



SOPRO 73

Las vueltas de César Aira

Sandra Contreras



ENSAYOS CRITICOS

BEATRIZ VITERBO EDITORA

RESENHA

A lebre e a tartaruga

Victor da Rosa

Las Vueltas de César Aira, de Sandra Contreras, é provavelmente o livro mais decisivo sobre o escritor argentino. Publicado em 2002 pela editora Beatriz Viterbo, mas ainda inédito no Brasil, o livro tem sua origem na tese de doutoramento de Contreras (defendida na Universidade de Buenos Aires um ano antes) e conquistou pelo menos um mérito nestes dez anos de existência: pautar grande parte dos debates em torno da obra de César Aira. Seja como for, o livro faz por onde.

“Las Vueltas”, imagem que funciona como síntese da análise de Contreras, na verdade é uma espécie de constelação de conceitos. Antes de qualquer coisa, “las vueltas” deve ser lido como indicação de um traço barroco na literatura de Aira, ou seja, como delírio mesmo, segundo a epígrafe que aparece já nas primeiras linhas do ensaio: “Yo estaba en un delirio constante (...)”, diz uma das narradoras autobiográficas de Aira – “la niña Aira” – em *Como me hice monja*. Contreras abre seu ensaio sugerindo que o mecanismo que funda o universo de Aira consiste justamente em “su ritmo febril de invención”. Nesse caso, além de se referir ao delírio, nascido inclusive da velocidade alucinante de cada relato, a fórmula quer nos lembrar também “del ritmo casi ininterrumpido” de publicações: média de dois livros por ano, chegando às vezes a três ou quatro.

Em sentido mais literal, Contreras se refere também a uma “vuelta del relato”, um dos temas, aliás, predominantes de sua análise, quer dizer: “la recuperación para el relato de una potencia narrativa.” Mas uma volta do relato depois de quê? A autora não hesita na resposta: “(...) todo indica, claramente, que se trata de una vuelta al relato después de la crisis de la forma clásica del relato que la narrativa argentina, desde mediados de los años 60, expresó en la reiteración de una pregunta fundamental: ¿como seguir contando?”. Para Contreras, no entanto, a chave de leitura dessa volta de Aira ao relato não acontece via pós-modernismo, pois não se trata de “una mera recuperación de la amenidad de la intriga”, e sim pelo caminho das vanguardas clássicas: Marcel Duchamp, Raymond Roussel e surrealismo.

É na noção de “relato” que a análise de Contreras investe sua maior energia, pois é aí que a literatura de César Aira, segundo sua leitura, oferece as maiores provocações. No primeiro capítulo, portanto, a partir das idéias de exotismo e viagem, quando analisa principalmente *La Liebre*, livro publicado em 1991, Contreras trata de uma “genealogia del relato”. Neste caso, é através da viagem, de sua experiência e sua própria estrutura – portanto, do encontro com o exótico – que toda a narrativa começa. “La estructura misma del viaje ya es narrativa”, escreve o próprio Aira em um ensaio sobre o assunto. Na verdade, o buraco é um pouco mais embaixo. César Aira está rezando a cartilha vanguardista quando afirma também que os grandes artistas do século XX – Duchamp, Roussel, etc – não fizeram obras, e sim inventaram procedimentos para que as obras pudessem ser realizadas sozinhas.

De fato, a viagem será uma das inúmeras máquinas de procedimento que o escritor quer construir: ela oferece um começo e um fim, mas também um “narrador-tradutor”, como faz questão de enfatizar Contreras, além de uma possibilidade de aventura; afinal, a

Las vueltas de César Aira

Sandra Contreras

Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002

literatura de Aira lida com estereótipos. O que nos faz concluir que a viagem é um gênero do qual a literatura de César Aira se apropria – e perverte, naturalmente – como se fosse um *ready-made*. Mas também há outros. Contreras chega a se referir a uma canibalização de todos os estilos do passado. Seja como for, a estratégia consiste sempre em mostrar plenamente os estereótipos – e o exotismo não será outra coisa senão um estereótipo – para que tal reconhecimento seja transformado em invenção. Em *La Liebre*, por exemplo, a trama acontece a partir de dois personagens que são, antes de tudo, tipos (extremos) de identidade cultural: “o inglês civilizado” e “o índio bárbaro”.

A presença de “gêneros menores” na literatura de César Aira será fundamental para o entendimento da noção que provavelmente melhor define sua “ars poética”, a de “literatura mala”. Tanto os núcleos básicos de telenovela (a aventura, o amor) quanto coisas ainda piores, digamos assim, como é o caso dos filmes de monstros e jogos de videogame, são recorrentes na literatura do escritor. De outra maneira, fazer “literatura mala” é escrever com imperfeição, pressa. Contra a escritura perfeita de Borges, está a imperfeição de Arlt. *La guerra de los gimnasios*, por sua vez, é descrita por Contreras, muito precisamente, como “o melhor estilo de Mortal Kombat”. Em todo caso, sua fórmula diz exatamente o oposto daquilo que José Juan Saer recomenda aos escritores: “Trabalho, tempo, vigilância.”

Um dos méritos da análise de Sandra Contreras, aliás, é sua exaustividade. Além de enfrentar praticamente todos os títulos de César Aira publicados até o ano de 2002, entre ensaios e narrativas, o que já não seria pouco, o livro de Contreras também tem o mérito de posicionar a obra do escritor – sempre de maneira crítica, ou seja, mostrando suas filiações, mas principalmente sua falta de obediência – no contexto de toda narrativa argentina. Em outras palavras, trata-se de um ensaio, além do mais, erudito. De Borges a Ricardo Piglia, passando por Roberto Arlt, Macedônio Fernandez, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini e muitos outros, entre mestres e dissidentes, César Aira aparece também como um crítico que se posiciona a respeito de sua tradição; um exemplo bastante ilustrativo é quando o autor explica porque *Respiração Artificial* é o pior romance de sua geração.

A literatura de César Aira vive do desejo de seguir adiante, avançar. Nesse sentido, aliás, não se trata mais de “una vuelta”, e sim de um avanço ininterrupto. Seu desafio, de outra maneira, parece ser justamente o de usar tudo que lhe cai na frente, sem medir muito as conseqüências. Trata-se, afinal, de uma estratégia para continuar narrando. Como uma máquina, o mais importante é a construção de um procedimento que não pare nunca de funcionar. O gênero, nesse sentido, qualquer gênero de discurso, só aparece para que seja abandonado depois. Seu uso, em todo caso, é puramente instrumental. Sobre isso, o próprio Aira afirma em sua *Ars Narrativa*, com alguma ironia: “Los géneros no tienen más función para el escritor que darle algo concreto que abandonar; nada más práctico y fácil de abandonar que un género.” Nasce daí uma escrita que, na aparente falta de revisão, ganha feição de improvisado; assim como nasce também um número desvairado de publicações.

Sandra Contreras dedica um capítulo inteiro de seu livro, o terceiro, para analisar o que chama de “los mecanismos del continuo”. De certa maneira, os mecanismos de continuidade que a literatura de Aira acaba atraindo são conseqüências naturais de seu desejo ininterrupto de avanço. A iminência do fim – um estado de ansiedade do relato por acabar rápido – é um destes mecanismos. César Aira já foi bastante criticado pelo fato de seus livros terminarem de maneira precipitada, sem aquele recurso conhecido na poesia como “chave de ouro”, crítica que Aira responde (sempre ironicamente) como um desejo de começar logo um livro novo. Em certo momento, aliás, Contreras demonstra a maneira como a crítica literária argentina se divide quando Aira leva suas loucuras às últimas conseqüências; pois não se trata apenas de frivolidade, mas de uma frivolidade total, absoluta. Seja como for, se não há desenlace que atribua sentido ao todo, parece não haver argumento que organize o relato, ou seja, um sentido final, e sem dúvida é disso que se trata.

Outro destes mecanismos, também analisado por Contreras, será a aceleração do relato. A velocidade não consiste simplesmente em uma rápida travessia, escreve Contreras de maneira precisa, e sim na fantástica aceleração que inclusive “altera la naturaleza del objeto.” A quantidade de ações disparatadas na mesma página, por exemplo, confere à literatura de Aira um ritmo de aventura na versão mais folhetinesca. Histórias menores nascem de histórias maiores e as histórias maiores, por sua vez, são abandonadas sem qualquer resolução. Tal procedimento privilegia o processo, não o produto; solicita a continuidade, que deve surgir de uma exigência constante de improvisação, e não a interrupção. O grande artista, para César Aira, é aquele que improvisa.



NOTAS PARA A RECONSTRUÇÃO DE UM MUNDO PERDIDO

Notas para a reconstrução de um mundo perdido é um conjunto de 65 textos de Flávio de Carvalho publicados no *Diário de S. Paulo* entre janeiro de 1957 e setembro de 1958. Os primeiros vinte e quatro textos da série aparecem sob o título *Os gatos de Roma*. A partir da nota 25, a série passa a ser intitulada como *Notas para a reconstrução de um mundo perdido*. A republicação dessas *Notas* no **SOPRA** (que começou no número 49) não pretende trazer um material de arquivo morto, ao contrário: a aposta é lançar esse pensamento intempestivo e fascinante para que ele produza efeitos no presente. O que podemos adiantar é que se trata de um trabalho ambicioso realizado por um “arqueólogo mal-comportado”, como Flávio mesmo se definiu. As *Notas* foram reproduzidas e transcritas por Flávia Cera, a partir de pesquisa realizada no Arquivo Público do Estado de São Paulo

XXVI

Notas para a reconstrução de um mundo perdido

O pânico, o aplauso e o chefe

O advento do chefe trouxe o advento da imitação coletiva nas suas duas formas básicas, o pânico coletivo e o aplauso.

O pânico coletivo e o aplauso no início são manifestações de Ódio e tem como modelo fundamental o Chefe. O espetáculo aplaudido contem as tendências do chefe; isto é, as tendências dignas de serem imitadas pelo adversário e por conseguinte aprovadas e aplaudidas e são tendências que colocam os espectadores em estado de segurança. O pânico coletivo é provocado pela imitação de um ser isolado em estado de pânico. Este ser isolado funciona como chefe a ser imitado.

Quando este ser isolado se manifestava, por meio de gritos e agitação dos membros, em estado de pânico, durante o período esquizofrênico de Defesa Passiva esta manifestação era uma manifestação de Medo, porém quando o ser deixa de ser isolado deixa de ser um indivíduo e pela Descoberta da Imagem ao ingressar no período de Defesa Agressiva, entra em contato com o seus pares, a manifestação passa a ser uma manifestação de Ódio; é quando ela se torna coletiva. Durante todo o período de Defesa Passiva o pânico só é individual. A descoberta do semelhante e o aparecimento do uso do Diálogo transformam o pânico individual em pânico coletivo. O pânico coletivo e o aplauso iniciados com o período de Defesa Agressiva são portanto manifestações de Ódio.

Essa entrada triunfal no período de Defesa Agressiva é de extrema importância, pois marca o momento dramático em que o homem pronuncia as primeiras consoantes, momento em que ele se encontra em estado de Ódio e por conseguinte se encontra apropriadamente apto a iniciar o contato com os seus pares e a produzir os fenômenos de pânico coletivo e de aplauso.

As consoantes são formadas com o fechamento da boca e a obstrução das passagens vocais e o aparecimento da primeira consoante é uma manifestação de um estado de satisfação proveniente do Ódio e deve ser considerada como o início do Diálogo em virtude do contato com o semelhante e da Descoberta da Imagem. O homem já havia saído do solitário Monólogo da Fome no qual ele se apresentava de boca aberta e agora em estado de Ódio e deve ser considerada como o início do Diálogo em virtude do contato com o semelhante e da Descoberta da Imagem. O homem já havia saído do solitário Monólogo da Fome no qual ele se apresentava de boca aberta e agora em estado de Ódio e se apresentando de boca fechada, já começava ele a imitar o seu semelhante.

O homem de boca aberta era o homem isolado que proferia o Monólogo da Fome durante o período de Medo e de esquizofrenia da Defesa Passiva, e se identifica com o período de Balbucio da criança até dois anos de idade, e no qual a criança se apresenta ao mundo de boca aberta e com fome, enquanto que o homem de boca fechada é um ser que iniciava o Diálogo como consequência do uso das primeiras consoantes e outras atividades articuladas e do contato com os seus pares e, colocado dentro do Ódio da Defesa Agressiva, se identifica com o início da imitação e da linguagem articulada na criança aos dois anos de idade e que se estende até a idade escolar.

O homem de boca aberta e o homem de boca fechada são dois tipos bem definidos que representam duas épocas distintas na evolução do homem e o ato de fechar a boca, provocado pela descoberta do semelhante, marca o início das consoantes na linguagem e o início do pânico coletivo e do aplauso.

As manifestações dinâmicas do pânico coletivo e do aplauso são as mesmas e são elas as manifestações dinâmicas do Ódio e da Alegria e se compõe de agitação crepuscular dos membros, batidas de mãos e pés, gritos estridentes. São manifestações encontradas na aprovação do espectador no teatro, na ação depredadora dos bandos juvenis e adultos no pânico obtido pelo estouro de uma boiada ou pelo estouro de um bando de homens. São os processos de imitação a um chefe.

XXVII

Notas para a reconstrução de um mundo perdido

O Homem e a sua Alma

O aplauso do espectador no teatro, basicamente um sentimento de Ódio, acontece como meio de defesa de si próprio. O espectador se identifica com os personagens no palco e sofre e vibra com estes exibindo o Ódio ou o aplauso aparece como apreciação dos personagens e são estes os próprios espectadores. A batida de mãos e pés são manifestações rítmicas primitivas que visavam no seu início produzir sons para romper o grande Silêncio e a Tristeza. São reversões a um período de insegurança quando os pontos de apoio são suprimidos. O fenômeno é observado na criança nova, quando pontos de apoio são suprimidos ou aplicados bruscamente.

Ódio e Alegria que se manifestam, pantomimicamente por imitação, com as mesmas expressões faciais e com os mesmos movimentos tanto no pânico coletivo como no aplauso, tem origem comum nas atitudes isoladas de Medo no período esquizofrênico de Defesa Passiva.

As reações dos estímulos de Medo e Ódio estão na base de toda a imitação. A imitação coletiva torna-se uma repetição em cadeia do Medo e do Ódio, tendo como forma reversiva o Medo. O Ódio torna-se desta maneira a solda psicológica da sociedade e aparece com o advento da imitação que é um fenômeno coletivo. Cultura significa repetição e imitação pelo Ódio. Moral e Consciência são produtos adquiridos pela imitação. O homem moral é aquele que imita o chefe ou os preceitos do chefe abstrato estabelecidos na sociedade. O homem consciente é aquele que tem capacidade e habilidade de repetição. A imitação da moda ou a adoção de um modelo-prestígio, um fenômeno sempre coletivo e gregário, é também proveniente do medo da depreciação pelo ataque e do ódio para a luta que tem o depreciado em se encontrar em situação inferior.

O pânico isolado individua e sem imitação contrastando com o pânico coletivo com imitação aparece como sentimento de Medo, primeiro na repetição do som estridente extra-humano e posteriormente passa para a tempestade de movimentos. O som se encontra antes do movimento. O primeiro grito alto da criança repete um estímulo idêntico e precede os movimentos tempestuosos.

Entre os estímulos que produzem insegurança e que provocam o aparecimento do Chefe a ser imitado no momento do pânico coletivo, o som agudo estridente e curto é o mais importante e possivelmente o mais antigo.

Publicado originalmente no *Diário de S. Paulo* em 21 de julho de 1957.

O conceito de Alma é derivado do Ódio. Os homens começam a ter alma somente no momento em que o Ódio aparece, isto é, no momento em que o homem descobre a semelhança existente entre a sua imagem e a imagem do próximo. Antes desta Descoberta o homem não tinha Alma e por desconhecer a semelhança com o próximo não o imitava e não o odiava. A imitação do próximo, uma manifestação de auto-defesa e de agressividade, marca o início da formação de uma imagem igual à imagem do homem que o representaria em todas as circunstâncias. Esta imagem é a conseqüência do homem se reproduzir em espelho os mesmos gestos e as mesmas vocalizações do adversário para não se encontrar em situação de inferioridade e poder enfrentá-lo com as mesmas armas e destruí-lo. Tão bela manifestação de Ódio marca o início do conceito de Alma que é também o início dos laços gregários que conduzirão ao Homo Socius.

O fato etnográfico da Alma ter a mesma forma do homem e de ser ela uma “doublage” do homem ou mesmo um monumento ao homem coloca o seu início no momento pantomímico em que o homem descobre as características do seu próprio corpo, isto é, no início do período da Defesa Agressiva.

O conceito de Alma proveniente do exercício da imitação, guiou o homem rumo à criação do seu mundo artístico através dos monumentos que eram pantomimas paradas para memorizar os seus feitos posteriormente através dos ideógrafos e hieróglifos e a escrita. Foi o conceito Alma-monumento que levou o homem a aprender a escrever e por conseguinte o capacitou a transmitir os seus feitos silenciosamente à distância e sem uma representação teatral visual.

O aparecimento da Alma é um indício desse futuro silêncio na transmissão dos feitos pela escrita. Imagem que se desloca com uma pose fixa conservando o seu todo imóvel, a Alma raramente fala e quando o faz é por intermédio de outros. O aspecto silencioso da Alma tem raízes profundas e como veremos mais adiante se prende à mudança do apetite no homem.

Por ser o conceito de Alma uma imagem do homem, a noção de Alma só poderia surgir da descoberta dessa imagem e conteria na sua essência as características do homem na época da descoberta. Por conseguinte a Alma não abrange toda a evolução do homem, mas apenas uma pequena parte dessa evolução: é uma condensação de um período recente que se inicia com o advento do Ódio.

A idéia generalizada de que o homem tinha medo da morte é falsa e, por conseguinte, é falsa também a idéia de que a noção de alma surge do medo da morte. O conceito de Alma é um fenômeno pantomímico de imitação gerado simultaneamente com o Ódio. As manifestações de medo da morte são posteriores à criação da imagem da alma. Este medo deve ser rotulado mais como um receio de perder um companheiro, pois o homem em pleno período do Ódio e já um animal gregário receava ficar só.

Na criança o medo se desabrocha entre sete meses e dois anos, permanecendo posteriormente como resíduo. Da idade zero a sete meses, a criança não experimenta sensação de medo.

Nem a criança, nem o alienado, nem o primitivo – post-tipos do homem do Começo – receiam a morte; todos se atiram à luta e desbragadamente e ferozmente ao entrar no período do Ódio.

A gesticulação e a mímica desses elementos visam proteger o aparelho digestivo e se ligam à proteção e satisfação da ponta do aparelho digestivo que é o rosto. A função básica, fisiológica e muscular do rosto é a de ingerir alimentos. O próprio beijo do adulto e a sucção do dedo pela criança é aquilo que resta de uma época em que o homem devorava o seu semelhante e chupava o seu sangue, resíduos ainda largamente aplicados sobre a mulher que continua ainda sendo o seu adversário de luta de Sexos.

Sendo a alma uma função direta de um processo de imitação tendo como conseqüência a elaboração de uma imagem igual a imagem do homem, ela só poderia aparecer no momento em que as condições sensoriais e anímicas do homem o permitissem. Jamais poderia essa elaboração se processar durante um período de Medo, pois a emoção do meio em virtude da retratação e do isolamento provocados no indivíduo tornava difícil e quase impossível a imitação, deste modo impedindo o aparecimento da imagem-alma.

A emoção de Medo consignada a um período determinado fixava limites e fronteiras no comportamento do homem esse comportamento não podia se alterar sem que se alterasse também a força básica emotiva. Havia necessidade de um motivo fundamental preponderante para alterar todo o comportamento do homem e para promover a transição do Medo para o Ódio e permitir a elaboração da imagem da alma.

O motivo preponderante é traçado e indicado pelo próprio comportamento do homem. Dá-se uma modificação no apetite do homem e esta modificação é marcada pelo proferimento de consoantes como manifestação de proteção do aparelho digestivo. Ao entrar no período de Defesa Agressiva e por conseguinte ao entrar em contato com o seu semelhante recém-descoberto, o homem que até então permanecera de boca aberta proferindo o Monólogo da Fome, passa a fechar a boca e a proferir consoantes em proteção ao aparelho digestivo que se encontrava em perigo e passa a proferir Diálogos com o seu adversário. O primeiro gesto do homem de boca aberta, frente ao seu adversário e em adiantado estado de Ódio ao descobrir a suma imagem, é o de fechar a boca pronunciando a primeira consoante e protegendo a entrada do aparelho digestivo. Ambos se encontravam de boca aberta, um ponto pantomímico de igualdade, e ambos protegem o aparelho digestivo ao mesmo tempo pelo fechamento da boca e ambos pronunciam simultaneamente a primeira consoante. Há uma mudança no apetite. Alguma coisa importante acontecera com o tubo digestivo do homem cuja abertura ingerente a boca se encontra obstruída. Os sons emitidos por esse órgão se alteram.

A consoante é o som característico que acompanha a formação da Alma. O aparecimento das consoantes como manifestação de novo apetite proveniente do Ódio incitado pela elaboração da imagem dá ao conceito de Alma uma feição de silêncio. Um silêncio produto de um novo apetite e da proteção outorgada ao aparelho digestivo.