



SOPRO 64

Aira: o idiota da família

Julio Premat

Publicado originalmente como a “Coda” de *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 237-251. Tradução de Joca Wolff

Seguindo as instruções da alegoria... eu também posso estar exercendo um ofício do qual não sei nada, manipulando com infinita perplexidade objetos dos quais não sei nem entendo nada, por exemplo, as recordações. Mas isso não tira a realidade dos fatos, a realidade de que meu pai fosse electricista e eu seja escritor. Trata-se de alegorias reais.

César Aira, *El tilo*

Para Lugones, a missão do escritor, seu papel na fundação de uma linguagem e de uma nacionalidade, reside na criação de uma figura grandiosa de si mesmo. O objetivo é inventar um autor, inventar-se como autor e não, necessariamente, gerar textos perfeitos. Para ser o Grande Escritor que a nova Argentina reclamaria é preciso auto-atribuir-se um saber e um poder inéditos. Em 1909, quando publica seu *Lunario sentimental*, essa superioridade passa por definir-se enquanto “perito em luas” e “experto em Selenologia”; assim, o livro vai acumular, até o abarrotamento e o cansaço, uma variação sem fim do mesmo, quer dizer: todo um conhecimento herdado e toda a capacidade de inovar frente a esse emblema da cultura literária que é a lua. Para além do resultado, o que importa é, então, o procedimento: mostrar uma capacidade ilimitada de nomear, de se apropriar e, às vezes, de transgredir com insolência certa tradição poética. Esse procedimento tem como objetivo transformar Lugones no Grande Escritor, superior a Darío e a Hernández, e não escrever um livro clássico (porque o livro clássico já está escrito e é o *Martín Fierro*).

Trinta anos depois, em 1939, um escritor ambicioso, reconhecido por seus livros de poesia e ensaio, publica um conto estranho que, também, parece propor como objetivo nuclear a invenção de um escritor. Mais que contar uma história, o conto traça os rasgos inabituais de um autor, de um autor ao mesmo tempo paródico e patético. O sujeito que se propõe nesse texto perdeu o heroísmo do “perito em luas”; agora se trata de um autor de reescrituras (porque, de novo, já está tudo escrito), um autor de leituras, um autor periférico que vive em uma tediosa cidade de província e que nem sequer escreve em sua própria língua. Esta ficção de um autor menor, paradoxalmente grandioso em sua incapacidade de escrever um grande texto novo, é o cimento da obra mais transcendente e mais original da literatura argentina. A partir de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (primeira edição

na revista *Sur* em 1939), a partir de sua invenção de escritor, Borges encontra as condições de possibilidade de sua própria obra, obra que resultará ser, também, uma infinita variação sobre essa “ficção de autor”. Aqui, outra vez, o que conta primeiro é o procedimento: não tentemos escrever os clássicos, que já estão escritos, mas sim escrevamos os autores que os escreveram, escrevamos como autores a nós mesmos. E se o resultado é extraordinário (se conseguimos “algumas páginas válidas”, segundo o juízo do “eu” sobre “Borges” em “Borges e eu”), isso se dará por acréscimo.

Noventa anos depois do *Lunario...*, sessenta depois do “Menard” e seis meses antes do fim do século, no dia 18 de julho de 1999 para ser preciso, César Aira termina de escrever *Cumpleaños [Aniversário]*, livro que é também uma ficcionalização de seu autor e que é, sem dúvida, um marco importante na construção do que ele denomina seu “mito de escritor”. A esta altura, a coincidência de datas em nove (1909, 1939, 1999) e os prazos de trinta/sessenta anos resultaram ser uma tentação de interpretação numerológica da criação, tentação reforçada pela data de publicação de *El fiord*, 1969, que “fecharia” o sistema. Academicamente, renuncio a esta teoria das “quatro datas” (ficticiamente inspirada por Aira em pessoa em seu ensaio *Las tres fechas [As três datas]*) e prefiro retomar o que foi uma hipótese inicial e o que seria um esboço de conclusão de *Heróis sem qualidades*: a série assim esboçada mostraria que todo projeto de escrita, ao menos na Argentina e ao menos no século XX, impõe, como condição prévia, a invenção de um autor.

Invenção de um autor em uma literatura em que, aparentemente, tudo esteve sempre escrito, inclusive antes de que se começasse a escrever. “O mundo foi inventado antigo”, dizia outro autor que inventou a si mesmo, Macedonio, em seu *Museo [de la Novela de la Eterna]*. E falando de invenções – de nascimentos: o livro de Aira obedece ou responde a seu aniversário. Um livro confessional como presente para seus cinquenta anos; também isso já estava escrito, sem dúvida. O precursor é conhecido: Henry Brulard (uma ficção de escritor criada por Stendhal, pseudônimo de um senhor chamada Henry Beyle), esse Henry Brulard que do alto do monte Janículo lembra que está a ponto de cumprir cinquenta anos e, diante do esplêndido panorama da cultura passada (o Castelo Gandolfo, a vila Aldobrandini, o Castelo San Pietro, a Via Appia, Santa Maria Maggiore: toda Roma está a seus pés), pensa que, nessa idade, já é tempo de começar a se conhecer. A *Vie de Henry Brulard*, uma verdadeira autobiografia fictícia, será a resposta a sua própria exortação.

Melhor deter aqui o demônio da analogia – e o da filiação. Stendhal, Lugones, Borges, Aira servem para por em relevo, por oposição ao que seria uma similitude imaginada, que evidentemente todas as teorias podem ser provadas no amplo campo do literário, por exemplo, estabelecendo uma analogia, sugerida pelo título deste texto, entre Aira e o menino Gustave, hostil à leitura, em conflito com as palavras, ingênuo, quase bobo e sempre crédulo, que Sartre lê no começo de seu célebre *O idiota da família* (idiota que, diga-se de passagem, é a condição essencial de uma longa demonstração de como e por que Flaubert “escolhe” ser escritor). Mas, além do rascunho de filiações impro-

Aira: o idiota da família

Julio Premat

váveis, a introdução que precede serve para destacar a maneira em que Aira se apropria do gesto de criação de um mito de escritor. Um mito que não tem pontos em comum com Lugones quando se situa “do lado dos astros”, com o enciclopédico Borges quando reescreve o *Quixote* punhal à mão e nem sequer com a edípica introspecção de Stendhal. No entanto, na instável produção de Aira, produção que flui pondo em dúvida os critérios e mecanismos de leitura e avaliação estética, não são os textos de ficção em si mesmos que ocupam o centro do sistema, mas um “efeito Aira”, feito de procedimentos de escrita, de estratégias editoriais, de acumulação, de frivolidade, de intensas e paradoxais reflexões metaliterárias e, sobretudo, de uma figura de autor.

Em *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Aira afirma que um escritor é uma proliferação de teorias, de teorias falsas, de exemplos falsos, de uma falsidade que não remete ao autêntico mas à ficção: a uma irresponsabilidade do discurso. Segundo ele, um escritor inventa e sustenta todas as teorias de uma vez, todas as teorias opostas e disparatadas. Esta posição desautorizaria qualquer leitura ao pé da letra de suas hipóteses sobre a literatura, contudo, há uma “teoria” que por sua constância pode se considerar medular: a que supõe que os livros não contam por si mesmos, já que sua única função é criar um autor. Teoria ou fantasia, obsessão ou adivinha cifrada, se trata de uma afirmação frequentemente repetida e sempre relativamente enigmática. Um exemplo, lido em uma entrevista feita por Cristina Breuil: “os escritos só cumprem uma função, que é criar o autor; e uma vez que a cumpriram devem desaparecer, porque sua persistência poderia começar a atuar contra, a confundir a nitidez da figura que desenharam”.

Por seu lado, Sandra Contreras dedica intensas páginas ao tema, narrando as etapas de um “Romance de escritor”; e certo é que muito se escreveu e se escreve sobre a autoficção em Aira. No entanto, vou voltar ao assunto, porque interrogar essa invenção de autor, esboçar os traços e a dinâmica dessa figura criada pelos textos é, acredito, uma etapa iniludível na recepção e na compreensão, já não da “obra” mas do “efeito Aira”.

O gesto vanguardista dos relatos de Aira é conhecido: o que conta não é o resultado e sim o procedimento (como ele mesmo o diz em *Copi*) e, no procedimento, as zonas de tensão da literatura que esse procedimento torna visíveis. Sem contradizer este primeiro balanço de sua escrita, se poderia acrescentar que não é certo que não conte o resultado, o que não conta é a percepção habitual do resultado (a obra, o texto cerrado, a qualidade), mas há um produto do procedimento. Esse produto, esse resultado, seria então a 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.

Aniversário, dissemos. Se Lugones era “Selenólogo”, se Stendhal aplicava um olhar panorâmico sobre a cultura antes de começar a falar de si mesmo, Aira chega aos cinquenta anos sem



conhecer informações elementares sobre os ciclos lunares (sobre uma Lua escrita com maiúscula, ao mesmo tempo astronômica, feminina e cultural, é claro). O marco temporal de aniversário é introduzido narrando uma cena singular. Nas primeiras páginas do livro, Aira, ao descobrir sua ignorância (apesar de se considerar “um intelectual, um homem cultivado, curioso e inteligente”), tenta ocultá-la e sair do aperto com uma “má piada”, supõe que seu saber se deteve certamente na infância (em uma infância muito recôndita, já que “uma criança de oito anos”, “um selvagem, um primitivo, o primeiro homem, em sua primeira tentativa de pensamento”, poderiam ter tirado as conclusões do caso). Este primeiro descobrimento leva a deduções e lembranças que merecem ser evocadas: pouco depois ele afirma que a ignorância motiva sua literatura, como “compensação a uma incapacidade de viver” e para ocultar suas “deficiências abismais”. Seu não-saber sobre a Lua é também o ponto de partida do relato de duas cenas do passado em que o ingênuo César, criança, teme uma gozação ou um olhar crítico. Primeiro de seus amiguinhos, que armam ciladas para sua credulidade. Depois, em uma loja, a mulher do dono mostra a César e a sua mãe um quadro pendurado (“um retrato, acho que de uma mulher, um retrato de ninguém”) que tem uma virtude muito especial para essa senhora: os olhos da mulher pintada seguiam olhando nos olhos do que a olhava, “fosse aonde fosse, a pintura lhe devolvia o olhar nos olhos, como um truque de magia”; ao sair da loja sua mãe ri (ela também goza) da ignorância de uma senhora que considera como

Aira: o idiota da família

Julio Premat

um traço único e maravilhoso o que “era uma característica de todos os quadros ou fotos em que o modelo olhava o pintor ou a câmara”. As duas lembranças não têm aparentemente relação, mas o narrador as associa, “triangulando-as” com sua ignorância sobre a Lua: “Eu aos cinquenta anos fazendo o papel do adulto transtemporal que tinha esse preciso oco de saber”. O conjunto daquilo dito nestas primeiras páginas motivaria o projeto do livro que lemos, já que afirma: “Pois bem, tudo o que escrevi até este ponto me leva a pensar que o momento em que cometi meu erro ou distração ou explicação apressada a respeito das fases da Lua é a origem de minha incapacidade de viver. De modo que se pudesse fazer a história desse instante resolveria o mistério que me persegue”.

A Lua que, diga-se de passagem, é um emblema não só feminino ou cultural, mas também uma imagem temporal: “Esse poético recordatório do tempo perdido”.

Nesta cena, e em suas associações e consequências, podemos ler alguns valores recorrentes da figura de escritor em Aira que, por outro lado, se definem e precisam ao longo de todo *Aniversário*: a ignorância apesar da cultura (uma ignorância que debilita o sujeito: “Eu estou aguilhoado”); uma desautorização irônica de si mesmo (uma auto-representação onde certo narcisismo está tingido de ambivalência sexual ou genérica, de crueldade, de deformações, às vezes de humilhações); o onipresente e rechaçado humor – o chiste – como um recurso para dissimular algo (“meu estilo [...] piadista por necessidade, por ter que justificar o injustificável dizendo que na realidade não falava sério”); a persistência da infância, de seus modos de percepção, seus sistemas de dedução e de suas crenças na idade adulta; o temor do olhar irônico de seus amigos e da gozação de sua mãe (e talvez, também desse “retrato de uma mulher” ou desse “retrato de ninguém” que continua olhando, esteja onde estiver), ou seja, o medo de “passar vergonha” (uma vergonha que, segundo ele, é um conceito importantíssimo em que toda a literatura, toda a arte, deveria se basear); uma dinâmica temporal ao mesmo tempo acelerada e conflitiva (uma escrita rápida, à custa da qualidade, para não morrer antes de terminar); e como regra geral a incerteza sobre a intenção de todo o afirmado: discurso de primeiro, segundo, terceiro grau, irônico, autoparódico, voluntariamente incerto, voluntariamente falso, etc.: o sentido como uma coordenada problemática ou em alguma medida ausente.

Do conjunto destaco uma cena. A cena é o papelão, como horizonte temido, como materialização do que se deseja evitar: a esposa, os amiguinhos, a mãe, o retrato de ninguém que descobrem que César é muito crédulo para ser – ou não ser – ignorante; é preciso ocultar algo, algo em relação com um saber e um poder; esse algo é perfeitamente ambivalente: é preciso ocultar que não se sabe-pode nada e, ao mesmo tempo, que se sabe-pode tudo. No final de *Las curas milagrosas del Dr. Aira*, como analisa Sandra Contreras, o papelão ocorre, o “maior papelão de sua carreira, o definitivo”, um papelão que é o que mais se queria evitar e que é a demonstração dos poderes ilimitados da cura milagrosa (a capacidade criadora e transformadora como vergonha). Em *El mago*, depois de passar toda a *novela* pensando em como conseguir que um ato sobrenatural, fruto de

seus dons, pareça um truque de magia, o narrador encontra a solução: em uma autoparódia do sistema de produção e edição de Aira, o narrador decide utilizar suas capacidades ilimitadas para escrever livros, mostrando e disfarçando assim seu saber-poder. Em *Los dos payasos*, o escriba, publicamente, entende mal e come o presente, estropiando a carta que lhe ditaram (a desobediência involuntária, o mal-entendido como vergonha). Em *Cómo me hice monja*, a menina César Aira sofre o escândalo de ter que afirmar, ante as irritadas expectativas de seu pai, que o sorvete de morango está ruim, horrível, amargo, afirmação que desemboca em um assassinato. Etcétera. Em Aira o papelão é o que está por se produzir, o que quase acontece em suas ficções, é o que corre o risco de irromper a qualquer momento e ao que se atribui uma seriedade sem relação com as catástrofes e ameaças que passam, ligeiras como o ar, pela cena narrativa: o olhar do “retrato de ninguém” que segue por todas as partes os personagens é muito mais grave – no sentido da lei da gravidade – que os efêmeros apocalipses.

A defesa frente ao papelão é o papel: a escrita móvel, que já está em outro lugar antes que terminemos de lê-la, para além da cena na qual o papelão é uma iminência, antes que alguém se dê conta (nem a esposa, nem os amiguinhos, nem a mãe, nem o retrato anônimo, nem nós, os leitores). A defesa é um papel, quer dizer, uma figura inventada, uma galeria de papéis, um não-ser sendo muitos que parece se resumir em um papel dominante, o papel de idiota, escrito ao longo de papeizinhos que se multiplicam velozmente, os papeizinhos, quer dizer, as *novelitas* de César Aira.

Em todo caso, o “mito de autor” de que se trata não só se define em sofisticadas estratégias de autofuncionalização, como também na política de edição, nos ensaios, em suas declarações sobre literatura e, claro, na própria lógica de seus relatos. Ler essas ficções supõe assim se confrontar com uma perspectiva repetidamente construída: a de um narrador que não entende, a de uma ação que se desfaz, a de uma peripécia incongruente que põe a perder uma história até então tão promissora. Uma literatura que funciona não a partir da ingenuidade ou da marginalidade, mas de um saber frustrado, de uma aplicação torpe dos critérios que regem a “grande literatura” (evitando e produzindo ao mesmo tempo o papelão). O personagem típico de Aira observa o mundo mas não o conhece, quer decifrar o elementar e lê mal, suscita a ficção pelo deslocamento de sua lógica, aparentemente racional mas na realidade absurda: suas tentativas de compreensão, suas reações desorientadas, seus juízos incongruentes são muitas vezes o motor da ficção. Uma literatura de monstro ou de idiota, de estrangeiro ou de selvagem mas sobretudo uma literatura de ponto de vista. O procedimento Aira, tão comentado, é antes de mais nada uma perspectiva: são as andanças de um idiota no mundo da peripécia. Já que as intrigas se esvaziam, se autodestroem, produzindo uma leveza, uma superfície lisa sem espessura semântica, para entendê-las seria necessário se concentrar portanto nessa figura, no escritor criado pelas obras, capaz de dar um marco e um princípio de organização às *novelitas*. Mas esse personagem criado é um eu ideal que decepiona o leitor e que expõe seus

limites; o escritor fictício ou mítico, fruto da obra, é um idiota – ou um monstro ou um estrangeiro ou um selvagem, segundo outras possibilidades conceituais talvez menos operativas para essa leitura. Como Clément Rosset, Aira parece postular que o “real” é, em si, “uma idiotice”, quer dizer, simples, particular, único, não desdobrável – falar da idiotice seria então evocar o real.

Este dispositivo tem efeitos paradoxais, quando não contraditórios. Por um lado, há o que se poderia denominar de um projeto de ilegibilidade – que pouco tem em comum com a ilegibilidade luciferina de Lamborghini. A enganosa simplicidade dos relatos se encontra dinamitada pela proliferação e pela digressão, por uma função atribuída à imaginação que desafia vias ou sistemas; a obra, então, não está nunca onde se espera. Ao mesmo tempo decepcionante e surpreendente, se constrói a partir de efeitos, de rupturas, de auto-engendramento contínuo. É ilegível no sentido em que se desloca para evitar construir um sistema ou ser agarrada por leituras críticas organizadas. É difícil se centrar em um texto: é preciso ler o conjunto, o que equivale a postular que não é preciso ler nada. É o que Aira afirma em alguma entrevista, assegurando que, para ter uma ideia completa dele, como autor, é preciso ler todos seus livros, o que deixa então o sentido – por exemplo, a sua figura de autor – em alguma medida fora de alcance. O olhar de conjunto fica para depois, para depois da morte. Este horizonte que se promete e se evita como possibilidade funciona, portanto, como a imagem no tapete no célebre conto de Henry James: esse “mito” é uma promessa sugerida a atônitos leitores, uma construção muito mais hermética do que parece. Há uma estratégia evidente de ocultação: todo corte em busca do significado é inapropriado e, em Aira, seria “letal”, para retomar seu próprio juízo sobre Copi. Essa é sua principal operação de significação. O sentido é um corte, o sentido interrompe e fixa, o sentido mata. O sentido transforma o papel em papelão – quer dizer, em obra séria e em vergonha do revelado; mas ao mesmo tempo em que se apaga ou dilui, se promete sentido em uma instância extratextual, difusa e de hipotética apreensão.

Aira escreve para não ser lido, ainda que na negação mesma do escrito (que já foi, que já é passado e que já está esquecido) fica um ressaibo, um indício, um relato subterrâneo, seu “mito de autor”. Exposição e negação simultâneas que tendem a suscitar um enigma ou um “desejo de autor” no leitor que não quer, simetricamente, se transformar em idiota também: a ideia do autor como uma instância de revelação/ocultamento e de enfrentamento com o leitor, desenvolvida por Maurice Couturier, funciona perfeitamente neste caso. Se ler é abarcar, se ler é conceitualizar, se ler é integrar, se ler é, antes de tudo, reler, Aira superpõe procedimentos para continuar sendo ilegível. Sua obra seria comparável a esse rato de Copi, tão parecido com a lebre legibreriana que aparece em várias novelas suas: “Uma peça móvel que corre diante do sentido”.

Por outro lado, essa vertigem de reflexos, teorias, peripécias, autofigurações, declarações contraditórias, termina funcionando como o eco desse “eu aguilhoado” que aparece no início de *Aniversário*. O mito do escritor em Aira é uma galeria de máscaras, um jogo de identidade, um ma-

labarismo de/com si mesmo, uma proliferação. O gesto de escritura é uma busca por trás dos “eus” possíveis (que, como os deuses hindus ou o sereno Buda, abarcam infinitos avatares). Não fabricar uma imagem estável, então, não existir graças a um mito de escritor definido, mas instalar-se, como no teatro, no que Daniel Sibony chama a dinâmica da identificação e da desidentificação; refugiar-se no riso, melhor que no humor, um riso que permite ser outro em um movimento de alguns segundos, um riso que decompõe e recompõe a identidade, que a sacode como se sacode uma árvore. Não ser, ser outros, supor que a vida é ao mesmo tempo múltipla e diferente, que vai ser colocada em outro cenário, na próxima máscara. O procedimento em vez do resultado, quer dizer, a máscara em vez da obra. No centro inencontrável acharíamos, se o sistema se detivesse, um ser aguilhoado, um *manque à être*. Mas é uma simples especulação: a verdade, já se sabe, está na máscara e não no que se oculta; a verdade está no sistema relacional que a máscara cria ao redor de si, em como o sujeito-máscara se inscreve em uma rede simbólica, diria Slavoj Žižek. Essa máscara móvel é a de um idiota:

“Nesse sentido, um escritor inteligente revela mais que um idiota. Eu me esforcei, na escassa medida de minhas possibilidades, em preservar toda minha idiotice natural, para que a literatura atue sem travas em mim. Ainda que apareça aí outro paradoxo: pois é necessário certa inteligência, ou muita (comprovei-o, aí, às minhas custas) para escrever. 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 (*Nouvelles impressions du Petit Maroc*).



Aira: o idiota da família

Julio Premat

E a propósito de uma rede simbólica, é interessante assinalar a peculiar relação que este jogo de máscaras, este último avatar de um mito de autor, estabelece com a literatura argentina e com a tradição em geral. 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 (em palavras de Aira: “Corrigir é invocar um fantasma. Eu escrevo como quem sou, mas se o escrito estivesse melhor escrito, seria como se outro o tivesse escrito, algum grande escritor”). Ou seja: é preciso impedir que se fixem os traços em um retrato de “grande escritor”, o que seria já não máscara de teatro, já não avatar de autor, e sim máscara mortuária. Seria a face escura da Lua.

Nesta perspectiva, seus ensaios fazem parte de uma estratégia do *ailleurs*, de uma reconstrução literária (ou uma construção de um lugar para a própria literatura) baseada em um estranhamento frente à tradição – incluindo nela a tradição vanguardista ou a tradição acadêmica do novo. Estranhamento que passaria, também, por um modo de ausência: Aira comentava em 1987 o fato de que os únicos *novelistas* “apresentáveis” da Argentina (Puig e Saer) não estavam “presentes”, quer dizer, residiam nessa época no estrangeiro, para não ser “esmagados”, “esterilizados” pela jactância de seus compatriotas. Assim, o ser *novelista* inapresentável e viver em um estrangeiro interno (o bairro de Flores) seria o tipo de sobrevivência escolhida. Portanto, as representações de autor de Aira, seu desdém pela obra, sua posição narrativa e ideológica de idiota poderiam ser lidos em contraponto com certas construções do campo intelectual argentino sobre a figura de escritor. Construções onde a reflexão metaliterária (posição ante a produção textual e crítica da universidade), a estratégia de inserção na tradição (a exposição de um mapa de leituras como uma espécie de documento de identidade), as modalidades voluntárias e programadas de intervir ou suscitar eventos públicos (prêmios, local de edições, meios em geral), todos estes traços fazem parte do “ser escritor”. Mas tampouco se deve esquecer que, simultaneamente, Aira, em um movimento paradoxal que não é alheio ao de Borges ou ao de Saer, também “dicionariza” a literatura, manipula o critério de qualidade (invertendo-o, supondo que o “mau” é o “bom”), parodia textos em suas ficções (de Borges em *Las ovejas* a *Glosa* em *Varamo*), julga, valora, rechaça e fixa um cânone próprio. Quer dizer, reorganiza, como todo escritor, um sistema literário ao redor de si.

Essa reorganização estaria baseada em um conceito inédito ou, ao menos, em um epíteto provocador: o de literatura idiota, vale dizer, uma escrita que retoma os grandes gestos da tradição, não transgredindo-os mas pondo-os a perder, arruinando-os – ou seja, deslocando-os. Literatura idiota que, em negativo, propõe uma leitura do corpus literário argentino como uma literatura inteligente. Inteligente Lugones e sua cultura em Luas (ainda que termine comparando o satélite com um quei-

jo), inteligente Macedonio e sua negação do autor (ainda que o cosmos seja, como no conto, uma abóbora), inteligente Borges com sua infinita biblioteca de livros ingleses (ainda que Funes recorde sem entender e Pierre Menard escreva doutamente algo que já está escrito), inteligente Cortázar com seu jogo como trampolim metafísico (ainda que os Cronópios se dediquem a perder trens e as famílias a construir inúteis cadafalsos nos jardins), inteligente Piglia, fabricando ferramentas de leitura em seus ensaios e fechando interpretações possíveis (ainda que o maior personagem de sua obra seja, em *Plata quemada*, um psicopata tão lúcido quanto distraído), inteligente Saer, quando constrói uma saga de inédita amplitude (ainda que defenda, com discutível ingenuidade, a ignorância do escritor diante de sua obra). Inteligentes, é claro, os professores e críticos, inteligentes as cátedras da Universidade de Buenos Aires e os suplementos culturais, inteligentes os diretores de coleção, inteligentes os Congressos de literatura, inteligentes os livros críticos como este. Ser escritor na Argentina é ser um escritor inteligente. Se, frente a todos eles, Aira se situa no lugar do idiota, do idiota da família, o que tenta e não consegue, o que pratica, como ele mesmo sugere, uma *philosophie amusante*, que intertextualiza, cita e reescreve mas que termina sempre transformando o cosmos em uma abóbora ou em um verme verde, que inclui chaves de auto-interpretação que desembocam em um vazio, que parecia querer escrever uma saga e sai uma história em quadrinhos, e que instala trampolins metafísicos todo o tempo em suas ficções mas que são inúteis, porque se alguém salta deles quebra, logicamente, o coco.

Literatura idiota, então, como estratégia de existência e de defesa. Na realidade, a inteligência acima mencionada tem a ver com o ponto de partida: como continuar escrevendo, como proteger os textos, como negar a própria lucidez, como esquecer Barthes e Benjamin, Adorno e Lacan, como fugir de um espaço da criação atravessado pelos olhares dos outros: como evitar o papelão. Afirmou-se que a obra de Aira é uma literatura de depois, quando tudo já ocorreu, tudo foi dito, tudo foi lido. Por isso mesmo sua literatura se situa em um princípio fictício, antes da chegada da inteligência, quando não se sabia ainda a verdade sobre as faces da Lua. Literatura do final – de fim de século –, mas também literatura de princípio – de princípio de milênio. À interrogação como continuar escrevendo?, ele responde simplesmente “escrevendo, levando adiante a escrita”, já que o significado está sempre no que segue, não no que se escreveu, não no que se leu. O sentido se situa no futuro e não no passado. A literatura argentina e suas figuras de autor estariam ainda por inventar. A aposta, em si, é vertiginosa.

Julio Premat (Buenos Aires, 1958) é professor de literatura hispano-americana na Université Paris 8, onde coordena o grupo de pesquisa “Literaturas Contemporâneas del Río de la Plata” (LI.RI.CO.) e os *Cahiers de LI.RI.CO.* É autor de *La dicha de Satumo. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002) e *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009).

Nouvelles Impressions du Petit Maroc

César Aira



Cultura e Barbárie

Nouvelles Impressions du Petit Maroc

César Aira

[edição bilingue: português/castelhano]

Tradução de Joca Wolff

Coleção PARRHESIA, 70pgs.

Desterro: Cultura e Barbárie, 2011.

As Nouvelles Impressions du Petit Maroc foram escritas por César Aira quando da sua residência na Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, em Saint-Nazaire, França. Publicado originalmente em edição bilingue (com o original castelhano, sua tradução ao francês, e uma entrevista, também em francês, concedida a Bernard Bretonnière), pela editora Arcane 17, em 1991, o livro é editado agora pela primeira vez na América Latina, seguindo o formato original, com o texto em castelhano, e a tradução dele e da entrevista ao português por Joca Wolff.

Fragmento *“Como escrever mal” é uma lição que nunca se dá, ao menos deliberadamente, mas seria útil. Porque há uma curiosa presunção, da qual um escritor deveria se livrar a qualquer custo, com a língua materna, em que se acredita tocar a perfeição. Por sua própria essência, esta é uma crença forte, de contiguidade total, enquanto que os escritores prosperam com suas crenças duvidosas e relativas. O mesmo ocorre com o amor materno, perfeito e irreversível. O irreversível, por outro nome, o destino, é o que nos fez escritores no passado absoluto de nosso mito pessoal; mas não é o que nos faz escritores no presente, quando mais necessitamos. É preciso deixar o destino para trás, como um nascimento. “Penso como um gênio, escrevo como um escritor destacado, falo como uma criança...” Seria preciso ir mais longe ainda, antes que essa criança nasça, rumo a uma outra língua... ser a Fênix de nossa própria idiotice... E mais ainda, até por a própria morte no passado.*