

UNIFESP - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
EFLCH - ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Carmem Sílvia Félix Venturi

Um estudo sobre as operações de hibridização no livro
A trombeta de vime, de César Aira

Guarulhos, SP

2018

Carmem Sílvia Félix Venturi

Um estudo sobre as operações de hibridização no livro

A trombeta de vime, de César Aira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – área: Estudos Literários – Linha de pesquisa: Literatura e Autonomia: entre estética e ética, como requisito para a obtenção do título de mestra, sob orientação da Prof. Dra. Paloma Vidal.

Guarulhos, SP

2018

VENTURI, Carmem Sílvia Félix.

Um estudo sobre as operações de hibridização no livro *A trombeta de vime*, de César Aira / Carmem Sílvia Félix Venturi. Guarulhos, 2018.

102 f.

Dissertação de mestrado – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Paloma Vidal.

Título em inglês: A study on the hybridization operations in the book *The wicker trumpet*, by César Aira.

1. Estudos Literários. 2. Hibridismo. 3. Literatura Argentina Contemporânea. I. Vidal, Paloma. II. Um estudo sobre as operações de hibridização no livro *A trombeta de vime*, de César Aira.

Carmem Sílvia Félix Venturi

Um estudo sobre as operações de hibridização no livro

A trombeta de vime, de César Aira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – área: Estudos Literários – Linha de pesquisa: Literatura e Autonomia: entre estética e ética, como requisito para a obtenção do título de mestra, sob orientação da Profa. Dra. Paloma Vidal.

Aprovado em: _____ de março de 2018.

Professora Doutora Paloma Vidal
Orientadora

Professor Doutor Jorge Hoffmann Wolff
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Titular

Professora Doutora Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo
Titular

Professora Doutora Adriana Kanzevolsky
Universidade de São Paulo (USP)
Suplente

Aos que estiveram para eu estar:

Meu pai, José João Félix (*in memória*).

Minha mãe, Maria Eronite de Oliveira Félix.

Aos que estão:

Minha filha, Victória Venturi

Minhas irmãs: Nair, Silvana, Sissi, Ana e Sueli.

Meu irmão, Giva.

Minhas sobrinhas, Suzana, Sabrina e Ester.

Meu sobrinho, Gean.

Agradecimentos

À professora Paloma Vidal por ter aceitado orientar-me neste projeto e acompanhado meu processo durante este tempo. Agradeço imensamente sua generosidade, disponibilidade e contribuições não somente para esta pesquisa, mas para meu amadurecimento como pesquisadora.

À professora Francine Ricieri e ao professor Pablo Gasparini que estiveram na banca de qualificação, contribuindo muito generosamente com suas leituras atentas e apontamentos, cruciais para o prosseguimento do trabalho.

À professora Sandra Contreras que me abriu a porta de sua casa e generosamente entregou uma pasta cheia de textos de Aira para fotocopiá-los.

Ao professor Alberto Giordano que um dia me falou do livro *A trombeta de vime* e me ajudou a consegui-lo.

A todos que, de alguma maneira, me ajudaram a conseguir, ou conseguiram para mim, livros de Aira ou quando impossível, cópias dos mesmos.

Ao César Taccini que leu e revisou o texto.

A minha filha que me acompanha nesta jornada que é a vida e a faz valer a pena.

A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realizações. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função.

Ítalo Calvino

Uma nova forma irá sempre parecer-se mais ou menos com a ausência de qualquer forma, posto que será inconscientemente julgada tendo como referência formas consagradas.

Alain Robbe-Grillet

Solo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia.

César Aira

Resumo

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa um livro do escritor argentino César Aira (Coronel Pringles, 1949) publicado em 1998, intitulado *A trombeta de Vime* e traduzido para o português brasileiro em 2002. É um livro que difere da forma romance breve que constitui a maior parte da obra de Aira que este ano de 2018, especula-se, publicou seu centésimo livro. Essa diferença está no fato de que o livro é uma reunião de doze textos inclassificáveis o que, por conseguinte, o torna um livro também inclassificável.

Esses textos são construídos combinando discursos e/ou gêneros de distintas esferas, tanto literárias quanto de outras artes, conferindo ao livro uma forma, a partir da qual podemos cogitar algumas possibilidades de leitura, relacionando-o à noção de híbrido. Assim, nosso objetivo de leitura centra-se no estudo das operações de hibridização, procurando rastrear as estratégias e procedimentos de que se serve o escritor para realizar os diversos entrecruzamentos, bem como possíveis efeitos dessa operação.

Para realizar a leitura que propomos, recorreremos a teóricos que discutem a categoria do hibridismo no campo literário, contrastando momentos desses estudos para fundamentar a validade e produtividade desse conceito. Assim, nos interessa pensar uma noção de hibridismo que tem colaborado para a expansão das fronteiras e limites do literário que, em última instância, questiona a própria especificidade do literário ou, ao menos, a põe em cheque.

Nesse sentido, Aira tem sido um escritor que apresenta um projeto estético bastante singular, tendo como um dos gestos que o caracteriza o de questionar e transgredir as fronteiras e limites da literatura. E isso é feito, acreditamos, por meio das mesclas e misturas como as que ocorrem no livro em questão.

Palavras-chave: Hibridismo. Hibridização. Literatura Argentina Contemporânea. Arte. César Aira.

Resumen

Este trabajo de pesquisa tiene como objeto de investigación un libro del escritor argentino César Aira (Coronel Pringles, 1949) publicado en 1998, titulado *La trompeta de mimbre* y traducido al portugués de Brasil en 2002. Se trata de un libro que se diferencia de la novela breve las cuales constituyen la mayor parte de la obra de Aira que este año de 2018, se especula, publicó su centésimo libro. Esta diferencia está en el hecho de que el libro es una reunión de doce textos inclasificables que, por lo tanto, lo hace un libro también inclasificable.

Estos textos se construyen combinando discursos y/o géneros de distintas esferas, tanto literarias cuando de otras artes, dando al libro una forma, a partir de la cual podemos plantear algunas posibilidades de lecturas que lo vinculan a la noción de híbrido. Así, nuestro objetivo de lectura se centra en el estudio de las operaciones de hibridación, rastreando las estrategias y procedimientos que el escritor usa para realizar los diversos entrecruzamientos, así como posibles efectos de esa operación.

Para realizar la lectura que proponemos, recurrimos a teóricos que discuten la categoría del hibridismo en el campo literario, contrastando momentos de esos estudios para fundamentar la validez y productividad de ese concepto. Así, nos interesa pensar una noción de hibridismo que ha colaborado para la expansión de las fronteras y límites del literario que, en última instancia, cuestiona la propia especificidad del literario o, al menos, la pone en cheque.

En ese sentido, Aira es un escritor que presenta un proyecto estético bastante singular, teniendo como uno de los gestos que lo caracteriza el de cuestionar y transgredir las fronteras y límites de la literatura. Y eso es hecho, creemos, por medio de las mezclas y combinaciones como las que ocurren en el libro en cuestión.

Palabras-clave: Hibridismo. Hibridación. Literatura Argentina Contemporánea. Arte. César Aira.

Sumário

I. Figurações de um tema	10
II. Aira, escritor de mecanismos	14
2.1. O escritor em busca do artista.....	16
2.2. Figurações de um colecionador desmesurado.....	24
2.3. No início... As vanguardas.....	30
2.3.1. Tradição vanguardista <i>versus</i> tradição argentina.....	39
III. Algumas considerações sobre o hibridismo literário na atualidade	42
3.1. Indagações de um conceito com o qual empreender uma análise.....	42
3.2. Velhas e novas hibridizações.....	49
3.3. Avatares de uma forma aérea.....	53
IV. Um mecanismo intitulado <i>A trombeta de vime</i>	61
4.1. Configurações do mecanismo.....	64
4.2. Combinações e operações híbridas.....	69
4.2.1. Cinema, televisão, teatro, música e artes plásticas.....	69
4.2.2. Memória, ensaio, artigo literário e diário.....	83
4.2.3. Autômatos e duplos.....	89
V. Suíte preambular para uma possível conclusão em curso	92
Referências Bibliográficas	95

I. Figurações de um tema

Pensar a origem não é, antes de tudo, pôr à prova a origem?

(Edmond Jabés, In: *Desejo de um começo*)

A narrativa de um leitor, no meu caso, uma leitora, é feita, essencialmente, dos encontros que realizamos com livros e escritores. No lugar da memória do leitor sempre será resgatado um momento singular que o aproximou ou o levou a tal livro ou a tal escritor(a). Deste encontro, e a partir dele, um mundo nos é revelado. “O mundo é um livro”, dizia Compagnon. E foi um mundo diferente e instigante que encontrei quando comecei a ler César Aira.

Foi quando estava finalizando a graduação e coincidiu com sua vinda à FLIP. Mas também era um momento em que eu estava podendo exercer um tipo de liberdade de ler que, de alguma forma, durante os anos da graduação, fica bastante restrita aos livros e escritores que fazem parte deste ou daquele programa do curso. Não é que aí também não tenham ocorrido grandes encontros. Ou ao menos pontes. Seguramente minha formação de leitora foi, senão construída, adensada nos anos em que cursei Letras, tanto que encontrei Aira.

Mas eu falava de um sentimento de liberdade que experimentara, nesse encontro, porque era um momento em que queria conhecer escritores que estavam no cenário contemporâneo, vivos e escrevendo. E Aira me pareceu logo de início uma figura peculiar, especialmente porque envolvia uma espécie de primeira aventura, antes da leitura em si, que era conseguir seus livros. Comecei a lê-lo pelos ensaios porque em 2007 foi publicada uma coletânea destes em um livro intitulado *César Aira: pequeno manual de procedimentos*. Daí fui para ficção. Diria que as narrativas de Aira me fisgaram porque era algo muito diferente do que vinha lendo. Uma narrativa delirante, de mundos mirabolantes, sem muita lógica e que resgatavam um prazer de leitura de relatos ou de histórias análogo àquele que Benjamin discute em “O narrador” a partir de Leskov. Um prazer de leitora um pouco embotada na finalização da graduação. Uma leitura livre de uma finalidade prática.

Esse encontro se aprofundou à medida que fui conseguindo os livros dele (muitos que gostaria de ler, não consegui até hoje), assim como outros ensaios.

Sempre pensei que quando fosse fazer pós-graduação, trabalharia com este escritor.



Este livro, *A trombeta de vime, me* foi apresentado por um professor da Universidade Nacional de Rosário, Alberto Giordano, quando assisti a um congresso nesta mesma universidade, no qual estava presente o próprio Aira. Conversando com o professor Giordano ele me falou desse livro, do quanto era singular pelo seu viés ensaístico e seu desejo de estender seu livro *Modos del ensayo* para incluir Aira também. Nessa mesma época tive a honra de me serem facilitados, pela professora Sandra Contreras, muitos dos ensaios que nunca foram publicados e alguns que são muito difíceis de serem encontrados, além de muitos textos críticos e livros dele já fora de circulação. Além de Contreras muitas outras pessoas me ajudaram a conseguir livros e textos de Aira. Também me lembro de que, ao ler um texto de Reinaldo Laddaga, intitulado “El novelista de la vida moderna: el arte contemporáneo en César Aira”, em que ele mencionava a necessidade de se ler o escritor a partir de um livro particular – em geral, os estudos sobre ele sempre tentam abarcar uma totalidade – me senti mais desafiada para empreender esta pesquisa.

O objeto desta pesquisa nasce de um encontro feliz que já dura mais de dez anos. E sigo, como no início, descobrindo livros de Aira, lendo suas entrevistas, descobrindo que acaba de ser publicado mais um livro e procurando um jeito de consegui-lo, e, sobretudo, acompanhado um projeto que, a cada novo livro, se mostra inovador e surpreendente.

Quero ainda referir-me a uma citação de Juárez (2008, p. 317), com a qual me identifico e, certamente, esta dissertação contém reflexos disso: “Aventurar un sentido en que anclar la lectura siempre es difícil en la novelística de Aira”. Essa dificuldade é ainda mais acentuada em um livro que compõe relatos nos quais muitos sentidos e chaves de leitura podem ser inferidos. Então, uma dificuldade que pairou em todo este período foi o de arranjar esses textos em um percurso de leitura coerente entre eles, a partir de uma questão que os relacionasse, além de repercutir uma singularidade muito particular do projeto estético aireano. Projeto que também possui, certamente, uma relação mais ampla com um fenômeno que pensamos dizer respeito aos modos como muitos escritores e artistas contemporâneos, como Aira, vêm transformando os modos de ler e estudar o literário.

Espero que mesmo não conseguindo neutralizar o que minha orientadora Paloma designou como “apaixonamento” pelo meu objeto de pesquisa, esta dissertação tenha contribuído em lançar centelhas para que eu mesma possa prosseguir meus estudos na pós-graduação (com um doutorado), aprofundando algumas questões, assim como contribuir para que outros possam perceber aspectos da narrativa aireana e lançarem suas próprias pesquisas.

Este texto tal qual o apresento agora é fruto de um amadurecimento também desse tempo em que tenho lido Aira. Quando foi submetido como projeto para ingresso no mestrado, retomava ainda um tema de um projeto iniciado anteriormente que tinha a ver com a problematização do ensaio e sua relação com a ficção, tendo como objeto os ensaios dispersos de Aira. De alguma maneira esse aspecto estará presente, mas agora por outro viés analítico.



A trombeta de vime está formada por doze textos e se caracteriza, primeiro porque se distingue da forma da maioria dos livros de Aira, ou seja, o romance breve e, segundo, por um traço de inclassificabilidade desses textos e, por consequência, do próprio livro, uma mistura de diferentes discursos e/ou gêneros literários e artísticos, resultando em uma espécie de experimento, não só do ato de escrever, mas das possibilidades do próprio literário.

Dessa forma, algumas das questões que problematizamos são as de verificar como se configura a forma deste livro considerando as operações de hibridização: que discursos, gêneros ou registros discursivos/textuais são convocados na sua tessitura? Como as combinações híbridas se realizam? Quais as estratégias ou recursos que cada um deles mobiliza? Que efeitos e sentidos essas mesclas nos apresentam? Como este texto reverbera na obra do escritor, ou seja, o que pode ser problematizado e questionado com essas misturas, tendo como horizonte, de certa forma, o projeto estético do escritor?

Considerando essas questões, esta dissertação estrutura-se em quatro momentos. O primeiro deles, **Figurações de um tema**, é este em que apresento as origens e motivações da pesquisa e a estruturação do texto.

O segundo, **Aira, escritor de mecanismo**, apresenta o escritor, contextualizando-o dentro da paisagem literária argentina e latino-americana,

procurando vislumbrar algumas questões sobre seu projeto estético. Escolhi fazer isso recorrendo ou partindo de muitos ensaios de Aira. Estou ciente do risco de ler e também do quanto se devem relativizar as colocações do próprio escritor, mas creio também que é possível vislumbrar, de alguma maneira, opções e direcionamentos que reverberam nas realizações ficcionais, mas ressalvo que sempre como meios suplementares à leitura crítica de modo a ampliá-la.

O terceiro momento, **Algumas considerações sobre o hibridismo literário na atualidade**, apresenta uma discussão mais teórica sobre o hibridismo na literatura contemporânea, abordando aspectos relativos à compreensão e produtividade deste conceito que escolhi para a leitura que me proponho realizar do livro *A trombeta de vime*. Para tanto, recorro a alguns teóricos que têm tratado deste conceito, tentando também contrastar algumas maneiras de se compreender o hibridismo na literatura.

No quarto momento, **Um mecanismo intitulado *A trombeta de vime***, me detenho na análise do livro, explorando os textos a partir de agrupamentos que levam em conta os processos de hibridização realizados. Daí eu procuro analisar esses processos, buscando identificar estratégias e procedimentos convocados pelo escritor para dar forma a um livro que mistura discursos e gêneros de diferentes esferas da literatura e da arte para, entre outros efeitos fazer-nos perceber as possibilidades do literário. A partir desses processos de hibridização parece-nos que o escritor quer nos propor um outro modo de pensar a literatura na contemporaneidade; um outro modo de pensar as suas relações com as demais esferas da arte, assim como a própria especificidade do literário e seus limites.

Por fim, o quinto e último momento, **Suíte preambular para uma possível conclusão em curso**, apresento as considerações finais com algumas reflexões sobre os desafios, dificuldade e possíveis prosseguimentos.

II. Aira, escritor de mecanismos

É como se o livro tivesse sido sempre um objeto experimental, a prova infinitamente renovada de uma particularidade absoluta.

(César Aira, in: *A trombeta de vime*)

Mi formato fue siempre el libro, por simplificación, por fatalidad, a la larga por convicción. [...] Son mecanismos inventados por mí para hacer funcionar la realidad a mi favor.

(César Aira, in: “Ars narrativa”)

A trombeta de vime. Iniciemos pelo título. Para Duchamp o título é “um elemento essencial da pintura, como a cor e o desenho” (Duchamp, apud, Paz, 2002, p.10). Aira parece seguir essa máxima de seu declarado mestre. O título nos parece um elemento essencial. Um indício. Uma chave para entrar no livro. Assim o tomamos. Ele nos aponta para um objeto. Um mecanismo¹. Um objeto ou mecanismo de produção de som. Um instrumento musical: trombeta. Essa trombeta, não é uma trombeta qualquer. Antecede-lhe um artigo (“A trombeta”), que a define pelo que vem seguida: uma locução adjetiva que indica o material de que é feito tal instrumento: “de vime”. Essa locução nos chama a atenção para o estranho desse objeto. Ao indicar o material de que é feito esse instrumento podemos pensar duas coisas: que o som, se é que seja possível extrair-lhe algum, certamente será estranho ou que se configura num mero adereço. Ornamento sem utilidade. De todas as formas, a estranheza do objeto permanece. Uma metáfora?

Com que são feitos os livros? Como que não são feitos? Pergunta-se o narrador de um dos textos do conjunto que dá título ao livro. Um esboço de resposta nos é dado por este mesmo narrador: “No limite, tudo é apropriado; qualquer assunto, qualquer intenção, qualquer atitude.” (Aira, 1998, p. 102). O título anuncia então um objeto raro para o qual, se somos guiados pela resposta desse narrador e pela estranheza desse objeto, tudo é possível.

Um livro. O que me recorda uma assertiva aireana sobre o livro como suporte. Não um qualquer, mas um suporte mágico: “O objeto que pode ser todos os objetos sem ser nenhum, sem ceder a lógica deprimente do objeto.” (Aira, 1994. p. 5). Um

¹ Essa ideia da trombeta como um mecanismo ou objeto estranho se repetirá em outros momentos dentro de alguns textos do conjunto do livro e também noutros romances. É parte de elementos recorrentes que aparecem na coleção aireana.

objeto desprovido de um objetivo funcional ou de uma utilidade imediata. Diria, junto com Leminski, um inutensílio. Um mosaico. Esta é outra metáfora produtiva. E como num mosaico estruturam-se nele materiais heterogêneos que engendram textos inclassificáveis. Esses são marcados pelo hibridismo de diferentes discursos e gêneros literários e artísticos que são convocados para a tessitura dos mesmos. Uma combinação que parece elaborar um questionamento do sentido do literário e dos pressupostos em que se assenta o ato criativo.

Aproximemo-nos mais desse mecanismo. Como está construído? Como se configura cada uma de suas peças? Que materiais são empregados e combinados na sua fatura? Como ocorrem as hibridações desses distintos discursos e gêneros? Que efeitos e sentidos podemos inferir?

A trombeta de vime conforma-se em uma reunião de doze textos de curta a média extensão, ordenados cronologicamente, como se tivessem sido escritos num curto espaço de tempo que vai de 9 de junho, data do primeiro texto, a 18 de agosto de 1995, data do último. Embora cada texto conserve certo grau de independência, esse modo de organização, entre outros traços, parece uni-los na organicidade do livro.

Os materiais desse mecanismo? Diário. Roteiro. Ensaio. Crônica. Relato. Televisão. Artigo literário. Teatro. Memórias. Conto. Autobiografia. História em quadrinho. Máquinas de produção de relatos. Ficção. Não ficção. Esses textos transitam entre gêneros discursivos distintos: literários e de outras esferas artísticas, como as artes plásticas, o cinema, a televisão e o teatro, e seus diferentes gêneros. Esses diferentes gêneros ou esferas discursivas comparecem nesses textos compartilhando traços, estratégias e procedimentos, mas não se encerrando ou se limitando a nenhum deles, ou seja, participam um do outro, mas sem pertencer a nenhum.

O hibridismo então, se realizará nesses textos de distintas maneiras: pelo entrecruzamento desses gêneros ou discursos ou pelo uso, na construção dos textos, de estratégias ou procedimentos dos mesmos, de modo que um dos efeitos que podemos inferir é o de que o escritor está todo o tempo experimentando para, no limite da transgressão que realiza, questionar seu próprio objeto: o literário e sua própria práxis.

Essas operações de hibridização, a nosso ver, constituem uma, entre as possíveis, de que se servem as artes contemporâneas para expandirem seus limites e fronteiras e, nessa expansão, nos apontar outros caminhos para os desdobramentos que a literatura pode tomar. Desta forma, também deslindaremos essa categoria para realizarmos a análise que propomos.

Exploraremos mais adiante essas questões quando nos centrarmos na análise dos textos que compõem o livro. Antes disso, aproximemo-nos desse escritor, considerado atualmente entre os mais representativos da literatura argentina. Cremos que para compreender algumas das questões que levantamos para a análise do livro é necessário conhecer seu percurso, suas filiações, seu modo de pensar o literário e conseqüentemente de escrever. Cremos que Aira, sem dúvida, por meio de um projeto muito bem articulado, nos coloca questões muito instigantes para pensarmos a literatura, especialmente a contemporânea².

2.1 O escritor em busca do artista

*Mi punto de vista es el del escritor que busca inspiración, estímulo, procedimientos y temas en la pintura*³. Essa declaração é uma das encontradas em muitas das intervenções de César Aira (Coronel Pringles, Argentina, 1949), em que ele recupera um tema constante nos seus textos, e em diferentes versões, que é o da origem de sua narrativa.

Esse caso, em especial, nos interessa porque é possível vislumbrar uma das opções estético-literárias que origina uma literatura singular e provocadora na contemporaneidade, não somente na paisagem literária argentina, mas extensivamente aplicável à da América Latina⁴.

² Cientes da dificuldade de definir o que é o “contemporâneo”, tomemo-lo aqui no sentido que lhe dá Agamben (2009), no ensaio “O que é o contemporâneo” como o que mantém “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”. (Agamben, 2009, p. 59). Nesse sentido, a literatura a que nos referimos como contemporânea e inserimos nosso objeto, conforme formula Schollhammer (2009, p.10), “não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, e que se afastam de sua lógica”.

³*Sobre el arte contemporánea seguido de en la Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016. (p.13). “Meu ponto de vista é o do escritor que busca inspiração, estímulo procedimientos e temas na pintura” (tradução minha).

⁴ Ressaltamos a complexidade e contradições que carrega o conceito de “América Latina”, por conseguinte “literatura latino-americana”, por isso sem querermos ser simplistas ao usá-los, gostaríamos de expressar nossa consciência das implicações de tais usos, mas, ao mesmo tempo, externar o desejo de abarcar uma literatura contemporânea latino-americana, ainda que produzida

Paisagem em que Aira aparece como parte de uma confluência de escritores indicada e discutida por Laddaga (2007, p. 14)⁵, os quais, “toman los modelos para las figuras que describen menos de la larga tradición de las letras que de otra más breves, la de las artes contemporáneas”. Nesse sentido, e retomando o caso específico de Aira, encontraremos reiteradamente esta sua opção de que, como escritor, é muito melhor, não só estar influenciado pela pintura, mas também por outras áreas da arte:

(...) Advierto que me hago una violencia restrictiva al limitarme a la literatura. Los modelos que yo quise emular cuando empecé a escribir, eran obras como *el Gran Vidrio* de Duchamp, el *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, las películas de Godard. No se trató en realidad de literatura, salvo para hacerme entender. Era el sueño de un arte general, un arte de la invención. (AIRA, 1994, p. 4).

Para falar da atividade de escrita, a metáfora também é buscada em áreas da arte que não a literatura: “Escribir es cosa mental, [...] que yo veo cercano a la escultura, porque de lo que se trata es de dar volumen y forma, esa tridimensionalidad que tiene la buena escritura”⁶.

Rastreando a gênese desse fenômeno de vinculação, Laddaga (2007, p. 14) localiza-o dentro da tradição moderna das letras em sua vertente mais ambiciosa, mas também – e dentro do contexto latino-americano –, em figuras como Borges, Lezama Lima e Clarice Lispector, representantes de uma constelação de escritores em que se notavam projetos mais ambiciosos para a literatura. De suas práticas, lançou-se o gérmen inicial para o que se verifica na atualidade, em que Aira aparece como um representante dos mais instigantes.

Uma possível explicação para tal fenômeno seria o de que há algo que a arte contemporânea consegue realizar, em termos de processos e possibilidades artísticas, que a torna um marco de onde, nas condições atuais, o artista e o escritor, podem seguir criando e inovando. Isso se deveria, sobretudo, a uma:

nesse espaço de tensão e instabilidade, procura pensar-se em diálogo dentro das singularidades próprias que as compõem.

⁵ Além de Aira, Laddaga discute as figuras do mexicano Mario Bellatin e do brasileiro João Gilberto Noll. Também estabelece uma relação com os precursores, traçando uma espécie de linha do tempo em que mapeia as questões discutidas por ele e culminadas nesses três escritores contemporâneos. Essa linha teria início em Jorge Luis Borges, Lezama Lima e Clarice Lispector, depois em escritores como Severo Sarduy, Oswaldo Lamborghini, Reinaldo Arenas e Fernando Vallejo. Também vislumbra ainda continuadores desses três escritores como Washington Cucurte e Dalia Rosseti.

⁶Entrevista ao ABC Cultural em 27 jul. 2015. Disponível em: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html>. Acesso em: 29 jan. 2017.

Propensión entre artistas a emplear sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibiciones de fragmentos de mundo, que presentan de modo tal que las posiciones de sujeto que se constituyen en la escena que componen difieren de las que el largo siglo XIX les había atribuido a productores y receptores; la tendencia común entre artistas a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso. (LADDAGA, 2007, p. 14)

São escritores que, frente a novas exigências de um contexto marcado por profundas transformações históricas, sociais e culturais, instauram novas práticas que procuram responder, cada uma a seu modo, às possibilidades de a literatura seguir existindo. Um contexto de transformação em que essas práticas seriam:

Índices de lo que se realiza en la confluencia de dos dinámicas: la dinámica depresiva que causa la multiplicación innegable de los “signos de obsolescencia” [...] de la cultura moderna de las letras y la dinámica euforizante que causa la percepción de otras posibilidades que emergen en un mundo que sufre cambios sísmicos en todos sus niveles. (LADDAGA, 2007, p. 19)

A percepção dessas outras possibilidades, emergentes desse contexto movediço e incerto, permitirá que a literatura se transforme, se inove e construa novas fórmulas e paradigmas para si. Daí que, o escritor/artista que deseja colocar-se frente a essas questões, há que se interrogar pelo tipo de literatura ou arte que se quer levar a cabo: a daquela que continua a repetir modelos já obsoletos ou a da invenção de novas fórmulas próprias para responder a outras questões.

Nesses termos, é que essa literatura, para Aira, não pode contentar-se em repetir fórmulas velhas, inventadas por escritores consagrados que responderam a demandas de seu próprio tempo. Essas fórmulas, diz ele, “nosiempre se adaptan, o no se adaptan nunca, a esa forma de la experiencia hoy tan desacreditada que es la Historia. De ahí que se necesiten fórmulas nuevas.” (AIRA, 2000, p. 12). O momento histórico é algo que está dado e nele conforma-se a sociedade; ao escritor compete dar-se conta disso, o que significa, de certa forma, pela perspectiva aireana, que o escritor também a cria.

Assim, o bom artista ou escritor, para ele, será aquele capaz de se aproveitar da “radicalidad definitiva del arte”. Radicalidade que, juntamente ao empenho do artista, lhe possibilitará inventar fórmulas novas com as quais expressar o momento histórico que lhe é dado viver e nele fundar uma nova origem:

Lo que distingue el arte de verdad del simulacro es que el arte vuelve al comienzo cada vez, a la raíz, a lo que hace arte, e inventa de nuevo su

lenguaje. Si se limita a utilizar un lenguaje ya inventado, no es arte de verdad, o al menos no se ajusta a la definición más exigente del arte. La clave de esta definición exigente es la esencia histórica del arte. Usar un lenguaje ya inventado es deshistoricizarlo, despojarlo de su actividad creadora de historia. (AIRA, 2000, p. 12)

A arte mantém com o ser humano a qualidade de ser único. Essa qualidade exige fórmulas de expressão também únicas e condizentes com o momento em que se dá, por que “el arte no solo está en el tiempo, sino que en términos lógicos está antes que el tiempo: lo genera, lo organiza, lo renueva”. (AIRA. 2000, P. 13).

Vale ressaltar que Aira, ao falar da necessidade do novo ou de inovar na arte ou na literatura, não está falando de uma busca de originalidade, como ele mesmo adverte, no sentido moderno, em que se cria ou inventa algo nunca antes feito. O que há de original e novo é o modo de dar conta da experiência única e irrepitível de cada um no momento histórico que é dado viver. Desta forma é que, para organizar essa experiência, sim, é preciso fórmulas novas. Estas, porém, não são inventadas do nada:

Si Lukacs tiene razón, como creo que la tiene, al decir que el secreto más íntimo de una obra de arte es la sociedad de la que surgió, entonces la fórmula con la que se produce esa obra, la forma que es esa obra, bien puede ser la sociedad en la que la obra nace, el momento histórico que la hace única, y la hace eternamente nueva, porque nunca más podrá repetir. Y ese momento histórico no lo creamos nosotros, sólo damos cuenta de él, de su novedad eterna, es decir que en cierto modo lo creamos. (AIRA, 2000, p. 13-14).

O que o escritor/artista deve ter como horizonte é a busca de uma fórmula própria e única, que organize essa experiência ainda nova e “inventa de nuevo la literatura bajo nuevas premisas. (2000, p. 13). Isso deve ser, segundo ele, a motivação ou o impulso para se criar e, por conseguinte, inovar, assim como dar-lhe um sentido à insistência, inerente ao escritor, que é escrever.

Convém ressaltar também que a opção artística-literária adotada por Aira, e que fundamenta sua práxis ou seu projeto literário, conforme discutiremos mais adiante, está vinculada às práticas das chamadas vanguardas históricas. Portanto, as concepções de originalidade e novo devem ser entendidas tendo como horizonte os pressupostos estabelecidos por estas vanguardas. Daí entender-se a negação das fórmulas (as fórmulas velhas) criadas por outros escritores para expressar experiências de outros momentos históricos.

Ainda assim, essa literatura praticada por Aira – entre outros como o mexicano Mario Bellatin e o brasileiro João Gilberto Noll –, mostra-se consciente de

que, como assinala Laddaga (2007, p. 20), assim como não é mais possível acreditar na crença dominante na cultura moderna de que a experiência, no sentido benjaminiano, daria conta de responder questões próprias da contemporaneidade; também se mostram conscientes de que as relações com instituições, mercado e leitores mudaram drasticamente. E revelam essa consciência no modo como conduzem escolhas que afetam e são afetadas por estas relações e que, em último sentido, questionam as noções com as quais se define e valoriza a própria literatura.

A essa altura podemos colocar a seguinte indagação: o que, exatamente, carrega a arte contemporânea que atrai e fascina Aira? Primeiro vale aclarar um marco: Aira assinala a década de 1960 como seu início e que teria como precursora a figura de Marcel Duchamp, artista responsável por lançar as bases para o que viria a ser denominada Arte Contemporânea. Essa figura se faz presente em Aira seja para conduzi-lo nas reflexões sobre arte e literatura ou como tema de sua ficção e é referida nos seguintes termos: “Duchamp es, en el sistema mental dentro del cual funciona, la historización misma, el proceso y el método por los que el trabajo mental se historiza. [...] tomaba a Duchamp como modelo a imitar para la organización de mi vida”. (AIRA, 1997, p. 19-20).

Com Duchamp, e posteriormente a Arte Contemporânea, – assim em maiúscula para Aira –, inaugura-se um momento de intensa liberdade para o artista. Momento que tem sua gênese um pouco antes, com as vanguardas. Sobretudo, as vanguardas históricas estarão no horizonte gerador dessa literatura a qual Aira diz aderir.

Liberdade, segundo ele, que sai de uma máxima constantemente referida à arte contemporânea: a de que “qualquer coisa” pode ser considerada arte. Esta fórmula, “qualquer coisa”,

puede tomarse tanto como fórmula de libertad como de irresponsabilidad. Yo prefiero la primera, y soy un ardiente defensor, en la literatura que escribo y el arte que aprecio, de la “cualquier cosa” como Sésamo Ábrete de la creación. Supongo que también es lícito verla como índice de irresponsabilidad frívola, si la idea es darle alguna pertinencia social convencional al arte y la literatura. (AIRA, 2016, p.40).

Assim, na busca dessas outras possibilidades dadas pela arte contemporânea, que se inscrevem sob o signo da liberdade, os textos de Aira podem ser vistos como artefatos, objetos, experimentos ou mecanismos, como ele mesmo gosta de classificá-los, associando-os a uma ideia de jogo e do lúdico. Eles

não se pretendem objetos acabados, com um começo, meio e fim bem definidos ou uma história sustentada do início ao fim, com personagens, enredo e trama bem delimitados. São objetos ou dispositivos, como bem define Laddaga (2007), inconclusos que exibem fragmento de mundos ou narrações mínimas, que também exigem outros modos de relacionar-se com os leitores.

A Trombeta de vime é exemplar nesse sentido. Os textos são pequenas peças inclassificáveis que recorrem a diferentes esferas da arte para servirem aos narradores ou personagens na condução de uma discussão ou reflexão sobre um tema que desemboca em um problema da literatura ou da arte.

São textos impregnados de um modo de compreender e fazer literatura, associada a outras esferas discursivas, que respondem aos desafios contemporâneos de sua sobrevivência. Ao invés de adotar uma visão apocalíptica de morte da literatura, esses textos propõem outros meios e fórmulas novas que ela toma para seguir existindo.

Seja como tema de suas ficções ou na construção de metáforas para falar da literatura e da escrita, como reflexões teóricas ou mesmo para tecer sua rede de filiações, a arte contemporânea se fará presente como horizonte criativo e fonte de inovação para o escritor, constituindo-se no que ele chama de “una fuente inagotable e incomparable de fantaseos productivos”. (AIRA, 2016, p. 14).

No entanto, essa opção pela arte contemporânea não se realiza de maneira isenta de dificuldades impostas pelas especificidades próprias da arte literária, e haverá repercussões na concretização desse desejo de aproximação de ambas. Em uma de suas entrevistas, Aira diz que a literatura não conseguiu ainda alcançar um grau de experimentação e inovação tal como o fizeram as demais artes: “Si uno ve los experimentos que se hacen en las artes plásticas o en la música se da cuenta de que la literatura tiene un sustento tradicional del que no puede salir sin volverse otra cosa”⁷.

Uma dificuldade que era muito bem assinalada por William Burroughs (1989, apud Speranza, 2006, p. 295), quando comentava sobre seu procedimento ou

⁷ Entrevista a Javier Rodríguez Marcos em 27 de junho de 2016. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/23/babelia/1466689420_025152.html Acesso em: 30 jun. 2016.

método para criar – o *Cut-up*⁸ –, e as dificuldades que encontrava para tentar explicá-la. A única forma era recorrer a procedimentos de outras áreas da arte. Ele dizia, comentando a Brion Gysin (inventor da técnica *Cut-up*), que a literatura estava cinquenta anos atrasada em relação à pintura e uma possível explicação dever-se-ia aos meios materiais de que dispõe uma e outra arte:

mientras que el pintor puede tocar sus materiales, asir su medio, el escritor trabaja con entidades abstractas que no puede conocer y mucho menos manipular. De ahí que la pintura arribara al montaje, por ejemplo, cincuenta años antes de que él mismo experimentara con la técnica del *cut-up* en la literatura; las posibilidades del montaje fructificaron en las artes visuales mucho antes de que la literatura descubriera técnicas propias con capacidades análogas. (Speranza, 2006, p. 295).

A literatura ainda opera essencialmente com essa entidade chamada palavra: “Hay algo propio de la literatura que la impide ir demasiado lejos, tú no puedes desparramar las letras por la página, hay ciertas normas”⁹. E isso gera outras questões para a literatura:

Del mismo modo, podría argumentarse, “lo nuevo” en las artes visuales se ofrece con una materialidad y una visibilidad inmediatas, impensables para las operaciones más abstractas, mediadas y opacas de la palabra. El montaje, para volver al mismo ejemplo, es autoexplicativo en la pintura, la escultura o el cine, mientras que a la complejidad más abstracta del *cut-up* obligaba al propio Burroughs a ilustrar la técnica con procedimientos análogos en otras artes. (SPERANZA, 2006, p. 295-296).

Claro que, creio eu, de Bourrougs até nós, essa distância entre a literatura e outros campos da arte tem diminuído bastante, de modo que essa dificuldade assinalada por ele já não se repete da mesma forma. Atualmente, haveria muitos exemplos, pelo menos de tentativas de encurtar esse distanciamento. O próprio Aira discute entre seus modelos, por exemplo, o concretismo na literatura, mais especificamente, o exemplo da poesia concreta dos brasileiros pela qual expressa profunda admiração. Esse movimento, do qual ele cita como precursor *Un Coup de dés* (Um lance de dados) de Mallarmé, era “una innovación valiosa, y asentíamos a su soporte teórico”¹⁰. Para ele, tal movimento compartilhava de suas ideias de que, por exemplo,

⁸ Essa técnica, que remontava o Dadaísmo, consistia em pegar textos de outros escritores, de jornais etc., recortá-los e reagrupar palavras e frases, construindo textos que se sobrepunham e criavam outros que propunham um espécie de ruptura na leitura.

⁹Entrevista ao suplemento *El cultural* em 20 mai. 2016. Disponível em <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Cuando-murio-Borges-fue-como-si-se-apagara-una-luz/9321>. Acesso em: 29 jan. 2017.

¹⁰ “uma inovação valiosa e concordávamos que se devia a seu suporte teórico” (AIRA, 2014, p. 29 – tradução minha).

la linealidad convencional de la vieja literatura debía romperse, la página constelarse, que había que liberarse de la apollada sintaxis del discurso banal y dejar que las palabras hicieran el amor [...] que la escritura se hiciera escritura de verdad y no transcripción fonocéntrica del lenguaje. (AIRA, 2014, p. 29-30).

No entanto, possivelmente as dificuldades advenham, também, de que a literatura, além de carregar essa marca mais abstrata, possua maior resistência em aderir e aceitar transformações nos mesmos moldes que se verifica na arte contemporânea. Porém, pelo menos para Aira, existem possibilidades de se fazer frente a essa aporia, que não seja criando um “romance concreto”, por exemplo. Ainda que o concretismo propusesse uma ideia de ruptura criativa, ele mesmo, ainda que o admirando, se diz ou não está disposto a renunciar a tanto.

Diante disso, tendo como horizonte a literatura de Aira, de que modo ele responderá para dar conta dessa suposta “defasagem” entre literatura e pintura, ou melhor, como seria possível à literatura aderir a essas práticas melhor viabilizadas pelas artes contemporâneas?

Creemos que essa aporia então, ele procurará resolver de outro modo, sem renunciar à linearidade ou inventar formas radicais como o fizeram os concretistas. Nesse sentido, o livro que nos propomos analisar neste trabalho, *A trombeta de vime*, seria uma amostra, digamos assim, de sua maneira singular de responder às dificuldades de rupturas criativas na literatura, que expressem uma radicalidade semelhante às efetuadas pelas demais artes ou as Artes Contemporâneas.

Uma das provocações desse trabalho será a de discutir e problematizar como, dentro de uma obra bastante prolífera, esse livro, especificamente, pode ser visto como um objeto de radicalidade literária. Um livro que sempre ao ser mencionado chama a atenção para a sua inclassificabilidade, para o seu caráter híbrido, de experimento com a escrita. Nele se mesclam gêneros discursivos e temas diversos, num correr desprezioso, em que a escrita e a literatura mostram todo um potencial inventivo e inovador. Mas, antes de chegar à discussão desse exemplo concreto de um dos experimentos ou mecanismos aireanos, sigamos no deslindamento desse autor.

2.2 Figurações de um colecionador desmesurado

*Mi actividad creadora es paralela a la del coleccionista. Van por vías distintas, aunque se alimentan una de la otra, inevitablemente.*¹¹ Colecionar e escrever podem ser, de fato, atividades próximas, inclusive muito mais do que o apontado pela personagem nomeada como “el dibujante”, em um pequeno relato de Aira intitulado *El criminal y el dibujante*, especialmente quando falamos desse escritor.

Benjamin (1995, p. 229), comparando a atividade de colecionar e escrever, dizia que: “de todas as formas de obter livros, escrevê-los é considerado a mais louvável”. Nesse sentido, podemos ver a obra que Aira vem erigindo, como uma grande coleção que ele mesmo se encarrega de construir, usando, não o expediente do colecionador comum que sai à caça de seu objeto de desejo, mas o de escrevê-lo ele próprio. Para isso ele estabelece um programa bastante particular que contempla e extrapola o gesto de apenas escrever.

Ainda nos servindo de Benjamin (1995, p. 229), este apontava um dos motivos que leva o escritor a escrever, que podemos transpor a esta operação singular de Aira: “os escritores não escrevem porque são pobres, mas porque estão insatisfeitos com os livros que poderiam comprar e que não lhes agradam.” Analogamente a essa colocação benjaminiana, a escrita de Aira pode ser vista como sintoma de uma insatisfação, pois ela se coloca como um modo de contestar as concepções dominantes de arte que não se sustentam mais. Insatisfação com o que se escreve na sua contemporaneidade, que a seu ver ainda atende a modelos do passado e já não responde mais ao tempo em que vivemos. Daí o impulso a criar fórmulas novas para responder, como falamos no item anterior, às indagações de um mundo movediço e incerto. Insatisfeito com as fórmulas que há e não lhe agradam, o escritor sai em busca da sua própria fórmula, construindo sua própria coleção.

Outra relação que poderíamos tecer com a arte de colecionar estende-se à que Aira estabelece com o leitor, e aqui sim o leitor como autêntico colecionador, no sentido que lhe dá Benjamin. Frente a sua obra, estamos diante de um grande catálogo ou álbum, aparentemente impossível de ser completado.

¹¹ AIRA, César. *El criminal y el dibujante*. Buenos Aires: Spiral Jetty, 2011. (p. 8). “Minha atividade creadora é paralela a do coleccionador. Vão por vias distintas ainda que se alimentem uma da outra, inevitavelmente.” (tradução minha).

Este programa, que também poderia ser referido como um jogo, – em que ele dita regras bastante peculiares para leitores, mercado e instituições –, é o que tentaremos apresentar nas linhas que se seguem.

A irrupção de Aira no cenário argentino se deu em 1975, com a publicação de seu primeiro livro, *Moreira*. Romance que já vem com uma das marcas sugestivas de seu programa: desde então, praticamente todo livro ou qualquer texto de Aira vem datado ao final. No caso deste primeiro livro a data constante, portanto que seria a de sua escrita, é a de 31 de dezembro de 1972. O livro seguinte, *Emma, la cautiva*, traz como data de publicação, 1981, e indica ao final do relato, 21 de outubro de 1978. Sobre esses livros, ele diz:

Los primeros que publiqué no son los primeros que escribí. Cuando apareció *Emma la cautiva*, en 1981, yo llevaba más de diez años de escribir pequeñas novelas, una tras otra. *Emma* debe de ser la número veinte, así que, aun siendo la primera, no es obra de principiante¹².

Essa operação leva a que, por exemplo, o livro *Las ovejas*, publicado em 1984, e datada de 1970, fosse considerado o primeiro. Vemos, assim, a inauguração de uma marca que assinala um processo ou um estilo batizado por ele mesmo de “huida hacia adelante”. Estilo que origina um *continuo* narrativo, uma coleção infinita, “que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas com um tiempo orgánico... Novelas biónicas, mutantes...” (AIRA, 1994, p. 2,); em que cada livro é um objeto a mais da coleção infinita. Tal como a fuga, não é permitido voltar atrás para corrigir, reler, julgar, tampouco renegar.

Como si cada libro, sea cual fuera su extensión, hubiese sido escrito en un día, al correr de la pluma, al modo de periódicas entradas en un diario ficcional del escritor, una caja de notas que documentan una obra mayor evanescente, transparente y la vez opaca. (SPERANZA, 2006, p. 291).

É claro que essa ideia de não correção deve ser relativizada, mas o fato é que, desde que publicou o primeiro livro em 1975, vão-se quarenta e dois anos, ele tem tornado concreto o milagre da multiplicação, nesse caso de livros. Parecendo efetivar, desta forma, o lema de um de seus mestres, Osvaldo Lamborghini: “Primero publicar, después escribir”. Diz Aira (1994, p. 5) que: “hacerlo al revés, primero escribir, después publicar, es lo deprimente, porque entonces si el libro se

¹² Entrevista ao ABC Cultural em 27 jul. 2015. Disponível em: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html>. Acesso em: 29 jan. 2017

desprende de uno, como un producto se desprende de su productor, no le queda más que volverse tonto, envejecer y morirse”.

Disso resulta que, até o momento somam-se quase cem livros¹³ publicados (talvez chegue a mais até a finalização deste trabalho). Operação que adquire velocidade, sobretudo, a partir da década de 1990. Nesse período chega a ser publicado, anualmente, até cinco livros quando menos, dois por ano. Esses se caracterizam pela brevidade. Cem páginas, diz o escritor, é: “el formato ideal para el tipo de imaginación, de historias que yo invento”¹⁴. “Novelitas” ou “pequenos experimentos” como ele mesmo gosta de defini-las.

Daí que, perguntar-se por qual o primeiro ou último livro do escritor é uma interrogação que certamente leva um colecionador aireano a uma angústia constante, afinal vê seu maior fascínio, o do encerramento do objeto em seu círculo mágico onde reina a ordem, praticamente impossível de ser concretizado. Está aí posto um dos desafios que enfrentará um colecionador para compor sua coleção aireana.

Mas outros desafios se interpõem ao leitor/coleccionador de Aira. Um deles é o modo de circulação desses livros. Esse modo se dá de forma bastante dispersa. Esses dois a cinco livros que vêm à luz anualmente podem sair publicados por diferentes editoras: independentes, comerciais, grandes ou pequeníssimas, raramente as mesmas, e também por diferentes países: Chile, México, Argentina, Espanha... Inclusive o mesmo livro pode sair por mais de uma editora. Editoras, muitas vezes, de difícil acesso ou que já nem existem mais. Sobre essa questão ele se coloca dizendo não nutrir nenhuma preocupação, ao contrário:

me preocuparía aparecer ante mis eventuales lectores como un producto, como algo que se ofrece y se publicita y se le acerca al consumidor. Algo de eso pasa, es inevitable, porque los editores tienen que hacer su negocio. Pero compenso con las pequeñas editoriales independientes, gracias a las cuales consigo mantener oculta una parte de mi obra. Un poco de misterio no le hace mal a la literatura. Como lo saben bien cualquier lector, un componente importante del placer de la lectura es encontrar al fin el libro, es decir haber salido a buscarlo, por iniciativa propia del deseo o capricho. Si te lo traen a tu casa, es como si valiera menos. Además, me gusta esa cortesía del libro, de saber esperar a su lector, si es necesario durante muchos años¹⁵.

¹³ Enquanto escrevo este texto descubro que esse ano, entre abril e maio, já foram publicados mais dois livros seus, um deles por uma editora chilena e outro na argentina.

¹⁴ Entrevista a Pablo Duarte em 28 nov. 2009. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1203745-el-misterioso-senor-aira>. Acesso em: 27 de junho de 2015.

¹⁵ Entrevista a Damia Gallardo. Disponível em: CARRIÓN, Jorge (coord.). *Dossier César Aira. Quimera-Revista de literatura*, nº 303, Fevereiro, 2009. p. 46.

Mais um desafio: muito dos seus livros não saem em grandes tiragens, pode ter como mínimo, por exemplo, cinquenta exemplares. Esse é o caso específico de um livro intitulado *Los dos hombres*, publicado por uma editora chamada Urania, em 2011, assinado e numerado pelo próprio Aira. Não se encontra, ou melhor, se encontra sim, por uma pequena grande fortuna. Caso não muito raro em relação a muitos exemplares difíceis de serem achados, devido a essa forma de circulação.

Outra operação tem a ver com a confecção desses “objetos”: *El criminal y el dibujant*, vem em uma edição tipo caderno, envolto em um papel celofane. *El marmól* (2011), está publicado com três capas diferentes, (me faz perguntar se haverá alguma variação da narrativa de uma para outra). Aira republicou, em 2011, pela editora Mansalva, responsável pela publicação de vários de seus livros na argentina, um conto chamado *Cecil Taylor*. Vem ilustrado, e além da impressão regular, a editora imprimiu vinte exemplares numerados e assinados pelo autor. Detalhe: uma edição anterior havia aparecido em 1997. Nessa segunda publicação o conto está diferente da anterior. O que negaria, claro, seu processo de nunca corrigir. Eu, para manter intacto o processo, partilho de uma hipótese: o conto foi originado, segundo explicou o próprio escritor, de uma anedota contada por Osvaldo Lamborghini, que ouviu outra pessoa contar, em duas versões distintas. O que ele nada mais faz é escrever um conto de cada versão: uma de 1997 e outra de 2011.

Aira, que também foi tradutor, não é escritor apenas de ficção ou “novelitas” ou outras espécimens inidentificáveis. Essa coleção é composta por ensaios. Há os em formas de livros, dedicados, em sua maioria, aos seus mestres: *Copi* (1991); *Alejandra Pizarnik* (1998); *Las três fechas* (2001), dedicado a três escritores: Denton Welch, Paul Léautaud e J. R. Ackerley e *Edward Lear* (2004). Além de outros livros dedicados a reflexões literárias ou afins, tais como, *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991) e *Sobre el arte contemporáneo, seguido de En la Habana* (2016) e *Continuación de ideas diversas* (2014).

Há também uma infinidade de ensaios e artigos literários avulsos, dispersos; escritos para jornais, suplementos ou revistas literárias ou ainda para eventos literário-culturais como congressos, conferências, seminários e encontros de escritores, também espalhados em publicações de distintos países. Em geral são textos breves em que o escritor discute temas do universo literário e deixa entrever,

de certa forma, uma posição que nos permite vislumbrar desde onde pensa e exerce sua práxis literária.

Ele publicou também um *Diccionario de autores latinoamericanos* com mais de seiscentas páginas. Suas entradas são pequenos ensaios nas quais tenta abarcar os escritores, a seu ver, mais significativos e representativos da literatura latino-americana. Esse dicionário, “Aunque pueda ser de utilidad para el estudioso, está más bien dirigido al lector.” (AIRA, 2001, p. 19). Assim, o leitor encontrará em cada entrada um breve resumo biográfico de cada autor escolhido por ele, incluindo a enumeração de suas obras, cem como uma opinião pessoal ou juízo de valor sobre as mesmas.

Dessa forma, além de escrever sobre autores já consagrados, também dá a conhecer ou resgata autores praticamente desconhecidos ou esquecidos do cenário literário latino-americano. Um gesto que certamente constitui uma provocação mais do escritor, no sentido de subverter ou, no mínimo, contestar o cânon¹⁶ oficial. Claro, não esqueçamos, que esse gesto é construído a partir do que Sarlo (Apud, Pastormerlo, 1998, p.2) chama “mirada de artista”, mais especificamente uma visão de um escritor argentino (latino-americano também). Isso significa uma visão que

en su descripción, es una mirada de convicción y arbitrariedad, que no practica el relativismo ni la tolerancia. Es, también, una mirada algo ciega. Mira, por ejemplo, a partir de un gusto, pero sin interrogarse sobre las condiciones de posibilidad de ese gusto. Vive felizmente su gusto como naturaleza, sin buscarle una explicación que lo volvería condicionado y relativo. (PASTORMERLO, 1998, p.2)

Portanto, esse dicionário é também uma publicação, junto aos livros ensaísticos, que tem de ser vista dentro desse programa que vimos assinalando, pois dele faz parte tecer uma relação com a tradição, no sentido de confrontá-la a todo momento, seja para negá-la ou para construir sua própria rede ou seu próprio cânone em oposição ao que é celebrado e centralizado na literatura argentina ou latino-americana.

Esse “ritmo febril de invenção”, como o qualifica Contreras (2008), não só em termos de quantidade de livros publicados, mas no próprio modo alucinante e

¹⁶ Cânon entendido aqui no sentido mais comum da formação de um *corpus* de textos, conforme Zanetti (1998, p. 91) centrados em valores ditados por uma elite da qual fazem parte instituições e críticos, por exemplo, que exercem um certo poder de ditar determinados “valores estéticos”, associados em geral a uma “alta” literatura. Uma noção em que se “selecciona y, por lo tanto, excluye, ignora, em función de intereses no solo artísticos sino también políticos y ideológicos”.

delirante de conduzir seus relatos, não passa incólume, sobretudo pela crítica e pela academia.

Segundo Speranza (2001, p. 294) esse gesto aireano arregimenta cultuadores e detratores. Para estes, a obra dele é qualificada de prolífica, inconstante, com altos e baixos, superficial, sem qualidades relevantes. Já para os que o admiram, ele é visto como dessacralizador dos mitos tradicionais argentinos, renovador e impulsionador das letras argentinas contemporâneas.

Diante disso, algumas dificuldades são colocadas para aqueles que desejamos empreender um estudo mais aprofundado do autor. A própria Speranza (2006, p. 294), assinala que há um fracasso crítico ao se tentar entendê-lo. Tal fracasso se explicaria pelo fato de que Aira nos apresenta uma forma nova. Forma esta difícil de encaixar nos parâmetros críticos já conhecidos que se apresentaria como:

una nueva fuerza operativa que escapa a las categorías con que hemos naturalizado la novedad del arte moderno, e incluso a las erráticas premisas con que hemos intentado definir la novedad del arte posmoderno. (SPERANZA, 2006, p.295).

Isso também pode ser visto como resultado do programa assumido pelo escritor. Lê-lo leva, pelo menos na minha experiência própria, à dificuldade de escolher por onde começar, que livro abordar, que questões ou temas específicos recortar. Ainda de minha própria experiência percebo que é uma tarefa bastante difícil, ainda que não impossível, atentar a um único texto sem reverberar nos demais. Premat (2009, p. 246) discute alguns dos efeitos desse programa, entre eles, o da ilegibilidade. Esta se coloca no sentido de que: “Se desplaza para evitar construir um sistema a ser atrapado por lecturas críticas organizadas. Es difícil centrarse en un texto: hay que leer el conjunto, lo que equivale a postular a no leer nada”.

Esse problema pode ser observado na maioria das pesquisas sobre o escritor. Estas são, quase sempre, com vistas a abraçar a totalidade da obra, corroborando a impossibilidade de lê-lo a partir de uma obra em particular. Problema que Laddaga (2009, p. 45) coloca como se, para os que nos debruçamos sobre sua obra, fosse irrelevante abordar uma ou outra de suas “novelitas” em particular. Essa questão pode ser verificada claramente em Garcia (2006). Este crítico entende que,

para captar um ‘mensaje’ o mejor una ‘idea’ en la obra de Aira se hace necesario en primer lugar leerla en su totalidad (una totalidad abierta y siempre susceptible de nuevas incorporaciones, al menos de momento, y desde esa lectura amplia podemos ver más clara una actitud: la producción

frenética, la sucesión indistinguible, el rechazo de una posible 'clausura' temática o formal, la construcción 'a la vista del público'". (GARCIA, 2006, p. 36)

Daí uma consequência inevitável que apresenta Premat (2009, p.246), no seu estudo sobre a construção da figura de autor em Aira; a de deixá-la "en alguna medida fuera de alcance". Porque "la mirada de conjunto queda para después de la muerte". A acusação de artificialidade ou falta de profundidade que frequentemente lhe assinalam seus detratores, por exemplo, não passaria de uma armadilha para evitar fixá-lo em fórmulas prontas, facilmente encaixadas em alguma teoria crítica.

Hay una estrategia evidente de ocultación: todo corte en busca del significado es inapropiado y, en Aira, sería 'letal', [...]. Esa es su principal operación de significación. El sentido es un corte, el sentido interrumpe y fija, el sentido mata. [...] pero al mismo tiempo que se lo borra o diluye, se promete sentido en una instancia extratextual, difusa y de hipotética aprehensión. (PREMAT, 2009, p. 246-247)

Uma maneira de atuar que põe em cheque "las disquisiciones habituales sobre forma e conteúdo: ¿importa definir el género? ¿las operaciones retóricas? ¿saber de qué hablan las novelas de Aira?" (Speranza, 2006, p. 294). Mas também aí se encontraria, penso eu, o desafio de adentrar a esse mundo peculiar.

Talvez, tais questões se manifestem na produção de Aira, porque como bem nos diz Premat (2009, p. 240), "no son los textos de ficción en sí mismos los que ocupan el centro del sistema, sino un 'efecto Aira', hecho de procedimientos de escritura, de estrategias editoriales, de acumulación, de frivolidad, de intensos y paradójicas reflexiones metaliterarias y, sobre todo, de una figura de autor."

Um discurso que se constrói também na criação para si de uma tradição interna, na eleição de seus precursores argentinos; e externa, no movimento das vanguardas históricas e em figuras como Duchamp e Raymond Roussel. A seguir apresentamos o modo como se dá essa construção que sedimentaria o denominado "efeito Aira" assinalado acima por Premat.

2.3 No início.... As vanguardas

Toda vanguardia, llevada sus premisas a las últimas consecuencias, desemboca en la muerte del arte tal como lo conocemos: actividad pequeño

*burguesa, individualista, casi siempre mercenaria, vanidosa, capitalista*¹⁷. Muito do que se escreveu sobre Aira discute sua vinculação com uma tradição vanguardista, especificamente, a das vanguardas históricas do início do século XX. Dessa vertente é o primeiro estudo mais aprofundado e totalizador de sua obra realizado por Sandra Contreras (2008).

Uma via hermenêutica aberta pelo próprio Aira e favorecida, sobretudo, por suas intervenções ensaísticas em que se esboça um gesto reflexivo de celebração e reivindicação dessa tradição, enquanto movimentos de filiação artística. E claro, na construção de sua narrativa nota-se a realização de um projeto estético que põe em prática muitos dos postulados vanguardistas professados e defendidos por ele.

Como tal gesto filiativo se constitui em um componente central de sua operação criativa, isso significa que para compreender ou traçar os significados e efeitos da práxis aireana, bem como verificar sua real dimensão torna-se indispensável passar pelo lugar que elas ocupam.

Entre os ensaios que contribuem para rastrear essa sua adesão o mais comentado é o “A nova escritura”¹⁸. Uma espécie de ensaio-manifesto, descrito por Contreras (2008, p. 15) como: “su ensayo más orgânico en lo que hace la postulación de una poética de vanguardia”. Ainda segundo essa autora, esse ensaio poderia dar-nos indícios para responder a questão de “cual es el sentido, o el efecto, histórico, del gesto de la adopción de la perspectiva de la vanguardia como ficción.” (CONTRERAS, 2008, p. 15).

“A nova escritura” é, certamente, um ensaio basilar para localização e compreensão que carrega a práxis aireana. Ele constitui, como bem aponta Mattoni (2003, p. 198), em uma “reivindicación de la vanguardia. No de su historia, sino de cierta actitud frente a la creación artística que resultaría imprescindible para pensar la literatura actual.”

¹⁷ AIRA, César. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales, 2014.

¹⁸ O ensaio foi publicado pela primeira vez em abril de 1998 no suplemento literário, *La Jornada Semanal* do jornal mexicano *La jornada*. Neste mesmo ano, em junho, é publicado na Espanha, na revista de literatura, *Quimera*, porém aqui aparece com outro título: “En el comienzo fue el procedimiento”. Em outubro de 2000 é novamente publicado pelo *Boletín* do Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literária de la Universidad Nacional de Rosario – Rosario – Argentina, com o mesmo título da primeira publicação. A edição que usamos é a traduzida para o português presente em uma coletânea de ensaios do escritor intitulada *Pequeno manual de procedimientos* (2007).

Iniciemos pelo título, “A nova escritura”: o que vem a ser essa “nova escritura”? Por que nova? Qual seria seu oposto? Sob que bases ela se dá? É possível uma “nova escritura” se “tudo já foi feito”?

Basicamente, o ensaio trata de discutir essas questões relacionadas com a possibilidade de uma “nova escritura”, tendo como horizonte o marco de ruptura instaurado pelas vanguardas históricas. Segunda Aira (2007, p. 11): “A meu ver, as vanguardas apareceram quando se deu por encerrada a profissionalização dos artistas, sendo necessário começar de novo. Quando a arte já estava inventada, restando apenas continuar fazendo obras [...]”.

Nesses termos, as vanguardas emergem no momento em que se dá o limite ou a saturação das práticas artísticas, ligada ao que ele chama de “profissionalização do artista”. Elas aparecem como alternativa ou forma de recuperar uma radicalidade inerente à arte, perdida em razão dessa profissionalização exacerbada.

Aira corrobora o que Bürger (2000) assinala sobre as vanguardas, apontando que elas trouxeram uma atitude que teve como mérito sacudir os pilares sob os quais se construiu a categoria denominada “instituição arte”. Para este crítico, depois das vanguardas, essa categoria continua a existir, mas de forma profundamente abalada, tendo como um de seus maiores méritos permitir uma transformação na situação do artista. O que mais mudou depois dos movimentos vanguardistas é o fato de que:

Se o esteticismo ainda podia responder de forma relativamente concisa à questão sobre o que é arte, isso agora já não confere mais; tal questão é lançada hoje aos próprios produtores. Se estes, dentro da arte institucionalizada como autônoma, precisavam estar sempre a determinar a sua relação com a instituição arte, hoje, antes de mais nada, veem-se na necessidade de, por meio do seu trabalho, dar provas da possibilidade da arte. (BÜRGER, 2000, p. 18-19)

Assim, diante desta nova configuração, em que são os próprios produtores de arte que precisam dar provas de suas possibilidades, é que se configura o ensaio de Aira. Um vislumbre diferente dos que anunciam o fim da arte ou da literatura ou que, no mínimo, as veem constantemente ameaçadas frente às novas tecnologias que impõem outra lógica à sua criação e circulação.

Nesse gesto irruptivo se instaura o significado e o legado das vanguardas, no sentido de que teriam vindo para “[...] repor a possibilidade de se fazer o caminho

a partir da origem”, constituindo-se “a resposta de uma prática social, a arte, para recriar uma dinâmica evolutiva”. (AIRA, 2007, p. 11). Essa possibilidade reivindicatória de instaurar um marco zero, uma origem ou um começo absoluto para as artes parece ser o cerne do legado vanguardista para ele. Nela está a aposta aireana de garantia de sobrevivência da literatura e das artes mais amplamente.

Podemos dizer que o ensaio se divide em duas partes. Uma primeira que discute as condições, ou estágios, da arte antes das vanguardas, e uma segunda que discute o modo como elas interferiram no panorama desenhado.

Assim, na primeira parte, Aira discute o que para ele foi um dos estágios responsáveis pela saturação das práticas artísticas, a que chama “profissionalização do artista”. Para analisar esse aspecto ele parte do que ocorria especialmente no campo literário com o romance, por extensão podemos dizer a “profissionalização do romancista”.

O que ocorreu nesse campo? Este havia, segundo Aira, chegado ao ápice da perfeição: “uma vez que o romance ‘profissional’, já existe numa perfeição insuperável dentro de suas premissas, isto é, o romance de Balzac, Dickens, Tolstoi, Manzoni, a situação corre perigo de congelar”. (AIRA, 2007, p.11).

Poderíamos objetar, como o faz o próprio Aira, que seguir escrevendo como esses romancistas não é perigo nenhum, afinal eles não só se profissionalizaram, como se tornaram grandes exemplos de perfeição a serem buscados, como fizeram muitos que adentraram o século XX, e talvez até hoje, escrevendo como eles. Mas, alerta Aira, é aí que está o perigo, ou seja, congelar-se nisso, e a História avança e exige transformações. A História, diz ele, “abomina as situações estáveis”.

Dentro desse panorama que ele constata, restam duas possibilidades, de antemão problemáticas ou, como diz, no mínimo “melancólicas”. A primeira, já apontada acima: “seguir escrevendo os velhos romances em cenários atualizados” e a segunda, “tentar heroicamente um ou dois passos adiante”.

Ainda que a segunda pareça ser uma saída, visto que os exemplos são os de romancistas que criaram grandes obras, tais como, Flaubert, Joyce e Proust, no entanto, revelam-se igualmente impossíveis de se seguir por muito tempo. Exige um esforço descomunal do artista, uma “hiperprofissionalização inumana”. Essa impossibilidade se deve ao fato de que “enquanto Balzac escreveu cinquenta romances, sobrando tempo para viver, Flaubert escreveu cinco, sangrando; Joyce

dois; Proust, um só. E foi um trabalho que invadiu a vida, absorveu-a”. (AIRA, 2007, p.12).

Com esses escritores, salienta, morre uma época a qual só será possível acessar por meio das obras deles. Entre outros motivos por que: “ser profissional da literatura foi um estado momentâneo e precário, que só pôde funcionar em determinado momento histórico; [...] quando cristalizou, já era hora de procurar outra coisa.” (AIRA, 2007, p.12).

Conclui-se daí que foi esse nível de profissionalização, ao qual chegaram a arte e seus artistas, responsável por deflagrar uma crise que desembocou no que Aira chama de terceira possibilidade ou alternativa para o panorama desenhado: o advento das vanguardas. Essa, por sua vez desencadeia a crise mesma do conceito de arte, conseqüentemente do romance para ficarmos no campo escolhido pelo escritor. As vanguardas constituem assim:

uma tentativa de recuperar o gesto entusiasmado em um nível mais alto de síntese histórica. Ou seja, fincar o pé em um campo já autônomo e validado socialmente, nele inventando novas práticas que devolvam às artes a facilidade de fatura tidas nas suas origens. (AIRA, 2007, p. 12).

Outro problema da profissionalização está na implicação de uma especialização excessiva do artista, contra a qual as vanguardas se opõem e combatem. Combate que tem sua expressão máxima na colocação em prática do lema de Lautréamont: “A poesia deve ser feita por todos, não por apenas um”. Lema erroneamente interpretado, diz Aira. Não haveria nesta frase boas intenções democráticas ou utópicas, de que todos devam se tornar poetas, mas apenas que no momento em que a poesia seja algo que possa vir a ser feito por todos, então o artista estará liberto, deixará de ser um maldito.

Assim, o artista vendo-se livre, sobretudo, de uma maldição que o escravizava, segundo Aira (2007, p.12), por meio da “miséria psicológica a que vimos chamando talento, estilo, missão, trabalho, e outras torturas mais, não precisa ser um maldito, nem sofrer, escravizar-se por um trabalho que a sociedade aprecia cada vez menos”. Ele pode criar em liberdade respondendo a outros anseios.

A profissionalização, de acordo com Aira (2007, p. 12-13), ainda acarreta também outros problemas à arte. Ela pôs em risco a sua historicidade, na medida em que encerrou o histórico ao conteúdo, deixando a forma petrificada, rompendo assim a dialética forma-conteúdo, que origina o artístico da arte; e restringiu a sua

prática a um setor muito pequeno em que se encerravam os especialistas, deixando de fora a grande maioria da sociedade. Isso fez com que os artistas se rebelassem e, principalmente, buscassem dar a voz aos que não a tinham.

Depois de feito esse percurso é hora de perguntarmos: como, para Aira, as vanguardas conseguirão implodir um *status quo* da arte já muito bem estabelecido e validado socialmente? Aqui entra a segunda parte do ensaio.

A implosão vanguardista é efetivada por um *modus operandi* que não somente recupera uma origem a arte, como instaura a gênese que funda uma prática artística futura, na qual ele mesmo se filiara. Prática artística futura da qual a arte contemporânea viria a ser reflexo.

E como isso se dá? Para Aira, as vanguardas criam uma ferramenta, o meio, na qual se encontra a chave que possibilitou recriar, refundar a dinâmica evolutiva da arte, definida nos seguintes termos:

A ferramenta das vanguardas, sempre conforme essa visão pessoal minha, é o procedimento. Para uma visão negativa, o procedimento é um simulacro enganador do processo pelo qual uma cultura estabelece o *modus operandi* do artista; já para os vanguardistas, trata-se da única possibilidade para reconstruir a radicalidade constitutiva da arte. (AIRA, 2007, p.13).

As vanguardas, conforme depreendemos dessa colocação, será definida em termos de criadora e articuladora de procedimentos que seguem vigentes para que a arte restabeleça o que lhe é constitutivo, isto é, a sua radicalidade.

Na verdade, o juízo não importa. A vanguarda, por sua própria natureza, incorpora o escárnio, tornando-o um dado mais do trabalho. Neste sentido, entendidas como articuladoras de procedimentos, as vanguardas seguem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. (AIRA, 2007, p.13).

Procedimentos nomeados como, construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, acaso, indeterminação, vêm a ser a “caixa de pandora” para os artistas. E estes, para Aira (2007, p.13) não serão “os que fizeram obras, mas aqueles que inventaram procedimentos para que as obras se fizessem sozinhas, ou não se fizessem.” Por eles as possibilidades de inovar e seguir fazendo arte, ao invés de obras, alargam-se e permitem que ela seja reinventada continuamente. Dessa forma é que as vanguardas se constituem nessa espécie de marco que reinauguram uma origem. Constrói uma fonte à qual se pode voltar e começar do zero.

Se a arte se tornou uma mera produção a cargo daqueles que sabiam e podiam produzi-las, as vanguardas intervieram para reativar o processo a

partir de suas raízes, sendo que o modo de fazer isso foi repor o processo ali onde se havia entronizado o resultado. (AIRA, 2007, p. 14).

Os procedimentos vanguardistas, então, são o meio pelo qual a arte é dessacralizada definitivamente e lhe permitem um processo contínuo de experimentação e continuidade. Eles trazem ao primeiro plano da criação artística o processo sob o qual ela é criada, originando-se a arte de processo.

Essa ideia sempre presente em Aira, de que o que importa é o processo a partir do qual qualquer obra é criada parece corroborar a ideia de que,

El irse articulando del arte contemporáneo cada vez más como reflexión de su mismo problema (poesía del hacer poesía, arte sobre arte, obra de arte como poética de misma) obliga a registrar el hecho de que, en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, la idea de un modo de formar que realizan en concreto, resulta siempre más importante que el objeto formado [...]. (ECO, 1970, p. 127-128).

Creio que nesse sentido deve ser entendido a insistência de Aira no processo em detrimento de um resultado. E ainda porque é no processo que se opera a renovação. Outro esclarecimento aqui, não é que não haja um resultado, este até existe, mas não o que está ligado à mercantilização da arte, ou seja, se ele existe “não pode ser outra coisa senão o fracasso.” (AIRA, 2002, p. 63)

Além disso, no que Aira chama de “reposição do processo onde se havia entronado o resultado” há, segundo ele mesmo, uma intenção que traz consigo três pressupostos para a arte:

que possa ser feita por todos, que se desvincule das restrições psicológicas e, [...] que a “obra” seja o procedimento para se fazer obras, sem a obra. Ou com a obra só como um apêndice documental que sirva apenas para deduzir o processo do qual saiu. (AIRA, 2007, p.14).

Aira tratará de ilustrar ou exemplificar as relações de diversos artistas, escritores ou não, com as práticas vanguardistas, especialmente com o emprego de procedimentos. Nesse ensaio que estamos discutindo ele recorre ao músico John Cage, “cuja obra é uma mina inesgotável de procedimentos”.

Essa escolha é seguida de um esclarecimento totalmente coerente com seu posicionamento, quando se trata de suas vinculações: “E não deixo de falar de literatura por Cage ser um músico. Ao contrário, que ‘a poesia seja feita por todos, não por um’, e esse ‘um’, quando em ação, fará todas as artes, não uma.” Nisso está um dado mais do procedimento, ele “estabelece uma comunicação entre as artes, diria, aliás, ser esta a marca de um sistema edênico, no qual todas formam uma só,

o artista sendo homem sem qualidades profissionais especializadas.” (AIRA, 2007, p.15).

Nisso, se expressa também um anseio de uma arte sem fronteiras que aproxime artistas e incorpore práticas artísticas diversas. Uma arte que, em última instância, põe em jogo sua própria especificidade, aquilo que se definiu como próprio ou pertencente a esta ou aquela esfera.

Talvez aí se justifique seu interesse na arte contemporânea e de aproximação da literatura com as práticas que se verificam nela. Daí também que a eleição do suporte livro, para ele, constitua-se um meio entre outros para se alcançar o tipo de arte desejada. No seu caso, essa eleição pode ter sido mera fatalidade que com o tempo tornou-se “el soporte mágico, el objeto que podia ser todos los objetos” (AIRA, 1993, p.5).

A escolha de um artista como Cage, interessa por ilustrar um procedimento altamente produtivo: o acaso. John Cage seria o mestre na concretização desse procedimento que servirá ao próprio Aira em muitas de suas criações. O exemplo é a obra mais representativa de Cage, *Music of Changes*, criada mediante os arranjos de hexagramas do *I Ching*, ou seja, utilizando o procedimento de combinações ao acaso. Além disso, ele representa o exemplo do artista vanguardista:

Sua história é conhecida: um jovem que queria ser artista, que não tinha condições para ser músico, e que, portanto, chegou a ser músico... Há um defeito na casualidade, pelo qual se infiltra o vanguardista. Antigamente, a vida dos artistas era o oposto, tendo por cânone a de Mozart: a predisposição era tão importante, a causa tão determinante, que o relato deveria retroceder mais na biografia, até a primeira infância, o berço, antes ainda, até os pais e avós para ter um início. Em Cage, a causa flutua incerta e segue avançando nos fatos até a velhice [...]. O benefício dessa postergação da causa é a necessidade de inventá-la a cada vez. Cage nunca teve um motivo prévio e definitivo para ser músico; se tivesse teria se limitado a fazer obras. (AIRA, 2007, p. 15).

Aderindo-se a um procedimento, elimina-se o psicologismo e deixa-se de lado o modo canônico de se fazer obras. O artista vanguardista, por meio de um procedimento próprio, estabelece seu próprio cânone e um modo individual de começar do zero. E a arte passa a ser “a tentativa de se chegar ao conhecimento através da construção do objeto por conhecer; e esse objeto não é outro senão o mundo. O mundo entendido como uma linguagem”. (AIRA, 2007, p. 17).

Colocado dessa forma, e tal como o vemos em muitos outros ensaios e na própria ficção airena, é de concluir que a práxis aireana toma os procedimentos que ele nomeia nesse ensaio como o meio para criar sua própria história. Isso não deixa

de ser constatado quando lemos muitas de suas ficções, no entanto creio que Aira também inventa seus próprios procedimentos. Então, mais do que repetir ou tentar colar-se a esses procedimentos que ele nomeia, ele produz seu próprio salto em relação às vanguardas.

Nesse sentido, é que, além de Cage, outras duas figuras vanguardistas-chave, para Aira, serão Marcel Duchamp y Raymond Roussel. Depois de ter visto uma encenação de um dos livros de Roussel, Duchamp dirá que, como pintor, era melhor sofrer a influência de um escritor que a de outro pintor”. (DUCHAMP, apud PAZ, 2012, p. 16). No reverso disso, Aira dirá que como escritor é melhor ser influenciado por um pintor. Para ele, Roussel é um exemplo do realizador, em termos de literatura, do uso de procedimentos, mas é Duchamp quem declaradamente seria o responsável por uma reviravolta na vida do jovem Aira que queria ser escritor e sonhava em ser Rimbaud.

Tudo mudou quando ele, aos dezoito anos, comprou um livro que reunia os escritos do artista. Este livro incluía uma reprodução em folheto desdobrável do *Grande Vidro* e algo passou:

Creo que lo que se me reveló, a través de aquel desplegable transparente fue la inutilidade de escribir libros, aún amándolos como yo los amaba o precisamente porque los amaba. Había llegado la hora de hacer otra cosa. Esa otra cosa (que por lo demás ya estaba hecha y la había hecho Duchamp) fue lo que hice en definitiva, usando el disfraz de escritor para no tener que explicarme: escribir las notas al pie, las instrucciones imaginarias o burlonas, pero coherentes y sistemáticas, para ciertos mecanismos inventados por mí, que hiciera funcionar la realidad a mi favor. (AIRA, 2016, p. 15-16).

Vemos então a opção consciente pela influência de outra esfera da arte distinta da sua. Duchamp é a origem da “primera infección” que o levará a simpatizar mais com a Arte Contemporânea do que a Literatura Contemporânea. E Duchamp está presente, tanto no embasamento de reflexões teóricas sobre a literatura e as artes em geral, como também na construção de seus textos ficcionais. O próprio livro objeto desta dissertação, *A trombeta de vime*, passa por essa referência logo de início, na ideia imagética do título, isto é, de um objeto sem utilidade, de um *ready-made* duchampiano.

Também é no gesto filiatório às vanguardas e, especialmente, a essas dois artistas, Duchamp e Roussel que se estabelece a relação de Aira com a tradição

argentina, inclusive na divergência de alguns escritores contemporâneos a ele que são considerados de vanguarda.

2.3.1. Tradição vanguardista *versus* tradição argentina

Para Contreras (2008, p. 12), a grande contribuição de Aira na apropriação das vanguardas históricas estaria no que ela vê como um gesto inventivo que responde a grande questão argentina de como seguir narrando, contando depois dos anos 1970 e 1980, quando se observa um momento de crise na forma clássica do relato. Uma questão que se formula da seguinte maneira:

después de las 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: ¿cómo seguir contando? Una vuelta al relato después de la fragmentación y la discontinuidad narrativas que signaron de modo evidente las experimentaciones formales de la vanguardia de los años 60 y 70: esto es, después de la “antinovela”, después de la resistencia – estética y política – a esa forma clásica y orgánica de representación que fue, por ejemplo, para la vanguardia de *Literal*, el género de la novela en tanto forma “realista e populista”. [...] Después de *El camino de los hiperbóreos* (Libertella, 1968), después de *El frasquito* (Gusmán, 1973), después de *Sebregondi retrocede* (Lamborghini, 1973). También una vuelta al relato después de la forma interrogativa y conjetural con que la novela de los años 80 supo refutar la mimesis como única forma de representación, y cifró, oblicuamente, la resistencia crítica a la homogeneidad de los discursos y la violencia del presente. (CONTRERAS, 2002, p. 12).

Uma volta ao relato, por meio das vanguardas, decididamente diferentes de seus antecessores. Em Aira, elas não se revelam somente em uma fonte de invenção, ou seja, da criação de seus relatos, mas no modo como ele interpreta e cria sua rede de precursores e se relaciona com a tradição argentina.

Grandes escritores, assumidos por ele como seus mestres, possuem uma relação, e uma operação singulares, com essas vertentes vanguardistas às quais ele diz aderir. Assim, Alejandra Pizarnik será lida a partir do surrealismo; Robert Arlt, do expressionismo, e, além, fora do espaço argentino, por exemplo, Kafka será lido a partir do *ready-made*.

Nesse sentido, Contreras (2008, p 14), frisa a divergência aireana com representantes argentinos que também são considerados de filiação vanguardista. Por exemplo, para ela, essa vanguarda não é a mesma de Manuel Puig, embora este esteja no seu horizonte de escritores modelos. E não será, principalmente, por exemplo, a estética e a política praticada nos anos 1970 e começo dos 80; nem a

macedônica ou a estética da negatividade, vertente que tem como maiores representantes Ricardo Piglia e Juan José Saer.

Speranza (2006, p. 308), entende que as vanguardas podem ser lidas positivamente em Aira porque põem em prática um aspecto que tem a ver com o fato de elas colocarem em primeiro plano “la acción después del pensamiento. [...] No se trata de conocer sino actuar, no importa se puede parecer frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados”.

É uma postura visivelmente notada quando lemos seus relatos. Relatos-périplos, labirínticos. Movidos pela improvisação, pelo jogo lúdico, que se caracterizam por recuperar o prazer de contar, puro e simplesmente, sem o desejo de chegar a algum fim ou de ser portador de uma moral, de um consolo ou desconsolo. Relatos em que mais conta o processo a partir do qual são gerados.

Dito isso, creio ser interessante em nível de contraposição, trazer uma objeção que faz Premat (2009, p. 241) sobre a relação entre processo e resultado. Diz ele que “no es cierto que no cuenta el resultado, lo que no cuenta es la percepción habitual del resultado (la obra, el texto cerrado, la calidad), pero hay un producto del procedimiento.”

Esse resultado ou produto, segundo o crítico, estaria posto na configuração de uma figura de autor que cria uma obra, que parece nunca se concretizar. Obra que se organiza numa espécie de impossibilidade de ser alcançada ou abarcada por teorias críticas que a encaixem e limitem seu valor.

Uma obra que põe mais ênfase no processo, valoriza a ação do artista mesmo ela parecendo delirante, lúdica, improvisada, sem um plano prévio estabelecido como o é a própria obra de Aira. Somente nesse sentido é que se pode conjecturar um resultado, ou seja, no que conforma uma construção autoral própria diferente das até então verificadas no âmbito argentino.

Nesse gesto vanguardista, que se concretiza na ideia de que conta mais o processo que o resultado, coloca-se, inequivocamente, o legado vanguardista que celebra Aira e possibilita a sobrevivência da arte. É algo que se nota na construção de sua própria narrativa, assim como nas leituras que ele faz de outros escritores e artistas conforme vimos, sempre buscando enfatizar o procedimento que é mobilizado em suas criações.

Portanto, é fundamental atentar a isso quando nos propomos interpretá-lo, embora nosso objetivo não esteja, como em outras pesquisas, em salientar este ou aquele procedimento de que sua obra faz uso, por exemplo, como o faz Contreras (2008) inclusive com o livro objeto desta pesquisa.

Com *A trombeta de vime* queremos discutir um dos modos como se opera a novidade aireana. Parece-nos que este mecanismo inventado por ele, problematiza um dos meios de que a literatura se serve para se renovar constantemente que é o da hibridização. Nesses termos, essa operação pode ser vista como um procedimento também. E vemos que isso ocorre na mobilização de estratégias e procedimentos diversos e na mistura de diferentes discursos e/ou gêneros literários e diferentes campos discursivos. No próximo capítulo trataremos dessa questão relacionada ao hibridismo como processo transgressivo, no sentido de possibilitar um diálogo renovador nas artes e literatura contemporâneas, discutindo seus efeitos e sentidos a partir desse livro de Aira.

III. Algumas considerações sobre o hibridismo literário na atualidade

Los géneros no tienen más función, para el escritor, que darle algo concreto que abandonar.

(Aira, in: “Ars narrativa”)

[...] as pessoas com quem me relaciono habitualmente em minha profissão apontaram, mais de uma vez, certa androginia em minha obra e até em minha personalidade.

(Aira, in: “Eu não me importo...”)

3.1 Indagações de um conceito com o qual empreender uma análise

A contaminação e dissolução de limites das fronteiras na esfera literária que se verifica nos textos contemporâneos, originando obras marcadas pelo hibridismo, não é uma novidade. Isso porque em diversos momentos da história da literatura é possível observar-se tal fenômeno, em maior ou menor grau de transgressão, sobretudo quando se pensa no desenvolvimento de gêneros literários como o romance, gênero privilegiado para as mesclas e ambivalências:

La obra moderna escapa por definición a la noción de género. La hibridación genérica como operación estética común se ha convertido en un recurso que las novelas, en su condición múltiple y esencialmente proteica señalan con particular vehemencia, al punto que la fórmula “hibridación genérica” resulta en este caso tautológica ya que, en su producto, en su realización el texto literario no puede pensarse como género puro. (GARCÍA, 2006, p. 161)

Esse fenômeno, no entanto, tem-se ampliado e intensificado exponencialmente para além das questões genéricas assinaladas acima, ou seja, o hibridismo deixou de ser uma experimentação entre, ou restrita, aos gêneros literários. Na literatura do presente nota-se cada vez mais o apagamento das fronteiras, não só entre os diferentes gêneros, mas também, de modo mais amplo, no entrecruzamento dos textos literários com outras formas e/ou discursos artísticos. Como consequência, nota-se o fortalecimento do hibridismo a partir de novas operações e experimentos de escrita, provocando, conforme assinala D’Angelo (2009, p. 174), a “renovação cultural perante os novos paradigmas estéticos, além da presença de olhares multiperspectivos, como a cultura de massa, a renovação dos processos de oralidade e a inclusão dos procedimentos hipertextuais”.

Recursos das artes plásticas, do cinema, da fotografia, do teatro, da televisão, das histórias em quadrinhos, dos meios tecnológicos e digitais, entre outros, combinam-se em modos e fins variados, fazendo surgir obras literárias miscelâneas, inclassificáveis e singulares. Nestas, o hibridismo, mesmo não sendo novidade, tem se mostrado como um caminho para a literatura em termos de ampliação e desdobramento profícuos de seu limite e potencialidades. Obras híbridas têm sido a dominante no campo da arte contemporânea. E no campo literário, progressivamente, encontramos mais obras que apresentam entrecruzamentos e combinações diversas, que ampliam os diálogos e contaminações entre os diferentes campos artísticos. Pode-se considerar que o caráter híbrido passou a ser uma marca da literatura e da arte contemporânea.

Não realizaremos aqui um rastreamento da palavra híbrido, buscando sua origem, conceituação, significações e derivações, bem como o modo como entra em distintas áreas das ciências humanas até chegarmos ao nosso campo de investigação, ou seja, o literário. Para consecução de nossos objetivos basta assinalar que:

“La noción de híbrido ya ha adquirido actualmente una solidez epistemológica dentro de los estudios en ciencias sociales y se ha incorporado a la tradición de una sistemática conceptual que resulta funcional. [...] **Lo híbrido implica necesariamente contacto, encuentro, choque, intercambio, interacción, violencia, dinamismo, reproducción tanto en los individuos como en la cultura y las artes.** [...] En un texto híbrido se concitan diversas formas de expresión y de comunicación. La hibridación también permite la apertura y la generación: las variadas relaciones entre escritura y oralidad; e igualmente las aperturas transgenéricas a la imagen, a la gestualidad, a la música etc. (RAMOS IZQUIERDO, 2005, p. 77, grifo nosso).

Como podemos notar, a partir da citação acima, a operabilidade da categoria “híbrido”, – e seus derivados hibridismo e hibridação ou hibridização – por sua solidez em distintas áreas do conhecimento, proporciona um modelo de leitura profícuo que a teoria e a crítica literária podem recorrer (e tem recorrido) para investigar e explicar obras que combinam, misturam e cruzam elementos diferentes para dar à luz formas novas. Para corroborar nossa escolha, no sentido de frisar as operações de mescla embutida nessa noção e seus efeitos, vale agregar a definição que dá Garcia Canclini (2003, p. 3) ao termo hibridação: “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían

en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.”

No livro objeto de nossa análise, a maioria dos textos que o compõe é escrito combinando fragmentos aparentemente heterogêneos. Esses fragmentos podem ser da esfera de um gênero literário (ou não) ou de outra linguagem artística. A combinação deles é feita em geral para apresentar, discutir ou ilustrar uma ideia que o narrador ou personagem nos apresenta em forma de uma situação, um problema ou uma hipótese.

Nota-se ainda, a partir das citações acima, e creio importante ressaltar, o caráter de que esses processos não se dão pacificamente, no sentido de apenas rearranjar e reacomodar. Há ganhos. Há perdas. Há caos e inclusive violências, mas tem sido um dos modos fecundos de desdobramentos e transformações do literário e das artes em geral.

Se Aira convoca, por exemplo, a linguagem da televisão, para ilustrar uma tese de que neste meio há uma diferença ignorada em relação a qualquer outro, e que gera um problema para aqueles que se dedicam à arte televisiva, não o faz no sentido de efetivamente apontar uma solução plausível. Ou seja, essas combinações não confortam no sentido de oferecer um rearranjo de fato das questões que levantam.

Outra questão importante a ser ressaltada, e nos interessa aqui, é que, embora se observe um maior uso da categoria em análises das operações do hibridismo de gêneros literários, podemos estendê-las às misturas que são verificadas mais fortemente na atualidade e que, sobretudo, extrapolam os trânsitos genéricos. Embora, no livro em questão, haja textos que combinam apenas gêneros literários, na totalidade deles e a própria construção desses textos, extrapolam e expandem essas combinações para além das que são feitas somente com base nos gêneros da esfera literária.

Assim, se pensarmos na linguagem cinematográfica poderíamos relacionar esses textos às operações de montagem no cinema dado que eles se constroem unindo fragmentos discursivos, conseqüentemente o próprio livro poderia ser visto como uma operação de montagem.

Nesse sentido é que os processos de hibridação, por engendrar o múltiplo, o heterogêneo e o diverso, são aqui convocados para analisarmos uma dessas obras

da literatura contemporânea que elegemos como objeto desta pesquisa, conforme já anunciado, o livro *A trombeta de vime*. Isso porque, diante de tal obra, nos deparamos com uma inclassificabilidade que categorias tradicionais de análise, especialmente as que se restringem apenas aos gêneros literários, já não dão conta.

Além disso, dentro da literatura contemporânea latino-americana, Aira é um dos escritores que tem produzido textos cuja singularidade é a mistura e a impureza, como consequência dos processos de hibridização que realiza. Processo este levado a cabo pela experimentação com os mais diversos gêneros discursivos literários, assim como de outras esferas da arte. Os chamados gêneros menores ficção científica, o policial, o folhetim, o fantástico, a história em quadrinho e esferas como a televisão, o cinema, o teatro e seus gêneros, o desenho animado, por exemplo, são, conforme declara Montoya Juaréz (2008, p. 365), “traducidos a literatura y son transformados y traicionados en la narrativa de Aira de diversa manera”.

Talvez possa se especular que este caminho do hibridismo, tal como ocorre na literatura e nas artes contemporâneas, evidencie uma ideia expressa por Aira (1994) de uma “arte geral” já anunciada nos movimentos vanguardistas do início do século XX, residindo aí um sentido mais de sua filiação vanguardista. Sem dúvida é com a implosão das vanguardas históricas desse período que se ampliam as experimentações artísticas. Se antes esse fenômeno de hibridização já era notado, ele passa a um uso mais intenso, potencializado pelo surgimento e ampliação das novas tecnologias de comunicação e digital que proporcionam recursos amplificadores à criatividade dos artistas. Daí que a especificidade e o pertencimento – outras noções de que trataremos mais adiante – a este ou aquele gênero ou campo passam a não contar mais para avaliar esses novos artefatos.

Aqui então, colocamos algumas indagações a partir das quais perseguiremos, tendo em vista nosso objeto, possíveis interpretações do hibridismo na literatura do presente. Se o fenômeno não é novidade, o que há de novo? Como ocorrem as fusões/combinções/contaminações que originam essas novas formas híbridas? Como esses híbridos se configuram? Quais são as estratégias/procedimentos utilizados nessa configuração? Quais efeitos e sentidos eles apresentam que as diferenciam de outras anteriores? Importa definir um pertencimento ou uma especificidade?

Para começar a discutir os questionamentos postos acima, sobre os efeitos, sentidos e relevância contemporânea de tal fenômeno, parece bastante pertinente o que nos apresenta Andrés-Suárez (1998, p. 11), especialmente em relação à novidade do tema. Diz ela que essa operação de hibridização verificada na atualidade consiste na “textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente esta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto”.

Em um dos textos que analisaremos “introdução e ensaio”, por exemplo, o narrador se propõe a escrever um ensaio, mas o que de fato ocorre é outra coisa. O gênero entra como uma espécie de pretexto para, a partir dele, estabelecer-se uma reflexão sobre o processo artístico e possibilidades de sua criação. Então, se gênero é convocado não será para confirmá-lo, mas para propor outra coisa. E o que seria essa outra coisa? Talvez nem esteja no horizonte do escritor concluir ou apresentar algo, mas apenas mostrar o processo de desestabilização enquanto ele ocorre.

Outro exemplo que nos trará Gutiérrez (2015, p. 95-96), para tentar vislumbrarmos melhor nossa questão, é o da construção dos romances da literatura latino-americana contemporânea que se caracterizam pela mistura de gêneros diversos, considera que essas formas híbridas, em detrimento das anteriores – especialmente dos anos 1980 e 1990 – põem em evidencia a construção de “efeitos de realidade na ficção”. Portanto, para ele, seria nessa operação, fundamentalmente, que se realizaria a distinção com os textos anteriores nos quais se realizava o oposto disso, ou seja, “procuravam evidenciar o caráter ficcional da realidade e da verdade enquanto construção narrativa”.

Assim, essas formas atuais trazem como gesto central de sua construção, o questionamento e a problematização, não somente dos próprios limites do gênero, especialmente o romance, mas também do próprio conceito de ficção que é desestabilizado pela incorporação de diversas estratégias de diferentes discursos. Entre essas, Gutiérrez (2015, p. 99-100), assinala: “A incorporação do registro ensaístico e de pesquisas históricas e/ou literárias, fotografias, cópias de documentos reais, a presença do discurso autobiográfico, de fragmentos de diário e da voz autoral.”

Na maioria dos textos do livro *A trompeta de vime* podemos notar alguns desses traços, especialmente em relação à construção da enunciação que confere um viés ensaístico bastante acentuado. Essa enunciação se apresenta por meio de um narrador ou personagem que se funde ao escritor e borra as ligações entre ficção e realidade todo o tempo.

Desta maneira podemos considerar esses “productos híbridos” como se apresentando distintos e agregadores de novos sentidos quando reorientam um modo de perceber e operar a realidade e a ficção. Essas formas, ainda segundo Gutiérrez (2015, p.108), transgredindo as fronteiras genéricas, colocam em cena, e, portanto, questionam, “o caráter problemático do próprio discurso ficcional quanto a sua indeterminação essencial”.

Para além do romance, Garramuño (2014b, p. 105) tem se debruçado sobre várias obras e artistas contemporâneos de diferentes esferas para pensar essas questões do embaralhamento de fronteiras, a partir na noção de não pertencimento. Essa noção, para ela, “pode servir para pensar grande parte das práticas artísticas contemporâneas que exploram formas diversas de sair e fugir dos limites e fronteiras.”

Embora Garramuño (2014) chame a atenção para o fato de que as operações observadas na literatura e nas artes são distintas do hibridismo formal (no que estamos de acordo), entendemos que essa noção se estende para além deste tipo de hibridismo, portanto é uma categoria de análise produtiva para essas práticas, pois nesses processos os resultados parecem ser justamente questionar o pertencimento e a especificidade como assinala a autora. Ou seja, essas práticas, sejam da literatura ou da arte, carregam essa marca do híbrido como traço explícito de sua progressiva inespecificidade. E colocam abaixo uma série de noções caras à teoria e à crítica da literatura ou da arte, tais como cânone, autonomia e por fim o que é a própria literatura e a arte. Desta forma, o hibridismo desempenha o que Krynski (2012, p 233) chama de “papel tático”, por provocar e desestabilizar as práticas e discursos hegemônicos.

Assim, no híbrido da atualidade convergem diferentes esferas artístico-literárias, formas e suportes, pondo em tensão discursos e linguagens que, por sua vez, parecem desembocar na problematização e contestação dessas noções de especificidade e pertencimento. Daí que, nossa postura, diante de tais artefatos,

será a de suplantar as análises que, em geral, tomam o hibridismo para analisar apenas aquelas mesclas que se restringem aos gêneros literários. Além disso, procuramos compreendê-lo como um gesto próprio e singular de transgressão cujos efeitos e sentidos estão profundamente ligados às práticas contemporâneas.

Nesses termos, outra questão que vale considerar também, e intrinsecamente relacionada às considerações anteriores, é a de que essas novas operações refletem, ainda conforme Andrés-Suárez (1998, p. 11), uma condição da atualidade, que tem a ver com a dissolução de fronteiras em outros âmbitos: geográficos, culturais, econômicos, bem como o advento, desenvolvimento e avanço das novas tecnologias, conformando um mundo cada vez mais interativo de forma que:

El trazado canónico que había hecho la Modernidad se ha disuelto en una multiplicidad de discursos. El concepto de fronteras ya no se entiende como línea o demarcación divisoria compacta y de naturaleza excluyente, sino como límite poroso donde se entrecruzan, se confluyen y convergen las culturas – y consecuentemente géneros y discursos. (MBAYE, 2011, p. 24)

Sarlo (2013)¹⁹ considera que a “literatura mantém uma relação ‘tensa e produtiva’ com as novas tecnologias.” Para ela, “desde a década de 30 do século passado, a literatura perdeu a centralidade na cultura, porque o campo foi remodelado, primeiro pelo cinema, em seguida pelos meios audiovisuais e agora pelas novas tecnologias virtuais.”

Não nos interessa aqui entrar na discussão de uma suposta desvalorização ou empobrecimento pela qual a literatura tem passado devido ao advento das novas tecnologias. Nos parece mais interessante, neste momento, observar como esse novo contexto provoca dissoluções e transformações que, de alguma forma, são incorporadas e traduzidas de maneira a refletir, pelo e no mundo das artes, os acontecimentos da sociedade em que vivemos, isto é, a história de uma época.

Essas formas novas, nas quais o hibridismo passa a ser característica definidora, evidenciam a multiplicidade e a heterogeneidade que marca esse nosso momento. Podemos argumentar, em consonância com o assinalado por Juárez, que

El paradigma de la “hibridación” o la “hibridez” nos parece entonces una estrategia de lectura particularmente interesante para leer unos textos que desde fines de los años sesenta han bebido de una tradición híbrida entre la tecnología de la producción y reproducción de las imágenes procedente de los medios de comunicación de masas y el texto literario. Dando lugar a procesos de hibridación en los que se desprende una significación política. [...] tales textos tratan de inscribir un sentido político en la apropiación de las

19 SARLO, Beatriz, por Plinio Fraga. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-critica-argentina-beatriz-sarlo-lanca-coletanea-de-33-ensaios-7206242> Acesso em 14 out. 2017.

imágenes de los mass media y la tematización de la penetración de la tecnología, sentido que entronca con unas nuevas condiciones de producción y distribución de la literatura en unos tiempos complejos de Globalización. (JUÁREZ, 2008, p. 158).

Esse significado político que assinala Juárez é possível porque só a arte consegue apropriar-se da realidade, trabalhá-la e devolvê-la para que aí sim sejamos capazes de vê-la e lhe atribuir algum sentido. É nesse gesto de mediar nossa relação com o que nos cerca que a arte precisa mobilizar novas estratégias para exercer seu lugar. O hibridismo, a nosso ver, é uma dessas estratégias pela qual o artista busca dar conta dessa realidade múltipla e plurifacetada em que nos é dado viver.

3.2 Velhas e novas hibridizações

Dissemos anteriormente que o hibridismo e as obras híbridas não são um fenômeno novo. No entanto, há um gesto crescente dos processos de hibridação que tem levado a literatura e as artes a uma ampliação e expansão de seus limites²⁰.

Garcia (2006, p. 167-168), traz uma observação pertinente em que podemos fazer um contraste dos processos de hibridação e seus efeitos, especialmente quando se pensa nas transgressões genéricas. Diz ele que a condição da operação de transgressão estaria necessariamente ligada a um jogo de presença, ou da colocação em cena primeiro daquilo que se deseja subverter: “los limites genéricos sirven para ser transgredidos pero siempre hay que volver a ellos para poder poner en juego la propia transgresión.” Recorrendo a Derrida (1980, p. 10), os limites precisam ser marcados para que haja uma remarcação. Essa operação parece não se realizar em práticas de escritores como o que nos ocupa aqui. Já não importa marcar para remarcar e, se isso é feito, parece mais um gesto irrisório.

Precisamente Derrida, em seu ensaio intitulado “La loi du genre” (1980)²¹, nos brinda com uma reflexão relevante para as discussões. Embora se atenha ao tema

²⁰ Gostaria de pensar estas noções de ampliação e expansão atenta para o alerta que faz Nascimento (2016). Ou seja, cuidar ao usar determinados conceitos que buscam compreender certas práticas como as pretendidas aqui, tendo atenção à complexidade dos mesmos e não perder de vista a singularidade de nosso objeto. Assim, ampliar e expandir é entendido como pôr em tensão ou problematizar as direções do fazer literário num momento específico, que parece apontar novos efeitos e sentidos a partir dessas operações de hibridação.

dos gêneros literários, seus pressupostos podem ser estendidos ao híbrido de uma maneira mais ampla a partir da noção de não pertencimento já referida antes. Ao analisar um texto de Blanchot que se caracterizava por sua inclassificabilidade genérica, o crítico discute algumas questões relevantes no sentido de propor uma reflexão relacionada à noção de transpasse de fronteiras. Derrida (1980, p. 3) parte de uma proposição inicial de que os gêneros, em um primeiro momento, estariam inseridos em uma lei geral que lhes assinalam um limite e os aprisionam a uma norma de não mesclar-se: “desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad”.

No entanto, essa proposição é logo posta em cheque e desconstruída, pois, o que de fato ocorre é o oposto do que ela normatiza. Assim, a essa lei se contraporía uma contra-lei que diz o oposto: é inerente ao gênero sua condição de impureza, contaminação e transgressão. Ele desenvolve então, a noção de “participação sem pertencimento”. Um texto não pertence, não se fecha, não se limita a nenhum gênero, mas sim participa de um ou de muitos gêneros. “Todo texto participa de um ou de vários gêneros, não existe texto sem gênero, existe sempre gênero e gêneros, mas essa participação não é nunca uma pertença. [...] E isso se dá pela condição de marca genérica, que é imediatamente remarcável”. Daí que, para ele, “La única ley de género es que no hay una ley o que todo género produce al instante la ley de su género”.

Nesse percurso de pensar o gênero, esse crítico também menciona e repassa brevemente alguns estudos taxonômicos desde Platão, Aristóteles, entre outros mais exaustivos como os de Genette, ressaltando que embora sejam importantes, eles não dão conta de pensar determinadas formas em que não é possível marcar um pertencimento estanque e escapam a qualquer classificação.

Embora, conforme mencionamos, as considerações de Derrida estejam voltadas para as questões genéricas, ao discutir a noção de não pertencimento, podemos estendê-las para as discussões que levam em conta um hibridismo que transcende os gêneros literários. Conforme vimos, as ideias de Garramuño, por

21 Estamos usando neste trabalho a tradução, “La ley del género” feita por Ariel Schettini para a cátedra de Teoría y análisis literário “C”, Buenos Aires, UBA-FFyL, s/f.

exemplo, avançam nessa noção, sobretudo porque ela está pensando textos contemporâneos que assumem, cada vez mais, um caráter de inespecificidade do literário. Textos que tendem a ampliar para outras formas do não pertencimento ou participar sem pertencer a uma ou outra esfera, suporte, discurso ou linguagem.

Nesses termos, se os estudos de taxonomia genérica – ou qualquer um relacionado a uma concepção classificatória da literatura –, já não interessam há muito porque não existe texto puro, analogamente podemos dizer que os estudos que se reduzem ao hibridismo genérico já não dão conta dos processos híbridos que ocorrem. A transgressão que se verifica obriga-nos a alçar outros voos analíticos.

Dentro desse panorama, para corroborar o exposto, ainda resta considerar também outro aspecto assinalado por Compagnon (2010, p. 155), que vincula o outro lado envolvido nessas operações: o leitor. Esse crítico considera que, nessa questão do gênero, um fator mais essencial talvez fosse a implicação da recepção dos textos: “O gênero, como taxonomia, permite ao profissional classificar as obras, mas sua pertinência teórica não é essa: é a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico”. Por outro lado, esse próprio esquema de recepção, nos processos híbridos recentes é também posto em cheque. Diante de textos como *A Trombeta de vime*, ou muitos outros de Aira, decididamente somos desestabilizados e estabelecemos outros pactos de leituras.

Assim, como já afirmamos, se a tradição dos estudos de gêneros, como os vinculados aos híbridos genéricos, já não dava conta de explicar determinadas práticas, nos processos atuais, então ela deve ser, no mínimo, posta em cheque. Esse fator parece ainda mais relevante para se considerar as formas híbridas contemporâneas e teria a ver, principalmente, com o jogo que elas propõem, por exemplo, com o valor da própria representação.

Nesse jogo, os escritores lançam mão de recursos ou estratégias em que se embaralham, por exemplo, realidade e ficção e ainda a própria noção do literário. Isto porque, como bem nos diz Nascimento (2016): “Embora possa e deva ser reconhecido por atributos e formas históricas, o literário seria um ‘campo’ em plena expansão, ao menos no sentido de ampliar o contato com outros campos, diluindo a consistência de suas fronteiras, até tornar impertinente a própria metáfora espacial do campo como delimitação estrita”.

Talvez o que reste, ou nos compete então, ao pensar as formas híbridas, seja assinalar o gênero para refletir sobre as possibilidades que ele oferece ao escritor de fundi-los, agregando novas combinações para extrair novos efeitos. E não percamos de vista que os avanços teóricos vão se distanciando cada vez mais de um “modelo discursivo clássico”, digamos assim, de compreensão e estudo do literário restrito à teoria dos gêneros.

Acredito, como bem nos fala Aira (2007, p. 54), que o “artista em nossa sociedade é o único cidadão comum, não financiado pelo poder, que trabalha com uma matéria sofisticada e atual que não é uma caixa-preta, ou seja, que pode ser desmontada e reconstruída inteiramente.” É, portanto, nesse gesto possível de desmonte e reconstrução permanente, que a matéria literária funda novas formas e, conseqüentemente, se devem pensar as operações de combinação, transgressão e subversão que permitem novos caminhos para a literatura do presente:

La literatura actual se encuentra sin duda en uno de los momentos más interesante y fecundos de la historia; en ella se dan cita varios discursos, múltiples voces y fuentes expresivas, distintos medios de comunicación, materiales heterogéneos etc. En este contexto, la eclosión de nuevos géneros y subgéneros es perfectamente factible y hasta previsible. (ANDRÉS-SUÁREZ, 1998, p. 12)

Esse é um momento de questionamentos profundos. Questionamento, como assinala Garramuño (2014b) do que é “próprio”, circunscrito à literatura ou à arte e que lhes assinalariam uma especificidade. Um momento em que se delineia o que essa crítica chama de “uma arte do inespecífico” onde:

se joga uma noção de literatura ou de arte que tem incorporado, dentro de sua linguagem, suportes e funções, uma relação com outros discursos e esferas nos quais o literário, ou o artístico, não é dado nem construído, mas, muito pelo contrário, desconstruído ou, pelo menos, colocado em questão. (GARRAMUÑO, 2014b, p. 12).

Dentro desse contexto, também se colocam algumas dificuldades para os que nos propomos a trabalhar com tal tema e com escritores como o deste trabalho. Dificuldades que tem a ver, como bem aponta Andrés-Suárez (1998), com os modelos teórico-interpretativos que a crítica nos brinda para dar conta de refletir sobre essas práticas que questionam, transgridem e apresentam outros modos de expressar a nova realidade, especialmente por este viés da hibridação.

Escritores como César Aira, que não satisfeitos com os modelos recebidos de uma tradição, procuram inovar (realizar o que ele chama por “sabotear por debajo”) aquilo que receberam de seus precursores e fundar uma visão do literário, da

escritura e da criação artística singulares, nos levam a essas dificuldades crítico-teóricas. Isso porque são escritores que apresentam uma singularidade fundada na consciência de que “los gêneros literários nacen, se combinan, se contaminan, y que su transformación se fundamentan precisamente en su disolución.” (ANDRÉS-SUÁREZ, 1998, p.13).

Acredito que essa dissolução é a que possibilita o surgimento do novo ou da inovação nas artes, no sentido que lhe dá Aira (1993, p. 30), ou seja, da produção de um salto – sua expansão, ampliação e desdobramento. Uma mudança de nível capaz de produzir por meio do que já existe, do que já está feito, outras formas que procuram dar conta do contexto que nos é dado viver.

3.2 Avatares de uma forma aireana

*Creo que mis relatos cortos no son estrictamente cuentos, ni los más largos son novelas. Querría desviarme más, hasta salir del horizonte de los géneros*²². Um desejo. Uma aporia: “sair do horizonte dos gêneros”. Desejo que, talvez, possa ser relacionado à busca de uma radicalidade inerente à arte contemporânea que não se estende igualmente à arte literária, pelo menos no grau de igualdade do que se verifica nas artes audiovisuais, por exemplo. Radicalidade iniciada com as vanguardas históricas, com as quais Aira se identifica e que, segundo ele, possibilitou um novo começo para as artes. Diante disso, estabelece-se uma contradição assumida pelo próprio escritor:

Siendo un escritor al que califican de vanguardista, mis relatos son como relatos perfectamente convencionales en la superficie, aunque por debajo pasan cosas raras. Creo que ese es el camino: hacer algo legible, como eran legibles los viejos libros y las viejas novelas, pero saboteando por debajo.²³

Assim, como práxis que se pretende inovadora, uma de suas operações esperadas seria a de questionar as formas de que se pode servir o artista para

22 Entrevista a Javier García. César Aira: “Escribo sin pensar en los resultados y sin cuestionarme si vale la pena”. Disponível em: <<http://www.latercera.com/noticia/cesar-aira-escribo-sin-pensar-en-los-resultados-y-sin-cuestionarme-si-vale-la-pena/>>. Acesso em: 28 abril de 2017.

23 Entrevista a Alberto. César Aira: “Cuando murió Borges fue como si se apagara una luz”. Disponível em: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Cuando-murio-Borges-fue-como-si-se-apagara-una-luz/9321> Acesso em: 11 jun. 2017.

seguir fazendo arte. Aira assume essa expectativa, assinalando uma dificuldade, mas também apontando como responder a ela.

Deste modo, sob uma aparente forma convencional, ele cria o que denomina “novelitas”. Experimentos breves que assumem a forma convencional oscilante entre novela e romance, mas em que se opera uma “sabotagem” que pode ser verificada em diferentes níveis.

Um desses níveis tem a ver com o objetivo deste trabalho que é o de discutir a questão do hibridismo, suas estratégias e efeitos, entre outros aspectos decorrentes disso, no livro *A trombeta de vime*.

Embora tal livro não seja uma de suas “novelitas” – por estar organizado em doze textos miscelâneos –, pode-se observar também, creio que mais intensamente, como se constrói essa operação de “sabotear por debaixo”, talvez de forma mais peculiar. Isso, acredito, porque nele desfila uma série de experimentos e procedimentos, que ocorrem tanto na forma como nos conteúdos, talvez numa realização mais próxima de seu desejo de radicalização.

Creemos que nisso se encontra um modo de o escritor colocar-se frente às exigências contemporâneas relacionadas às possibilidades de se seguir escrevendo, ou fazendo arte e, em certo sentido, a novidade da forma em Aira. Vale ressaltar também que essa possibilidade se constrói, inicialmente, a partir de um gênero consolidado, o romance. Este, no início do século XX havia chegado ao seu ápice de desenvolvimento, mas também se constituía em um modelo que já não dava mais conta de responder às questões de um momento histórico que passa por muitas transformações.

O romance, dentre outros gêneros artísticos, requer ser reinventado. Isso é possível com o advento das vanguardas, que provoca profundas mudanças no campo das artes. É dos abalos promovidos por esses movimentos que Aira busca um modo de reiniciar do zero e seguir escrevendo.

Para Contreras (2008, p. 12), Aira consegue responder, por meio de uma forma nova, ou seja, essas “novelitas”, nas quais reina “uma poética de la invención”, a uma “crises de la forma clásica del relato” que se verifica, com intensidade, na literatura argentina a partir dos anos 1970 e 1980. Essa crise é respondida, recuperando para o relato, “una potencia narrativa”, que ocorre, entre

outros modos, por exemplo, através da experimentação com distintos gêneros e discursos literários e de outras esferas artísticas.

Catelli (2014) corrobora essa ideia dizendo que essa recuperação da forma clássica do relato por Aira faz-se pela produção do deslocamento de sua função, no sentido de que “no tranquiliza: irrita y hace visible el carácter disruptivo de la narración [...] se niega a consolar el lector. No repara nada.”

Assim, se constrói um universo composto de histórias, em que mais que relatos ou enredos acabados, com tramas bem construídas ou gêneros definidos, revela-se um talento para construir mundos imaginários, que, ainda assim, caracterizam-se por conservar traços da realidade e de representação do mundo.

Nesse sentido, Carrión (2009, p. 33), comentando um texto de Saer, intitulado “Borges novelista”, chama a atenção para a colocação que este escritor faz, a partir da negativa de Borges em escrever romance – e consequente justificativa de tal negativa – a de que “la única manera de ser novelista en el siglo XX era no escribir novelas.”

No entanto, ainda que ciente e de acordo com essa colocação, Saer, assim como Piglia e Fogwill, escritores representativos dos anos '70 e '80, não conseguiram responder a essa impossibilidade e seguiram escrevendo romances. Relatos no sentido clássico. Salienta então Carrión, que, possivelmente é com Aira que essa asserção saeriana em relação a Borges se coloca de fato.

O próprio Aira, em um de seus textos intitulado *Duchamp en México* (1997), formula proposição semelhante a que faz Saer em seu texto:

Para qué escribir novela, de estas ya no puede esperarse nada, sino su plano maestro para la que escriba otro; y el que la escriba, no lo hará por vanidad o por negocio (porque la cosa quedará en privado) sino como arte del pasatiempo, como ejercicio literario o batalla ganada contra la melancolía. El beneficio está en que ya no habrá más novelas, al menos como las conocemos ahora. (AIRA, 1997, p. 17).

A única condição é inventar outros modos. Inovar. Ainda em *Duchamp en México* o narrador, reconhecendo a inutilidade de se seguir escrevendo romances, propõe-se então, ao invés de repetir uma forma já desgastada e ultrapassada, fundar um novo gênero: “Esquemas para escribir novelas”, pois, “la obra, sea cual fuere el soporte, no es resultado de la acción sino apéndice documental del que surgió solo el proceso, el esquema.”

Inventar esquemas nos quais somente se pode aceder ao processo e nunca a um produto pronto. Servir-se de uma forma e nela engendrar outra em que instalar um modo de seguir escrevendo. Creio que nisso está a primazia da forma relato de que fala Contreras. Uma forma que, também, busca aproximar e filiar-se a modelos distintos. E nisso, cremos, entra a hibridização, como *leitmotiv* para a experimentação literária.

Em muitas das intervenções aireanas nota-se a busca de modelos, – e consequente desejo de filiação –, de obras e autores que não se deixam classificar ou encerrar-se em uma forma “pura”:

Mis libros son novelas por accidente; aproveché el azar histórico [...] de que en nuestro tiempo la palabra “novela” es *un passepourtout* que lo cubre casi todo. Mi ideal son libros como *La Temporada en el infierno*, *Los Cantos de Maldoror*, *La Divina Comedia* o el *Libro de la Almohada*, a todos los cuales no tenemos inconvenientes en rotular “novelas” hoy en día. (AIRA, 1994, p. 1)

Gêneros inclassificáveis, esses modelos assinalam de alguma maneira um modo de sustentar-se em uma forma, o romance, que “está abierta a todas las posibilidades y es precisamente de esta libertad absoluta que saca toda su fuerza.” (CONTRERAS, Apud Marthe Robert, 2008, p. 128).

Forma indeterminada, plástica e cambiante, que aceita, especialmente na atualidade, as mais diversas fusões e experimentações, o romance torna-se espaço fértil para a inovação e, para Aira, ainda conforme Contreras (2008, p. 128), uma “potência de contínua mutação”, que lhe permite levar adiante e assegurar seu contínuo narrativo sob a denominação de “huida hacia adelante”. Além disso, para ele, o gênero romance é somente um entre muitos outros. Não se deve levá-lo tão a sério, pois isso afetaria a liberdade necessária ao ofício de escritor.

Desta forma, é que, para se conservar essa liberdade e sustentar sua “fuga para adiante”, a estratégia primordial será a do abandono. Abandonar ou renunciar é, para Aira (1994, p. 3) um dos atributos principais do artista, “la estrategia favorita del que huye hacia adelante”, pois permite não se congelar ou fixar-se em formas ultrapassadas, portanto voltar ao início e começar de novo. Esse “abandono” deve ser entendido, como bem observa Montoya Juarez (2008, p. 344), em “um câmbio perpetuo de esquemas narrativos, horizontes de expectativas, pactos de verosimilitud, universos ficcionales construidos de un modo realista, como mero ejercicio literario.”

Abandono este que se revela, como dissemos, na adoção de um procedimento-mor: a “huída hacia adelante”, como estratégia de sobrevivência. Diz ele (1994, p.1) que “en la novela encontré su médio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo.” Sempre para frente, sem nunca corrigir: “Em um capítulo dois se corrige as fraquezas do um, com o três se consertam os dois anteriores, depois vem o quarto e assim um livro, outro livro.” (AIRA, 1994, p. 2). Esse procedimento também garante, conforme García (2006, p. 12), que “el proceso triunfe sobre el producto”. Processo em que o improvisado e o abandono, muito mais do que uma escrita automática, estão no cerne.

No caso dos gêneros, considerando-se que são limitados, haverá um momento em que nada mais restará para abandonar, então, será nesse momento em que se precisará inventar novos gêneros, ou melhor, apropriando-se do que já existe, lançar-se a transgredi-los e (con)fundi-los ao ponto de permitir um novo começo. cremos que aqui entra o hibridismo como processo ou estratégia para seguir escrevendo.

Se pensamos numa trajetória na produção aireana pode-se notar esses momentos de experimentação que consistem nos processos de hibridização. Primeiro, o hibridismo se realiza apenas com os gêneros propriamente literários, especialmente aqueles considerados menores, depois uma progressiva hibridização em que se extrapolam os experimentos com os gêneros e entra a contaminação de outras formas ou discursos de esferas como o audiovisual.

Se, em um determinado momento, há um gênero que se coloca como sendo necessário porque, segundo ele, há algo que lhe é inerente, ou seja, o fato de não haver nada mais prático e fácil de fazer que abandoná-lo: “Emprendemos el trabajo de un género, la novela, el teatro, la poesía, el ensayo con sola idea de abandonarlo.” (AIRA, 1994, p. 3-4); num segundo momento, o abandono se amplifica talvez para (uma hipótese particular), perseguir a ideia de uma arte geral regida pela inespecificidade.

Deste modo é como devemos ver a noção de gêneros em Aira, como bem assinala Garcia (2006, p. 17), uma noção que “es expuesta, cuestionada y revisada continuamente en figuras que tematizan desde el nivel de la fábula estos cuestionamientos y revisiones”.

Parece-me que o gênero entra aí como um gesto operativo a mais que se soma às diversas maneiras – ao denominado “efeito Aira”, nas palavras de Premat (2009) ou ao que Speranza (2009, p. 294), chama de “radicalismo de una fuerza operativa nueva” – com as quais o escritor afronta e enfrenta o fazer literário e cria seu estilo ou forma singular.

Daí Speranza (2006, p. 295) colocar a questão da inutilidade de algumas operações interpretativas em relação à forma e conteúdo da sua obra, como a de definir o gênero. Nesse sentido, e para dar conta disso que ela chama “nueva fuerza operativa”, faz-se necessário recorrer a categorias de análise distintas. Ela, por exemplo, lança mão da categoria chamada “informe”, (encontrada em George Bataille) que dará suporte para pensar essas práxis aireana singular. Categoria que se aplica a obras que não se fecham em uma definição ou classificação, mas que, paradoxalmente, nesse processo de extinção de uma forma, criam outra: “cuando lo informe promueve el desvío y la desconstrucción mediante la inestabilidad y la mutación de las partes, solo puede sostener su propia identidad a través de una ‘forma’”.

No caso de nossa pesquisa optamos pela categoria do hibridismo. Pelas razões anteriormente expostas, entendemos que essas operações de mescla e subversão realizadas por Aira necessitam ser pensadas a partir de noções que apontem novos paradigmas de interpretação para artefatos desafiadores como consideramos os desse escritor.

Considerando, conforme assinala Mbaye (2011, p. 25), que cada relato de Aira “protagoniza un pasaje intergénérico, una constitución híbrida en la que el texto se perfila entre identidad y desidentidad, lo literario y no literario”; entendemos necessário considerar a gradação dos processos de hibridismo operados, isto é, os níveis em que estes se realizam. Esses, ainda segundo Mbaye (2011, p. 25), se estruturam em dois: “Por una parte, literatura, cine, teatro, música y televisión forman un mismo tejido. Por otra parte, novela histórica, novela negra, relato fantástico, relato autobiográfico, ensayo, forma epistolar y novela de viaje ofrecen sutil andamiaje para los relatos”.

Desta forma, consideramos, então, que no livro *A trombeta de vime* existe um hibridismo realizado no ato de convocar para a construção dos textos que o compõem, gêneros e/ou discursos tanto da esfera literária como de outras esferas

artísticas. Nesse processo de encontros e cruzamentos se configura um processo de hibridiz múltipla em que esses níveis se mesclam de maneiras diversas, conformando um livro em que os limites são completamente saturados.

Assim, no modo como as combinações são feitas é que resulta, acreditamos, a forma singular que o livro adquire. Essa hibridização múltipla, creio, tem em comum, sobretudo, o fato de se colocarem como *leitmotiv* para a experimentação com o literário. Assim, mesclando, fusionando e combinando, deslinda-se uma escrita que se constrói experimentando-se, em que se exhibe, no texto, seu processo de fatura mais do que algo pronto, fechado ou concluído.

Nisso configura-se um gesto que procura extrapolar os limites das fronteiras para alcançar novas possibilidades que renovam o literário ou, talvez, justamente questione a sua especificidade. Possivelmente, poderíamos dizer, nesse gesto conforma-se “o novo” ou a especificidade da literatura praticada por César Aira.

O livro *A trombeta de vime*, de que nos ocuparemos no capítulo seguinte, talvez seja modelar nesse sentido: uma série de textos que experimentam, elevando ao máximo grau o que se via em apenas uma “novelita”. Mas, como diante de uma de suas “novelitas”, vale o mesmo nesse livro também: o leitor não pode esperar que nada tome uma “forma comum/pura”. Algo está sempre por suceder.

Nada se concretiza na primeira ideia que começamos a conceber no início da leitura. Nem a própria história que se conta, nem o gênero em que se anuncia. Tudo é abandonado tão logo se começa a configurar qualquer coisa, confirmando-se, assim, o que Laddaga (2009, p. 45) chama de “la pérdida de la forma de los personajes o las historias a la vez que la pérdida de forma de los textos en los que se relatan.”

Entretanto, há que se considerar o que já assinalamos anteriormente em relação ao paradoxo intrínseco do “informe”, talvez porque não há

novela sin forma, como no hay obra de arte sin ella. La forma puede ser más o menos visible, lograda o fracasada, pero el necesario establecimiento de límites que impone la obra, o el impulso a borrar esos límites mediante algún recurso que precisamente no se sale de ellos, implica en cualquier caso una forma. La obra de de Aira, como tantas otras o sencillamente como algunas obras que quiere ser innovadoras en su rechazo a los presupuestos genéricos, apelan a una forma informe- su poética huye de la forma, la ignora o la maltrata, o también podría decirse que la antecede o la precede. (GARCÍA, 2006, p. 115)

Ignorando ou maltratando as formas existentes, jogando ou experimentando com elas, assim se configuram seus relatos e, talvez nisso, ou também nisso, produza-se o distanciamento do relato ou do romance na forma convencional ou clássica de que fala Contreras (2008).

No livro *A trombeta de vime* esses giros podem ser observados de modo mais cabal. Ao iniciarmos a leitura de um dos textos que o compõe, o que inicialmente se configuraria um conto, por exemplo, toma a forma de outro gênero. O que se anuncia como um ensaio, não se concretiza, embora mantendo as convenções desse gênero. Os procedimentos de outras esferas artísticas, como o cinema, são convocados, a título de exemplos ou receitas, no entanto mais para serem questionados do que exaltados. Há constantemente uma frustração de expectativas daquilo com que nos deparamos inicialmente. São prosas em que:

Todas começam com alguma contingência imediata, algo menor, insignificante e que não prospera ou o faz com esforço até que, de repente e por um triz, o fluxo narrativo se interrompe para introduzir, como numa massa folhada, exemplos inúteis como quem não quer nada, sonhos hilariantes, fantasias monstruosas, recordações tangenciais, melancolias reflexivas, para conformar textos que funcionam como mistos carentes de proporção, onde a intensidade de um giro inesperado constitui a lei do relato. (CANGI, 2002, p. 122).

Creio que nesses textos podemos vislumbrar um modo de explorar a literatura em toda sua potencialidade criativa e (re)inventiva em seu campo infinito de possibilidades. Um exercício lúdico com a palavra ou com a linguagem que dá conta de um caminho possível e concreto de se seguir criando, inventando e escrevendo.

No capítulo seguinte, nos propomos a focar este mecanismo criado por Aira intitulado *A trombeta de vime*, deslindando como se processam as questões levantadas em nossos objetivos e teorizados nesse capítulo, de modo a compreender um pouco mais como se constrói essa provocação aireana, no sentido de vislumbrar sua proposta de inovação no fazer literário contemporâneo.

IV. Um mecanismo intitulado *A trombeta de vime*

“Explorar formas de usar a literatura como campo infinito de possibilidades. E uma vez que tudo já foi feito, resta a literatura como ready-made.”

(César Aira)

A trombeta de vime, conforme já mencionamos, consiste em um conjunto de doze textos – doze mecanismos – de curta a média extensão, ordenados cronologicamente. Sabemos que esse gesto aireano de datar seus textos ao final é mais um dos aspectos que singularizam seu projeto literário, porém, nesse livro em particular, tal aspecto adquire outros sentidos também. Isso porque nos faz supor, por exemplo, a ideia de uma organização que assume a forma de um diário, conferindo certa ligação ou conexão entre esses textos, ou ainda, a ideia de recompilação de textos miscelâneos concernentes a um período determinado, que possuem um elo exposto no modo como se organizam.

Além disso, outro aspecto que creio relevante a ser considerado, ainda em relação à forma do livro, é o de que, se olharmos em retrospectiva, é possível vê-lo como um marco dentro da produção de Aira. Não se trata de mais uma “novelita”, gênero em que consiste a maioria de seus livros, especialmente até o momento em que esse é publicado. Parece-nos constituir um desdobramento de sua produção para além da forma romance. Interessante notar isso porque Contreras (2008), assim como outros críticos, classifica-o, e assim o lê, dentro de um ciclo chamado de “Las novelas del procedimiento”, da qual faz parte, por exemplo, *La serpiente*, esta sim uma autêntica “novelita”.

Se rastrearmos as diversas atribuições que o livro recebe, seja em resenhas sobre o mesmo, em dissertações e teses ou nas tentativas em que se procura mapear a produção aireana, percebemos muitos modos de referir-se a ele a partir desse seu traço da inclassificabilidade: “Conjunto de ficções”; “Coleção de fragmentos desconexos”; “Relatos-dissertações-ensaios”; “Miscelânea”; “Um conjunto de prosas”; “Doze relatos ou ensaios”; “Coleção de contos”; “Conjunto de contos e crônicas”, entre outros. Essas atribuições levam-nos a corroborar uma de nossas ideias associadas ao gesto aireano de se relacionar com a literatura e a escrita, que é o de experimentar com o literário e suas possibilidades na contemporaneidade. Também cremos que se estabelece um meio de relacionar-se

com o suporte livro, como se, não sendo possível abandoná-lo, então buscam-se outras possibilidades dentro dele.

Contreras (2008, p. 223) lê *A trombeta de vime* como um manual que lança mão de procedimentos de diversos gêneros da própria esfera literária, assim como das mais variadas manifestações da arte: o cinema, a televisão, o teatro, entre outros, para criar relatos. Entendidos assim, os processos de hibridação se dariam ao lançar-se mão de métodos ou técnicas de distintas esferas artísticas ou literárias na composição desses textos.

No entanto, esses métodos ou procedimentos, ainda no entender dessa crítica, não devem ser entendidos no seu sentido prático, ou seja, em que se encontra uma utilidade ou aplicabilidade imediata, ou ainda como algo que se imita ou se deva imitar para criar qualquer coisa a partir dos mesmos. Eles unicamente geram ou permitem a invenção de relatos como se servissem ao escritor para deslindar outros modos de fazer funcionar o universo da literatura e da arte distinto das convenções, assim como num aparente ato de transgressão destas. Nesses termos, mais uma vez podemos vislumbrar que Aira põe em cheque a própria questão da especificidade da literatura em prol de um anseio por uma arte geral, em que todas as peças se comunicam e das quais podem surgir novos paradigmas.

Dessa forma, ainda de acordo com Contreras (2008), mais do que algo a ser posto em prática ou imitado das distintas esferas da arte que comparece nesses relatos o que de fato temos são:

maquetas provisionarias del proceso artístico. Maquetas en las que el procedimiento es presentado en su generalidad, en su abstracción: el proceso en si para crear historias, despojados tanto de los medios empleados como de sus resultados concretos a los que habrá o habría llevado su materialización. (CONTRERAS, 2008, p. 223 e 224).

Os personagens e narradores desses textos inventam. Não interessa a aplicabilidade ou utilidade de seus inventos ou das combinações “lógicas” e bem-acabadas desses processos híbridos para gerar um gênero novo²⁴, por exemplo. Daí que, uma dessas formas de inventar consiste no modo como os narradores ou personagens criam ou desenvolvem, ou talvez melhor seria dizer, se apropriam de métodos ou técnicas inerentes as diferentes linguagens artísticas e se propõem a

²⁴ Talvez daí possamos retirar um argumento mais da inutilidade de se ler Aira buscando definir gêneros, por extensão a partir dos próprios pressupostos teóricos das teorias genéricas.

examinar ou solucionar um determinado “problema” criado ou imaginado pelo narrador ou personagem.

Esses problemas são, em geral, imaginados ou apresentados na forma de hipóteses: “Se eu fosse personagem...”; “Se de repente eu me encontrasse em outro corpo...”. Dado o problema ou hipótese, vêm as soluções. Estas, como proposições, exemplificações ou ilustrações: “Para dar um exemplo...”; “Para ilustrar...”; “O que se segue pretende ilustrar...”; “Farei uma breve descrição...”; “Tendo em vista tudo o dito quero propor...”; “Tomemos, para efeito de demonstração...”. Daí também o procedimento aparecer sempre em seu caráter ou condição de virtualidade, mas também de potencialidades. Os procedimentos, então, ampliam seu horizonte de artefato da criação em comparação com aqueles inicialmente imaginados pelos movimentos vanguardistas. Isso porque eles são, não somente meios de criação, mas especialmente objeto do próprio relato.

Nessas operações empreendidas por Aira, vale ressaltar que embora os resultados em si não interessem, não significam que não possam ser aplicados à realidade. Como bem observa o narrador de **“Todo homem...”**:

Os resultados obtidos nessa experiência podem ser aplicados na realidade. De fato, os dois estágios não são tão diferentes assim. O experimento pode ser feito na realidade, e se por fim não servir, não se terá perdido tempo porque é uma atividade divertida e instrutiva. (AIRA, 1998, p. 20).

Poderíamos pensar, mais uma vez, que a questão sempre controversa e até paradoxal dessa relação entre processo e resultado, estaria colocada mais no modo como o artista concebe sua práxis. Aira não descarta o resultado, no entanto não é seu interesse um produto pronto, acabado e perfeito. Nesse sentido, esse mesmo narrador chama a atenção de que se deve precaver de um erro comum que é o perfeccionismo: “Pouco importa que fique um engendro: o que importa é fazê-lo” (Aira, 1998, p. 20). Além disso, fica sempre a “maquete provisória” para ser manipulada e repetida infinitamente.

Nessa mesma citação, além das relações entre processo e resultado recorrente neste livro e na sua obra de maneira mais ampla, aparece outra ideia com a qual Aira relaciona a literatura, e que pelo menos, eu como sua leitora identifico, isto é, a aproximação de sua atividade criadora, portanto de seu objeto, com o jogo e com o lúdico: “Veo mi trabajo como un largo juego, porque siempre tomé la literatura como un juego, como una actividad lúdica que he ejercido por puro placer, sin

ningún interés social ni humanitário”²⁵. Com as devidas relativizações dos depoimentos, essa relação com o jogo e com o lúdico creio que seja bastante importante porque também influi na recepção, ou seja, em como o leitor percebe e se relaciona com esses textos. Além disso, também essa é uma das características que mais uma vez vai ao encontro das transformações do literário na contemporaneidade, em que as relações com os receptores são afetadas de modo a estabelecer-se sob outros parâmetros.

Creio também que nessas proposições se apresenta ainda uma das características defendida por Aira, e também corrobora sua filiação vanguardista, que é a necessidade de sobrevivência da literatura, no sentido de que os procedimentos artísticos potencializam ou permitem a arte e a literatura seguirem existindo e renovando-se continuamente, livre de padrões, convenções e valores que as encerram em um pertencimento ou especificidade que já não se sustenta.

A seguir exploraremos mais esse mecanismo procurando evidenciar como cada peça funciona, aprofundando melhor alguns aspectos mencionados até aqui.

4.1 Configurações do mecanismo

Entremos. Dissemos que o livro consiste em um conjunto de doze textos. O título do livro também é o título de um desses textos, o nono texto, mas também essa referência à trombeta como um mecanismo estranho, é uma metáfora que perpassa outros textos. Desses doze, seis levam título enquanto os outros seis não. Nesse último caso, para efeito de identificação dos mesmos no sumário, apontam-se as primeiras palavras que os iniciam colocadas entre aspas seguidas de reticências. Assim, temos a seguinte disposição (optamos por deixar os títulos da tradução e do original. A numeração dos mesmos é para efeito de localização/referência quando da análise):

1	“Todo homem...”	“Cualquier hombre...”
2	“Tive a sorte...”	“Tuve la suerte”
3	O espião	El espía
4	Diário de um demônio	Diario de un demonio

²⁵ Entrevista disponível em: www.vanguardia.com.mx. Acesso em: 27 set. 2017.

5	“O que se segue...”	“Lo que sigue...”
6	Introdução e ensaio	Introducción y ensayo
7	Um episódio da secretária eletrônica	Un episodio del contestador automático
8	“Eu não me importo...”	“A mí no me importa...”
9	A trombeta de vime	La trompeta de mimbre
10	“Quem quer ‘fazer’...”	“Los que quieren...”
11	“Comecei a dominar...”	“He empezado...”
12	As duas bonecas	Las dos munhecas

Outro traço desses textos, e que contribui ainda mais para a inclassificabilidade, é que sua relação com o hibridismo tem a ver com a enunciação. A maioria deles, precisamente oito, é narrado em primeira pessoa “eu”: (“Tive a sorte...”, O espião, Diário de um demônio, “O que se segue...”, Introdução e ensaio, “Eu não me importo...”, “Quem quer ‘fazer’...”, “Comecei a dominar...”). Outro deles também é narrado em primeira pessoa, mas nesse caso, primeira do plural, “nós” (A trombeta de Vime). Dos três restantes, dois são narrados em terceira pessoa [Um episódio da secretaria eletrônica e As duas bonecas], os quais guardam uma maior divergência do conjunto; e um, o primeiro texto do conjunto (“Todo homem...”), é narrado de forma impessoal, assemelhando-se a textos de tipo injuntivo ou instrucional, como num manual de instruções, característica presente neste texto, em que se junta a descrição de uma situação hipotética ou imaginada, com descrição de mecanismos e instruções de como usá-los .

Essa enunciação é construída por narradores e personagens-protagonistas que assumem, fundem e confundem-se à presença do próprio escritor nos relatos, embaralhando os limites entre narrador-personagem-autor, contribuindo para a indistinção ou indiferenciação entre ficção e realidade – uma marca assinalada por Garramuño (2014, p. 21), como um “modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida”.

Garcia (2007, p. 57) denomina a essa prática aérea constante em muitos de seus livros de “parábese”. Esta consiste justamente em borrar a fronteira entre realidade e ficção, por meio da intromissão do autor como personagem ou narrador. Nesse livro, essa estratégia é ainda mais ressaltada visto que nenhum dos

personagens ou narradores assume outra identidade - que não seja essa que se confunde com a do autor. No relato **O espião**, por exemplo, o narrador imagina o problema que seria caso ele fosse um personagem de uma peça teatral, um ator. Tal problema estaria sobretudo no fato de ter de representar ante um público atento a tudo que ele diz. Isso tornaria impossível manter um segredo bastante grave que envolve sua vida passada.

Na peça a ser encenada, esse ator interpretaria um papel que na realidade esconde uma identidade abandonada há mais de vinte anos quando o narrador-personagem decidiu abandonar a família e a profissão de escritor. Na atualidade, quando se abrem as cortinas ele é um ator que interpreta um agente duplo. Mas na história posta em cena aparecem personagens que estão ligados a sua vida anterior: a de um escritor que se chamava César Aira. Na história encenada, o risco de que essa sua identidade anterior seja revelada se dá porque uma dessas personagens que irrompem na cena é sua mulher Liliana (mulher na vida real de Aira).

A ação se passa nos salões palacianos da Chácara de Olivos (residência oficial do presidente argentino) e Liliana aparece para pedir pelo aparecimento com vida de seu filho Tomasito (filho na vida real de Aira) que foi preso. É posta em jogo toda uma questão relacionada à arte que é aqui centrada na problemática da representação, relacionando-a à também à noção que seria inerente à vida do escritor

Esses personagens ou narradores são, em sua maioria, escritores que narram, imaginam ou idealizam projetos ou soluções o mais das vezes ligados a uma problemática das artes ou da sua própria prática. Ao realizar essa operação, Aira parece lançar ainda mais os questionamentos sobre o que pode a arte e a literatura, na medida em que essas intromissões se apresentam sempre marcadas por uma autorreflexão sobre essas esferas, a partir da perspectiva desse narrador ou personagem.

Ao assumirem essa característica da autorreflexão, esses textos adquirem também um viés ensaístico bastante acentuado, traço que os aproxima ao que Nascimento (2017, p. 10) chama de “literatura pensante”, no sentido daquelas realizações, via ficção ou poesia, em que “a escrita se faz por meio de uma forma que o tempo todo interroga temática e plasticamente seus limites”. Essa é uma marca aireana constante e frequentemente apontada nas suas narrativas em geral.

Podemos ainda argumentar com isso, mais uma marca da singularidade desse escritor que o aproxima daqueles valores literários, em especial o da multiplicidade²⁶, que Calvino (1990) propôs como um dos valores a serem preservados na literatura do século XXI. Esse valor é expresso justamente por aquelas escrituras cujas características se centram na inconclusão, brevidade, pluralidade, no fragmento, nas formas indefinidas, numa literatura autorreflexiva ou filosófica, na heterogeneidade e, porque não, no hibridismo, noção com a qual estamos trabalhando. Valor que também, creio, está imbricado no questionamento que muitos dos textos literários do século XXI nos apresentam, em relação aos séculos anteriores, sobre os limites do literário e sua expansão.

Essa marca ensaística emerge nos temas do campo literário ou artístico que quase sempre desembocam numa reflexão do próprio fazer artístico-literário. Conforme bem observa Mbaye (2011, p.92), “Los diferentes fragmentos que componen la obra son comparables con breves ensayos sobre literatura, arte, cine, política, filosofía. Cada uno se caracteriza por una fuerte presencia del acto reflexivo que, en algunos casos, borra el acto narrativo”. Daí advém também um traço mais da hibridização desses textos que é sua relação com o discurso expositivo e argumentativo.

Nesse sentido, a maioria deles, com exceção do sétimo e do último texto, são estruturados em duas partes. A primeira parte é aquela em que se apresenta ou se expõe uma situação ou um problema, que pode estar diretamente ligado a uma questão da própria práxis artística – a literatura ou a arte – ou a outros assuntos que ganham um certo viés existencialista da condição humana ou do artista. Já a segunda é onde se centra as possíveis soluções, proposições ou demonstrações do que foi desenvolvido na primeira parte. Por exemplo, o texto **Introdução e ensaio** traz essa divisão bem explícita e expressa no próprio título, no entanto os demais apresentarão essa estrutura ainda que de modos diversos, mas bastante perceptíveis.

Essa estratégia se assemelha ao que nos discursos argumentativos se chama de “exórdio”, cuja função é justamente a de apresentar o assunto, uma situação ou um problema que, na segunda parte do texto será exemplificado, ilustrado ou

²⁶ Lembremos que Calvino aponta como o exemplo-mor desse valor o argentino Jorge Luis Borges, que certamente está no horizonte aireano como um de seus precursores e uma das particularidades absolutas, segundo o próprio Aira, de que é feita a literatura.

esboçado alguma solução possível. Como se fossem receitas, mas não necessariamente cumprem o papel de efetivamente servir para qualquer coisa. Em geral também, é nessa segunda parte que o narrador ou personagem recorrerá aos outros discursos e/ou gêneros da esfera literária (ou não) e de outra arte ou esfera discursiva como estratégia de construção do que pretende ilustrar, exemplificar ou solucionar.

A presença desses outros discursos constitui um elemento que não somente dá forma ao livro, mas também a cada texto de modo muito singular. Eles se constituem como fragmentos em que, análogo ao processo de montagem cinematográfico, o escritor vai unindo partes heterogêneas do texto de modo a estabelecer uma relação coerente e coesiva entre elas. Partes estas que, às vezes, nos deixam com a sensação de que são coisas totalmente disparatadas e nada têm a ver uma com a outra (e são porque o estilo aireano é um pouco isso).

Outro recurso frequente desses textos é o emprego da estratégia efrástica, a éfrase entendida sobretudo como descrição, às vezes longas digressões descritivas. Descrição de procedimentos, de gêneros, de técnicas, da montagem no cinema, de um roteiro de televisão, de cenas teatrais e de cinema, um tratado, do funcionamento de mecanismos ou máquinas, de uma técnica de relaxamento ou de uma história em quadrinhos. Com eles os narradores ou personagens dirimem soluções. A éfrase aqui, por essa característica centrada na descrição, conserva, como observa Juárez (2008), um uso que tinha na antiguidade. Desta vem uma das primeiras definições teóricas, a da retórica greco-latina, em que se enfatiza esse caráter descritivo e sua distinção em relação à descrição no sentido mais comum:

[...] Las posibilidades narrativas de la éfrasis se suman a su cualidad esencialmente descriptiva, pero hay que entender que las éfrasis no obedecen a la idea del carácter ancilar de la descripción con respecto a la narración. A diferencia de cualquier otra descripción amplificativa, la éfrasis suele ser central y no periférica, en el sentido de que no ayuda al progreso de la narración, sino que generalmente lo intensifica” (Pineda 2005, p. 257, apud Juárez, 2008, p. 177).

No entanto, ela carrega também a marca mais conhecida e usada, ou seja, sua relação entre imagem e palavra. Esta relação pode ser vista, por exemplo, em como a visualidade dessas descrições em Aira são trabalhadas na escrita. Muitas vezes se não formarmos uma imagem daquilo que está sendo descrito, nossa compreensão fica comprometida.

A éfrase corrobora nossa leitura de estudo dos processos de hibridismo tal como verificados no livro objeto de nossa pesquisa, uma vez que ela, além de não se limitar somente à descrição de uma obra de arte ou de objetos artísticos reais, amplia sua significação para um tipo de descrição que nos permite perceber as combinações híbridas realizadas no texto.

Passemos à análise desses textos para verificarmos detidamente as combinações e operações de hibridação que se realizam e como isso se faz.

4.2 Combinações e operações híbridas

Para efeito de análise procedemos ao agrupamento dos textos, considerando os processos de hibridação, isto é, as combinações entre os diferentes gêneros discursivos e esferas que são convocados para a construção de cada um deles. No entanto, isso não impede que alguns textos apareçam em diferentes momentos, sempre que compartilhem traços que os fazem transitar nos diferentes agrupamentos.

Essa decisão considera algumas relações de proximidades que nos permitem observar e discutir os processos e estratégias de hibridização. No entanto, ressaltamos que tal escolha atende apenas a uma necessidade prática de análise. Apesar de cada texto conservar certo grau de identidade própria, de fato o que prevalece é a inter-relação, especialmente se pensarmos num efeito mais amplo, implicado no sentido que dá organicidade ao livro, particularmente o de um gesto de radicalidade para as possibilidades do literário e para a própria praxis aireana.

4.2.1 Cinema, televisão, teatro, música e artes plásticas

O cinema, a televisão e o teatro são três esferas artísticas que comparecem em primeiro plano e como eixo central na construção dos seguintes textos: **“O que se segue...”**, **“Quem quer ‘fazer’...”**, **“O espião”**, mas secundariamente vamos encontrar recorrências ao cinema em: **“Eu não me importo...”**, no qual também está presente a música; e do teatro em: **“Comecei a dominar...”**. Já as artes plásticas comparecem no primeiro texto: **“Todo homem...”**.

“**O que se segue...**” recorre ao cinema, especificamente ao procedimento que o define, isto é, a montagem, e pretende ilustrar esse mecanismo mediante o qual o cinema cria a ilusão narrativa, mas também apontar sua falibilidade. A técnica da montagem parece servir para, além de argumento para discutir a representação cinematográfica, colocar um problema que analogamente pode ser usado para pensar questões como qualidade, valor e inovação na arte.

Segundo o narrador, todos sabem como os filmes são feitos, mas se esquecem. Nessa esfera da arte, diz ele, existem verdades como esta: “um filme é rodado em fragmentos breves na ordem conveniente para a produção, e a história é depois montada com eles” (AIRA, 2002, p. 53). No entanto, essas verdades “se negam a sair da região especulativa da mente e integrarem-se à inteligência prática do mundo.” Daí ele se propõe a demonstrar que essa verdade de que fala, não é só mais uma verdade, mas “o modelo a partir do qual se conformam todas as demais.” (AIRA, 2002, p. 53).

Apresentado o problema, o narrador, para demonstrar o que propõe, divide o texto em duas partes: “gostaria de fazer 1º uma breve caracterização desse tipo de verdade que todos entendem e ninguém aplica e 2º uma sucinta descrição, por via das dúvidas, da técnica da montagem.” (AIRA, 2002, p. 53).

A primeira parte é muito breve, nessa ele faz uma digressão sobre a constituição da mente em duas partes antagônicas: uma que entende, sendo esta que lhe dá a sua forma e outra que “usamos nas transações com a realidade; esta usa esporadicamente e com adaptações, o conteúdo da primeira. **E, no entanto, a mente é uma só.** Daí a inadequação que nos aflige, e o fracasso de quase todas as nossas empreitadas.” (AIRA, 2002, p. 53, grifo nosso).

Já na segunda parte do texto, o narrador, além de descrever (e comentar) o que se propõe, tratando dos fatores e pormenores que envolvem a produção de um filme, e que implicam na montagem, também passa pela contextualização da invenção com a identificação do inventor; bem como pela apresentação de um exemplo da técnica a partir de uma produção argentina. Aqui ele aproveita para entrar com uma crítica à qualidade, ou melhor, à má qualidade do cinema argentino, bem como suas razões. Má qualidade que talvez o mistério, ou o acaso, que de certa forma constitui a montagem, explique. Para o narrador, esse mistério ocorre porque o resultado é algo mais que a reunião das partes.

Essa produção argentina, na verdade uma co-produção, um expediente que, segundo o narrador, tenta superar o problema da qualidade do cinema nacional em muitos países, consistiu na filmagem de uma das histórias da *Bíblia*: a de Sansão:

A *Bíblia* e suas interessantes histórias estão acima de qualquer relato nacional, supõe-se que são conhecidas por todo o mundo, e a ninguém choca o fato de seus personagens serem encarnados por atores de qualquer origem: ao contrário, todos são bem-vindos nesse tronco miticamente comum da humanidade. (AIRA, 2002, p. 55).

O narrador passa então a contar o que aconteceu com essa superprodução bíblica. Detalha as condições em que se deu, os países e atores envolvidos, a participação argentina, o ator escolhido para interpretar Sansão, sendo que nesse caso um dos principais motivos tinha a ver com o fato de ele possuir uma longa cabeleira até a cintura: “o cabelo que dava força ao personagem também era a do ator” (AIRA, 2002, p. 56). Basicamente tudo o que está envolvido na superprodução da indústria cinematográfica.

Tudo é feito de maneira muito irônica e crítica a esse tipo de co-produção. Uma longa descrição é dedicada ao ator, com muitas “tiradas” cômicas e jocosas. Isso porque esse ator, no relato, parece representar um tipo e um “ego” de artista que o narrador aproveita para expô-lo e criticar, e também porque devido a esse “ego” vêm as consequências para o que sucederá na montagem. Ocorreu que o ator, jovem galã, “um rosto bonito sem cérebro”, dado a, não só estar sempre no foco das *fait divers* artísticas, mas usar qualquer expediente para estar aí, raspa a cabeça, antes de se filmarem cenas nas quais ele deveria aparecer com cabelo. Essa atitude ocasiona um problema fulcral para a verossimilhança da história só percebido no momento da montagem, visto que os cabelos de Sansão eram o que justificava toda a história.

Ninguém se dá conta das consequências da ação do ator, a não ser quando, tudo e todos dispersos, o diretor se vê às voltas com a montagem. Tem-se um problema, sobretudo para dar verossimilhança porque as cenas não foram gravadas na sequência da história. Aí retorna a questão da verdade que ele expôs na primeira parte e ilustração do porque ela não é apenas mais uma.

Assim, a montagem, nesse ponto, por uma distração ou esquecimento de uma verdade inerente à construção de um filme – a de que este “é rodado em fragmentos breves na ordem que mais interessa para a produção” e não na ordem do roteiro – mostra-se falível. O diretor terá de arranjar uma solução para montar um

filme coerente. Essa solução, tal como foi encontrada pelo diretor, o narrador diz não saber. Depois que o diretor se deu conta do que aconteceu, ele desaparece, não deixando rastros que possam explicar sua decisão, mas há o resultado, ou seja, o filme:

E aí está tudo. Quero dizer, a obra de arte nua, tal como enfrenta a posteridade, incorpora todo o processo, incluído o psicológico, mediante o qual veio a ser. Todo mundo está de acordo nesse ponto, mas sempre dando como certo que a obra em questão é boa e que vale a pena deduzir sua origem. (AIRA, 2002, p. 59).

Mas a obra que resultou foi outra coisa, um filme ruim, um engendro, diz o narrador, que ao estrear provocou nada mais que risos, e, claro, quase ninguém foi vê-lo. Além de confirmar e continuar a fama do cinema nacional ruim.

Do resultado o narrador especula algumas possíveis soluções que podem ter passado pela cabeça do diretor:

1) montar as peças de acordo com o plano preestabelecido, isto é, o roteiro, a história, em última instância a *Bíblia*, como se nada tivesse acontecido, montar um absurdo; ou 2) incorporar os novos dados a fim de manter a verossimilhança, sob o risco de montar uma história completamente diferente” (AIRA, 2002, p. 60).

Essas soluções são comentadas com todos os pormenores que cada alternativa implicaria para a criação de uma história. Pela perspectiva que remonta o narrador, sabemos que a segunda solução parece ter sido a escolhida. Embora dispondo de materiais que apontavam outra solução possível e mais simples descrita pelo narrador, o diretor empreendeu algo quase heroico, “optou pelo caminho difícil de fazer uma história radicalmente nova” (AIRA, 2002, p. 61). Ao fazer essa opção produzem-se questões como a da qualidade na arte:

Como era de se esperar, o argumento do filme resultante não se parecia em nada ao inicial, a partir do qual fora filmado. Isso por si só não teria sido tão grave, pois é o que sempre acontece na indústria cinematográfica. Já o dissemos: as necessidades práticas fazem com que a história se atomize em suas cédulas visuais, e, quando estas são reordenadas na montagem, a história que surge tem uma relação mais ou menos precária com a original. Mas nesse caso o desvio foi completo, e não respondia nem sequer às intenções iniciais. A qualidade estética do produto final poderia ter sido grande ou pequena. Foi nula. (AIRA, 2002, p. 61-62).

A qualidade nesse caso foi anulada, segundo o narrador, em prol de manter uma verossimilhança construída. Daí se pergunta: “Mas não seria esse o modo mais sensato de tratar o elemento ‘qualidade’ na arte?” (AIRA, 2002, p. 62). Como se vê a

qualidade, conforme é tratada, não se dá só pelo fato de se ter de antemão um roteiro bom ou uma história sólida como se imagina ser às da Bíblia.

Mesmo diante das escolhas da montagem, há, para o narrador, a possibilidade de que o filme possa ser bom, e que possa inclusive ter criado um novo paradigma, mas que só poderá ser julgado em um futuro distante. Isso parece ilustrar o que dizia Duchamp de que o que hoje é ruim, no futuro será bom. No momento em que as percepções estéticas se alteram. Sendo assim, conclui o narrador que esse seu artigo poderia ser “a antecipação da Boa Nova”. Esta é definida como “o triunfo da arte sobre a mesquinhez mercantil da obra de arte. O triunfo do processo sobre o resultado.” (AIRA, 2002, p. 63). Assim, a arte que é feita só almejando resultados especialmente mercantis, parece não atender a uma qualidade estética que realmente conta.

Nesse texto retorna mais uma vez a questão da sobreposição do processo sobre o resultado. Toda a exposição do narrador parece querer demonstrar, a partir de um exemplo da linguagem cinematográfica, que, em qualquer arte, o processo é o que conta. E nesse a qualidade estética se dá sob outros parâmetros. A arte de processo permite que arte siga existindo. E nela o fracasso, por exemplo, parece ser-lhe inerente.

Por fim, o narrador justifica que não faz o relato da adaptação e acomodação de cada tomada à nova história que originou o filme em questão, porque isso poderia resultar em um exemplo a imitar, como qualquer relato. Mas, “a Boa Nova não é um exemplo, mas o procedimento em si para criar histórias” (AIRA, 2002, p. 63). Nesse sentido, a arte de processo é aquela em que os procedimentos são os que contam, não a história em si.

É claro que aqui, mais uma vez poderíamos relativizar essa ênfase que Aira sempre coloca na prevalência do processo sobre o resultado, mas para o que almejo discutir, me interessa – pelo menos agora – como o narrador desse texto, ao recorrer a outras esferas da arte, o faz no sentido de, a partir da especificidade que define cada uma, utilizá-la para refletir sobre o fazer artístico e também questioná-lo. O triunfo do processo, a Boa Nova, então, é algo que deve estar presente em toda esfera da arte, pois é o processo usado para contar as histórias que permite que estas sejam remontadas e continuem renovando-se, por consequência, renovando a arte.

Daí um dos efeitos aqui da hibridização, da forma como se apresenta nesse texto, seria o de questionar como os mais diversos campos artísticos estão muito mais integrados do que se supõe. Todos eles constituem-se a partir de processos que os singularizam e que também os renovam. E a “Boa Nova” é o que os une.

Essa mesma questão da montagem é retomada no texto **“Eu não me importo...”**. A própria estrutura do texto, ou seja, como ele é construído assemelha-se à junção de vários fragmentos que o narrador vai montando para demonstrar essa sua declaração inicial de porque não se importa em correr riscos. Além disso, a montagem será convocada explicitamente como ilustração para distinguir dois tipos de cinema: o norte-americano e o europeu, conforme veremos adiante

Neste texto irrompe um narrador que parece emitir um desabafo. Este teria que ver com deixar claro que a ele não importa correr riscos, tanto em sua vida privada, em questões relacionadas a manter atitudes para uma boa saúde ou como as que têm a ver com a sua profissão, a qual algumas indicações nos levam a supor seja a de escritor. Há características suas já sedimentadas que ele não têm intenção de mudar.

Esse texto é construído nesse tom de desabafo, cujo objetivo parece ser o de justificar suas escolhas, como a opção que faz por uma vida, digamos, “politicamente incorreta”, tanto pessoal como profissionalmente. Sua estrutura apresenta vários fragmentos e digressões. Idas e vindas sobre as mais diversas soluções que tentou e não resultaram muito produtivas, entrecortadas por descrições de procedimentos artísticos como os do cinema e da música.

Assim, temos nele também duas partes. A primeira é o desabafo em si que o narrador produz para descrever e justificar a opção pela vida que escolheu, ainda que baseada em atitudes não muito bem vistas. A segunda parte, é das descrições de distintas técnicas, que até lhe são interessantes, mas não servem para ele. Essas descrições são permeadas por outras técnicas, especificamente relacionadas à arte, como se ilustrassem e, ao mesmo tempo, servissem de pretexto para uma reflexão sobre o fazer artístico.

Então, após descrever a opção de vida que leva, baseada em muitos maus hábitos, o narrador diz que talvez mudasse se fosse outro ou se aderisse a alguma técnica como a do relaxamento. A este diz atribuir-lhe uma enorme importância e

sabe de seus benefícios, mas ainda assim não a põe em prática. A explicação pode ser porque:

Existem muitas técnicas de relaxamento, mas nenhuma dá resultado. Podem funcionar como processo, como passatempo, mas nunca chegam a um resultado. Isso se deve ao fato de o resultado em si ser parte de um sistema, tenso por natureza, em que nunca caberia um organismo relaxado. O relaxamento se consegue à margem de qualquer esforço ou cálculo.

Ainda assim, apesar de assumi-la como inadaptada ao estilo de vida pelo qual optou, ele se propõe a descrever alguns estados de relaxamento. Aqui, a estratégia da éfrase é bem notada na descrição que faz, por exemplo, da posição de lótus e do lótus perfeito. Também esta estratégia efrástica voltará a aparecer mais adiante nas descrições de montagens no cinema.

Parece-me que um dos propósitos colocados nesse gesto é o de fazer-nos refletir sobre a ineficácia de se tentar seguir métodos de outros. Após descrever o estado de relaxamento da posição de lótus, o narrador coloca que “tratando-se de um escritor, ele pode escrever qualquer coisa.” (AIRA, 2002, p. 93). Não precisaria aderir a nada, mas sim buscar opções próprias, principalmente não recorrer a ditames externos.

Daí a recorrência novamente ao cinema para mostrar como as soluções de montagem no cinema norte-americano e no europeu ilustram opções por processos que resultam obras distintas:

No cinema, que pode ser trazido à colação como mecânica ilustrativa dessas questões, existe uma diferença essencial que é quase ignorada por críticos e historiadores, por ser algo assim como um segredo técnico nas mãos dos homens da sala de montagem. No cinema norte-americano, as várias tomadas de uma mesma sequência são montadas sem cortes, enquanto no europeu normalmente se subtraem dois ou três fotogramas no ponto de junção. Ou seja, se se trata de um ator dando um murro em outro, e a primeira tomada é um plano médio do primeiro lançando o punho, e a segunda um plano geral dos dois no momento do impacto, se o filme for americano, não faltará nenhum fotograma daquela que se decidiu ser a sequência temporal correta, ao passo que, se o filme for europeu, faltarão esses dois ou três fotogramas (equivalente a um décimo de segundo, mais ou menos), porque os primeiros montadores europeus entenderam que a mudança de ponto de vista era um processo que, como todo processo, demandava lapso de tempo, e o espectador o assimilaria melhor com esse minúsculo e quase imperceptível salto. (AIRA, 2002, p. 93).

Aparece aqui novamente a ênfase no processo como fundamental para a realização de obras de arte. Ou seja, não é a imitação de técnicas, venham de onde vierem, que influirá ou definirá a realização de obras, mas os processos, e cada artista deve encontrar os seus se não quer repetir fórmulas de outros.

O narrador, para corroborar, segue contrastando outros modelos que influiriam numa vida melhor para si, caso estivesse disposto a adotá-los. O exemplo dado é do cuidado com a alimentação e bebida: “melhor é não se cuidar nem um pouco.” (AIRA, 2002, p. 94). Tratar-se-ia aqui das técnicas ou modelos (impostos) que um artista deve seguir?

Continuando, ele apresenta outra técnica de relaxamento, a respiração. “O ar. Dentro e fora, dentro e fora, dentro e fora o tempo todo.” (AIRA, 2002, p. 94). Para ilustrá-la ele recorre à música, mais precisamente a “descrição da arte de algumas cantoras modernas.” (AIRA, 2002, p. 94). Em contraposição à das cantoras contemporâneas. Naquelas a atenção é um dado essencial para captar a música. Nestas, todos os elementos que antes se dirigiam à atenção foram descartados. A atenção perdeu terreno e são outros recursos externos que contam.

Com isso, o narrador parece apontar como as influências dessas épocas ressoam nele de maneiras distintas e construir uma espécie de filiação que mais uma vez justificaria a opção da vida que leva ou das escolhas que fez em seguir modelos pré-estabelecidos.

Por fim, ele conclui reforçando a aceitação de suas, digamos, idiossincrasias. E outra delas é a da androginia, apontada, mais de uma vez, segundo ele, por pessoas com quem ele se relaciona, tanto em sua obra como até mesmo em sua personalidade. Mesmo aceitando que ela possa fazer sentido, o narrador diz que há limites na vida e fatores que não controlamos que podem ocasionar mudanças.

O texto, da maneira como é construído, parece nos propor uma sorte de digressões permeadas por descrições, exemplificações, ilustrações, argumentações e relatos, que esse narrador convoca para, em última instância, refletir, e justificar, sobre suas opções artísticas enquanto escritor.



No décimo texto “**Quem quer ‘fazer’...**” a linguagem da televisão é convocada por meio da proposição e criação de um roteiro televisivo em que se pretende modelar um “jeito” de fazer televisão que não é levado em conta por aqueles que “usam a televisão para sua criação artística”. O narrador justifica a criação desse roteiro como meio de ilustrar:

uma diferença fundamental entre a televisão e qualquer outra arte de qualquer época ou nação (pelo menos que eu conheça): na arte, em

qualquer arte, popular ou não, as obras são feitas segundo um ritmo ditado por seu processo interno de criação, enquanto a televisão exige uma quantidade fixa de obra, seja qual for essa quantidade, duas horas diárias ou uma hora por ano... (AIRA, 2002, p. 103).

A primeira parte do texto traz as considerações, em forma de um problema, sobre a arte televisiva, suas especificidades, o modo como se relaciona com o público e o fato de que seus meios de produção, diferentes das outras artes, são incompreensíveis. Isso instala um paradoxo, o de que pese a essa incompreensibilidade: “enquanto para executar obras de qualquer arte, é preciso certa capacidade, ou dom, ou aprendizagem, a obra televisiva pode ser feita por qualquer um.” (AIRA, 2002, p. 104). Seria esta a concreção do lema de Lautreamont que Aira costuma repetir: que a arte seja feita por todos, não por um?

A segunda parte então propõe uma solução para o que foi detectado e apresentado na primeira como problema. “Tendo em vista tudo o dito acima quero propor um roteiro para um ‘especial’ de televisão” (AIRA, 2002, p. 104). Esse roteiro é, então, o de uma espécie de série televisiva, e é descrito, pormenorizadamente: personagens, cenários, trama, tempo de duração, ações, quantidade de episódios, entre outros aspectos. Aqui mais uma vez entra a *écfrase* descritiva, nesse caso do roteiro de televisão. Nesse roteiro também desfilam outras referências a gêneros televisivos: *realities*, os desenhos animados e teleteatro são alguns dele.

Nessa descrição vemos fundidos também os planos de realidade e ficção, dessa vez pela inserção de uma personagem que simula o telespectador. Há uma fusão dos planos.

Sobre a presença da televisão na narrativa airena, Juaréz (2008, p. 362) verifica que a partir de sua produção dos anos 1990 se observa a presença dos meios de comunicação de massa, especialmente a televisão. Para ele “la abigarrada presencia de lo massmediático también apunta no sólo a un problema de representación o de cómo las mediaciones se interponen o dificultan la representación o el acceso a lo real, disolviendo la experiencia.”

Assim, a presença da linguagem audiovisual, através desse meio, estaria relacionada com “el deseo de superación de la imposibilidad de decir lo real, con la inclusión de los diferentes puntos de vista o mundos posibles en la transformación del verosímil. (JUÁREZ, 2008, p. 363).

Creemos que, a presença da televisão, assim como do cinema, além de atender a essa questão de representação do real, em um mundo em que há um domínio muito forte do audiovisual, também atende a essa outra questão que tem a ver com uma possibilidade de se seguir fazendo arte, nesse caso literatura, a partir de um contexto em que esses meios são bastante predominantes.

O hibridismo de diferentes linguagens, tal como vimos nesse texto especificamente, nos remete a essa prática comum em Aira que parece pôr à prova a especificidade do literário, realizando operações que estendem cada vez mais seus limites.



“**O espião**”, terceiro texto do livro, tem seu início formulado exatamente obedecendo à construção hipotética de que falamos: “Se eu fosse personagem de uma peça teatral...” (AIRA, 2002, p. 39). O relato é construído a partir de uma hipotética cena teatral representada ante um público também imaginado. A partir desta cena hipotética, o narrador que parece confundir-se e fundir-se ao próprio autor, constrói-se imaginariamente neste cenário e numa história que parece refletir sobre aspectos da arte, no caso aqui da arte dramática, mas que reverberam em outras artes, no caso a literatura.

Assim, a primeira parte do texto será esta em que o narrador apresenta a hipótese, ou seja, que aconteceria se ele fosse um personagem de uma peça teatral, e as dificuldades implicadas para sua realização:

Se eu fosse personagem de uma peça teatral, a falta de verdadeira privacidade me causaria um sentimento de desconfiança, de inquietação, de suspeita. De alguma maneira, não sei como, sentiria a presença do público, silenciosa e atenta. Estaria o tempo todo consciente de que minhas palavras seriam ouvidas por outros, e embora isso pudesse até ser conveniente para parte do que digo [...], tenho certeza de que haveria outras partes que deveriam ser pronunciadas em uma intimidade autêntica, não fictícia. (AIRA, 2002, p.39).

A segunda parte é o relato da peça em que são reveladas as razões da impossibilidade de ele sustentar-se como personagem, ou seja, o segredo que está por trás da dificuldade de se manter como um dado personagem.

Irrrompe então uma história em que o tema do duplo serve para a construção da trama. “Quando se abrem as cortinas, eu sou o duplo de quem fui, sou meu próprio sócia, meu outro”. (AIRA, 2002, p. 43). Vemo-nos diante de um narrador que

nos vai contando essa peça teatral em que ficção e realidade se misturam. “sou um agente duplo, infiltrado tanto no Alto Comando das Forças de ocupação da Argentina como na Coordenação Secreta da Resistência. A ação tem lugar nos salões palacianos da chácara de Olivos, por volta da meia noite, durante uma recepção em homenagem aos embaixadores de Atlantis.” (AIRA, 2002, p.43). Mas esse ator também é o escritor César Aira. E essa identidade foi abandonada no passado e constitui seu “segredo mais bem guardado”, que na peça encenada corre o risco de ser revelado. Isso porque na recepção aparece uma personagem, convidada extra, Liliana, sua mulher na vida anterior em que era César Aira (Liliana é mulher na vida real de Aira). Ela por sua vez vem à recepção porque quer falar com os embaixadores de Atlantis para pedir pela volta de seu filho Tomasito (nome do filho de Aira na vida real). Segue-se então essa narrativa alucinada de encenação do duplo, ora espião, ora César Aira. Este reassume a identidade abandonada porque Liliana diz que veio à recepção acompanhada de seu marido, César Aira. O narrador conclui que Liliana deve estar louca, então entra no papel que é aceito por ela, como se nada houvesse passado. Daí começam os desdobramentos: o que ele tem de fazer para sustentar a dupla identidade sem que seja descoberto.

A partir dessa representação teatral que confunde realidade e ficção, o narrador convoca a linguagem do teatro, fundindo-a com um discurso reflexivo, para expor algumas questões inerentes à representação que também estariam presentes, de certa forma, na construção da figura de escritor. Nesse sentido, as combinações que geram a forma híbrida desse texto – assim como noutros do conjunto – parece confirmar uma de nossas hipóteses que é a de jogar com a escrita e a inventividade para lançar reflexões sobre a práxis artística em diversas dimensões.

Essa mesma questão da representação volta no texto “**Comecei a dominar...**” Aqui um narrador-prodígio, que pela narração deduzimos que é um escritor, diz ter começado a dominar o latim espontaneamente. Segue-se à revelação dessa sua prodigiosidade, que aparentemente não tem nada a ver com o que vem depois, algumas questões sobre a atividade literária e a vida de escritor, especialmente a parte das agruras que sofre quem se dedica a literatura.

Os “prêmios” ao fim de uma vida dedicada à literatura são bastante incoerentes, quase surrealistas. Nunca se parecem com o que poderia esperar em termos razoáveis. Até agora, não ganhei dinheiro. Nesse aspecto, continuo no mesmo lugar em que estava aos vinte anos, ou seja, no zero, tendo que ganhar meu sustento com o trabalho de cada dia. Se não trabalho, não ganho; pagam-me exatamente pelo que faço. E preciso

do dinheiro para continuar vivendo. Esse mecanismo exigente me deixa sem tempo para escrever. Com o passar dos anos foram acumulando-se inúmeros projetos literários [...]. (AIRA, 2002, p. 112).

Esse narrador, que não consegue escrever porque está às voltas em ganhar seu sustento, passa a descrever seus projetos. Um deles é o de escrever tratados e se põe narrar como seriam. A estratégia eufrástica mais uma vez aparece agora para descrever um gênero discursivo que se mostra exaustivo:

gostaria que fossem longos, com não menos de quinhentas páginas cada um. Assim poderia deter-me o quanto quisesse nos detalhes, fazer digressões que não seriam digressões, dar exemplos que não seriam exemplos, estender-me em cada ponto com a paciência luxuosa de um miniaturista, de tal maneira que cada meandro do assunto tivesse a quantidade de páginas que tiveram meus romancesinhos, mas não fossem romancesinhos bobos e sim minha homenagem à Natureza” (AIRA, 2002, p. 112).

Seguindo-se a essa descrição entra o teatro de sombras como outro gênero ilustrativo dessas representações exaustivas. Aqui ele traz o teatro de sombra de Java. Quase sempre esse gênero teatral representa histórias longas e complicadas, mas que por fazerem parte do acervo tradicional tem essa complexidade atenuada e poderiam também ter suas encenações abreviadas.

Os dois exemplos, o tratado e o teatro de sombras, parecem ilustrar uma dialética entre grande e pequeno, breve e extenso, que resultam no modo como o artista decide realizar sua obra. Há um homem ou um artista por trás. Daí a imagem do teatro de sombras como melhor exemplo e alegoria do artista. O manipulador que define como encenar, produz todo seu material, encena, além de conduzir as decisões na realização da história. O manipulador ou artista como o verdadeiro prodígio:

Os poderes de todas as épocas e todos os países usaram artistas para embelezar seus palácios e templos, para divertir ou deslumbrar seus convidados, e em geral para confirmar sua dominação. A convivência do poderoso e do artista sempre foi problemática, porque o segundo costuma provir do conjunto mais casual da sociedade. [...] Se fosse possível produzir artistas à vontade, o rei teria um filho extra e o destinaria para a arte, como faz com a milícia ou o clero. Mas não é tão fácil assim. O artista nasce em qualquer lugar, em berço de ouro ou de palha, é filho de neurocirurgião ou de ladrões. Quase nunca fala a mesma língua de seu patrão, é raríssimo que compartilhe seus valores e pontos de vistas. Daí surgem os problemas, agravados porque a psicologia do artista costuma ter traços de loucura, que se manifestam nas mais variadas formas de rebeldia ou mania. Também pode ser que existam artistas perfeitamente adaptados e obedientes. O problema que então se apresenta ao poder instituído é o seguinte: convém convocar artistas submissos, seja qual for sua qualificação na arte que praticam, ou grandes artistas, seja qual for sua disposição moral? (AIRA, 2002. P. 115-116).

Nesse texto, podemos visualizar como se fossem três *frames*: um com a introdução de um narrador-artista prodigioso, um da descrição do gênero tratado e o seguinte com a descrição do teatro de sombras. O elo que os une e produz a coerência ou o sentido é a figura do artista que está por trás deles. No final do texto, como vimos na citação acima, o tema central toma o primeiro plano e essa figura do artista é considerada sobretudo nas suas relações com o poder ou as instituições. Desta forma, as convocações de discursos ou gêneros dão ao narrador os materiais para construir uma espécie de considerações e reflexões sobre os fatores intrínsecos e extrínsecos da condição de ser artista.



No primeiro texto, “**Todo homem...**”, o narrador nos dá instruções para realizar um experimento: fabricar uma maquete a partir de uma série de considerações. Assim, a primeira parte do texto apresenta uma espécie de situação-problema imaginária, a partir de um gênero de fantasia que ronda todo homem: a fantasia erótica de conquistar a mulher perfeita (“fantasia de triunfo sexual”). A realização dessa fantasia se apresentara de maneira factível em muitas oportunidades, mas o homem, que não acredita ser possível sua realização, a deixa passar, todas as vezes. Isso, porque, conjectura o narrador: “na realidade essas chances tão perfeitas são inacreditáveis, e ninguém razoável espera por elas.” (AIRA, 2002, p.10).

De acordo com o narrador, esse tipo de fantasia procede da realidade. É esta que fábrica os modelos por ser uma “hiperimaginação com a qual a imaginação individual jamais poderia competir; de fato, a imaginação só pode operar a partir da composição de elementos fornecidos pela realidade.” (AIRA, 2002, p. 10). Mas o que sucede é que todas as vezes que a realização da fantasia se apresenta factível, ela não se realizará porque só será perceptível *a posteriori* e aí também já vira imaginação. Instala-se um paradoxo, visto que se há uma repetição, o homem deveria preparar-se para percebê-la, mas não é o que ocorre.

Seguindo na apresentação da situação, o narrador parte para a exemplificação mais concreta desse homem que fantasia. O que ele chama de passagem de um sujeito teórico para um sujeito prático: “Tem 46 anos, é casado,

goza de boa situação econômica. Não é tímido. Alto, atlético, atraente...” (AIRA, 2002, p. 12). Com isso, o narrador faz um retrato mais concreto desse homem.

Nessa primeira parte do texto, em que o narrador nos apresenta essa situação, há uma das primeiras estratégias que podemos aproximar com as formas de hibridização que estamos buscando, isso se dá no uso de um dos recursos das artes audiovisuais, o *zoom*. Com este, o narrador trabalha o efeito de aproximação e ampliação do objeto que ele está examinando: para ligar a primeira parte do texto à segunda, para justificar a aproximação entre um sujeito teórico que faz parte da história imaginada na primeira parte, ao sujeito experimental prático que fará parte da segunda parte: “aproximemo-nos do sujeito.” (AIRA, 2002, p. 12); “aproximemo-nos muito mais, até que a ampliação cubra toda a tela de projeção com o problema que nosso sujeito está examinando (neste exato momento: porque o *zoom* é o espaço-tempo).” (AIRA, 2002, p. 15); “Continuemos ampliando até que possamos entrar nessa partícula...” (AIRA, 2002, p. 18). Assim, como vemos, este recurso permite que o narrador nos aproxime gradativamente e nos aprofunde na questão a que ele quer chegar, ligando partes do texto ou elementos aparentemente heterogêneos.

A situação delineada na primeira parte do texto parece servir para, a partir do tema da repetição, sempre desperdiçada, da oportunidade perfeita, introduzir um problema relacionado à repetição na arte. Daí, na segunda parte do texto, o narrador recorre ao Cubismo, especificamente às figuras de Picasso e Braque, para tratar de um momento fundamental na arte. O que esse narrador tratou na primeira parte como a oposição entre fantasia-realidade, no cubismo, ou melhor, para os que tentaram explicá-lo, será posto entre discurso-imagem. Para ele, houve, pelos críticos, um excesso de tentativas para explicar, para tornar transparente, os quadros do Cubismo como se fosse possível construir um saber sobre eles.

No exemplo do Cubismo, o narrador parece querer discutir a questão da “oportunidade perfeita” na arte, especialmente nesse movimento para desconstruir um determinado saber que se formou sobre o movimento, mais especificamente sobre o encontro entre Picasso e Braque. Sobre esse encontro, diz o narrador, foi uma “coincidência momentânea de dois artistas completamente distintas”, que na realidade foi “uma coincidência superficial”. E mostra as assimetrias e os caminhos de ambos, que desfaz essa ideia da realização da oportunidade perfeita.

No entanto, esses dois artistas lançaram a pedra fundamental para as transformações que viriam a ocorrer na arte do século XX. À ideia de “oportunidade perfeita” vincula-se a da qualidade e inovação da arte. Estas devem se dar sempre sob um aspecto radicalmente novo e diferente e que só será percebido depois, como o caso das oportunidades desperdiçadas pelo homem que fantasia. O exemplo de Braque e Picasso ilustraria essa premissa aireana. O que se supôs, com eles, ser uma realização da “oportunidade perfeita”, na verdade revelou-se o contrário.

O texto, como vimos, segue uma divisão entre duas partes, aparentemente distintas, mas uma lança as bases para a outra. Nelas mesclam-se relato, ensaio, crítica, história da arte que vão sendo construídos a partir de técnicas do audiovisual. Tudo isso para (nos parece) lançar uma discussão sobre a arte e sua condição de acontecimento associado a qualidade e inovação.

Daí que tais considerações desemboquem na proposição de um experimento. Um experimento que, segundo Garcia (2006, p. 95), “compruebe las ‘ideas simples’, con cualquier objeto que sirva de figura para ilustrar un circuito y producir así un acontecimiento”. E esse acontecimento é a própria literatura ou a arte de maneira mais ampla, sendo que para realizá-la deve-se lançar a fazer. Sem esperar uma “oportunidade perfeita”. Daí também a ideia da maquete provisória como experimento que se pode fazer a baixo custo e servindo-se dos mais simples e distintos materiais. O narrador alerta que neste caso vale precaver-se de tentar a perfeição. “Pouco importa que fique um engendro: o que importa é fazê-lo.” (AIRA, 2002, p. 20).

4.2.2 Memórias, ensaio, artigo literário e diário

Os textos que agrupamos neste bloco não deixam de compartilhar alguns traços com os anteriores e ainda convocarem outros discursos e esferas discursivas na sua composição. No entanto, esses gêneros e/ou discursos com que intitulamos este subitem parecem tomar o primeiro plano na estruturação dos textos. Mas há que se ter em mente que Aira, ao convocar um gênero, mais ou menos literário, o faz sempre para transgredi-lo.

O segundo texto do livro “**Tive a sorte...**” tem como narrador um escritor. É narrado em forma de memórias que pretendem ilustrar a construção de determinada figura de escritor que contrasta com a contemporânea do narrador, para que se recupere uma espécie de pré-história e iniciação desse narrador-escritor. O texto começa da seguinte forma:

Tive a sorte de crescer numa época em que a figura do Escritor se mostrava enfeitada com traços românticos e aventureiros, muito diferentes da imagem rasa e prosaica que recebem os jovens de hoje (AIRA, 2002, p. 21).

Esse narrador recupera então, por meio de três microrrelatos, como se fossem três instantâneos das fases cruciais da vida dele, memórias de leitura realizadas na infância, juventude e na vida adulta. No entanto, essas memórias – e creio a memória como material narrativo – são por ele mesmo colocadas em cheque:

E é por isso que sou um inimigo tão declarado da memória, esse barroquismo; por mim, nunca a usaria, mas, como isso não é possível, gostaria de pelo menos despojá-la de sua roupagem, de sua casca, de sua “poesia” e deixá-la reduzida a uma pura mnemotécnica, à máquina que ao mesmo tempo a realize e a aniquile. (AIRA, 2002, p. 32).

Aceita a impossibilidade de escapar da memória, mas contradizendo-a, ela é redimensionada. Reduzindo-a a uma máquina dá-se espaço para a literatura atuar e assim, vemos na recuperação da terceira história, da qual o narrador diz não lembrar absolutamente nada: “não me lembro de nada, nem do título, nem do autor, nem do argumento.” (AIRA, 2002, p. 32), o aniquilamento total da memória apontando outra solução para a reconstituição dessa história. E esta solução é inventá-la: “Parto para a aventura, no escuro, entregue à máquina de frases e parágrafos que me move e que sou. A partir de agora, estou em “piloto automático”.” (AIRA, 2002, p. 33).

No primeiro microrrelato, o narrador se propõe a recuperar uma leitura realizada na infância, fazendo uma “breve descrição da mesma”. Nessa intenção já se coloca um dos recursos que está presente não somente neste, mas nos outros microrrelatos também, a éfrase. O narrador descreve uma história cujo personagem é Mandrake, o Mágico. Mas o episódio que recupera desse personagem – como sabemos Mandrake é um personagem famoso do gênero história em quadrinhos –, é um em que o personagem central é um escritor e será este que ilustrará a imagem de escritor que povoou a sua época.

A segunda história que o narrador recupera foi feita na juventude (entre os 15/18 anos). É indicada por ele que foi lida em uma revista popular de ficção científica. Nesta história, assim como na anterior, alguns traços da vida do escritor César Aira serão mesclados de modo a confundir os planos da ficção e da realidade. Por exemplo, a referência à revista *Reader's Digest* e a história dos *quadrinhos* do *Mandrake*. Aira em muitas de suas entrevistas diz que essas leituras fizeram parte de sua infância.

Essa segunda história é um relato de um caso de paranoia ao contrário, daí ela intitular-se Narapoia. O que lhe interessa reter dessa história é como ela metaforiza as fábulas. Para ele, essa história, ao relatar o surgimento de um transtorno psíquico, reproduz a fábula no seu sentido de contar como algo nasceu, como determinado mito se formou,

Dos que terminam com frases como “e foi assim que nasceu o Correio”, ou “e a partir desse dia os papagaios falaram palavras sem sentido” etc. Esse é um mito defeituoso, porque a narapoia não existe na realidade; contudo, a existência do mito (que talvez eu seja o único a recordar agora) lhe dá uma espécie de realidade, que me encanta. (AIRA, 2002, p. 32).

O relato parece então recuperar, não exatamente a figura de escritor, como na anterior, mas uma maneira de construir essa figura. E essa maneira é também construir uma ficção ou uma fábula em que forja tal figura.

O terceiro microrrelato recupera, ou melhor, inventa, já que dele o narrador diz não se lembrar de absolutamente nada, uma história lida na vida adulta, provavelmente aos vinte e dois anos. Desta ele diz lembrar-se apenas que foi uma “leitura de circunstância”. Essa sim ele se lembra: estava preso na cadeia e era o ano de 1971. Ele então, descreve: “Era um livro fininho, com capa de papel, uma peça de teatro.” (AIRA 2002, p. 34). Da história, ou melhor da peça lida, recupera alguns elementos que o levam a deduzir que era um livro muito ruim. Mas ficou uma lição para esse narrador que foi a de que o autor desse livro, mesmo deixando uma história ruim, ainda assim teve o impulso e a coragem de fazê-la. E isso foi o que contou para que este livro entrasse na recuperação dessas figuras de escritor que fizeram parte de sua época.

Esse texto, ao convocar inicialmente o gênero memória, o faz para questioná-lo. Nos relatos que diz recuperar, na verdade ele põe em dúvida o poder da memória, por meio das incertezas e vacilos acerca do contexto que as envolveram. Isso nos leva a não confiar no que conta. O narrador vai, na verdade, corroborando

sua ideia de que o esquecimento é o que é constitutivo da literatura, pois esta se faz do que foi esquecido: “Todo el saber es combate contra el olvido, y no sólo interpersonal sino, antes, dentro del sujeto. La literatura em cambio está hecha toda de olvido, o de simulacros de memória.” (Aira, 1991, p. 41). O que vemos são simulacros de memórias que não permitem afiançar nada.



O texto, **Introdução e ensaio**, convoca o gênero ensaio para que o narrador jogue com a escrita ensaística, no sentido de que, ao mesmo tempo em que sugere escrever um ensaio, desestabiliza, de certa forma, o gênero.

Na primeira parte denominada “Introdução”, um narrador-personagem que podemos relacionar, pelas angustias e aflições que descreve, a um escritor, irrompe na narrativa melancólico, deprimido e em conflito consigo mesmo. Depois de um dia de “pequenos fracassos” volta para casa desanimado e desiludido. No ápice dessa melancolia eis que se apresenta, como uma epifania, a Literatura, “essa Rainha do Mundo, minha Rainha Pessoal e intransferível. Acompanhada de seu *doppelgänger* com vestido de noiva: a inspiração.” (AIRA, 2002, p. 66). Essa introdução se constrói em forma de uma ode à Literatura (assim com maiúscula todo o tempo em que a palavra aparece no texto).

Imbuído de novo ânimo e vida proporcionado pela Literatura, esse narrador, possuído de inspiração, ao chegar em casa põe-se a escrever um ensaio, que é segunda parte do texto.

Esse ensaio, na verdade, não pretende seguir as convenções do gênero em si, ou seja, produzir de fato um ensaio. Mais do que isso, o que vemos é uma espécie de experimentação com a escrita que corre ao sabor da improvisação, saltando de um tema a outro, indo e vindo para, no fim, revelar-se mais uma maquete a partir da qual se pode iniciar para construção de outros textos.

Das formas estabilizadas é que se produzirão formas novas e isso será possível experimentando, jogando com elas. É assim que esse narrador procede com o gênero ensaio nesse texto, produzindo um, não para confirmá-lo, mas para questioná-lo, assim como levar-nos à reflexão do que pode a Literatura.

A trombeta de vime, texto que dá título ao livro, assume uma forma oscilante entre ensaio e artigo literário. Constrói-se a partir de uma reflexão permeada pelo melancolia.

Na primeira parte do texto, um narrador melancólico reflete sobre como “Estamos incapacitados para tomar conta de nossa própria vida. [...]. Por isso necessitamos que outros se ocupem de nós.” (AIRA, 2002, p. 970). Crescemos, nos tornamos adultos e essa incapacidade e necessidade seguem. Na maturidade pode se chegar à autonomia, mas essa em geral é substituída por um tipo de cortesia que confunde ou mascara a verdadeira autonomia.

A partir dessa reflexão, como dissemos permeada pelo melancolia e certo negativismo, ou pessimismo, o narrador passa na segunda parte do texto, a refletir sobre a natureza da arte.

A autonomia, que no indivíduo parece ser quase impossível de acontecer, é fundamental na arte. Ela é que dá a liberdade de criar, pois confere ao artista o poder de desconfiar de fórmulas prontas e desgastadas: “Ser autônomo. Recuperar o espírito pioneiro que a humanidade vem perdendo nos últimos cem anos.” (AIRA, 2002, p. 101).

Um exemplo desse exercício de uma verdadeira autonomia seria “não esperar nada dos editores. O futuro, se é que existe um futuro, está na editoração eletrônica individual. Dentro em pouco, graças aos avanços técnicos, os livros poderão ser feitos em casa, todos poderemos fazê-los.” (AIRA, 2002, p. 102).

O narrador conduz-nos, a partir de uma situação ou de uma questão que está no nível individual de qualquer ser humano, para uma que é da esfera da arte, especialmente a que tem a ver com o livro e suas possibilidades de existência no atual contexto. O elo que unirá as duas partes do texto está, então, no desenvolvimento da autonomia, nas esferas individuais e da arte. Aqui especificamente em um de seus elementos, o livro.

Assim, um texto que começa permeado de melancolia e pessimismo sobre a vida, mostra-se o oposto quando trata da questão de existência do livro e suas condições na atualidade, portanto da existência da arte, ou melhor ainda, da literatura:

Todos os livros são livros, mas são todos diferentes porque beberam nas inumeráveis posturas da vida social do homem. Continuam e continuarão a fazê-lo, enquanto existirem homens e livros. Nem é preciso se preocupar com a originalidade, pois seria virtualmente impossível ela não se dar. É

como se o livro tivesse sido sempre um objeto experimental, a prova infinitamente renovada de uma particularidade absoluta. (AIRA, 2002, p. 102).

Vemos um narrador que, diferente de muitos discursos em que a existência do livro é posta em dúvida, celebra essa existência e sua importância, além de apontar-lhe caminhos.

Esse é um dos únicos textos do conjunto que se constrói de uma forma mais contínua, ou seja, sem muitos fragmentos narrativos ou de outro tipo, por isso sua relação mais direta com um artigo literário ou um ensaio. Mas, ainda assim, guarda relações com os demais no modo como sempre parte de uma situação para lançar uma autorreflexão sobre algum aspecto da esfera artística e, claro, seu caráter híbrido, dado que oscila entre diferentes gêneros, participando um do outro, mas sem pertencer a nenhum.



“**Diário de um demônio**”, quarto texto da série, e um dos mais breves, juntamente com **As duas bonecas**. No título já vemos convocado o gênero diário, no entanto, logo no início do texto o narrador desfaz qualquer relação que possa ser conferida entre o gênero diário e o que ele está escrevendo. Aqui, semelhante aos textos “**Tive a sorte...**” e **Introdução e ensaio**, um gênero é convocado, mas imediatamente desestabilizado:

O título que dei a este texto pode induzir ao erro, que tratarei logo de esclarecer. Não estou escrevendo um diário, nem isto é um fragmento. Ou melhor dizendo, estou escrevendo um diário, sim, mas apenas isto. Hoje o começo e hoje o termino. É o diário de um único dia [...]. (AIRA, 2002, p. 49).

Vemos então um narrador, em tom exaltado, que emite seu “grito de liberdade” para assinalar um momento em que faz uma opção: “Em algum momento do futuro poderei dizer: Um dia cansei de ser bom, e comecei a ser mau. Esse dia é hoje. Hoje deixo de ser bom, hoje começo minha nova vida. [...] de agora em diante só posso escrever em nome do Mal. [...] somente no Mal o ato de escrever ganha sentido.” (AIRA, 2002, p. 50).

Nessa opção ressoa um tema aireano recorrente que é o da opção pela escrita do que ele chama literatura má. Nesta, Aira fundamenta um fazer artístico radicalmente divergente e contestador dos modelos em voga e celebrados, como também defende que é pela prática dela que se inova ou que chega a produzir algo

novo, pois, de acordo com ele, “lo malo definido de nuevo, es lo que no obedece a los canones establecidos de lo bueno”. (AIRA, 1995, p. 29).

Assim, esse texto breve quase em tom de manifesto, evidencia uma série de questões relativas às práticas artísticas e literárias que nos leva a relacioná-las ao próprio projeto literário de Aira: “Yo vengo militando desde hace años en favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, ‘literatura mala’”. (AIRA, 1993, p. 29). Tal opção – em que o processo está em primeiro plano – se faz pelo abandono, pelo improviso, pela imperfeição e pela experimentação, características que podemos constatar nesses mesmos textos *d’A trombeta de vime*.

Essa “literatura mala”, podemos pensar, conforme o que temos defendido, ancora-se também no que estamos chamando aqui de processos de hibridação. Processos que, além de resultarem de combinações diversas carregam essa marca do inacabado, da improvisação como se o tempo todo se experimentasse com a escrita.

4.2.4 Autômatos e duplos

Um episódio da secretária eletrônica e As duas bonecas, os dois textos que de certa forma destoam do conjunto, mas nem por isso deixam de compartilhar determinados traços, apresentam um narrador em terceira pessoa e constroem-se, podemos dizer, obedecendo a uma narrativa mais acabada, pelo menos em relação aos demais textos, no sentido de que narrador, personagens e trama estão bem mais delineados, aproximando-se do que seria um conto.



Um episódio da secretária eletrônica é narrado em terceira pessoa e traz a história de uma personagem, Odile, uma jornalista cultural que teria sido a pioneira, na Argentina, do uso de uma das tecnologias de comunicação moderna, a secretária eletrônica, uma autêntica máquina de produzir relatos.

O aparelho é descrito como uma engenhoca, ou melhor, um engendro troglodita moderno: “Essas coisas pareciam quase mágicas, incompreensíveis. O moderno é habitado por uma grande ingenuidade, é uma corrente de rajadas pueris.” (AIRA, 2002, p. 77).

A secretária eletrônica, no seu teor de novidade, transforma-se num mecanismo estranho, que também vai gerar relatos igualmente estranhos. No caso, um especificamente, envolvendo Odile e uma amiga, Hairenk. Essa amiga morre, e, diz o narrador que, “como acontece com as mortes prematuras, todos se sentiram culpados, alguns mais, outros menos, conforme o caráter e o grau de intimidade que tinham com a morta.” (AIRA, 2002, p. 79). Mas antes de que o fato ocorresse ela deixa uma mensagem na secretária para Odile.

Todo o texto é construído em torno dessa mensagem que a morta deixa. Esta ganha nuances de evento sobrenatural e acaso no modo como a personagem vai lidar com ela. Na verdade, o episódio se torna um mal-entendido. É neste aspecto do mal-entendido que ele será visto como uma espécie de trampolim para a escrita. Segundo Aira é no mal-entendido que a literatura começa. A mensagem então poderia ser lida como uma espécie de pré-história de um gênero de relato.

Nesse sentido, o texto agrega além da sua relação com o conto um tom também reflexivo, pois, de certa forma, o episódio da mensagem na secretária eletrônica vai servir para que a narrativa lance uma reflexão sobre como, para Aira, a literatura começa: no mal-entendido.



As duas bonecas, é o último texto do conjunto e também um dos mais breves. Para construí-lo, Aira recorre a uma das personagens mais emblemáticas da história argentina, Evita, talvez uma das figuras reais mais exploradas na literatura, no cinema, no teatro, na música e outras esferas. Creio que ele não poderia deixar de contribuir para construir uma ficção a partir dessa personagem e o faz de modo muito particular. Para isso ele recorre a um dos temas também bastante explorados na literatura que é o do duplo.

Esse tema é retomado a partir da construção de um relato em que a personagem Evita manda fazer duas bonecas idênticas a si, cujo objetivo era substituí-la em eventos. “Precisava delas por causa da quantidade de atos a que devia comparecer, em razão da importância de sua figura no ritual no ritual peronista.” (AIRA, 2002, p. 117). A solução é então duplicar-se, o que ela faz mandando criar as bonecas. A representação ou reprodução do real se coloca neste relato aireano.

As bonecas eram réplicas perfeitas de Evita, portanto réplicas perfeitas do real. Mas, como diz o narrador, “acontece que a perfeição, como todos os absolutos, é uma questão muito escorregadia. Eram perfeitas, isto é, eram idênticas, mas esse traço não era recíproco. O que, num dado momento, provocou um acidente muito triste, que, felizmente para o regime, permaneceu em segredo.” (AIRA, 2002, p.117-118).

Mais uma vez neste relato volta o mal-entendido como entrada para o relato ou a escrita. Este, no caso, se deu porque em um dos inúmeros eventos aos quais Evita deveria comparecer, foi enviada não uma mas as duas bonecas. Tão espetacular eram as aparições de Evita que ninguém se deu conta de que havia duas bonecas, mas elas se viram entre si. E isso bastou para produzir-se um encontro insólito. As duas bonecas ganham contornos humanos na descrição da cena desse encontro, ocorrendo uma espécie de fusão entre o objeto e a personagem real.



Os doze textos discutidos acima constituem as peças desse mecanismo chamado *A trombeta de vime*. Cada peça é construída acionando determinadas estratégias que configuram um dos objetos singularíssimos da prolífica obra de Aira.

Procurou-se observar essas estratégias pelo viés da categoria do hibridismo, identificando-as como processos de mistura, mesclas e incorporação de diferentes discursos e gêneros das diversas esferas da literatura e da arte, bem como seus possíveis efeitos e sentidos. Fica-nos claro que essa operação de hibridização é complexa e cada texto exige um olhar atento que explore minuciosamente esses processos e evidencie todo o poder inventivo que Aira realiza em cada peça. O percurso aireano de tessitura do texto é complexo e empreender essa aventura de seu deslindamento é um exercício enriquecedor.

V. Suíte preambular para uma possível conclusão em curso

Não se conclui nada sem um antes. E o antes vive em silêncio. O silêncio se escoia é no escuro. Pelos dutos cinzentos da palavra é que ele sobe, como seiva nobre. [...]. Donde se conclui que só na última linha – como no derradeiro suspiro de um homem – é que se finda uma história.

(João Anzanello Carrascoza)

A presente dissertação procurou discutir um dos livros do escritor argentino César Aira, intitulado *A trombeta de Vime*. Para tanto, procuramos delimitar e problematizar a questão da inclassificabilidade deste livro dada por uma mistura de discursos, linguagens e gêneros literários e de outras esferas artísticas que configuram a singularidade deste livro, entre tantos do escritor. Para analisar tal mistura nos pareceu profícuo utilizarmos a categoria de hibridismo literário, mesmo cientes de que ela ainda não responde de forma satisfatória a problemáticas que determinados textos literários contemporâneo nos colocam.

Procurei analisar, nos textos que compõem o livro, de que forma cada um deles convocavam essas diferentes linguagens literárias ou de outras áreas para sua tessitura, mesclando-as ou hibridizando-as. Assim, fui rastreando as diferentes estratégias e procedimentos de hibridização realizadas nesses textos, bem como os efeitos desse processo, de modo a compreender como essas operações transcendiam a mera busca por determinar este ou aquele pertencimento de cada texto. Portanto, creio que, além de tentar compreender tal processo e seus efeitos num livro especificamente, a análise reverberou para além dele, já que possibilitou um olhar mais amplo não só para o projeto literário de Aira, mas também para alguns fenômenos que parecem fazer parte das problematizações do literário e dessa própria instituição chamada Literatura.

Estive consciente de alguns desafios que teria quando me decidi por trabalhar com um dos livros de César Aira. Isso por dois motivos principais e que estão intimamente correlacionados. Primeiro, pelo fato de que estamos diante de uma figura complexa e controversa do cenário literário latino-americano atual, segundo porque estava me aventurando nisto a que chamamos literatura contemporânea. Assim, mapear as questões de análise num presente tão próximo, e em constante mutação, não só do contexto histórico que nos é dado viver, mas

também porque Aira não parava (e não para) de publicar livros, foi o mais desafiador.

Creio que passamos por um momento muito particular de transformações e a literatura não deixa de também incorporá-las. Muitas questões em torno a estas transformações têm estado presentes nas discussões atuais, no sentido de tentar entender como a esfera literária e os diversos dispositivos relacionados a ela têm sido afetados, bem como os caminhos possíveis que vem se desenhando nesse contexto.

Nesse sentido, ao pesquisar um dos representantes dessa literatura contemporânea, nos vemos às voltas com dilemas que possivelmente remetem às dificuldades mais amplas pelos quais estamos passando. Isso, para mim, enquanto leitora dessa literatura, tem produzido inquietações. Então, de certa forma, pese as dificuldades, esses dilemas me moveram para a pesquisa e também, parece-me que aí se coloca a importância de pesquisar escritores como Aira.

Ao escolher esse escritor e um de seus mecanismos, o livro *A trombeta de vime*, nos propomos refletir um pouco sobre os caminhos que a literatura tem tomado. Como vimos, Aira é uma das singularidades da paisagem argentina, e parte de uma constelação de escritores latino-americanos, que tem desenvolvido um projeto estético muito particular, que contesta e transgride os modos de se fazer literatura na contemporaneidade e avança, senão novos caminhos, novas formas de percorrê-los.

O que procuramos realizar aqui foi levantar alguns aspectos desse livro a partir dos quais se pode pensar modos de um artista ou escritor operar concretamente no contexto assinalado. A noção de hibridismo me pareceu, nesse momento, dar conta de algumas questões que incidem nessa operação de fusão de distintos discursos das esferas literárias e artísticas para criar formas que, em última instância, põem em cheque as noções que atribuem especificidades para essas esferas.

Assim, as questões que recortamos para a pesquisa mostraram-se, no decorrer desta, a necessidade de um maior aprofundamento ou ampliação, além de nos levar a outras interrogações, no entanto, em decorrência do tempo não nos foi possível esse aprofundamento.

Por ora, fica a sensação de incompletude, mas, ao mesmo tempo, a de que os horizontes foram ampliados de modo a possibilitar outras explorações futuras. César Aira é sem dúvida um dos escritores pelos quais tenho profunda admiração e de quem me tornei uma leitora apaixonada. Desejo ampliar e continuar explorando muitas dessas questões que levantei e as que foram surgindo aqui. Acredito que, ao estudar os textos que compõem esse livro em particular fui ampliando meu olhar tanto para a produção desse escritor em particular, quanto para outras produções e escritores contemporâneos com quais tecer relações e amplificar as discussões que perpassaram essa pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DE CÉSAR AIRA²⁷

- AIRA, César. **Nouvelles impressions Du Petit Maroc**. Saint Nazaire, Me.e.t, 1991.
- _____. **Nouvelles impressions Du Petit Maroc**. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie, 2011.
- _____. **Copi**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- _____. La innovación. In: *Boletín* nº 4, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, abril de 1995.
- _____. Ars narrativa. *Criterion*, nº 8 Caracas, enero 1994.
- _____. **Taxol precedido de Duchamp en México y la Broma**. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1997.
- _____. Arlt. *Paradoxa*, nº 7, Rosário: BVE, 1997.
- _____. **La trompeta de Mimbre**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- _____. **A trombeta de vime**. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. Kafka, Duchamp. *Revista Tigre* 10. Cerhius (ilce) Grenoble, 1999.
- _____. Kafka, Duchamp. Trad. Jorge Wolff. In: Dossiê Aira. *Revista Landa* Vol. 2 N° 2 (2014).
- _____. **Diccionario de autores latinoamericanos**. Buenos Aires, Emecé/Ada Korn Editora, 2001.
- _____. La nueva escritura. In: *Boletín* nº 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, octubre de 2000. (p. 165-170)
- _____. Lo incomprensible. Bogotá: *El Malpensante*, nº 24, 1 ago. – 15 set. 2000.
- _____. Particularidades Absolutas. Chile: *El mercurio*, 29/10/2000.
- _____. El Ensayo y su Tema. In: *Boletín* nº 9 del centro de estudios de Teoría y Crítica literaria. Rosário: Universidad Nacional de Rosario, 2001.
- _____. **Las tres fechas**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- _____. 3 ensayos de oposición. Bogotá: *El Malpensante*, nº 109, julho, 2010.
- _____. Raymond Roussel: la clave unificada. *Revista Carta 2*, museo Reina Sofía. Madrid, primavera-verano, 2010. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/carta2.pdf>
- _____. **Raymond Roussel. A chave unificada**. Trad. Byron Vélez Escallón. Florianópolis/SC: Cultura e Barbárie, 2013.
- _____. **El criminal y el dibujante**. Buenos Aires: Spiral Jetty, 2011.
- _____. **Relatos reunidos**. Barcelona: Mondadori/Random house, 2013.

²⁷ Procurou-se inserir as traduções de livros de Aira para o português brasileiro.

_____. **Continuación de ideas diversas.** Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales, 2014.

_____. **Continuação de ideias diversas.** Tradução Jorge Wolff. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2018.

_____. **Sobre el arte contemporánea seguido de en la Habana.** Buenos Aires: Literatura Random House, 2016.

_____. **Sobre a Arte Contemporânea.** Trad. Victor Rosa. Rio de Janeiro: Zazie edições, 2018.

_____. **Em Havana.** Trad. Byron Vélez Escallón e Joaquín Correa Florianopolis/SC: Cultura e Barbárie, 2017.

2. Entrevistas de Aira

Entrevistas, autores argentinos: Habla Aira. Disponível em: <http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/habla-aira.html>

FONSECA, Sergio. Procedimento do Prazer. Disponível em: <http://flip2007.wordpress.com/2007/06/30/procedimento-do-prazer-entrevista-com-cesar-aira/>

GARZÓN, Raquel. "Quise escribir algo erótico". Disponível em: http://elpais.com/m/cultura/2015/07/22/babelia/1437571976_587943.html

RODRIGO, Inés Martín. César Aira: "Mis libros son ensayos que disfrazo de novelas para que no me tomen por loco". Disponível em: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html>

ROJO, José Andrés. "Me dejo guiar por el capricho y la imaginación. Disponível em: http://elpais.com/diario/2008/03/06/cultura/1204758002_850215.html

3. SOBRE CÉSAR AIRA

Albornoz, Carla Victoria. **É ou não é? Sistemas de escrita na obra de Osvaldo Lamborghini, César Aira y Mario Bellatin.** 2012. 154 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BARENFIELD, Verónica Eva. César Aira: realismo en proceso. Disponível em: http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html, 2003.

_____. Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición. Paradoxa 7, Rosario, 1997.

CANGI, Adrian. César Aira, o autómata do presente. In: **A trombeta de vime.** Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002.

CATELLI, Nora. César Aira, proyecto interminable. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/12/babelia/1407861159_649134.html Acesso em 10 mar. 2016.

CARRIÓN, Jorge. El arte em directo. In: CARRIÓN, Jorge (coord.). *Dossiê César Aira. Quimera-Revista de literatura*, nº 303, fevereiro, 2009.

CONTRERAS, Sandra. **Las vueltas de César Aira**. -1ª ed. 1ª reimp. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

FERNÁNDEZ, Nancy. El artista como crítico: notas sobre César Aira. *Hispanamérica* Año 37, nº. 111 (Dec., 2008), pp. 109-115.

_____. **Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer**. Buenos Aires: Biblos. 2000.

_____. "Aira". *Orbis Tertius*, año XV, número 16, 2010. Disponível em: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numeros/numero-16/sumario>. Acesso em: 24 jul 2015.

GARCIA, Mariano. **Degeneraciones Textuales: los géneros en la obra de César Aira**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

GALLARDO, Damia. César Aira: las conversaciones (Entrevista). In: CARRIÓN, Jorge (coord.). *Dossier César Aira. Quimera-Revista de literatura*, nº 303, Fev. 2009.

GIANERA, Pablo. Una modesta discusión con Aira. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1895453-una-modesta-discusion-con-aira>. Acesso em: 28 jun. 2016.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús. Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa. In: MONTOYA JUÁREZ, Jesús y ESTEBAN, Ángel. (Eds.). **Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, (&nexos y diferencias), 2008.

_____. **Realismo del simulacro: Imágenes, médios y tecnologías en la narrativa del Rio de la Plata**. 2008. 667 f. Tese (doutorado) Universidad de Granada, Granada, 2008.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas**. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007.

_____. El novelista de la vida moderna: el arte contemporáneo en César Aira. In: CARRIÓN, Jorge (coord.). *Dossier César Aira. Quimera-Revista de literatura*, nº 303, fevereiro, 2009.

LEÓN, Gonzalo. Una autobiografía de ideas. Disponível em: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=406&pdf=si> Acesso em: 30 jul. 2015.

MARCOS, Javier Rodríguez. La literatura necesita enemigos Cuando no sabemos cómo clasificar a un escritor lo llamamos artista plástico. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/02/23/actualidad/1456251898_859692.html Acesso em: 29 fev. 2016.

MBAYE, Djibril. **La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica**. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2011.

MATTONI, Silvio. **César Aira. Una introducción. Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90**. Córdoba, Epoké ediciones, 2003.

MARQUAT, Eduard. & CHAGA, Marco Maschio (orgs.). **César Aira: pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

MONTALDO, GRACIELA. "Borges, Aira y la literatura para multitudes" In: Boletín nº 6. Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre, 1998.

PREMAT, Julio. Coda. Aira: El idiota de la familia. In: **Héroes sin atributos**. Buenos Aires_ Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRIETO, Julio. Vanguardia y 'mala literatura': de Macedônio a César Aira. In: César Aira, une révolution, *Tigre*, número hors serie, ed., Michel Lafon, Cristine Breuil y Margarita Remon-Raillard, Université Stendhal-Grenoble III 181-194.

ROS, Ofelia. 2011. Restos De La Ideología: La "idea Sinistra" en la literatura de César Aira. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 37 (74). Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP: 149-69. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41940842>>. Acesso em:

SALGADO, Omar Alejandro Hernandez. Relato, vanguardia y invención en la narrativa de César Aira. 2013. 82 f. Tesis (Magíster en estudios literarios). Universidad Nacional de Colombia – Facultad de Humanidades –, Bogotá, 2013.

SARLO, Beatriz. Sujetos y tecnologías: La novela después de la historia. *Revista Punto de Vista*. Año XXIX. Nº. 86. Buenos Aires, diciembre de 2006.

SPERANZA, Graciela. "Cesar Aira, literatura 'ready-mady' " In: **Fuera de Campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp**. Barcelona: Anagrama, 2006.

4. REFERENCIAL TEÓRICO-CRÍTICO

ADORNO, Theodor W. "O Ensaio como Forma". In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: **Notas de Literatura I** São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANTELO, Raul. "A estética do abandono". In: **A literatura latino-americana do século XXI**. Beatriz Rezende (org.) Rio de Janeiro Aeroplano, 2005.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. (Org.). **Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispana contemporánea**. Madrid: Verbum, 1998.p. 59-104.

ARENAS CRUZ, María Elena: **Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. O efeito de Real. In: **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972. Pp. 35-44.

_____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. - 7ª ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1).

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. - 7ª ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1).

_____. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única**. -5ª ed.- São Paulo Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas v.II).

BIRCHAL, Tela de Souza. **O eu nos ensaios de Montaigne**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERVERA, Vicente; HERNÁNDEZ, Bélen; ADSUAR, M^a Dolores (Eds). **El ensayo como género literario**. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CURY, Carlos: “De la Subjetividad del ensayo (problema de género) al sujeto del ensayo (problema de ensayo)”. En Percia, Marcelo (comp): **El ensayo como clínica de la subjetividad**. Buenos Aires: Lugar editorial, 2001.

D'ANGELO, Biagio. História híbrida da literatura: uma questão de gênero. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 14, p. 173-190, 2009.

DERRIDÁ, Jacques. La Ley del género. traducción de Ariel Schettini, Buenos Aires, UBA-FFyL, s/f. Texto original *La loi du genre*. In: Glyph, 7. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

ECO, Humberto. **La definición de arte**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A.,1983.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo**. Trad.: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad.: Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens/Vega, 1992.

_____. Prefácio à transgressão. In: **Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 7, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>>. Acesso em: 18 out. 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

_____; KIFFER, Ana Paula. **Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas**. Belo Horizonte: UFMG, 2014b.

GIORDANO, Alberto. **Modos del ensayo: de Borges a Piglia. Reedición corregida y aumentada**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

_____. Autoficción: entre literatura y vida. In: *Boletín / 17* del del centro de estudios de Teoría y Crítica literaria. Rosário: Universidad Nacional de Rosario, 2013. Disponible em_ <http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=38>. Acesso em 5 ago. 2016.

GOMES, Miguel. **Los Géneros Literarios en Hispanoamérica: teoría e historia**. Pamplona: EUNSA, 1999.

GONZÁLEZ, Horacio. Elogio del ensayo. In: *Babel – Revista de libros*, Año III, n. 18, Buenos Aires, agosto de 1990, p.29. "Dossier: Últimas funciones del ensayo".

GRAMUGLIO, María Teresa. La construcción de la imagen. In: *Revista de Lengua y Literatura*, nº 4, Universidad Nacional del Comahue, noviembre, 1998.

GUSMAN, Luis. El ensayo de los escritores. *Sitio n. 4/5*, mayo. Buenos aires, 1985. pp. 56-60.

GUTIÉRREZ, Rafael. Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. In: *Revista Landa* vol. 3, n. 2 (2015). p. 94-115.

KOZAK, Claudia. **Deslindes. Ensayo sobre la literatura y sus límites en el siglo XX**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação de Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, nov. 2012. p. 230-241. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 28 set. 2017.

KERMODE, Frank. Ficción literária y realidad. In: **El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la ficción**. Barcelona, Gedisa, 1983.

KLINGER, Diana I. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e virada etonográfica**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Unicamp, 2012.

LUKÁCS, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo". In: **El alma y las forma y la teoría de la novela**. Barcelona: Grijalbo, 1975.

MIGNOLO, Walter. "Discurso ensayístico y tipología textual". In: Isaac Jack, lévy y Juan Loveluck (eds). Simposio: El ensayo Hispanoamericano. South Carolina University of south Carolina, 1984.

MINELLI, María Alejandra. **Con el aura al margen (Cultura argentina en los '80/'90)**. Córdoba: Alción, 2006.

NASCIMENTO, Evando. Literatura no século XXI: expansões, heteronomias, desdobramentos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 18, n. 28, 2016. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/issue/view/29>>. Acesso em: 8 nov. 2017.

MONTALDO, GRACIELA. **Zonas ciegas: populismos y experimentos culturales en Argentina**. Fondo de cultura económica: Buenos Aires, 2010.

OLMOS, Ana Cecilia. *Discurso de la subjetividad: la crítica de los escritores*. In: Astrolábio, nº3, nov. 2006. En: <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/novosfrutos>

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIZARRO, Ana. (org.) **América Latina: palavra, literatura e cultura**. V.3. São Paulo: memorial. Campinas: UNICAMP, 1995.

POZUELO YVANCOS, José Maria. **Figuraciones del yo en la narrativa**: Javier Marías y E. Vila-Matas. Castilla y León: editorial Universidad de Valladolid, 2010.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PASTORMERLO, Sergio Carlos. Resenha: Susana Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon* Buenos Aires, Losada, 1998, 176 págs. *Revista Orbis Tertius*, N. 6, 1998.

PRIETO, Julio. **La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica**. Madrid: Iberoamericana/Verveurt, 2016.

_____. Sobre ilegibilidad y malas escrituras em Hispanoamérica. In: Julio Prieto (org). **Dossier Malas escrituras**. *Insula 777. Revista de Letras y Ciências Humanas*. Madrid, septiembre, 2011. p. 2-4.

PRIETO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Madrid: Taurus, 2011.

RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo. De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual. In: **L'HYBRIDE / LO HIBRIDO: Cultures et littératures hispano-américaines**. EZQUERRO, Milagros (dir.). Paris: INDIGO & côté-femmes éditions, 2005.

RESENDE, Beatriz (Org.). **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplana, 2005.

SAER, Juan José. **El concepto de Ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

SARLO, Beatriz. Del otro lado del horizonte. In: *Boletín 9* del centro de estudios de Teoría y Crítica literaria. Rosario, Universidad nacional de Rosario. pp.16-31, 2001.

_____. **Ficciones argentinas**. Buenos Aires: Mardulce, 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SPERANZA, Graciela. ¿Dónde está el autor? Sobre el fantasmático regreso del autor a la ficción. Otra parte: Revista de letras y artes. Nº 14 – Otoño 2008. Disponible en: <http://www.revistaotraparte.com/autores/graciela-speranza>

ZANETTI, Susana. Apuntes acerca del canon latinoamericano. In: CELLA, Susana (comp.). **Dominios de la literatura. Acerca del canon**. Buenos Aires, Losada, 1998.