditas e evitavam a impressão pessoal; neste sentido está nos antípodas de seu colega Alone”. Aira destaca da rarefeita bibliografia de Latcham um título precoce, de 1925, compilando artigos críticos, “sugestivamente denominado *Escalpo*”<sup>351</sup>. Mas, nas querelas chilenas que atravessam o *Diccionario de autores latinoamericanos*, é outro poeta, Pablo de Rokha, que, em verbete rocambolesco, faz referência a Alone, depois de ter injuriado Pablo Neruda, a quem chamava “el bacalao” e acusava inclusive de lhe ter roubado o nome<sup>352</sup>. Num verbete extenso, de duas páginas e quatro colunas, Aira inclui uma referência a Alone entre parênteses, quando destaca o que seria o melhor da obra deste “poeta desmesurado”, as injúrias: “(Por óbvio, Neruda não foi o único danificado: Huidobro e Gabriela Mistral também receberam o seu, e muitos outros, entre eles o crítico Hernán Díaz Arrieta, Alone, que era parente seu: “Todos los tontos se llaman Alone”)<sup>353</sup>. Escritor de “excesso constitutivo”, para Aira, “a poesia de Pablo de Rokha hoje só pode ser apreciada lendo aos saltos aqui e ali em suas volumosas

---

<sup>351</sup> AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*, p. 307.

<sup>352</sup> Especialista da injúria, Pablo de Rokha (Chile, 1894-1968) publicou dois livros contra Neruda, anota Aira (p. 488): *Neruda y yo* (1955) e *Tercetos dantescos a Casiano Basualto* (1966).

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 489.

antologias”, sendo que o autor do dicionário valoriza antes os filhos de Rokha no próprio verbete dedicado a ele. O verbete anterior<sup>354</sup> é justamente dedicado a Carlos de Rokha, que teve “uma vida atormentada por desordens mentais”, tratadas pelo próprio pai. Subversivo, ligado ao surrealismo e amigo de Enrique Lihn, “sua poesia é exuberante, com um ar de automatismo, inumerável em imagens, e quase sempre muito bela”<sup>355</sup>. Já, no verbete seguinte, o dedicado ao pai, Pablo de Rokha, lê-se que “seus filhos Lukó e José foram pintores, e Carlos, extraordinário poeta”<sup>356</sup>; e é este mesmo verbete do Rokha pai que Aira conclui com a voz da pintora Lukó de Rokha, que “escreveu um interessantíssimo volume, *Retrato de mi padre* (1990), que é um monumento de amor filial, um documento insuperável da vida da classe alta chilena na primeira metade do século XX e, em sua modéstia e falta de pretensão literárias, um livro mais belo que todos os escritos por Pablo de Rokha”<sup>357</sup>.

Destaco, ainda e finalmente, outras duas aparições de Alone no dicionário, uma delas no verbete dedicado ao “primeiro escritor costumbrista chileno, e o melhor, um clássico da literatura de seu país”, José Joaquín Vallejo (Chile, 1811-1858), nascido em Copiapó. O verbete de uma coluna conclui com a citação de Alone: “É o grande costumbrista de

---

<sup>354</sup> *Ibidem*, pp. 487-88.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 487.

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 489.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

seu tempo’, diz Alone, ‘pintor de quadros consultados como documentos psicológicos, mestre dos crioulistas que virão’<sup>358</sup>. Como anexo, o *Diccionario de autores latinoamericanos* inclui 19 panoramas breves da literatura de cada país abordado, em ordem alfabética, da Argentina à Venezuela. No quarto panorama, dedicado ao Chile (o Brasil é o terceiro), Alone é invocado para mostrar sua antiga proliferação e intensa produção historiográfica: “Antes de ser, como é agora” – escreve Aira – “um país de poetas, o Chile produziu e foi tema de uma avalanche de historiadores. A história chegou a se transformar em mania, como no Paraguai”. Abre então aspas para o crítico chileno: “Basta dar uma olhada nas letras chilenas para ver histórias, histórias, histórias. Histórias gerais, particulares, especiais, cronológicas, filosóficas, militares, navais, geográficas, romanescas, biográficas, narrativas, interpretativa, objetivas, subjetivas”<sup>359</sup>.

Vale observar, no entanto, após a enumeração de histórias ao infinito a partir de Alone, outra observação de Aira no panorama chileno, em que oferece de passagem um critério da escolha dos verbetes do dicionário, quando se refere aos folhetinistas do país no século XIX: “Muito poucos deles figuram neste *Diccionario*, porque sua produção tem escasso ou nulo valor literário, embora tenham criado um público e aclimatado a ideia de escrever romances vernáculos”<sup>360</sup>. Ou

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 551.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 595.

<sup>360</sup> *Ibidem*.



seja, o valor literário reiterado e reafirmado pelo autor do *Diccionario de autores latinoamericanos*, quando a própria noção de valor era questionada pela teoria literária dos anos 1960 e 70. É como se Aira tivesse se livrado, enquanto retratista da literatura latino-americana, do ideário vanguardista que o informava e com o qual faria tremer o panorama literário argentino e latino-americano no fim do século XX. Por um lado, adota um *modus operandi* inspirado, ao menos em parte, em Gilles Deleuze, ao mesmo tempo em que valora o literário através dos critérios da literatura moderna, o que vai reafirmar à sua maneira em ensaios escritos no século XXI, recusando as “escritas do eu” e reivindicando a “literatura de evasão” de Stevenson. No que acolhe, como não poderia deixar de ser, a lógica do paradoxo com que se formou precocemente lendo e relendo Borges.

## **Coda**

Em posição feminina, diarista, dicionarista, Aira se ocupava das literaturas latino-americanas entre 1984 e 85, sob a feroz ditadura militar da Argentina, logo após a guerra das Malvinas e no preciso momento da chamada redemocratização, cheia de dolorosos traumas enfrentados e levados adiante pelas comissões da verdade e pelos tribunais do país, resultando na prisão de vários repressores, que seguem sendo julgados até os dias de hoje. O escritor adere à sua vocação artística integralmente após ter sido preso, junto com outros

estudantes, quando cursava a graduação em Letras na Universidade de Buenos Aires (UBA) e integrava uma agrupação maoísta<sup>361</sup>. Com este pequeno grande trauma de ordem privada, se retira da cena pública e mergulha nas mil e uma leituras-escrituras que dariam origem a uma obra narrativa e ensaística única, no interior da qual o *Diccionario de autores latinoamericanos* é uma abundante e extraordinária exceção.

---

<sup>361</sup> Devo esta informação ao escritor Carlos Ríos, que em sua Oficina perambulante e cartonera publicou, em 2020, *Desde el otro lado del cristal. Palabras de César Aira*.

## Referências

- AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Craig Epplin e Philip Phenix-Tadsen, Buenos Aires, 4 de julho de 2005. Disponível em: [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html). Consulta em 2 de fevereiro de 2023.
- \_\_\_\_\_. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Continuación de ideas* diversas. Santiago de Chile: UDP Ediciones, 2014 (primeira edição).
- \_\_\_\_\_. *Cumpleaños* (2001). Buenos Aires: Random House, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Ema la cautiva*. Prólogo Sandra Contreras. Buenos Aires: Eudeba, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Exotismo”. *Boletín de estudios de teoría literaria* n° 3, Rosario (Argentina), 1993 [versão brasileira na revista *Landa* (UFSC), 2023].
- \_\_\_\_\_. *Como me tornei freira*. Prefácio Sérgio Sant’Anna. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013
- \_\_\_\_\_. *Dante y Reina*. Buenos Aires: Ediciones del Mate, 1997 (edição original).
- \_\_\_\_\_. *Desde el otro lado del cristal. Palabras de César Aira*. La Plata: Oficina Perambulante, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Lugones* (1990). Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2020.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* (4 vols.). Buenos Aires: Emecé, 2006.
- CATELLI, Nora. “El diario íntimo: una posición femenina”. In: *En la era de la intimidad* seguido de *El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CONTRERAS, Sandra. “Prólogo a *Ema la cautiva*”. Buenos Aires: Eudeba, 2011.
- DALMARONI, Miguel. “Prefácio”. In: LUGONES, Leopoldo. *As forças estranhas. Contos fatais*. São Paulo: Globo, 2009.
- GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu. Uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- PALACIO, Pablo. *Um homem morto a pontapés* seguido de *Débora*. Trad. e posfácio Joca Wolff. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. Coleção Outra Língua.
- PAULS, Alan. *Temas lentos*. Santiago de Chile: UDP Ediciones, 2022.
- STRAFACCE, Ricardo. *César Aira, un catálogo*. Buenos Aires: Mansalva, 2018.

## Verbetes traduzidos do *Diccionario de autores latinoamericanos*

por Carol Nova Cruz:

**Barreto, Lima (Brasil)** Lima Barreto foi um dos melhores romancistas brasileiros do começo do século XX, retratista da classe média carioca, na linha de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis; com este último tem muitos pontos em comum, mas os distancia a intenção social, moralizante, sempre presente em Lima Barreto, desequilibradora de seu mérito literário. Sua linguagem direta, às vezes desleixada, contaminada pela velocidade do jornalismo, o coloca em clara vantagem frente aos narradores mais reputados da época, Coelho Neto por exemplo, tão afeitos a ourivesaria parnasiana e à mais estéril perfeição gramatical.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro em 1881, filho de mulatos de condição muito humilde. A mãe, professora, ensinou-lhe as primeiras letras; morreu quando o filho tinha sete anos; o pai, homem culto, tipógrafo na Imprensa Nacional, perdeu seu emprego após a Proclamação da República (havia sido nomeado por recomendação do Visconde de Ouro Preto); passaram a viver desde então no Hospício da Ilha do Governador, onde o pai obteve um posto de zelador. Graças à proteção do Visconde, Lima

Barreto fez os estudos secundários e iniciou os de Engenharia, que não terminou por pressões econômicas. Em 1902 o pai enlouqueceu e ficou a cargo de seu filho pelo resto da vida; Lima Barreto entrou como amanuense no Arsenal de Guerra, emprego muito modesto de que viveu a partir de então, ajudado pelos seus artigos jornalísticos. Teve que sustentar, não somente seu pai louco, mas também sua madrasta, suas seis irmãs e um negro agregado. . Sua vida foi em boa medida a de um marginal: sofreu constantes crises de depressão, o alcoolismo o obrigou a se internar duas vezes (em 1914 e 1919) no Hospício Nacional, e sua obra obteve escasso reconhecimento. Era um homem extraordinariamente culto, dono de uma biblioteca excepcional, leitor inteligente dos romancistas russos (Turgueniev era seu favorito), bem como dos franceses, dentre os quais preferia Flaubert. Impressionado com a Revolução Russa de Outubro de 1917, colaborou com a Imprensa Maximalista. Foi um intelectual de perfeita pureza e honestidade; preferiu a destruição (que foi desnecessariamente cruel em seu caso) a vender sua inteligência, nem que fosse uma única vez. Morreu em 1922, aos quarenta e um anos; dias depois morreu seu pai e foram enterrados sob a mesma lápide, que só diz “Lima Barreto e seu pai”.

Seus dois primeiros romances são os melhores que escreveu: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909) e *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911, em folhetim, no *Jornal do Comércio*, 1915, em livro). O primeiro é autobiográfico: a história de um jovem mulato cujos sonhos de

estudo e progresso se quebram contra a realidade. É um romance em chave, que retrata com um disfarce muito leve a redação do jornal *Correio da Manhã*, para o qual Lima Barreto trabalhou algum tempo como repórter; isto lhe valeu a exclusão definitiva de seu nome das páginas deste jornal, e de outros que se solidarizaram com o satirizado. Muito superior é *Triste fim...*, obra prima do autor e um dos grandes romances brasileiros. O protagonista é um simpático patriota livresco, que exerce seu sentimento sucessivamente, nas três partes do romance, sobre a sociabilidade (propõe-se a reivindicar a gastronomia, música e hábitos nacionais e até a língua tupi), a agricultura e a política. O modelo é *Bouvard e Pécuchet*, o que permite apreciar uma diferença geral entre o escritor americano e o europeu: enquanto os personagens de Flaubert nunca saem da esfera privada, Lima Barreto se refere sempre, mesmo nos mínimos detalhes, ao Estado. É um belo romance melancólico, de ternura cervantina e exemplo de literatura política. O resto de sua obra é relativamente abundante: *Numa e ninfa* (1915) é um romance de sátira política. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), outro de seus bons romances (Monteiro Lobato o editou, um dos poucos que admirou e respeitou Lima Barreto em vida), é um afresco da vida carioca, meio documental. *Clara dos Anjos*, sua criação mais popular, ainda que não seja das melhores, ficou incompleta e foi publicada postumamente, em folhetim, em 1923-24. É autobiográfica: na figura da

mulata protagonista, seduzida e abandonada, o autor retratou seus próprios sofrimentos. Em 1923, apareceram outros dois livros: *Bagatelas* e *Os Bruzundangas*, este último uma sátira hilária com o mecanismo das *Cartas Persas* de Montesquieu. A partir de 1956, organizadas por Francisco Assis Barbosa, foram publicadas suas *Obras completas*, em dezessete volumes, incluindo *Histórias e sonhos* (contos), *Coisas do Reino do Jambon* (sátira do tipo de *Os Bruzundangas*), *Feiras e mafuás* (artigos e crônicas), *Vida urbana* (*idem*), *Marginália* (*idem*), *Impressões de Leitura* (crítica, na qual se revela como um dos leitores mais perspicazes de seu tempo), *Correspondência*, e dois textos autobiográficos: *Diário íntimo* e *O Cemitério dos vivos*, este último uma combinação de ficção e realidade, baseado na última estadia do autor no hospício, e inspirado seguramente em *Recordações da casa dos mortos*, de seu admirado Dostoievski; os dois capítulos que conseguiu escrever são excelentes, o melhor de suas criações.

**Ocampo, Silvina (Argentina)** Contista, das melhores e mais originais da Hispanoamérica, em cuja literatura não é fácil encontrar antecedentes. Embora tenha vivido rodeada de escritores (seu marido Adolfo Bioy Casares, Borges, Bianco, Wilcock, sua irmã Victoria), não há influências de nenhum deles em sua obra. Foi uma mulher retraída, algo excêntrica; nunca deu entrevistas.

Nasceu em Buenos Aires em 1903, numa rica família patricária, a mais nova de várias irmãs. Quando jovem, passou longas temporadas na Europa, estudou pintura com Giorgio de Chirico (entre outros), e começou a publicar tarde: seu primeiro livro é de 1937, *Viaje olvidado* (foi notado que as iniciais do título coincidem com as de sua irmã mais velha, então já célebre diretora da revista *Sur*). São contos breves, de forma e estilo algo vacilantes, extensas vinhetas infantis com alguns traços realistas (a diferença entre ricos e pobres, por exemplo) que não voltariam a aparecer. Seus primeiros relatos memoráveis estão em um livro de 1948, *Autobiografía de Irene*. Os contos de maturidade se encontram nos volumes *La Furia* (1948) e *Las invitadas* (1961); em *Los días de la noche* (1970) a tensão decai. Em dois volumes muito posteriores, *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988) retorna à forma da vinheta ou ao poema em prosa. O mundo que seus contos descrevem é desumano, sádico, sombrio, com abundância de crianças e mulheres infantis, de casas e jardins fechados ao exterior. Crimes, traições e tragédias acontecem sob um olhar de ingenuidade ambígua e invariável indiferença. Também foi poeta; nesta área, sua obra é uma espécie de exercício artesanal e laborioso (às vezes, exercício de versificação; às vezes, sem versificação): *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Los sonetos del jardín* (1946), *Poemas de amor desesperado* (1949), *Los nombres* (1953), *Lo amargo por dulce* (1962), *Amarillo celeste* (1972).



Colaborou com Borges e Bioy Casares na compilação da *Antología de la literatura fantástica* (1940), escreveu, com J. R. Wilcock, uma tragédia em verso, *Los Traidores* (1956), e com Bioy Casares um romance policial, *Los que aman odian* (1946). Traduziu poesia, entre outras a obra completa de Emily Dickinson, redigiu textos para um livro de fotografias, *Árboles de Buenos Aires* (1979), e na década de 1970 publicou vários livros para crianças: *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975), *El caballo alado* (1976), *La naranja maravillosa* (1977) e *Canto escolar* (1979). Morreu em 1993.

**Rubião, Murilo (Brasil)** Nasceu em 1916 em Carmo de Minas, estado de Minas Gerais; morreu em 1991. Em 1942, formou-se advogado, mas dedicou-se à literatura e ao jornalismo desde sua juventude. Ocupou diversos cargos públicos em seu estado natal e viveu quatro anos na Espanha como diplomata. Foi o fundador e primeiro diretor do importante suplemento literário do jornal *Minas Gerais*.

Foi contista e praticou a modalidade fantástica, da qual foi precursor no Brasil. O mérito de seus contos reside na graça da invenção e na congruência de seus mundos irrealis. E, sobretudo, na justeza dos detalhes. No começo de um dos contos de *O pirotécnico Zacarias*, um coelho pede um cigarro a um homem, que o nega de maus modos; o animalzinho, então, com voz trêmula pela delicadeza ferida, lhe diz: “—

Você não me dá é porque não tem, não é, moço?”. Os críticos mencionaram Kafka, pelos temas, mas o autor reivindica antes a influência de Gogol, Hoffman, Chamisso, Poe e, acima de todas, a de Machado de Assis, de quem aprendeu a transparência da prosa e a elegância do relato. Seus livros são *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974) e *A casa do girassol vermelho* (1978).

### **Por Ludmilla Kujat Witzel:**

**Lispector, Clarice (Brasil)** Nasceu na Rússia, na cidade ucraniana de Tchetchelnik, em 1925; aos dois meses foi trazida ao Brasil por seus pais imigrantes. Fez a escola primária em Recife e a secundária no Rio de Janeiro. Em 1943 se matriculou na Faculdade de Direito e, ao mesmo tempo em que se iniciava no Jornalismo, escreveu seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, que foi publicado no ano seguinte; alguns críticos (Sérgio Milliet, Antonio Candido) viram na romancista adolescente uma voz de genuína novidade nas letras brasileiras, ainda que não deixassem de observar as visíveis influências de Joyce (de quem emprestou o título) e Virgínia Woolf. Em 1944 se casou com um companheiro de estudos, Mauri Gurgel Valente, que iniciou no ano seguinte sua carreira diplomática, em Nápoles, onde o casal se instalou. Permaneceu na Europa até 1949; passou toda a década de 1950

nos Estados Unidos. Nesses anos publicou, além de alguns contos e artigos em jornais, dois romances, *O lustre* (1946) e *A cidade sitiada* (1949), e um livro de contos, *Alguns contos* (1952). Somente a partir de *Laços de família* (1960, contos) e já de volta ao Brasil, sua produção se tornou mais contínua, e se afirmou o seu prestígio. Fez traduções, escreveu livros para crianças, e teve uma duradoura atividade jornalística: a partir de 1967 escreveu uma crônica semanal para o *Jornal do Brasil*. Morreu no Rio de Janeiro em 1977, no dia em que fazia cinquenta e dois anos. (Mas há quem tenha dito, e ao que parece com boas razões, que diminuía sua idade e tinha uns dez a mais do que dizia; seu nascimento, no exterior, e a falta de documentos, haviam facilitado esta veleidade; se assim é, seu primeiro livro não teria sido escrito aos dezoito anos e sim mais próximo dos trinta). Literariamente, Clarice Lispector descende de Joyce e Virgínia Woolf, também de Faulkner, de Djuna Barnes, e coincide com a face mais extremista de Marguerite Duras. No entanto, é diferente de todos eles. Seus textos, àqueles que não cessam de atribuir-lhes as classificações genéricas de romance ou conto, são algo assim como travessias da consciência à escrita, lentas, às vezes estáticas, despreocupadas de todo efeito de relato. Não é correto o rótulo de “psicológicos” com que se costuma defini-los. Antes poder-se-ia qualificá-los de “metafísicos”, se isso significasse alguma coisa. Seus livros, depois dos já mencionados, são: *A maçã no escuro* (1961), volumoso romance,

o mais faulkneriano, cujo tema (a invenção de um homem) se aproxima ao do conto “Las ruínas circulares” de Borges; *A legião estrangeira* (1964), contos; *A paixão segundo G. H.* (1964), romance, o mais extraordinário de todos, com suas duzentas páginas dedicadas à demorada reflexão, que vai se aprofundando em uma vertiginosa espiral especulativa, de uma dona de casa tratando de decidir se deve ou não comer a massa interior de uma barata que esmagou com a porta de um armário; *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969), romance, com certa dose de sentimentalismo, que assinala um degrau algo mais baixo em sua obra, *Felicidade clandestina* (1975), contos, *Água viva* (1973), romance curto chamado apenas “ficção” pela autora, *Onde estivestes de noite*, contos, *Visão do esplendor*, “impressões leves”, *A via crucis do corpo*, conjunto de contos entrelaçados, também chamado “ficção” pela autora, extraordinário experimento de escrita, *Para não esquecer*, crônicas, *A hora da estrela* (1977), romance; *Um sopro de vida* (1978), chamado “pulsações”, manuscritos organizados postumamente pela secretária da autora, é uma espécie de romance. Seus livros para crianças: *O mistério do coelho pensante*, *A mulher que matou os peixes*, *A vida íntima de Laura* e *Quase de verdade*.

**Villamil de Rada, Emeterio (Bolívia)** Nasceu em Sorata (distrito de La Paz), em 1800, de família muito abas-

tada. Em 1826 se uniu à expedição de Lorde Behring, que estudava os idiomas autóctones do altiplano e, em companhia do mesmo, viajou a Londres, onde estudou línguas, para as quais tinha uma aptidão natural. Chegou a dominar, entre muitas outras, o sânscrito, o egípcio, o persa, o árabe, o nearamaico caldeu, o hebreu, o grego e o latim, além das línguas vivas. Percorreu a Alemanha, a França, a Áustria, a Itália e a Bélgica e voltou à Bolívia em 1833. Deu aulas de Literatura na Universidade de La Paz e se candidatou, sem êxito, a deputado. Iniciou-se na mineração, mas não persistiu nisso. Em 1841 vivia em Roma. Em 1843, outra vez em sua pátria, trabalhou na mineração enquanto conspirava contra o presidente Ballivián. Descoberto esse último empenho, teve que emigrar ao Peru, onde se casou e abandonou sua esposa muito pouco tempo depois. Explorou a selva amazônica e foi um dos descobridores da aplicação industrial do quinino. Em 1848 foi à Califórnia, atraído pelo ouro; fundou ali um jornal em quatro idiomas, com o qual fez uma rápida fortuna. Transformou-a em casas de madeira portáteis que trazia de Nova York, porém um incêndio o fez perder tudo quanto havia ganhado. Mudou-se para o México, onde também fez jornalismo e estudou línguas indígenas. Ali conheceu um pregador evangélico com o qual viajou à Austrália; a morte súbita do pregador o obrigou a subsistir por meio de trabalhos muito humildes, como varredor de ruas e jornaleiro. Voltou à América em 1856 e no ano seguinte foi eleito deputado:

no mês em que assumiria o cargo uma revolução o obrigou a emigrar para o Peru. Em 1861 regressou à Bolívia, foi jornalista, outra vez deputado e logo explorou minas de ouro em Tipuani. Em 1868 foi nomeado executor do tratado de limites com o Brasil. Cumprida sua tarefa, radicou-se no Rio de Janeiro. Ao que parece, foi ali que escreveu sua obra magna, cujo título teria sido “La filosofía de la humanidad”; tratou de interessar os governos da Bolívia, Peru e Brasil na publicação do livro. Depois de cinco anos de investimentos infrutíferos, a decepção e a miséria o induziram a se suicidar atirando-se ao mar, em 1876. Seus manuscritos nunca foram encontrados.

Villamil encaminhou aos governos que deveriam editar seu trabalho um prospecto, ou resumo dele, de umas duzentas páginas, que é tudo o que restou deste extraordinário escritor e sonhador: *La lengua de Adán y los hombres de Tiahuanacu*, editado com introdução de Nicolás Acosta em 1888. (Há uma edição moderna, na Biblioteca Boliviana, com prólogo de Gustavo Adolfo Otero, 1939). O livro, com o mistério da ambiguidade de tudo o que se encontra entre a literatura e a demência, é uma dedução de todas as línguas a partir do aimará e de todos os homens que viveram no lugar onde se encontra Sorata, a cidade natal do autor. Lá, precisamente, se encontrava o Éden e Villamil não deixa de fazer notar às autoridades bolivianas que, caso se publicasse sua obra demonstrando-o, peregrinos de todo mundo viriam a conhe-

cer o lugar e o país gozaria de um suculento lucro em forma de turismo. Foram refutadas suas etimologias, mas não seu magnífico impulso criador. Disse Fernando Diez de Medina: “É o autêntico romântico, o grande sonhador, o indagador do que se foi, o inventor, o recriador de mundos históricos e ideais... É o primeiro boliviano que se coloca corajosamente diante do mundo e lhe impõe sua verdade de artista americano. É o poeta da pré-história andina”.

**Por Pedro Xavier da Cunha:**

**Arguedas, José Maria (Perú)** 1911-1969. Nasceu em Andahuaylas, província de Apurímac. Passou sua infância e parte da sua adolescência em comunidades indígenas e falou o quéchua como sua primeira língua. Aos vinte anos, em Lima, ingressava na Universidad de San Marcos e formou parte do grupo de escritores reunidos na revista *Palabra* (1936). Seu primeiro livro é de contos, *Agua* (1935); sua obra literária e seu trabalho de antropólogo e folclorista se confundem aqui e nos livros que seguem: *Runa Yupay* (1939), *Yawar Fiesta* (1941), romance, *Diamantes y pedernales* (1954). Foi professor de quéchua e etnologia na Universidad de San Marcos e depois na Universidad Agraria, onde se suicidou numa das salas de aula; participou de congressos de indigenismo no mundo inteiro, dirigiu a Casa de la Cultura de Lima entre 1963 e 1964 e esteve preso mais de uma vez por sua militân-

cia política. Seu primeiro grande romance, para muitos sua obra-prima, é *Los ríos profundos*, de 1958, evocação infantil de grande intensidade poética; nela, a língua de Arguedas, um castelhano de sintaxe quéchua (absolutamente inventado, cabe esclarecer, e não por isso menos autêntico), chega a uma espécie de perfeição clássica, que nos seus dois romances posteriores se barroquiza, contornando perigosamente abismos de super-estilização, ainda que sem nunca cair neles. *El sexto* (1961), romance-documento, amarga vingança literária por sua prisão na famosa penitenciária de Lima, é um parêntese, depois do qual aparece seu transbordante, ambicioso, operístico *Todas las sangres* (1964), ápice do seu gênio. Por último, já na dolorosa crise que o levou a tirar a própria vida, escreve o rapsódico e belíssimo *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, no qual passa do cenário serrano ao costeiro; o romance ficou inacabado e foi publicado em 1971, intercalado com o diário íntimo do último ano de vida do autor, ocupado com as reflexões sobre seu próprio suicídio, que há muito tempo o obcecavam. De 1967 é *Amor mundo y todos los cuentos*. (Em 1974 foram publicados os seus *Relatos completos*). Das suas traduções do quéchua devem ser mencionadas a da elegia anônima *Apu Inca Atawallpaman* (1955) e especialmente a do manuscrito que ele intitulou *Dioses y hombres de Huarochiri* (1966), “o Popol-Vuh das culturas andinas”, onde se encontra o diálogo das raposas que utilizou em seu último romance. Seus ensaios foram reunidos em *Formación de una cultura*



*nacional indoamericana* (1975). Há uma edição peruana de suas *Obras completas* em cinco tomos (1983).

**Garro, Elena (México)** Nasceu em Puebla, em 1920. Foi bailarina e coreógrafa na juventude. Aos dezessete anos se casou com Octavio Paz, com quem viveu no México e na Europa. Seu primeiro livro foi um romance, *Los recuerdos del porvenir* (o título é um verso de Carlos Pellicer). “Em 1953, estando doente em Berna e depois de um estrondoso tratamento de cortisona, escrevi *Los recuerdos del porvenir...* Guardei o romance num baú...”. O manuscrito foi parcialmente queimado, restaurado e publicado no México em 1963. Teve grande aclamação da crítica e ganhou o Prêmio Villaurrutia. A narração se utiliza de uma lembrança peculiar: a prosopopeia; é um povoado, entre o tétrico e o fantasmal, dos que Agustín Yáñez pôs na moda (e que Rulfo levou ao seu decisivo estado mítico), quem conta a história, que tem uma delicada magia de esconderijos com o tempo. À luz do que veio a ser a carreira da autora, os críticos continuaram mencionando esse livro como sua obra principal. Na verdade, o gênio peculiar de Elena Garro comparece apenas timidamente aqui. O mesmo pode ser dito do seu livro seguinte, *La semana de colores* (1964), contos. Com esses dois livros, e um anterior, de teatro, *Un hogar y otras piezas en un acto* (1958), foi encerrada sua produção visível durante quin-

ze anos, enquanto se desenrolava uma complexa peripécia pessoal. O casamento com Octavio Paz se desfez nos piores termos possíveis e a escritora, acompanhada pela sua filha Helena Paz, saiu do país (um dos motivos determinantes foi uma série de denúncias contra intelectuais que ela realizou na ocasião do massacre de Tlatelolco em 1968), e empreendeu uma longa fuga por diferentes países, que a levou à Espanha e depois a Paris, onde se estabeleceu.

Em 1978, foi encenada uma peça sua, *Felipe Ángeles*, que saiu em livro no ano seguinte. E imediatamente dois romances extraordinários: *Andamos huyendo Lola* (1980) e *Testimonio sobre Mariana* (1981). O primeiro é na verdade uma série de onze relatos encadeados que seguem a fuga de duas mulheres, Leli e sua filha Lucía, acompanhadas por dois gatinhos trêmulos, Lola e Petrushka, pelo México, Nova York e Espanha, perseguidas por um poder invisível, onipresente e muito eficaz, rodeadas de inimigos, acusadas de constituir um perigo para a sociedade e o Estado, rejeitadas pela história, mas também vagamente protegidas pelas forças da imaginação e pela literatura. Suas andanças constituem uma épica da fragilidade indestrutível, da sobrevivência em meio a ameaças excessivas, do triunfo do feminino sobre o masculino. *Testimonios sobre Mariana* não é inferior, mas a sua recepção foi afetada pelo fato evidente de que se trata de um romance cifrado, um acerto de contas com seu ex-marido (que aparece sob o disfarce transparente do arquiteto “Augusto”, um vil

carreirista, manipulador, sádico, bajulador dos surrealistas, monstro por completo), com Bioy Casares (“Vicente”, um sórdido gigolô) e outros. A autora se justificou contraditoriamente dizendo que não era um romance cifrado e que, se fosse, tinha o direito de ser, porque ela também havia aparecido como personagem em romances de alguns dos afetados (em *La Pérdida del Reino*, de Bianco, e em *Los sueños de los héroes*, de Bioy). O livro, para além de ser um documento paranoico, é um romance comovedor: Mariana é a típica heroína autobiográfica de Elena Garro, um “caso” perigoso, uma ameaça para a carreira do marido, que coloca em ação os seus seguidores e acaba assassinando Mariana e sua filha, as quais de todo modo persistem como ameaça póstuma. A ação se passa na Paris dos anos do pós-guerra e o texto é composto por três “testemunhos” de vários outros personagens. Segundo a autora, foi escrito no México em 1964.

Seguiram outros dois romances, *Reencuentro de personajes* (1982) e *La casa junto al río* (1983). Neste último, a fugitiva, aqui chamada Consuelo (e, excepcionalmente, sem filha), se encontra num pequeno povoado espanhol, vítima de uma inextricável conspiração político-criminal, e acaba assassinada. *Reencuentro de personajes*, extenso e magistral, concentração de horror paranoico-claustrofóbico, apresenta mais uma vez a protagonista vítima, Verónica, enalhada em Paris pelas manobras de um amante assombrosamente diabólico. Este romance é um arriscado, e muito bem sucedido, experimento

de “literatura dentro da literatura”: aparecem personagens de Scott Fitzgerald e Evelyn Waugh, integrados numa perfeita trama criminal; aqui, Elena Garro acaba fazendo a teoria mais convincente do “romance cifrado”.

Em 1993, Elena Garro voltou ao México, depois de quase vinte e cinco anos de exílio. No ano seguinte estabeleceu-se em Cuernavaca, sempre acompanhada de sua filha. Durante a década, foram aparecendo livros que pareciam ter sido escritos muitos anos antes, numa sucessão deslumbrante e não apaziguada. *Y Matarazzo no llamó* (1991), datado “Paris, 1960”, é um romance sombrio de delações, do que a autora tem de melhor. *Inés* (1995), provavelmente seu melhor romance, volta a pôr em cena a mãe e a filha, perseguidas por um ex-marido tão brutal e diabólico que ao seu lado o Augusto de *Testimonio sobre Mariana* parece quase benévolo. De 1996 são *Un corazón en un bote de basura*, romance curto, um pouco mais leve; *Busca mi esquila, Primer amor*, dois relatos, o segundo ambientado na França do pós-guerra, onde uma mãe e uma filha, Bárbara e Bárbara, fugindo de diversas ameaças, unem seus destinos aos de dois jovens prisioneiros alemães; e *Un traje rojo para un duelo*, romance muito denso, ambientado no México, com uma mãe e uma filha, Natalia e Irene, perseguidas por um ex-marido sádico e sua família. Por último, *El accidente y otros cuentos inéditos* (1997) são três contos extraordinários, que aludem a livros anteriores da autora: “La invitación” a *Recuerdos del porvenir*, de tema

político mexicano e um jogo perverso com o tempo; “Luna de miel” a *Testimonio sobre Mariana*, com o reaparecimento de “Vicente”, mais uma vez no seu papel de sedutor covarde e vacilante; e “El accidente”, vertiginoso romance policial no estilo de Chandler, a *Un corazón en un bote de basura*. Por último, *La vida empieza a las tres* (1997) é outro volume com três relatos. De forma póstuma, foi publicado um romance longo, *Mi hermanita Magdalena* (1998), ambientado no México, Paris e Ascona, com o já habitual marido monstro, ajudado dessa vez por uma sogra não menos malévola.

Dentre o que foi publicado nos últimos anos é preciso acrescentar dois livros de não-ficção: *1937: memoria de España* (1992) é um delicioso relato da viagem que um grupo de intelectuais mexicanos fizeram à Espanha em guerra para apoiar a República, entre eles, as quase crianças Elena Garro e Octavio Paz, recém-casados. E *Revolucionarios mexicanos* (1997), antologia de artigos escritos para a revista *Por Qué* em 1962, centrados na figura e na carreira de Francisco I. Madero, apaixonados e vindicativos.

Quanto ao seu teatro, muito estudado e apreciado, ele está contido (exceto por *Felipe Ángeles*, drama histórico muito documentado sobre o herói maderista) no volume *Un hogar sólido*, de 1958, reeditado em 1983. Trata-se de onze obras em um ato, que combinam elementos costumbristas, e até folclóricos, do México rural, com outros poéticos e fantásticos, todas com mecanismos cênicos muito eficazes.

A única peça longa, em três atos, *La dama boba*, é um jogo de “teatro dentro do teatro dentro do teatro”.

Elena Garro morreu em Cuernavaca, em 1998.

### **Por Renato Bradbury de Oliveira:**

**Las Casas, Bartolomé de** Nasceu em Sevilha no ano de 1474 – segundo a data tradicionalmente estabelecida; hoje, acredita-se que tenha nascido em 1484; seu pai foi marinheiro na segunda viagem de Colombo. Estudou em Salamanca e chegou à América em 1502, na Ilha Espanhola, onde tinha terras e índios. Em 1510, professou como sacerdote, em Cuba, e foi o primeiro sacerdote ordenado na América; anos depois ingressou na ordem dos dominicanos. Em 1514, após sua repentina “conversão”, tomou o partido dos índios contra o regime de *encomiendas* que os explorava. Dedicou o resto de sua vida, que foi longa, a este combate que realizou com zelo infatigável – excessivo para muitos – na América e na Europa, sem se deixar abalar com os revezes. Conseguiu fazer com que a Coroa promulgasse leis de proteção aos índios, mas não que as efetivassem em terras americanas e, assim, acabou desalentado e desacreditado. Morreu em Madrid no ano de 1566. Deixou duas obras históricas, a *Historia de las Indias* e a *Historia apologetica*, complemento da anterior, ambas incrivelmente desordenadas. Seu nome permaneceu ligado a um pequeno livro propagandístico, a *Brevísima*

*relación de la destrucción de las Indias*, difamação flamejante contra a crueldade dos conquistadores e *encomenderos*. Foi escrito na década de 1540 e impresso pela primeira vez em 1552. Este livro é a origem e fundamento da chamada “lenda negra” que vem perseguindo até os dias de hoje a valorização da conquista e colonização espanhola. Foi muito lido, reimpresso sem cessar e as potências inimigas da Espanha buscaram traduzi-lo e difundi-lo ao longo dos séculos XVI e XVII. Os historiadores vêm desmentindo seus flagrantes exageros que, de todo modo, saltam à vista e não retrocedem ante à invenção mais descabida. Se acreditarmos em tudo que Fray Bartolomé descreveu, todo espanhol que foi à América em seus tempos era um monstro sedento de sangue, sádico *full-time* e inovador imaginativo na área do assassinato, da tortura e do genocídio. Entretanto, para estômagos fortes pode render uma leitura muito surpreendente. Nunca antes nem depois se escreveu algo parecido; cada página emula a anterior, num crescendo de crianças assadas a fogo lento, dedos cortados por diversão, genitais arrancados com pinças, violações, estripamentos em massa e tudo com profusão de detalhes verossímeis. (Também é possível que tudo o que conta esteja correto).

**Lezama Lima, José (Cuba)** Nasceu no Acampamento Militar de Columbia, Cuba, em 1910; seu pai era coronel,

engenheiro da artilharia, e morreu antes do décimo aniversário do filho. Viveram com a avó materna até 1929, quando o poeta e sua mãe, Rosa Lima, muito influente em sua vida, se mudaram para a casa da rua Trocadero nº 162, onde viveria desde então. Estudou direito e começou a escrever poesia. Uma vez graduado, trabalhou num escritório. A publicação de seu primeiro livro e a fundação de sua primeira revista foram simultâneos; o livro é *Muerte de Narciso* (1937), um único poema em que se conjugam as influências de Valéry e Góngora e que já antecipa o poeta único e originalíssimo que foi; a revista, *Verbum*, foi sucedida rapidamente por outras: *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* e, por fim, em 1944 e em colaboração com José Rodríguez Feo, *Orígenes*, que durou até 1957 com quarenta números e que teve grande peso na literatura e na cultura cubana. Depois da Revolução, Lezama teve um cargo oficial na área editorial e viu crescer a fama após publicar seu único romance, *Paradiso* (1967). Sua mãe morreu em 1964 e, pouco depois, se casou com María Luisa Bautista. Sofria de asma desde a infância e o clima de Havana lhe era adverso, apesar do que nunca deixou a cidade; ao longo de sua vida viajou apenas duas vezes, uma ao México e outra à Jamaica e, em ambos casos, foram excursões de poucos dias. Era um homem imensamente gordo, afeito à comida, à bebida e aos cigarros. Não foi um dos autores mais favorecidos pela crítica oficial de seu país. Morreu em 1976.



Sua obra abarca três áreas: a poesia, a narrativa e o ensaio. Na realidade, foi um poeta que escreveu somente um romance totalizador, soma de sua obra anterior; e depois a continuação, que permaneceu inconclusa, e uns poucos contos; seus ensaios também são de um poeta, indiferente à verdade do que dizem, atento somente aos encadeamentos musicais do pensamento. Foi barroco por excelência, o maior dos gongoristas, poeta erudito, apaixonado, obscuro e infalivelmente deslumbrante. Ao poema inicial se seguiu *Enemigo rumor* (1941); *Aventuras sigilosas* (1945), curioso romance em versos; *La fijeza* (1949), livro de plena maturidade, com poemas tão extraordinários como “Pensamientos en La Habana”, “Rapsodia para el mulo”; e *Dador* (1960), extenso livro com seus maiores (e mais herméticos) poemas, entre eles “Para llegar a la *Montego Bay*”, o ciclo de sonetos “Venturas criollas”, o “Himno para la luz nuestra”, “El coche musical”, “Recuerdo de lo semejante”, “Nuncupatoria de entrecruzados”. Em 1970 apareceu sua *Poesía completa*, que somou aos livros anteriores alguns poemas nunca reunidos antes num único volume. Em forma póstuma foi publicado *Fragments a su imán* (1977), que reúne poemas escritos entre 1970 e poucos dias antes de sua morte, e que estão à altura de seus melhores poemas.

Na revista *Orígenes* apareceram alguns capítulos do romance *Paradiso*, que teve uma preparação muito prolongada e foi publicado, por fim, em 1967, com aclamação universal. Autobiográfico, proustiano, erudito, homossexual, rapsódico

e desequilibrado, *Paradiso* não se parece com nada, a não ser com o resto da obra de Lezama Lima. É um romance de formação que narra a história da juventude de um poeta que desemboca num segredo iniciático de cerrado hermetismo. Ao desenvolvimento desse segredo estaria dedicada a continuação, do qual ficaram apenas fragmentos publicados em 1978 (numa fraca e, segundo tudo indica, deficiente edição) com o título de *Oppiano Licario*.

Sua obra ensaística, inesgotável em riquezas de estilo e fantásticas interpretações da história e das artes do mundo, com momentos tão elevados como na série *Las eras imaginarias*, ou em seus dois manifestos poéticos “Introducción a un sistema poético” e “La dignidad de la poesía”, ou sua insuperável homenagem ao mestre, “Sierpe de don Luis de Góngora”, ainda não foi reunida e ordenada de forma conveniente. É possível lê-la, dispersa e às vezes inacessível, em *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), *Aristides Fernández* (1950), *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *La cantidad hechizada* (1970), *Introducción a los vasos órficos* (1971), *Las eras imaginarias* (1971): estes últimos, salvo pequenas diferenças, repetem o mesmo material.

**Por Joca Wolff:**

**Sousa, Cruz e (Brasil)** Diminuída no Brasil pelo domínio parnasiano durante as duas últimas décadas do século passado e as duas primeiras do atual [XX], a poesia simbolista teve no entanto um porta-bandeira que costuma ser reconhecido como o maior dos poetas brasileiros: João da Cruz e Sousa. Chamado de poeta da dor, pelo tema mais visível e gerador de sua obra, é na realidade, como todos os grandes simbolistas, poeta da natureza, a qual invoca com uma poesia sinfônica, feita de ressonâncias e intensidades, uma poesia em nada europeia (o que não o impede, muito pelo contrário, de ser o mais fiel dos discípulos de Baudelaire).

Era preto, filho de escravos e nascido ele mesmo escravo. Nasceu em 1861 em Florianópolis, então chamada Desterro; seu senhor, o marechal de campo Guilherme de Sousa, libertou os pais e o filho ao partir para a Guerra do Paraguai. Foi, além disso, generoso protetor do jovem, cujos estudos patrocinou. Desde 1882, Cruz e Sousa dirigiu com seu amigo Virgílio Várzea o periódico abolicionista *Tribuna Popular*. Objeto de hostilidades e preconceitos, que entre outras coisas lhe impediram de exercer um cargo público ao qual havia sido nomeado, abandonou a região natal e percorreu o Brasil como ponto de uma companhia teatral. Em 1885 apareceu o seu primeiro livro, sentimental e antiescravagista, escrito meio a meio com Várzea: *Tropos e fantasias*. Depois de muitas andanças, em 1890 se

radicou no Rio de Janeiro, onde constituiu com alguns amigos o primeiro grupo simbolista do Brasil. Trabalhou na imprensa carioca, sem atingir estabilidade econômica; esta proveio enfim de um modesto emprego de arquivista da rede ferroviária. Casou-se então com uma jovem preta, Gavita, com quem teve quatro filhos. Em 1893 apareceram dois livros seus: *Missal*, prosas poéticas, e *Broquéis*, poemas: mesmo com rastros ainda parnasianos, a fascinante novidade de sua obra já se faz patente aqui. Seus últimos anos foram tão fecundos quanto penosos; neles escreveu toda sua obra e lutou contra a miséria, a doença e as adversidades; sua esposa enlouqueceu e ficou internada num hospício durante um período; morreram seus pais e dois de seus filhos. Em 1897, acometido de tuberculose, viajou à cidade de Sítio, em Minas Gerais, em busca de cura; lá morreu em 1898, aos trinta e seis anos. Seu cadáver foi levado ao Rio de Janeiro enrolado num trapo, em cima de um vagão aberto. Nesse mesmo ano apareceu outro volume de prosas poéticas, *Evocações*, e pouco depois, por gestão de devotos admiradores, seus dois volumes de extraordinárias poesias: *Faróis* (1900) e *Últimos sonetos* (1905). Seu amigo Nestor Vitor reuniu pela primeira vez suas *Obras completas* em 1923-1924. A edição mais completa é a preparada por Andrade Muricy em 1961.

**Meireles, Cecília (Brasil)** Nasceu no Rio de Janeiro em 1901. Perdeu os pais muito pequena e foi criada pela avó

materna, única sobrevivente da família; a orfandade marcou a poetisa, que reconheceu ter tido da vida a visão de uma sonâmbula. Foi precoce no exercício da poesia; publicou seu primeiro livro, *Espectros*, aos dezesseis anos. Antes de 1925 publicaria outros dois: *Nunca mais...* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925). Graduiu-se como professora primária e trabalhou com fervor no magistério; neste campo participou das reformas de 1930, dirigiu o suplemento de educação do *Diário de Notícias* entre 1930 e 1934 e criou uma exemplar biblioteca infantil no Rio de Janeiro. Na universidade desta cidade foi professora de literatura luso-brasileira, literatura comparada e literatura oriental. O Oriente, para onde viajou pela primeira vez em 1920, teve uma grande influência em sua poesia e sua atitude vital. Deu aulas e conferências nos Estados Unidos, México, Uruguai e na Argentina, Europa, Índia, Porto Rico e Israel. Foi também reconhecida autoridade em folclore. Depois dos três livros juvenis mencionados e após um longo intervalo, apareceu sua primeira antologia de poesia importante, *Viagem* (1939), publicado em Lisboa e dedicado “a meus amigos portugueses”, o que induziu a qualificá-la, erroneamente, como poeta escassamente brasileira. Efetivamente, em contraste com o exotismo nacionalista intenso dos modernistas, a poesia de Cecília Meireles é universal, intemporal, quase abstrata. Por outro lado, nunca deixou de aderir a formas de versificação tradicionais, que dominou com um virtuosismo excepcional. Seu tom é quase

sempre melancólico, quando não desolado; o tema subjacente aos muitos que tocou: a fugacidade do tempo, a irrealidade do real, a qualidade de sonho do amor e dos próprios seres. Dos quinze livros de poesia que publicou depois de *Viagem*, é difícil considerar um melhor que o outro, tão consistente é seu ofício e tão firme sua inspiração. Em *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de temática excepcional em sua produção, poetizou em belos romances um momento dramático da história brasileira. Os outros livros são: *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Retrato natural* (1949), *Amor em Leonoreta* (1951), *Poemas escritos na Índia* (1954), *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955), *Pistoia, cemitério militar brasileiro* (1955), *Canções* (1956), *Metal Rosicler* (1960), *Solombra* (1963). Em 1964 publicou um belo livro de poesia para crianças, *Ou isto ou aquilo*. Deixou, de resto, uma obra imensa: grande quantidade de poesia publicada em revista, livros didáticos, ensaios, conferências, crônicas, artigos jornalísticos, teatro, traduções, e umas memórias de infância, *Olhinhos de gato*. Casou-se duas vezes, a primeira com o pintor português Fernando Correia Dias, de quem enviuvou, e a segunda com o professor Heitor Grillo. Teve três filhas. Morreu no Rio de Janeiro em 1964.

**Cruz, Sor Juana Inés de la (México)** Juana Ramírez de Asbaje nasceu na granja de San Miguel Nepantla, a cerca

de sessenta quilômetros a sudeste da cidade do México, em 1648 ou 1651. Aos três anos aprendeu a ler e desde muito pequena começou a escrever, em verso; sua sede de saber a levou a ler todos os livros que caíam em suas mãos. Adolescente, sua erudição era assombrosa. Em 1664 chegou ao México o vice-rei Sebastián de Toledo, marquês de Mancera, e Juana ingressou na corte como dama de honra da marquesa. Pouco depois, e tendo a menina uns quinze anos, o marquês organizou um exame em que quarenta doutores a interrogaram sobre diversos temas; segundo o testemunho do próprio vice-rei, Juana “se desfazia das perguntas e contradições que lhe apresentaram como se defendesse um galeão real de umas chalupas que lhe investissem”. Destes anos datam seus poemas amorosos, escritos como exercícios cortesãos, que a mostram como a mais aplicada discípula (grande poeta na realidade, sem igual na sua época) de Lope, Quevedo e Góngora. Nas obras teatrais escritas então (*Amor es más labirinto*, em colaboração com seu primo Juan de Guevara, e *Los empeños de una casa*) a influência é de Calderón, do mesmo modo que nos posteriores autos sacramentais *El mártir del Sacramento*, *El cetro de José*, ambos medíocres, e no maravilhoso *El divino Narciso*, obra-prima derivada do *Eco y Narciso* de Calderón, com elementos astecas.

Em 1667, ingressou no convento das carmelitas descalças, mas não suportou seu rigor por mais que alguns poucos

meses. Na realidade a jovem não tinha vocação religiosa e só procurava uma posição tranquila em que pudesse ler e estudar à vontade. Voltou a tentar com o convento de San Jerónimo, onde se sentiu bem e professou em 1669; não voltou a sair do convento, cujo priorado lhe foi oferecido por duas vezes sem que ela aceitasse. Escrevia apenas, disse, quando os seus superiores mandavam, coisa que ocorria com suma frequência. Escreveu *villancicos*, poesias cortesãs (o “Neptuno alegórico” e a “Loa al marqués de la Laguna” em honra do novo vice-rei, que chegou ao México em 1680). Em 1689 seu antigo protetor, o marquês de Mancera, fez publicar em Madrid um primeiro tomo das obras de sor Juana, sob o título de *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, sor Juana Inés de la Cruz*. Em 1690 foram publicados no México o *Auto del divino Narciso* e a *Carta atenagórica*, resposta barroca e eruditíssima da monja a um sermão do jesuíta português Antonio Vieira. Esta *Carta* foi impressa sob o auspício do arcebispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, que acrescentou uma carta à autora, assinada “Sor Filotea de la Cruz”, censurando o seu interesse pelo saber mundano, inadequado a uma mulher e sobretudo a uma religiosa. A censura induziu sor Juana a escrever sua defesa, a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, extraordinário documento autobiográfico, vindicação da condição da mulher e peça literária magistral. De qualquer modo e, seja como consequência da reprimenda do arcebispo ou pela fome e



a miséria que o vice-reinado sofria durante esses anos de 1691-1692, sor Juana presenteou sua biblioteca de quatro mil volumes e seus instrumentos científicos (ou os vendeu para dedicar o valor a obras de caridade) e desde então se dedicou aos deveres religiosos. Morreu em 1695 durante uma epidemia. Em 1692 foi publicado o segundo tomo de suas *Obras*, e o terceiro saiu em 1700 com o título de *Fama póstuma del Fénix de México*. Hoje, existe a extraordinária edição em quatro tomos das *Obras completas* preparadas por Alfonso Méndez Plancarte para o Fondo de Cultura Económica (1951-1957).

Ainda que se tenha perdido grande parte da produção de sor Juana (fala-se por exemplo de um tratado de música chamado *El caracol*), dão a medida de seu gênio os poemas juvenis, o auto *El divino Narciso*, a *Respuesta a sor Filotea* e, muito especialmente, o *Primer sueño*, poema filosófico ímpar, gongorino e do qual bem se pode supor que devia ser complementado por um “segundo” sonho que com certeza não foi escrito. O poema consta de um milhar de versos, na forma de silva (endecassílabos e heptassílabos) extensa e de muito pensada estrutura interna, segundo o modelo das *Soledades* gongorinas. Inicia com uma descrição da sombra noturna e seus habitantes. Depois, um corpo adormecido, explorado com o aparatoso discurso fisiológico da época, ainda que matizado por certa ternura; a passagem faz pensar no sonho criador de “Las ruinas circulares”. Mas, enquanto

o corpo dorme, a alma trabalha e se eleva numa fantasia de ressonâncias fálicas até o mais alto de pirâmides ou montanhas alegóricas, onde sente angústia: é, nos diz a autora, o desassossego intelectual diante da grandeza do mundo que nunca chegará a apreender integralmente com o saber. Não obstante, o conhecimento tem uma possibilidade de avançar e esta não é outra senão a lógica aristotélica, que sor Juana passa a versificar laboriosamente:

*Categorías:*

*reducción metafísica que enseña*

*(los entes concibiendo generales*

*en sólo unas mentales fantasías*

*donde de la materia se desdeña*

*el discurso abstraído)*

*ciencia a formar de los universales.*

Já no terreno da gnoseologia, trava-se o debate entre a apreensão do particular e do geral. Depois vem a aurora, a batalha da luz e o despertar no preciso momento final:

*el Mundo iluminado, y yo despierta.*

A última letra do poema, o “a”, é a única marca genérica, e portanto autobiográfica, do poema.

## Minibios

**Carol Nova Cruz** (Carolina da Nova Cruz, Itajaí, 1996) é formada em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestra em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da mesma universidade.

**Ludmilla Kujat Witzel** (São Paulo, 1986) é mestra em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

**Pedro Xavier da Cunha** (São Paulo, 1996) é psicólogo, mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e, atualmente, doutorando pelo programa de *Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals* da Universitat de Barcelona (UB).

**Renato Bradbury de Oliveira** (São Paulo, 1990) é formado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutorando em Literatura pela mesma universidade.

**Joca Wolff** (Jorge Hoffmann Wolff, Porto Alegre, 1965) é mestre e doutor em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da UFSC e professor associado de Literatura Brasileira da mesma universidade.

este livro foi produzido na ilha de santa catarina,  
com a fonte adobe garamond pro, em fevereiro  
e março de 2024.

