

Eduard Marquardt

A ÉTICA DO ABANDONO

César Aira e a nova escritura

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas, para obtenção do grau de Doutor em Literatura, com área de concentração em Teoria Literária.

Orientação: Prof^a Dr^a Ana Luiza Andrade

Florianópolis, fevereiro de 2008.

A ÉTICA DO ABANDONO

César Aira e a nova escritura

RESUMO

Esta tese estuda a escritura (Barthes) de César Aira (Coronel Pringles, Argentina, 1949). Grande parte da investigação baseia-se em material disperso, textos de jornais e revistas, ocupando lugar de destaque a conferência "O abandono-no". A produção de César Aira é lida a partir deste texto, para trás e para frente, buscando-se modos de como este procedimento se relaciona a outros mecanismos da escritura, a saber, o contínuo, a tradução e a singularidade, caracterizando, em seu caso, um processo de documentação marcado pelo uso da prosopopéia. O abandono constitui uma ética (Badiou), pela qual o sujeito se lança infinitamente a um para-além do já-sabido. Do abandono para uma nova escritura.

Palavras-chave: César Aira; Literatura; Argentina; Abandono; Ética; Escritura; Arte; Crítica; Procedimento.

ABSTRACT

This thesis studies the *écriture* (Barthes) of the Argentinian writer César Aira (Coronel Pringles, 1949). It is fundamentally based on disperse material where the conference "O a-ban-do-no" (Abandonment) plays an important role, for it is the point of departure for a reading of Aira's production. An immitation as well as a search for a procedure which goes backwards and forwards, it relates to other mechanisms of his own writing (*écriture*) such as the continuous, translation and singularity, and will characterize a prosopopaeic way of arranging documents. Finally, abandonment institutes an ethics (Badiou) by which a subject is infinitely drawn beyond the already-known. From abandonment to a new writing (a new *écriture*).

Keywords: César Aira; Literature; Argentina; Abandonment; Ethics; *Écriture*; Art; Criticism; Procedure.

A ética do abandono: César Aira e a nova escritura

Eduard Marquardt

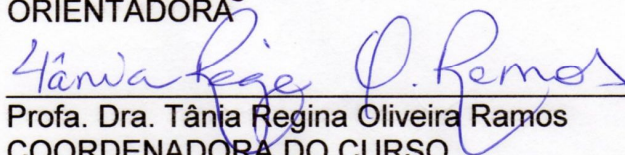
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

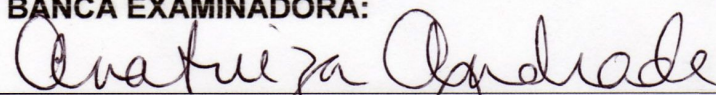


Profa. Dra. Ana Luiza Andrade
ORIENTADORA

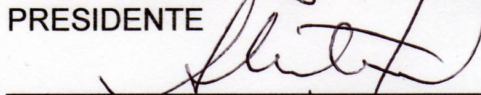


Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

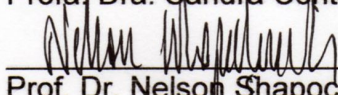
BANCA EXAMINADORA:



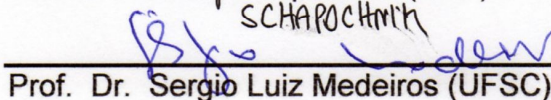
Profa. Dra. Ana Luiza Andrade
PRESIDENTE



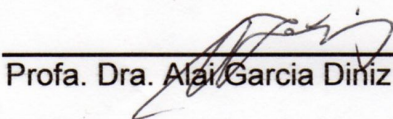
Profa. Dra. Sandra Contreras (Universidade Nacional de Rosário)



Prof. Dr. Nelson Shapochnik (USP)
SCHAPOCHNIK



Prof. Dr. Sergio Luiz Medeiros (UFSC)



Profa. Dra. Alai Garcia Diniz (UFSC)

Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC – suplente)

Meus agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, que financiou parte desta pesquisa.

Devo à Prof^a Ana Luiza Andrade a condução da redação final, a quem agradeço, tanto pelas sucessivas leituras e sugestões, quanto pelo convívio. À banca, Dr^a Sandra Contreras, Dr. Nelson Schapochnik, Dr^a Alai Garcia Diniz e Dr. Sergio Medeiros, agradeço a disposição em examinar o texto. Aos professores Maria Lucia de Barros Camargo e Raúl Antelo reconheço presença neste trabalho, aos quais também muito agradeço.

Aos colegas do Instituto Esfero, Marco Maschio Chaga, Simone Dias, Jacqueline Iensen, Carlos Castilho, os amigos Felipe W. Lins, Fernando Massignam, Widomar Carpes Jr., Frank Marcon, Guilherme Peixoto, Gizelle Bedendo, Guto Rosa, meus irmãos Evandro e Dayana Marquardt, agradeço pelas conversas de sempre e pela parceria. Este trabalho é também para vocês.

A César Aira, por fim, agradeço sua generosidade e confiança.

*para Rolf e Neli
e pro Du, que já lê.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	14
1.1 Nota	14
1.3 O abandono	30
1.4 O contínuo	37
1.5 Contínuo, repetição e diferença	39
1.6 Singularidade, analogia e tradução	47
1.7 Individualidade e singularidade	53
1.8 <i>Assemblage</i>	55
1.9 Atonalidade	61
1.10 Imagem	66
1.11 Mimese	69
1.12 Indícios	72
CAPÍTULO 2	78
2.1 A desistência	78
2.2 Uma trapaça, um estrago	82
2.3 ética	87
2.4 A ética da literatura	92
CAPÍTULO 3	98
3.1 Caixas-pretas e dispositivos	98
3.2 Deriva e documentação	101
3.3 Aparelho, procedimento, cifra	107
3.4 Maquete	112
3.5 A prosopopéia	116
3.6 Conexão e abandono	121
SEM MÃE	127
BIBLIOGRAFIA	133
DE CÉSAR AIRA	133
Livros	133
Em colaboração	134
Em periódicos	134
Como editor	137
Traduções assinadas	137
Entrevistas	138
Traduções para o português (Brasil)	138
SOBRE CÉSAR AIRA	139
GERAL	144
MAPA CRONOLÓGICO	155
MAPA ELETRÔNICO	164

ARQUIVO	167
TEXTOS ESPARSOS DE CÉSAR AIRA	168
Romance argentino: nada além de uma idéia	169
A tradução	173
Era uma vez... ..	174
<i>Best-seller</i> e literatura	176
O desejo real de viajar	179
Cecil Taylor	181
Osvaldo Lamborghini e sua obra	188
O distraído	192
Uma máquina de guerra contra a pena	194
Um barroco do nosso tempo	196
Um teste	198
O a-ban-do-no	199
Exotismo	201
Arlt	205
A prosopopéia	215
Pobreza	219
A nova escritura	222
A cidade e o campo	226
A cifra	231
Kafka, Duchamp	236
O incompreensível	240
O ingênuo	243
Braulio Arenas: por uma literatura modular	249
Nossas improbabilidades	252
Dois notas sobre <i>Moby Dick</i>	254
A utilidade da arte	257
A obra-prima secreta	260
Os quadros de Prior	262
Contra a literatura infantil	264
O ensaio e seu tema	265
A poesia do suporte	269
Mutilação narcisista	270
Entre presidente e presidente	271
O dândi de um traje só	273
Os poetas do 31 de dezembro de 2001	275
Vozes entre a selva	277
Rimbaud, um mistério intacto	278
Semelhanças e diferenças entre Colômbia e Argentina	280
O medo criador	283
O que fazer com a literatura?	285
Por que escrevi	287
Adeus, Natal	291
A hora azul	293
Contos de fantasmas	294
O método da caneta-tinteiro	297
Chileno, florentino, chinês	298
Mil gotas	300
A onda que lê	310
A boneca viajante	312
A ilha deserta	314
A intimidade	316
O carrinho	320
Pequenos delitos, grandes obras	322
Verne e o leitor	324
Provemos com veneno	326
Experiência vital	328
IMAGENS	329
APÊNDICE	335

É paradoxal, mas eu, que me sinto tão longe e diferente de meus colegas escritores, me reconhecia num carrinho de supermercado.

César Aira

INTRODUÇÃO

A escritura de César Aira é um lugar, e como todo lugar, admite várias narrativas. Esta tentará ser uma delas.

Partamos de algumas já escritas: Sandra Contreras percebeu em Aira a conversão do trabalho literário na superprodução de uma literatura ruim como transgressão às hierarquias herdadas;¹ Graciela Montaldo chamou atenção para o modo desviado como Aira se coloca na indústria cultural, saturando o mercado com livros na maior parte artesanais, proliferando algo que imediatamente se torna raro;² Adrián Cangi sublinhou a constante de uma literatura filosófica, auto-reflexiva e sempre limítrofe (de uma anacrônica gauchesca até a ficção científica e o romance de aventuras), por meio de um automatismo que tudo absorve;³ Francine Masiello entendeu-o como um formidável pós-moderno, herdeiro dos projetos de Manuel Puig na medida em que altera as economias sexuais que regulam o mercado das letras, pondo em juízo a crença na representação e atacando todas as instituições de aprendizagem que nos ensinaram a confiar nas nominalizações;⁴ Mariano García reiterou essa conexão com Puig, estendendo-a a Roberto Arlt e Eduardo Gutiérrez, esboçando uma linha de inovação nas letras argentinas que põe em xeque a distinção entre aparição e aparência, entre verossimilhança e realidade, entre realidade e representação, através de uma androgênese que se sobrepõe às fronteiras sexo-identitárias e dilui a noção de gênero textual, caracterizando uma escritura em que o que prolifera é justamente a degeneração;⁵ Florencia Garramuño detectou o uso paradoxal de um verossímil contra-histórico como modo de referência à cultura nacional para deslocá-la com ficções que problematizam identidades;⁶ Reinaldo Laddaga, tratando daquilo que posteriormente chamará estética da emergência, enfatizou a dificuldade em se pensar, em âmbito latino-americano, numa obra que possua igual nível de risco e inventividade. Trata-se, a seu ver, de uma hiperloquacidade que dificulta o acesso à obra, embora não deixe, o crítico, de

¹ Cf. CONTRERAS – Las provocaciones de César Aira. Lote n. 64, Dossiê César Aira, nov. 2002, s.p.; *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

² Cf. MONTALDO, Graciela – Um caso para o esquecimento: estéticas bizarras na Argentina (livros, indústrias culturais e ficções). *A propriedade da cultura. Ensaio sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Trad. Eduard Marquardt. Chapecó: Argos, 2004, p. 79-96.

³ Cf. CANGI, Adrián – César Aira, o autômata do presente. Posfácio a AIRA, César – *A trombeta de vime*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 121-6.

⁴ Cf. MASIELLO, Francine – El espectáculo de la diferencia. *El arte de la transición*. Trad. Mónica Sifrim. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001, p. 97-174.

⁵ Cf. GARCÍA, Mariano – *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

⁶ Cf. GARRAMUÑO, Florencia – Utopías invertidas: el pasado contra la historia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 86.

denominá-la como "uma literatura de classe média";⁷ Washington Cucurto (na verdade, Santiago Vega) disse ser Aira um escritor revigorante, que exige do leitor um atrevimento, uma escritura. A marca de Aira, a seu ver, estaria na ação que cria uma circunstância, traço cuja melhor resposta seria Dalia Rosetti (na verdade, Fernanda Laguna), quando a circunstância cria a ação;⁸ Daniel Link viu no procedimento aireano um dispositivo semiótico que põe todo o pensamento e toda a literatura numa espécie de nave fantasma rumo ao infinito, possivelmente assumindo a forma da música de Enya tocada em *random* permanente enquanto uma lavadora está em funcionamento; trata-se da literatura como brincadeira e, ao mesmo tempo, de uma seriedade que queima;⁹ Raúl Antelo sublinhou o aspecto de uma obra em miniatura e multifária escudada no eu que reinventa um passado, devolvendo-lhe o poder perdido de imaginar alternativas, num movimento de refutação do tempo que afirma sua temporalidade com o mesmo gesto que a impugna.¹⁰

O presente trabalho parte da hipótese de que pela escritura proliferante e partenogenética de César Aira emerge uma ética da literatura pautada por um procedimento-chave: o *abandono*. Para tanto, ocupa lugar de destaque, como o ponto articulador de toda a sua escritura, para trás e para frente, a conferência de mesmo título, "O a-ban-do-no", apresentada a estudantes da Universidade de Buenos Aires, no Centro Cultural Ricardo Rojas, ao final da década de 1990, e cuja convocatória era "Como ser escritor". O texto, anos mais tarde, foi sabiamente deixado de lado por Aira.¹¹

Como procedimento (o elemento restante da vanguarda), o abandono prima pela renúncia como possibilidade do novo. "Abandonar é permitir que o mesmo se torne outro, que o novo comece", diz Aira.¹² Se a literatura é matéria cuja definição é sempre eventual (e cujo nome seria apenas um momento apolíneo do dionisíaco), *história*, *sujeito*, *verdade* e *real* são também conceitos sempre por vir. A literatura seria não já o produto de um saber expressado pelo indivíduo, posteriormente institucionalizado e perpetuado, mas o dispositivo que dá possibilidade ao pensamento, remetendo-o infinitamente ao não-sabido. Sua permanência, curiosamente, só se dá pela própria convulsão.

⁷ Cf. LADDAGA, Reinaldo – Una literatura de la clase media: notas sobre César Aira. *Hispanamérica – Revista de literatura* a. n. 88. S.l.: Ediciones Hispanamérica, 2001, p. 37-48; *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

⁸ Cf. CUCURTO, Washington – ¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti? Disponível em: <http://www.eloisacartera.com.ar/elois/rosetti.html>. Acesso: 20 jan. 2008.

⁹ Cf. LINK, Daniel – Los fantasmas de la literatura. *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse, 1994, p. 86-92.

¹⁰ Cf. ANTELO, Raúl – Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira. *Crítica e ficção*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários & Culturais, 2005, p. 7-50.

¹¹ Cf. AIRA, César – Entrevista a Fernando Villagrán, programa *Off the Record Cultural*. Arco-Iris TV, Chile, 2002. Disponível em: <http://chile.arcoiris.tv/modules.php?name=Unique&id=261>. Acesso: 12 nov. 2006.

¹² AIRA, César – O a-ban-do-no. Cf. Arquivo, p. 199.

Assim, se toda máquina é máquina de máquina,¹³ na de César Aira interessa menos o sentido e mais o mecanismo que mantém a escritura em funcionamento. Daí que seus livros se espalhem sempre datados ao final, como páginas de um diário que remete a um futuro perpétuo o desenlace ou desdobramento do já escrito,¹⁴ atravessando gêneros mas prevalecendo, sempre, o tom opinativo e provisório do ensaio.¹⁵ Do gesto-primeiro, o abandono, brotarão todos os demais mecanismos de sua escritura (o *contínuo*, a *tradução* e a *singularidade*), bem como seus conectores (a *prosopopéia*, fundamentalmente).

Pelo abandono, o contínuo emerge como o segundo gesto do escritor: encaixar o discurso na ordem infinita da linguagem, buscar o significado não no que passou, mas no que vem adiante. Pela série de abandonos, a singularidade aparece como verdade, i.e., como processo, o elemento impuro que opera contra a obra; cada relato, ao retomar problemas anteriores, redesenha a série na qual ele mesmo se vincula, podendo o todo hipotético ganhar nova forma. Mas a singularidade não se origina do nada; ela advém da recombinação do já-existente, do reposicionamento das imagens do real mas que, ao se revelarem, já não atestam esse real; produzem mais do mesmo, com o que se avança, sem que no entanto o esclarecimento venha por fim à tona. A tradução fica aí implicada, e já não se trata do processo técnico que conceberia a mimese como passagem do objeto de uma linguagem a outra, preservando o sentido (a garantia de manutenção da soberania estatal, a liberdade sob a lei), mas do dispositivo que, apropriando-se do já-existente, modifica-o pela simples enunciação, propulsando o novo (o que se terá aí, vale dizer, serão sempre apenas indícios). Assim, próprio do abandono é o contínuo; próprio do contínuo é a tradução; próprio da tradução é a singularidade; próprio da singularidade é a literatura; próprio da literatura é o real.

Alain Badiou viu no abandono a traição de uma fidelidade ao incerto para a adoção da substância de uma verdade com potência total: a *continuidade*.¹⁶ Nossa perspectiva, tributária do posicionamento de Aira, é outra: pelo abandono das certezas da situação, do já-sabido, do existente e institucionalizado é que o animal humano enlaça a condição de sujeito. Trata-se de um estado que, como todo estado, é provisório; daí que a fidelidade ao incerto se imponha como única possibilidade para que essa condição retorne, para que o indivíduo

¹³ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

¹⁴ "Minhas *novelinhas* são também como diários. Escrevo-as dia-a-dia e vão entrando coisas da realidade" (AIRA, César – Qualquer coisa: un encuentro con César Aira. Entrevista a Craig Epplin e Phillip Penix-Tadsen. Buenos Aires, 4 jul. 2005. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. Acesso: 19 junho 2007).

¹⁵ "Os pensadores latino-americanos tiveram de desenvolver estratégias de sobrevivência intelectual que lhes permitissem manter-se sobre o fio da navalha sem cair em nenhum dos abismos da oposição binária. Tiveram de aceitar o axioma excludente da modernidade – afirmação ou negação, ser o mesmo ou o outro –, mas sabotando-o com as técnicas do ensaio: um modo de argumentar e pensar que expõe as idéias em forma de opiniões pessoais e provisórias." (RODRÍGUEZ, Luz – *El sueño de la razón. ¿Es importante la literatura latinoamericana?* Leiden: Rijks Universiteit, 1998, p. 20.)

¹⁶ Cf. BADIOU, Alain – *A traição. Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal*. Trad. Antônio Trânsito; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p. 87-9.

(suporte do sujeito) permita-se novamente deixar-se atravessar por um acontecimento. O abandono, portanto, não vislumbra o nada, como pareceria à primeira vista; o abandono não se coloca como negatividade. Trata-se, antes, de uma *desistência* que não desiste de si, para usar da expressão de René Major.¹⁷

Também não se trata de uma estética, se por este termo a arte se configura como ilustração da filosofia. Como procedimento, o abandono se desdobra num dispositivo ético e, ao mesmo tempo, inestético. Ético, se entendermos, contrariamente à ética geral (cujo princípio religioso e universalizante apenas coíbe o pensamento), ou à ética supersticiosa (uma *etiqueta*, segundo Borges, que põe de lado a eficácia de um mecanismo, o discurso, para nas habilidades aparentes do escritor, suas *tecniquerias*, estabelecer um modelo de perfeição da arte),¹⁸ que o trabalho do escritor seja justamente o infinito, a desestabilização dos saberes instituídos. Inestético porque, longe do confinamento pedagógico, a arte já não é instrumento elucidatório ou ilustrativo, mas um pensamento próprio, um pensamento singular que só propulsa singularidades, às quais podemos nos afiançar porém não sem novamente abandoná-las, ocasionando singularidades outras, todas máquinas celibatárias.¹⁹

Fora dos esquemas filosóficos que caracterizaram a arte até boa parte do século XX (a saber, didático, clássico e romântico),²⁰ a narrativa de César Aira se mostra imanente e singular, um pensamento cuja obra é o real, não o efeito, o que, à primeira vista, indica uma desistência da representação. Ao primar pelo contínuo (não pela continuidade), pelo impossível, sua literatura desiste da substância mas persiste no realismo, e nisso reivindica o que aqui chamaremos "ética do abandono".

¹⁷ Cf. MAJOR, René – A golpes de dado(s). *Lacan con Derrida: análisis desistencial*. Trad. Beatriz Rajlin. Buenos Aires: Letra Viva, 1999, p. 133-44.

¹⁸ Cf. BORGES, Jorge Luis – A ética supersticiosa do leitor. *Discussão*. 3ª ed. Trad. Claudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 15-9.

¹⁹ Cf. CERTEAU, Michel de – As "máquinas celibatárias". *A invenção do cotidiano*. V. 1: *Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 243-6.

²⁰ Cf. BADIOU, Alain – Arte e filosofia. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 11-28.

CAPÍTULO 1

1.1 NOTA

César Tomás Aira nasce em Coronel Pringles, Argentina, em 23 de fevereiro de 1949. Desde 1967 vive em Buenos Aires, no bairro de Flores. Romancista, novelista, contista, tradutor, ensaísta, dramaturgo (na verdade, sempre o mesmo exercício), sua escritura ambivalente pode ser lida como uma dessacralização da literatura²¹ (por aqueles que se valem da noção de *texto*), mas também como uma desfaçatez (por aqueles que se pautam pela noção de *obra*),²² "Porque escrevo sempre, esteja onde estiver, aconteça o que acontecer".²³ Oscila, como repara Adrián Cangi, entre literaturas-limite, ou seja, de uma anacrônica gauchesca a uma ficção científica desvairada, chegando à narrativa de aparições e de aventuras.²⁴ É autor de cinquenta, sessenta livros, nunca se sabe ao certo. Certo, no entanto, é que seu nome constitui um dispositivo articulador de uma escrita que nunca pára, e essa, sem dúvida, é a imagem que mais retorna nos comentários críticos, ensaios, resenhas, entrevistas, nem sempre lida como uma qualidade, mas sempre como algo chocante. Para Sandra Contreras, trata-se de "um ritmo febril de invenção", que nada mais é, a seu ver, que uma estratégia de sobrevivência:

A publicação de algo em torno de trinta e cinco relatos, em ritmo quase ininterrupto, no curso das duas últimas décadas do século (especialmente desde 1990, quando *Os fantasmas* inicia a publicação "periódica" de seus textos inéditos, à razão de dois, três e até quatro por ano) converteu-se quase num lugar comum quando se passa a falar dessa literatura, destacando o frenesi inventivo que a impulsiona, essa capacidade inusitada e inaudita para imaginar e contar histórias. Disto se trata, sobretudo na literatura de César Aira: da invenção, a mais pura e absoluta, na forma de uma história sempre nova e única.²⁵

²¹ "A literatura está dessacralizada", diz Roland Barthes, "as instituições estão impotentes para protegê-la e impô-la como o modelo implícito do humano. Não é, por assim dizer, que a literatura esteja destruída: é que ela não está mais guardada: é pois o momento de ir a ela". Trata-se, assim, de uma *deserança*: "nem anjos nem dragões estão mais lá para defendê-la; o olhar pode então voltar-se, não sem perversidade, para coisas antigas e belas, cujo significado é abstrato, perempto: momento ao mesmo tempo decadente e profético, momento de suave apocalipse, momento histórico de maior gozo." (BARTHES, Roland – *Aula*. 6ª ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 42.)

²² Para essa distinção, cf. IDEM – Da obra ao texto. *O rumor da língua*. 2ª ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 67.

²³ AIRA, César – *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 46.

²⁴ Cf. CANGI, Adrián – César Aira, o autômata do presente. *Op. cit.*, p. 121.

²⁵ CONTRERAS, Sandra – *Las vueltas de César Aira*. *Op. cit.*, p. 11. O mesmo aspecto aparece em FERREYRA, Javier – Poética del desequilibrio (*La Voz del Interior*, Córdoba, 8 ago. 2002); VALENCIA, Leonardo – César Aira y la comedia de los procedimientos (*Lateral – Revista de Cultura* n. 93, set. 2002); MALDONADO ROSALES, Iván Javier – Me considero un saboteador de la literatura: César Aira (*UniVerso – El Periódico de los Universitarios* a. II, n. 77. Xalapa; Veracruz; México: Universidad Veracruzana, 7 out. 2002); LAMBERTI, Luciano – Instrucciones

Também ministrou cursos na Universidade de Buenos Aires, mais exatamente no Centro Cultural Ricardo Rojas (sobre Copi, Rimbaud), e na Universidade de Rosario (sobre o construtivismo e Mallarmé). Elencar seus trabalhos se torna uma tarefa sempre difícil e incompleta; dentre seus textos (a que Aira prefere chamar *novelinhas*, sempre beirando o relato, o ensaio e a autobiografia), entregues a distintas e pequenas editoras, muitas com circulação restrita, algumas argentinas, outras espanholas ou mexicanas, estão *Moreira* (1975), *Ena*, *a refém* (1981), *A luz argentina* (1983), *As ovelhas* (1984), *Canto castrato* (1984), *O vestido cor-de-rosa* (1984), *Uma novela chinesa* (1987), *Os fantasmas* (1990), *A lebre* (1991), *Copi* (1991), *O batizado* (1991), *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991), *A prova* (1992), *Barragem* (1992), *Diário da hepatite* (1992), *O panfleto* (1992), *O pranto* (1992), *A guerra das academias* (1993), *A costureira e o vento* (1993), *Como me tornei freira* (1993), *Mãe e filho* (1993), *O infinito* (1994), *Os mistérios de Rosario* (1994), *A fonte* (1995), *Os dois palhaços* (1995), *A abelha* (1996), *O mensageiro* (1996), *A brincadeira* (1997), *A serpente* (1997), *Dante e a rainha* (1997), *Duchamp no México* (1997), *Taxol* (1997), *A mendiga* (1998), *A trombeta de vime* (1998), *As curas milagrosas do Dr. Aira* (1998), *Alejandra Pizarnik* (1998), *O sonho* (1998), *Haikais* (1999), *O congresso de literatura* (1999), *O jogo dos mundos* (2000), *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2000), *A vila* (2001), *As três datas* (2001), *Aniversário* (2001), *Um sonho realizado* (2001), *A pílula de hormônios* (2002), *Fragmentos de um diário nos Alpes* (2002), *Varamo* (2002), *O mágico* (2002), *A princesa Primavera* (2002), *Mil gotas* (2003), *O todo que suga o nada* (2003), *A tília* (2004), *As noites de Flores* (2004), *Cérebro musical* (2004), *Edward Lear* (2004), *Eu era uma moça moderna* (2004), *Eu era uma menina de sete anos* (2005), *O pequeno monge budista* (2005), *Como ri* (2005), *O jantar* (2006), *Parmênides* (2006), *A vida nova* (2007), *Picasso* (2007), *As conversações* (2007) – além de títulos em caráter colaborativo (*Buenos Aires: uma antologia da nova ficção argentina*, editado por Juan Forn, 1992; *Argentina, as grandes estâncias*, 1995, editado em Nova York por Juan Pablo Queiroz e Tomas De Elia, e *Argentina: um país desperdiçado*, 2003); enciclopédico (*Dicionário de autores latino-americanos*, 2001), e um grande número ensaios e traduções (*Nova economia internacional*, de Wilson B. Brown e Jan S. Hogendorn; *A metamorfose*, de Franz Kafka; *Refém na Patagônia*, de Benjamin Franklin Bourne; *Maus: História de um sobrevivente*, de Art Spiegelman; *São mais aqueles que morrem de angústia*, de Saul Bellow, *A simples arte de escrever* e *Adeus, boneca*, de Raymond Chandler; *Suki* e *Escrever: como e porquê*, de Matthew Lipman; *Ahmed e as máquinas do esquecimento*, de Ray Bradbury; *História natural dos sentidos*, de Diane

para leer a César Aira (*Fe de Rata – Revista de Vicios y Virtudes* a. II, n. 18, Córdoba, 1 jun. 2003); COELHO, Oliverio – El acto en cuestión (variaciones sobre César Aira) (*Zunino & Zungri. Rosario: Beatriz Viterbo Editora*, 29 dez. 2003); ESTRIN, Laura – Aira, el provocador (*Lote* n. 64, nov. 2002, Dossiê César Aira); FAGNANI, Fernando – Pensar y abismarse (*El Cronista Cultural*, 19 abr. 1992); KOHAN, Martín – Repetición y diferencia (*El Cronista Cultural*, 27 out. 1992); KOZAK, Claudia – La utopía de Aira (*Primer Plano*, suplemento de *Página/12*, 13 ago. 1995); HOPENHAYN, Silvia – Casi todo está permitido (*La Nación*, 13 maio 1998); BRASCA, Raúl – Inestable y real (*La Nación*, 21 out. 1998), dentre outros.

Ackerman; *Manuscrito encontrado em Zaragoza*, de Jan Potocki; *A casinha*, de Jean François de Bastide; *Férias hindus*, de Joe Randolph Ackerley, dentre outros autores, como Stephen King e Antoine de Saint-Exupéry). Também editou a obra de Osvaldo Lamborghini.

Apesar do número, a circulação dos textos de César Aira foi restrita por bastante tempo, de modo que a chegada de seus livros a um público mais amplo é parcial e recente. Hoje possui traduções na França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Espanha, Venezuela, México e Brasil (onde, aliás, até 2005 Aira é praticamente desconhecido; tem-se, em português, *O vestido cor-de-rosa*, recolhido em *Nova narrativa argentina*, volume editado por May Lorenzo Alcalá, e *A trombeta de vime*, ambos traduzidos por Sérgio Molina e publicados pela editora Iluminuras, de São Paulo; também alguns fragmentos de *Diário da hepatite*, em tradução de Jorge Wolff, na revista *Medusa*; *Mil gotas*, recolhido no volume *A ficção latino-americana do século XXI*, organizado por Beatriz Resende, lançado por ocasião do colóquio de mesmo nome, e, mais recentemente, *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* e *As noites de Flores*, em tradução de Paulo Andrade Lemos, foram editados pela Nova Fronteira. Parte dos textos arquivados nesta investigação foi publicada em 2007 pela editora Arte & Letra, de Curitiba, sob o título *Pequeno manual de procedimentos*).²⁶

A prova teve sua tradução para o cinema em 2002, por Diego Lerman, intitulado-se *Tão de repente*.²⁷ Tradução, vale dizer, conforme a conotação que o próprio Aira atribui ao termo: "A tradução só ganha interesse quando se dá uma passagem de tonalidade"²⁸ – daí que, embora o argumento se mantenha, do livro não se encontra, no filme, mais que a sua introdução. Dois anos mais tarde, em 2004, Lerman faz de *A guerra das academias* um curta-metragem.

Como se disse antes, a maior parte de seus livros sai a público por editoras quase clandestinas e em tiragens pequenas. Suas narrativas são geralmente curtas e lidas muito rapidamente, repara Graciela Montaldo, para quem a literatura de Aira opera num limiar, escapando por fora de toda institucionalização prévia, seja a da academia, seja a do mercado. Atua em ambos os ambientes, e deles prescinde. Suas *novelinhas*

podem ser lidas na lembrança, armando com suas cenas ficcionais uma nova obra-Aira, um *ready-made* dos detritos de suas histórias. Costuma ser muito divertido contar alguns episódios dos romances de Aira mas, talvez, nenhum de maneira completa. E muitas vezes o mesmo acontece com a leitura: submete-nos ao tédio de ler histórias triviais, embora sempre com a certeza de que ali vamos encontrar alguma cena memorável que desengonçará o todo. Parece que sua ficção não está em nenhum de seus livros, mas fora deles, na cristalização de

²⁶ Para a listagem destes ensaios, cf. Bibliografia (de César Aira/Em periódicos).

²⁷ Antecede o longa um curta metragem, *La prueba*, de 17 min., lançado em 1999. Cf. <http://www.cinenacional.com/personas/index.php?persona=15903>. Acesso: 6 fev. 2008.

²⁸ AIRA, César – A tradução. Cf. Arquivo, p. 173.

cenar e episódios, na sua possibilidade de produzir mais relatos, como se os leitores tivessem a incumbência de recontar suas histórias.²⁹

É ainda Graciela Montaldo quem sublinha, no prefácio que redige a *Os fantasmas*, que

O estranho de sua literatura não está nos motivos nem na língua; aloja-se no próprio núcleo produtor da ficção, nos mecanismos de criação de histórias. Poderíamos lembrar sobre este ponto "A arte narrativa e a magia", em que Borges postulava a causalidade como motor de todo relato, ficcional ou referencial, cujos mecanismos são tão secretos como os da magia. Aira faz da causalidade o problema narrativo por excelência, desconcertando por meio de histórias paradoxais, levemente ingênuas e perversas, incompreensivelmente fantásticas e sempre no limite do trivial. Diz: "Se a frivolidade é a arte de fazer com que efeitos insignificantes provoquem grandes causas, a literatura possui um alto potencial dela. É preciso uma guerra para produzir um punhado de bons livros... Mas a literatura é frívola mesmo sem inversões de causalidade".³⁰ A literatura é frívola porque, para Aira, não é moral.³¹

Daí encontrarmos relatos tais como o das gotas de tinta que abandonam a tela da Gioconda e saem a correr pelo mundo, em *Mil gotas*, ou o de Norma Traversini, professora de artes cênicas que deseja dar aulas de expressão artística, e para isso redige um panfleto, breve, mas que no entanto se torna um romance; o cientista louco que se dirige a um congresso de literatura para, com sua vespa adestrada, conseguir uma célula do escritor mais inteligente, Carlos Fuentes, a fim de produzir um exército de clones; ou ainda o dos dois palhaços que tentam escrever uma carta de amor a uma mulher chamada Beba, sendo que sua escritura estará repleta de um sinal de pontuação, a coma [vírgula]. Um deles, ao levar as palavras a sério, e entendendo a si mesmo como destinatário dos enunciados, terminará terrivelmente castigado, pois ao ouvir Beba, bebe licor de pêra; ao ouvir o outro ditar uma coma, come salsichas...³² Trata-se de uma ficção do desconcerto, de má literatura, de *camp*: "a sensibilidade da

²⁹ MONTALDO, Graciela – Um caso para o esquecimento: estéticas bizarras na Argentina (livros, indústrias culturais e ficções). *Op. cit.*, p. 84-5.

³⁰ AIRA, César – *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: M.E.E.T, 1991, p. 49.

³¹ MONTALDO, Graciela – La perpetua huída hacia adelante. Prefácio a AIRA, César – *Los fantasmas*. Caracas: Fundarte, 1994, p. 3.

³² Sandra Contreras reitera e amplia o argumento, observando que o "caráter de absoluta singularidade de cada relato é substancial. É o que deixa ver muitos – e diversos, divergentes – Airas: o Aira que reinventa o pampa e o deserto argentino, de *Ema*, a refém a *A lebre*, o Aira darwinista e mutante do ciclo genético (que vai de *A lebre* a, digamos, *O sonho*, passando por *Barragem*, *A guerra das academias*, *Os mistérios de Rosario*), o Aira surrealista de *A costureira* e o vento ou *Dante* e a rainha, o Aira quase divulgador de enciclopédia de *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, o Aira intratável de *Haicais*, o Aira catastrófico e comic de *O panfleto*, o piadista de *A pílula de hormônios*, o Aira extravagante de *Um sonho realizado*, o monstro-menina de *Como me tornei freira*, o expressionista torturante de *A mendiga* ou o torturado de *Os mistérios de Rosario*, o Aira da fábula da ilha (*A fonte*) ou o que insere fragmentos da realidade argentina mais imediata, o Aira catalogador de *Fragmentos de um diário nos Alpes* e o delirante e mestre da invenção de *Mil gotas*, o Aira artista do procedimento como em *A trombeta de vime* ou o Aira artista da rememoração, como em *A tília*, o Aira da juventude (*A prova*, *Eu era uma moça moderna*) e o Aira dos cinquenta anos em busca de aventura (*Aniversário*, *Um sonho realizado*), o Aira a um só tempo desmistificador e venerador da literatura de *Varamo*, *O mágico*. Poderíamos ir adiante" (CONTRERAS, Sandra – César Aira, la estricta ética de la invención. *Ínsula 711 – Revista de Letras y Ciencias Humanas*. Madrid: Ínsula Librería, mar. 2006, p. 20).

seriedade fracassada", diria Susan Sontag.³³

Tenho me esforçado, na escassa medida de minhas possibilidades, em preservar toda minha idiotice natural, para que a literatura atue em mim sem barreiras. Mesmo que disso surja outro paradoxo: é preciso certa inteligência, senão muita, (e comprovei isso às próprias custas) para escrever. Daí que minha idiotice natural seja um simulacro armado por minha inteligência, que por sua vez é um simulacro utilitário que ativa minha idiotice astuta.³⁴

Para Daniel Link, Aira é o tutor da literatura argentina atual, de um experimentalismo que engloba nomes como os de Hector Libertella, Rodolfo Fogwill, Arturo Carrera, Raúl Escari, Luis Gusmán, Nicolás Peyceré, María Moreno, Alejandro López, Washington Cucurto, Gaby Bejerman, Santiago Llach, Andi Nachon, Bárbara Belloc, Pablo Pérez, dentre outros. "Não podemos esquecer que também se trata de ler experimentalmente: a lista é infinita."³⁵ A dissidência de Aira, a seu ver, reside "no modo como sustenta uma experiência estética que para qualquer outro escritor seria desastrosa: a literatura como jogo e, ao mesmo tempo, de uma seriedade que queima. É essa idéia de pôr à vista de todos o mero processo de estar escrevendo, deixando de lado (ou inclusive boicotando) os resultados".³⁶

Trata-se, em suma, daquilo que se retira da dimensão álter e cortês do valor,³⁷ e que reivindicando o nome literatura, detona-o por dentro, não por meio de uma ficção fantástica, mas por entender que a literatura se movimenta tão-somente por modificações do conceito de realismo.³⁸ O que está em jogo, portanto, não é o fantástico, ou algo que o valha, pois este seria o modo positivo de se entender as torções do real; o que está em jogo é o próprio real.³⁹ Diríamos, assim, que a realidade, essa instância que se quer inequívoca, sustenta-se na verdade pela simples negação da irrealidade: a realidade não é mais que uma irrealidade negada.⁴⁰

Todavia não se trata de compromisso, missão. "De fato, a literatura não é obrigatória – deve ser das poucas coisas não-obrigatórias que ainda restam", diz Aira.⁴¹ Não há servilismo entre escritor e sociedade, i.e., uma ordem

³³ SONTAG, Susan – *Notas sobre camp. Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 331.

³⁴ AIRA, César – *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. *Op. cit.*, p. 52.

³⁵ LINK, Daniel – El profesor pop. Entrevista a Patricio Lennard. *RadarLibros*, 14 ago. 2005.

³⁶ IDEM – *Ibidem*.

³⁷ Daniel Link, a partir da leitura de *Os fantasmas*, repara que "O frívolo do pensamento é pensar que quatro é quatro, mas é também julgar-se preso a um sistema de convenções de outrem, um sistema de regras de cortesia de outrem (que alguns chamam língua, outros cultura, outros neurose)" (LINK, Daniel – *Los fantasmas de la literatura*. *Op. cit.*, p. 92).

³⁸ Cf. AIRA, César – Sin novedad en el frente. *El Porteño* n. 51. Buenos Aires, 1986, p. 60.

³⁹ "Nada disso", observa Daniel Link, "mereceria o menor comentário depois de Borges, por exemplo, salvo pelo seguinte: Aira faz isso tudo tomando por referência o romance realista, enquanto Borges o fazia em relação ao conto fantástico." (LINK, Daniel – *Los fantasmas de la literatura*. *Op. cit.*, p. 89.)

⁴⁰ Cf. BLANCHOT, Maurice – O infinito literário: o Aleph. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 140.

⁴¹ AIRA, César – Introdução e ensaio. *A trombeta de vime*. *Op. cit.*, p. 68.

particular que reitera ou perturba o todo que preexistiria, mas há um esforço em se fazer do mundo, mundo: a ordem universal que se desenha pelo agenciamento particular. No entanto, é também um serviço que o escritor presta: escrever caso tudo se perca; dar testemunho.⁴² É o sujeito que origina o mundo, porém identificado somente por retroversão (nisso encontraremos o gênio); é uma demanda, uma contingência, uma decisão (como diria Badiou), e, também, uma assinatura (como diria Derrida).⁴³ E o ponto mais alto desse paradoxo, no entanto, é o de que esse sujeito não é César Aira, e sequer o narrador – ou seja, não é o nome (o nome é o fascismo do código). O sujeito é um Interesse, sem o qual a literatura não existe,⁴⁴ e o Interesse, por sua vez, também não é mais que a voz deslocada que o leitor, por procuração, empresta ao discurso.⁴⁵

O nome Aira, assim, é tão-somente um dispositivo, espécie de máquina celibatária,⁴⁶ solta, mas que no entanto fabrica outras máquinas, as quais servem "para fazer coisas que não servem (especialmente para fazer obras de arte, para entender a realidade)", diz Graciela Montaldo.⁴⁷ Adrián Cangi, por sua vez, observa que essa máquina, desaforada e excessiva, é também parte de um engenho que revela o automatismo da escritura; de um dispositivo que expõe, em suma, e como dirá Aira, aliás, que a imaginação não opera senão pela composição de elementos providos pela realidade – daí que, agudizando a frivolidade, conclui Cangi, possamos afirmar que sua escritura trate, no fundo, de um verossímil e intenso realismo.⁴⁸ Assim, nada melhor para ilustrar essa máquina que um dos desenhos de Rube Goldberg, "Simple reducing machine", p. ex., que Deleuze e Guattari estampam em *O anti-Édipo*: para que uma vitrola seja acionada

⁴² Cf. AIRA, César – Por que escrevi. Cf. Arquivo, p. 287.

⁴³ "Operação disseminante afastada da presença (do ser) segundo todas as suas modificações, a escrita, se existe, talvez comunique, mas não existe certamente. Ou apenas existe para os presentes, sob a forma da mais improvável assinatura." (DERRIDA, Jacques – Assinatura acontecimento contexto. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991, p. 37.)

⁴⁴ "Poderíamos dizer que a Literatura nasceu como uma correção marginal à crueldade implícita do pensamento criativo. Ela estende a ponte para o jardim do inofensivo, onde qualquer um pode cortar suas rosas sem temor de prejudicar quem quer que seja. Esse milagre a Literatura o consegue revestindo-se de Interesse e, assim, entregando-se ao puro e livre-arbítrio de cada um. De fato, a Literatura não é obrigatória – deve ser das poucas coisas não-obrigatórias que ainda restam. Deve-se montar no Interesse, como quem monta em um burrinho para atravessar uma Cordilheira, até chegar à Literatura. E quem faz isso? Eu o fiz, mas sou um em um milhão." (AIRA, César – Introdução e ensaio. *Op. cit.*, p. 68.)

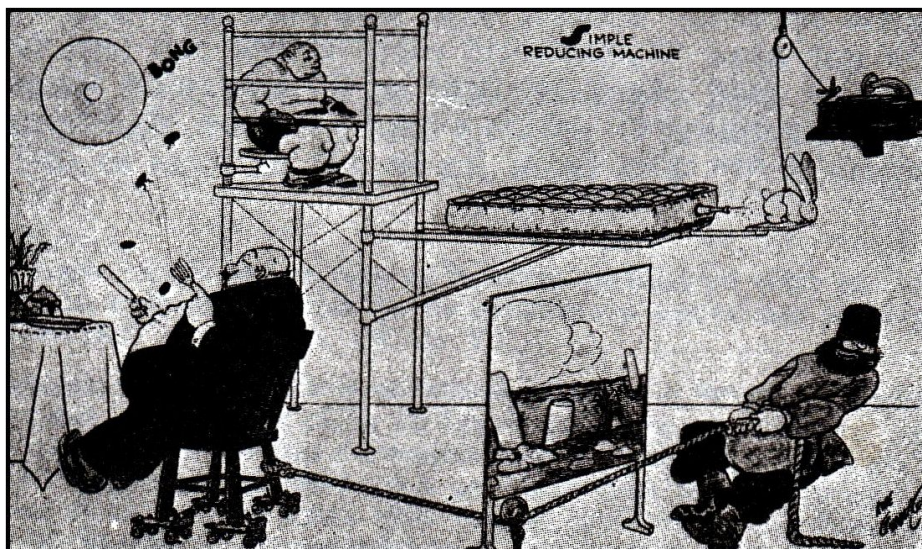
⁴⁵ Cf. BARTHES, Roland – *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 173.

⁴⁶ Michel de Certeau fala de "uma escritura que se maquina indefinidamente e não encontra nunca a não ser a si mesma. Só há saídas em ficções, janelas pintadas, espelhos de vidro". As máquinas celibatárias se constituem "não pela indecisão de um real que mostrariam nas fronteiras da linguagem, mas pela relação entre os dispositivos produtores de simulacros e ausência de outra coisa. Essas ficções romanescas ou icônicas narram que não existe, para a escritura, nem entrada nem saída, mas somente o interminável jogo de suas fabricações", demarcando, por fim, "o não-lugar do acontecimento, ou um acontecimento que não tem lugar" (CERTEAU, Michel de – As "máquinas celibatárias". *Op. cit.*, p. 243).

⁴⁷ MONTALDO, Graciela – Vidas paralelas: la invasión de la literatura. *Actas del Coloquio Internacional César Aira: un episodio dans la littérature argentine de fin de siècle*. Paris-Grenoble, maio 2004. Também em RESENDE, Beatriz (org.) – *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, sob o título "Una literatura que lo puede todo", p. 146. – Em tempo, em *Uma novela chinesa*, o guia autodidata esboça uma idéia bastante semelhante à de Montaldo: considera a Grande Muralha nada além de um monumento ao keynesianismo, "um dispositivo que não serviu para nada além de sua construção" (AIRA, César – *Una novela china*. Ed. eletr. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987, p. 69).

⁴⁸ Cf. CANGI, Adrián – César Aira, o autômata do presente. *Op. cit.*, p. 122.

(a ficção), é preciso nada menos que um soldado, julgando-se no campo de batalha (tendo em sua frente apenas um quadro), acione a corda de um mecanismo que, em seu primeiro desdobramento, puxa a cadeira de um glutão sentado à mesa, o qual, no susto, perderá as ervilhas espetadas ao garfo, que por sua vez acionarão o gongo para que um boxeador então salte sobre um colchão de ar; este, por seu soprar, faz com que um coelho (uma lebre?), atado ao *start* do toca-discos, se movimente, caindo, por fim, a agulha sobre o vinil.⁴⁹



Rube Goldberg – *Simple Reducing Machine, s.d.*

Para prosseguir, deixemos de lado momentaneamente esse argumento (cujo desdobramento estará na idéia de *contínuo*, como veremos mais adiante), para voltar um passo e pensar o modo como essa singularidade opera um território, a nação, a partir de um ponto comum à produção literária argentina no século XX: Jorge Luis Borges.

⁴⁹ "[Osvaldo Lamborghini] insistia que todos os grandes romances estão percorridos por uma pequena melodia, uma 'musiquinha'. O romance se fazia com frases providas de sentido, mas a frase, por sua vez, para ser, tinha de ser pura música ('música porque sí, música vana'), a citação do famoso soneto, que repetia tanto. É a passagem paradoxal do verso à prosa." (AIRA, César – Osvaldo Lamborghini e sua obra. Cf. Arquivo, p. 188.)

1.2 BORGES

O fim de século argentino parecia encerrar seu balanço tranqüilamente, com os nomes já institucionalizados de Juan José Saer e Ricardo Piglia, depois de Borges, e também com Manuel Puig, quando, a partir dos anos 90, fundamentalmente, emerge uma série de relatos com a marca César Aira, nome que passa a desarrumar a biblioteca, invertendo hierarquias e valores dados como certos naquilo que poderíamos chamar panorama de uma história da literatura. O argumento é de Sandra Contreras,⁵⁰ quem, em *As voltas de César Aira*, já esboça um primeiro balanço dessa escritura que prolifera, sem exagero, por uma espécie de agamia ou fissiparidade.⁵¹

Antes, porém, caberia perguntar pelo que une e separa estes e outros nomes da literatura argentina recente e, mesmo, o que se entende por esse significante comum, o *argentino*. Graciela Montaldo já se dedicou a essa discussão, reparando que, no caso da Argentina, desde o século XIX sua literatura começa a consolidar sistemas ficcionais que tiveram tanto um gesto fundacional a respeito de poéticas e zonas à espera de representação, quanto um olhar ancorado na tradição, i.e., a um conjunto de discursos, práticas e valores que, fixando sentidos sobre o passado, ativam-se no presente, entre os contemporâneos, com pretensões hegemônicas.⁵² "O argentino", nesse caso, seria menos uma pretensão de se referir a um conjunto efetivo de qualidades e mais uma vontade de intervir publicamente na construção de discursos que forneçam algum tipo de coesão simbólica ao país que pouco a pouco se arma conforme o modelo das repúblicas européias.

Mas se há algum elemento agrupador desses escritores (podem ser vários; Montaldo, no entanto, repete e acrescenta um nome à lista de Contreras: além de Ricardo Piglia, Juan José Saer e César Aira, Montaldo menciona Copi, pseudônimo de Raúl Taborda), trata-se da concepção de realismo. Embora de forma distinta em cada um deles, em todos o realismo aparece como um artifício que devolve potência à representação, que se desdobra, cada escritor a seu modo, em possibilidades de se desenvolver outra forma do significado, deixando sempre entrever que há vida ainda não entendida. Já não se trata de uma história dada e apregoadada, mas de uma história possível, de um passado que permanece passando, e cujo princípio de verdade, que agora se sabe, é não se mostrar de uma vez por todas.

Montaldo assim define três campos de problemas nos quais essa escritura finissecular parece atuar, a saber: 1) um posicionamento diante da tradição narrativa argentina, tentando dar uma versão a mais da história, da qual retira

⁵⁰ Cf. CONTRERAS, Sandra – César Aira, la estricta ética de la invención. *Op. cit.*, p. 21.

⁵¹ *Fissiparidade* refere-se, aqui, à idéia de um organismo, um texto, que se divide em partes geneticamente iguais (bipartição ou divisão múltipla), passando assim a constituir novos organismos, novos textos.

⁵² Cf. MONTALDO, Graciela – Entre el gran relato de la historia y la miniatura. *Estudios – Revista de Investigaciones Literarias* a. I, n. 2. Caracas, jul.-dez. 1993, p. 81.

seus materiais e pela qual requer seu próprio lugar na tradição; 2) um trabalho que busca a elaboração de uma língua própria para, a partir dela, dar uma torção especial à tradição; e 3) um levante narrativo que se debate com uma forte reflexão sobre o literário no contexto da literatura universal. A história de uma nação seria então, a rigor, não mais o elenco de elementos de caráter, como preconizaria o nacionalismo, mas a história de uma vontade, de uma pulsão talvez, ou mesmo de uma particular fidelidade a um acontecimento, e mais, da manutenção de uma fidelidade a essa fidelidade, como diria Badiou.⁵³

Porém, há mais. Se há uma figura que dá fundo e forma ao intelectual e à literatura argentina do século XX, essa figura é Borges, cuja escritura, observa Daniel Link, aparece como uma língua universal.⁵⁴ No início do século, Leopoldo Lugones atribuía a si a função de constituir um repertório nacional, repleto de datas e censuras aos imigrantes que ameaçavam a cor local (vide *El payador*). Ricardo Rojas, mais tarde, dará corpo à iniciativa, redigindo os quatro tomos de *História da literatura argentina – Ensaio filosófico sobre a evolução da cultura no Rio da Prata*. Mas também nos anos vinte, Borges, em *Evaristo Carriego*, já ensaia os argumentos que mais tarde retomará no famoso ensaio "O escritor argentino e a tradição", publicado em 1932 e acolhido em *Discussão*. Sabemos que a literatura nacionalista de Lugones se esgota tão logo começa, porque, por princípio, o nacionalismo não permite atualização, apenas manutenção. Borges, ao contrário, entenderá que o argentino não é mais que uma máscara, uma superfície moldada em negativo, um *como* que nada tem a ver com a descoberta da cor local, já que essa máscara é obtida a partir de qualquer material, pois todo e qualquer material que ali se produza carregará consigo essa afetação.

Borges, sublinha Montaldo, passará a ser também uma espécie de sombra para a literatura argentina posterior, da qual será bastante difícil se desvencilhar, seja pela assimilação, seja pela elaboração de uma teoria que, alinhavada, se coloque adiante. A apropriação do outro como constituição do próprio se torna procedimento, e este procedimento se converterá em tarefa obrigatória àqueles que desejarem escrever depois de Borges, que soube dar formulação a problemas culturais tanto argentinos como latino-americanos. Só na década de 90, diz a crítica, será possível reconhecer novas relocalizações do sistema literário argentino, quando a figura de Borges já passa a ser parte da história, e não seu peso.

Em Ricardo Piglia, a marca Borges aparece, a princípio, como um marco do qual se deve desvencilhar, nisso requerendo a chancela de Roberto Arlt. Em *Respiração artificial*, Borges aparecerá como uma espécie de Valéry argentino, de último escritor do século XIX. O vínculo com Arlt, dono de um estilo

⁵³ Cf. BADIOU, Alain – A ética das verdades. *Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal*. Op. cit., p. 55.

⁵⁴ LINK, Daniel – Borges, él mismo. *La chancha con cadenas*. Op. cit., p. 29.

mesclado⁵⁵ e extremista,⁵⁶ seria então um modo de se chegar ao século XX e a seus "materiais degradados", provindos da cultura de massa (isso que se entenderá como uma tradição negada pelo borgismo).⁵⁷ Todavia, Borges emerge também como um modelo reverenciado nas "Teses sobre o conto" e nas "Novas teses sobre o conto": "Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto".⁵⁸ Nada em suas teses, porém, que buscam dar um passo além do "Decálogo do contista perfeito", de Horacio Quiroga, ultrapassa o projeto borgiano, "afinal, nos contos de Borges, a história secreta é sempre a mesma, apenas variando o relato aparente".⁵⁹ Daniel Link arremata a idéia, observando que no texto de Piglia, *Respiração artificial*, a leitura circula "como um dispositivo, segundo o qual sempre se pode ler outra coisa, sempre se pode ir além, de acordo com o regime da suspeita".⁶⁰ Podemos ainda entender que Piglia retoma Borges para, via Arlt, a seu modo responder à questão lançada pelo autor de *Ficções* em "O escritor argentino e a tradição": como escapar do nacionalismo sem ser nacional? Via falsificação, é a resposta, pois se "toda tradição é clandestina, ela se constrói retrospectivamente e tem a forma de um complô"⁶¹ (vide *Os sete loucos*, de Arlt).

Em Juan José Saer, colega de Piglia na edição da revista *El Traje del Fantasma*, entre 1985 e 1988, e a quem dedica seu romance *A pesquisa* (cuja nota biográfica na tradução brasileira não hesita em considerar seu autor como um dos mais importantes escritores da geração "pós-Borges"),⁶² o arsenal borgiano já não é um peso, mas permanece como um mecanismo que regula a narração entre História e ficção. Há quem diga, por exemplo, que o núcleo duro dos romances de Saer, principalmente a partir de *Ninguém nada nunca*, na década de 80, seria a História e a política como referentes ineludíveis, ou seja, o experimentalismo dá lugar a uma narrativa afiançada ao real, mostrando sua outra face. Sob essa ótica, *Ninguém nada nunca* seria, junto a *Respiração artificial*, a primeira figuração da violência que marca o país em função da ditadura⁶³ (a alegoria de *Ninguém nada nunca* é bastante sugestiva nesse aspecto: na pasmeira do pampa, sob a atmosfera do regime militar, vários cavalos aparecem mortos, assassinados

⁵⁵ Cf. BARRERA, Trinidad – Ricardo Piglia y las genealogías. *Ínsula 711 – Revista de Letras y Ciencias Humanas* a. LXI, mar. 2006, p. 17.

⁵⁶ Cf. SARLO, Beatriz – Roberto Arlt, excêntrico. Prefácio a ARLT, Roberto – *Los siete locos/Los lanzallamas*. Ed. crítica. Coord. Mario Goloboff. Col. Archivos n. 44. Buenos Aires: ALLCA XX, 2000, p. XVI.

⁵⁷ Cf. ANTELO, Raúl – Emilio Renzi, Ricardo Piglia e outros. *Folhetim* n. 564, *Folha de S. Paulo*, 27 nov. 1987, p. 5.

⁵⁸ PIGLIA, Ricardo – Novas teses sobre o conto. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 106.

⁵⁹ Cf. IDEM – *Ibidem*, p. 4.

⁶⁰ LINK, Daniel – Borges, él mismo. *La chancha con cadenas*. *Op. cit.*, p. 25.

⁶¹ Cf. ANTELO, Raúl – Emilio Renzi, Ricardo Piglia e outros. *Op. cit.*, p. 5.

⁶² Cf. nota biográfica em SAER, Juan José – *A pesquisa*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁶³ Cf. BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María – La narrativa de Juan José Saer: una poética de la ficción. *Ínsula 711 – Revista de Letras y Ciencias Humanas* a. LXI, mar. 2006, p. 11-4.

com tiros à queima-roupa, sem qualquer motivo ou explicação). Por outro lado, Bernardo Carvalho, quem assina a tradução brasileira de *Ninguém nada nunca*, sublinha o perigo em se reduzir a leitura de Saer à extração de uma metáfora que, em sua simplificação e obviedade, aponte somente para o terror imposto pelos militares na Argentina. A política de Saer, repara o tradutor no posfácio, é outra, e se refere a uma certa indistinção física entre homem e coisa, entre real e leitura. "Os pampas de Saer, em vez de espalharem a imaginação para todos os lados, puxam-na para dentro do vazio, num rodameinho para dentro do charco, do lodo, da terra. Uma terra que também não pode ser a base das raízes, o lastro das identidades e das tradições nacionais, porque é um terreno movediço."⁶⁴ "Não há, no princípio, nada" é a frase que insistentemente abre vários dos capítulos do livro, em alguns dos quais três das personagens estão a ler alguma coisa, um gibi, um jornal, um livro de Sade. A descrição da leitura e a descrição da paisagem se dão de tal modo que nada difere entre as duas, a leitura se torna também elemento físico do mundo. O assassinato dos cavalos e sua metáfora possível, mais imediata, é tão coisa quanto essa alegoria da leitura, de modo que o valor de ambas não é mais que uma atribuição, um agenciamento exterior, cujo maior risco seria o crítico, de saída, pressupor valores a priori a cada uma delas – mas aquela que reflete a sociedade, em viés realista-sociológico, sempre valendo mais, por ser o índice de maior visibilidade da História. A política de Saer, mostra seu tradutor, reside na apresentação de um mundo ainda desconhecido ("Não há, no princípio, nada"), sem antropomorfismos, expondo um sujeito que já não se diferencia daquilo que o cerca. Nesse mundo movediço, a coisa-leitura, entre o rio e o gibi, distrai o indivíduo de quem ele julgava ser.

Alberto Giordano entenderá o procedimento de Saer por um "efeito de irreal",⁶⁵ algo que difere tanto do efeito de real, a ilusão dos textos realistas identificada por Barthes, quanto do "efeito de literatura", o exercício de auto-representação que evidencia o procedimento. O irreal não é simplesmente o oposto do real, diz Giordano via Blanchot. O irreal, essa aspiração dos leitores sem ilusão

que não pressupõe outras convenções, outras certezas diferentes das que estamos acostumados, que não se deixa confundir nem com "maravilhoso" nem com o "mágico", não é outra realidade mas, pelo contrário, o outro da realidade, aquilo que, para se constituir, a realidade nega, mascara: o vazio que é o coração de nossas evidências, o enigma em que nossas certezas se fundam. Efeito de irreal quer dizer: aparição desse mascaramento, afirmação dessa negação. O que aparece é que algo se esconde, o que se afirma é que algo se nega, e esse algo incerto a literatura revela em sua incerteza: esse algo não é nada, sequer o nada.⁶⁶

⁶⁴ CARVALHO, Bernardo – A leitura distraída. Posfácio a SAER, Juan José – *Ninguém nada nunca*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, p. 231.

⁶⁵ Cf. GIORDANO, Alberto – El efecto de irreal. *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992, p. 11-21.

⁶⁶ Cf. IDEM – *Ibidem*, p. 17.

Digamos que esse efeito de irreal em Saer seja justamente a máscara de que fala Borges; é esse modo de pensar, essa *mirada*, essa *escopia*⁶⁷ o que gera em negativo (diferentemente da enunciação ou alegoria deste ou daquele fato) uma substância singular que se possa denominar como caractere de uma nação, de um território. Aí está o efeito-Borges, ecoado num ensaio publicado em 1993, a que Saer intitula "Literatura e crise argentina":

O escritor escreve sempre a partir de um lugar, e, ao escrever, concomitantemente escreve esse lugar, porque não se trata de um simples lugar que o escritor ocupa com seu corpo, um fragmento do espaço exterior cujo centro o escritor está contemplando, mas de um lugar que está mais no centro do sujeito, que se tornou paradigma do mundo e que o impregna, voluntária ou involuntariamente, com seu sabor peculiar, o escrito [...]. Esse lugar não tem nada a ver com a procedência genérica atribuída pelos documentos de identidade, mas com os lugares reais nos quais, por razões complexas, o empírico constitui os modelos decisivos do imaginário [...]. Onde quer que esteja, o escritor escreve sempre a partir desse lugar que o impregna e que é o lugar da infância.⁶⁸

César Aira, por sua vez, em entrevista a Carlos Alfieri para a revista *Ñ*, suplemento de *Clarín*, em 2004, quando questionado sobre como se sentia diante da poderosa figura de Borges, pondera ter sido esta quase grande demais para a Argentina, uma espécie de sombra paterna que ocupou a literatura de todo o século XX.

De fato, acredito que minha primeira leitura séria, aos doze ou treze anos, foi a de seus contos. Quando ouvi falar pela primeira vez de Borges, em 1961 ou 1962, ele ainda não havia iniciado sua grande carreira de fama internacional, mas já era um clássico argentino, seus livros saíam numa série chamada "Obras completas", publicada pela Emecé. Como eu insistia em lê-los, meus pais compraram e li. Não sei se eu era um menino inteligente ou se Borges possui algo que também conquista a juventude. Eu era muito jovem, mas já sentia a grandeza, a elegância, a esquisitice de seus textos, isso que é quase um veneno porque nos deixa mal-acostumados, depois todo o resto da literatura parece não estar à sua altura. Claro que, como todos os escritores na Argentina, tive meus altos e baixos em relação a Borges. Tive uma fase militantemente anti-borgiana, em que passei à vereda de Rimbaud: a vida, a vida que entra e se funde à literatura. Borges é outra coisa: é frio, esse Everest de inteligência, de lucidez; não se contamina com a realidade... Mas fiz as pazes com Borges e me sinto contente com isso.⁶⁹

A partir dessa biblioteca da infância, cuja conjunção é sempre única e irrepetível, é que César Aira montará o argumento de sua conferência "A cifra", apresentada em outubro de 1999 na Aliança Francesa de Buenos Aires, por ocasião do centenário de Borges. Nesse texto, Aira testemunha a presença do escritor na geração, formada durante a década de 60, a que se inclui, para a qual Borges

⁶⁷ Cf. AIRA, César – Exotismo. Arquivo, p. 201. Graciela Montaldo também se detém sobre o problema no ensaio "Espaço e nação" (MONTALDO, Graciela – *A propriedade da cultura. Ensaio crítico sobre literatura e indústria cultural na América Latina. Op. cit.*, p. 123-39).

⁶⁸ SAER, Juan José – Literatura y crisis argentina. *Literatura argentina hoy. De la ditadura a la democracia*. Ed. K. Kohut y A. Pagni. Frankfurt am Main, Vervuert, 1993, p. 108.

⁶⁹ AIRA, César – El mejor Cortázar es un mal Borges. Entrevista a Carlos Alfieri. *Revista Ñ*, suplemento de *Clarín*, out. 2004, s.p.

apontara o caminho da literatura.⁷⁰ Não deixa, entretanto, de enunciar a reprovação que esta mesma geração de jovens sublinhava na surpreendente falta de curiosidade intelectual do autor de *O fazedor*. Parecia que os interesses de Borges tinham se fechado na infância, de modo tal que o século XX nada tinha a lhe dizer. Nada quis saber sobre seu tempo; nem Marx, Freud, Schoenberg, Picasso, Eisenstein, Brecht, Wittgenstein, Lévi-Strauss, Jakobson ou Duchamp tinham algo a lhe dizer. Uma justificativa, pondera Aira, talvez estivesse no fato de que Borges já tinha esboçado o círculo de necessidades para escrever sua obra, não indo um centímetro além. Seria este o seu estilo, um estilo assistemático, contrário ao saber coletivo e interpessoal. Somente o passado assegura um saber individual, inteiramente próprio, diz Aira, e nisso residiria a falta de curiosidade de Borges pelo presente. Borges expunha o mecanismo genérico da literatura, o que dispensava a existência de um sujeito patético a mais na galeria de casos da história da literatura. Esse mecanismo genérico, por sua vez, fazia com que a escritura deixasse de ser a exibição de uma psicologia individual, livrando a leitura do seu peso, i.e., um trajeto angustiante perdido de antemão. O dispositivo dispensava a leitura de todos os livros, convertendo-se numa atividade confirmatória e hedônica por meio de exemplos ao acaso, exemplos os quais seriam sempre confirmatórios. A multiplicação dos livros só se justifica na História, onde se multiplicam as essências da literatura, algo não imutável, ou, por outro viés, onde se registram os efeitos contingentes do tempo.

No presente do ator histórico, cada livro reinventa a literatura e dissolve uma suposta essência; para renunciar a essa postura de ator, como desejou Borges, é preciso reinvestir na figura do leitor, dotando-a de poderes insólitos, cujo modelo seria Pierre Menard. Nessa invenção transmutadora estão os limites da imaginação de Borges: nele a História é confirmatória, não criadora. O sujeito histórico que assumiu a máscara do leitor se converte em livros apenas para atualizar uma essência trans-histórica, livros estes que servirão como exemplos intercambiáveis de um sentido que já estava antes e que estará depois.⁷¹

O sujeito seria, portanto, a combinatória de leituras feitas ao acaso, única e irrepetível. Uma particularidade absoluta, para usar do termo com que encerra a conferência e que mais tarde dará título a outro texto, publicado em *El Mercurio*.⁷²

Antes, porém, deve-se atentar que é justamente essa combinação, particular e absoluta, nunca encerrada, que Borges propõe no texto "O nada da personalidade". Trata-se, podemos ler, do argumento de base à idéia de

⁷⁰ "É uma figura tão grande, tão visível que na verdade quase todos nós argentinos aprendemos o que há de literatura lendo Borges, de modo que é inevitável ficarem marcas suas em nós." (AIRA, César – *Cualquier cosa: un encuentro con César Aira*. Entrevista a Craig Epplin e Phillip Penix-Tadsen. Buenos Aires, 4 jul. 2005. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. Acesso: 19 junho 2007.)

⁷¹ AIRA, César – *A cifra*. Cf. Arquivo, p. 231.

⁷² Cf. AIRA, César – *Particularidades absolutas*. *El Mercurio*, 29 out. 2000; *Nueve Perros* a. I, n. 1. Rosario, dez. 2001.

anacronismo deliberado, cujo procedimento então se efetiva na figura de Menard. "Para Borges", sublinha Raúl Antelo, "o sujeito é nada. Não é um baú de lembranças, claro, mas tampouco um amontoado de coisas. Antes, um depósito de imagens, porque a idéia desvinculada do sujeito como a soma do acontecido transforma o homem contemporâneo na potencialização do possível."⁷³ Pois bem, essa multiplicação que caracteriza o sujeito, e que, a rigor, jamais poderia servir de exemplo ou ser comparada a outrem, também não gera unidades fechadas de sentido, tal qual desejaria uma noção fundamentalista de realismo. A possibilidade dos possíveis e sua negativa, um nada não-negativo ("um nada afirmativo que não dialetiza o ser mas deixa acéfala a totalidade" e que, ademais, "é vontade de potência, vontade de acaso, vontade de vontade, ato eternamente repetido, não por isso menos revogado, e no entanto, infinitamente potencializado"),⁷⁴ será a base daquilo que Aira apontará como "a nova escritura", como veremos mais adiante.

Mas sua resposta a Borges, i.e., à posição do escritor na tradição nacional, está delineada em outro ensaio, a que Aira intitula simplesmente por "Exotismo".⁷⁵ Nele, citando Montesquieu, Aira esboça o homem e sua nacionalidade como um elemento formado a partir da contingência e do acaso. Montesquieu, durante o processo de assentamento das bases racionais do estudo do mundo moderno, cria, concomitantemente às ciências sociais, um gênero literário, o "romance exótico", cujo primeiro exemplar seria suas *Cartas persas*, em que Rica e Usbek, os protagonistas, vêm a Europa como nenhum europeu viu antes, dada a sua condição de estrangeiros. Esses persas, no entanto, ressalta Aira, não são reais, mas o dispositivo elaborado por Montesquieu para gerar a escopia, esse mecanismo que permite passar do ver ao enxergar.

Essa passagem gera uma nova condição para o pensamento: a ficção passa a atuar como uma espécie de auxiliar. Para produzir uma escopia, i.e., um olhar, é necessário passar pela instância ficcional do "como se", ou seja, para que se veja a Europa, por exemplo, é necessário um dispositivo de distanciamento do fenômeno, algo que nele esbarre por um processo de estranhamento. Mas essa, reparará Aira, é a condição própria do escritor que, para ver a sociedade que o rodeia, deverá supor a si mesmo como estrangeiro, louco, ingênuo, gigante, artista etc. Dessa simbiose entre ficção e realidade, de um eu que se mostra por uma imagem em negativo a partir de um outro hipotético, resulta o romance exótico, sob o signo da inversão: para que a realidade revele o real, deverá antes se tornar ficção. Alain Badiou nesse ponto obstará, expondo um problema de arquitetura do argumento: o problema não é o Outro, e sim o Mesmo. O reconhecimento do outro implicaria no abandono do circuito grego da filosofia, a que se deve a subordinação do pensamento à lógica do Mesmo, ao primado da

⁷³ ANTELO, Raúl - Visão e pensamento. Poesia da voz. Trad. Eduard Marquardt. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários & Culturais, 2006, p. 25.

⁷⁴ IDEM - Ibidem.

⁷⁵ Cf. AIRA, César - Exotismo. Cf. Arquivo, p. 201.

substância e da identidade. *Grosso modo*, não há como, para o Mesmo, reconhecer o Outro sem nele depositar a si próprio. Porém, como pensar o outro sem passar pela projeção? Se a origem do acesso ao outro perpassa minha própria imagem redobrada, instala-se aqui um esquecimento de si mesmo fundamental: "o que valorizo é esse eu-mesmo-à-distância que, justamente por ser 'objetivado' para minha consciência, me constrói como dado estável, como interioridade dada em sua exterioridade".⁷⁶ Mas é esse jogo, cuja artimanha é esse afastamento provisório de um si mesmo que nada é além de vazio, que produz a ficção, o real, o mundo. O mesmo Badiou é quem formaliza o problema: "O real, tal como se concebe em sua absolutez contingente, nunca é real o bastante para que não se suspeite de sua condição de semblante. A paixão do real também é necessariamente a suspeita. Nada pode testemunhar que o real é real, salvo o sistema de ficção no qual representará o papel de real".⁷⁷ "Seja como for, isso acontece na realidade. E a realidade só se manifesta em relatos."⁷⁸ Para Aira, essa relação de potências trata, na verdade, de processos inerentes à literatura, convertidos em imagens:

O "estrangeiro" que contempla meu mundo habitual não é senão eu mesmo enquanto escritor, fazendo meu trabalho de estranhamento e descobrimento. E o "viajante", por sua vez, não é outro senão aquele que regressa contando o que viu nas ilhas curiosas de sua fantasia, seu destino, seu estilo. Mas, de repente... (e esse inesperado tem data, o século XVIII, quando a viagem, imemorial nos fatos e livros, começa a se articular em formato de Razão, entre fatos e livros...) de repente essas terras longínquas estão no mundo, Pérsia, África, América, Taiti, China... Estão realmente no mundo, são literatura *ready-made*; basta apenas ir vê-las.⁷⁹

E tais processos seriam, portanto, três:

Do primeiro estágio (o persa em Paris) ao segundo (o francês na Pérsia), há uma passagem da *produção* ao *produto*. O primeiro era uma metáfora do escritor em seu trabalho, estranhando a si próprio para fabricar um olhar; o segundo é a máquina de fazer literatura sem esforço, saltando para além da invenção, deixando-a a cargo do mundo. Trata-se da transformação do livro em mercadoria e da conseguinte aparição em cena do leitor, o consumidor.

Com a entrada do leitor se cristaliza o terceiro estágio do exotismo: o persa que vende aos leitores franceses uma Pérsia "persa", colorida, diferente, exótica. O escritor se utiliza de um estranhamento *ready-made*. Um duplo *ready-made*: não só a matéria, mas também o sujeito que a expressa. O procedimento se completa. Já não é preciso viajar nem importar nativos. O persa em Paris e o francês na Pérsia convergem no mexicano serviçal, a quem não falta a consciência de estar vendendo seu país por trinta moedas. Mas não devemos nos apressar no julgamento: se fizéssemos isso, estaríamos caindo no jogo da sua má-consciência.

E assim chegamos à nossa situação atual. Em nosso clima de exigência e de consciência exacerbada (que é sempre má-consciência), no que se transformaram esses três exotismos? O primeiro, do estrangeiro em nosso mundo

⁷⁶ BADIOU, Alain – O Outro existe? *Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal. Op. cit.*, p. 36.

⁷⁷ IDEM – *Pasión de lo real y montage del semblante. El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manatial, 2005, p. 74.

⁷⁸ AIRA, César – *Cómo me reí*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 19.

⁷⁹ IDEM – Exotismo. *Cf. Arquivo*, p. 201.

cotidiano, tornou-se ciência, abandonando o campo da literatura. O segundo, do "viajante", no simples transcorrer das fronteiras degenerou em gênero, no pior sentido da palavra: literatura de gênero, literatura comercial, ficção científica ou fenômenos paranormais, viagens no tempo ou regressos da morte. As viagens, simplesmente, tornaram-se cada vez mais distantes, a lógica do consumo fez com que o público pedisse exotismos cada vez mais esquisitos.

E o terceiro, do "persa profissional"? É o mais incandescente porque, em boa medida, é o que nos qualifica. Internou-se nos labirintos da nacionalidade e ali permanece.⁸⁰

Uma vez criadas, as nacionalidades se fetichizam como mercadorias, diz Aira, e seria esta a fórmula final do exotismo: a fetichização da nacionalidade. Aqui emerge a famosa polêmica de Borges, certamente uma de suas citações mais freqüentes, a parábola dos camelos do Alcorão: "no Alcorão não há camelos porque Maomé era um árabe autêntico (não um francês disfarçado de Maomé), ou seja, os camelos não chamavam sua atenção; não os via diretamente e por isso não os registrava, não tinha olhar".⁸¹

Neste ponto, especificamente, reside a cisão de Aira com Borges. A seu ver, o fundo moral da parábola explicita que o árabe autêntico expressaria uma Arábia autêntica, enquanto o "árabe profissional" poria no mercado uma Árabia embalada a vácuo, para estrangeiro ver. Na base do raciocínio de Borges está a má-consciência, uma mesquinharria, diz Aira, porque sua receita consegue apenas distinguir o bom do mau profissional; o competente do incompetente. Podemos dizer que essa oposição deu respaldo a uma espécie de "dialética da autenticidade" na literatura argentina, confortavelmente apaziguada como situação dada. Exige-se autenticidade do escritor, dando-se esta como um valor certamente positivo. Aira, porém, torce a questão e pergunta: o artista é artista justamente da transmutação dos valores. "E se ele prefere ser inautêntico? Ninguém pode impedi-lo. Do contrário, estaríamos confundindo as virtudes cívicas com as artísticas."⁸² Ser um bom profissional da arte, a seu ver, não equivale a ser um bom artista, e a diferença, caso exista, reside, assim, não na habilidade profissional do escritor em lidar com a verossimilhança, mas em saber lidar com o acaso, que será o dispositivo que configura tanto uma nacionalidade quanto o contínuo do pensamento. Daí que a Argentina, para Aira, não seja nada além de um acaso: o mundo precisa assumir uma configuração nacional para se tornar inteligível historicamente. Trata-se de um movimento dúplice: a nação nada será além de linguagem. Mas por outro ângulo, propagar essa linguagem será justamente o que constituirá a nação.⁸³

Mas o acaso permanece como elemento irreduzível porque não termina na escritura, a leitura o estende e amplia infinitamente. E se isso aponta uma distinção de Aira para com seus demais colegas de geração, a distinção se dá não pelo efeito-Borges, mas pelo efeito-Duchamp, que se trata não de

⁸⁰ IDEM – Ibidem, p. 201.

⁸¹ IDEM – Ibidem.

⁸² IDEM – Ibidem, p. 202.

⁸³ Cf. IDEM – Por que escrevi. Cf. Arquivo, p. 287.

esclarecimento, mas, pelo contrário, de se obscurecer o cristal da Razão (a seriedade, a verdade). A literatura trabalha um jogo precário, que é sempre mais ou menos que literatura, nunca um objeto cuja identidade se possa revelar, pois a revelação desse mistério acabaria por corrigir o estrago que ela produz na linguagem.

Não podemos ser tão sérios sem renunciar a literatura. Se no fundo temos de confessar que a literatura é uma espécie de perversão, de jogo louco, nossos melhores silogismos invariavelmente se deslocam. Mesmo esta história do exotismo parte de uma brincadeira, de um quebrar as regras do jogo limpo. Quem mandou os escritores utilizarem os países distantes como *ready-made* literário? Ninguém, é lógico. É o vanguardismo como tentação, como jogo perigoso que atenta contra a persistência do próprio jogo. Mas é também aquilo que torna interessante continuar jogando.⁸⁴

A essa renúncia que constitui a literatura, por fim, se agregam dois mecanismos vitais, que constituirão as regras do jogo da representação. Trata-se, como veremos a seguir, do *abandono* e do *contínuo*.

1.3 O ABANDONO

Para que a literatura afirme sua potência própria, não basta que ela abandone as normas e as hierarquias da mimesis. É preciso que abandone a metafísica da representação. É preciso que abandone a "natureza" que a funda: seus modos de apresentação dos indivíduos e as ligações entre os indivíduos; seus modos de causalidade e de inferência; em suma, todo seu regime de significação.

Jacques Rancière – *Deleuze e a literatura*

Nunca abandonaremos o bastante.

César Aira – *O a-ban-do-no*

Para iniciar esta seção, gostaria de narrar um acontecimento: o modo como "O a-ban-do-no", texto de César Aira concebido como prelúdio a um curso para uma platéia de jovens estudantes da Universidade de Buenos Aires (assim o era durante as aulas ministradas anos antes, no inverno de 1988, sobre Copi, também no Centro Rojas),⁸⁵ caiu em minhas mãos. Penso que esse modo interfere e potencializa, definitivamente, sua própria leitura.

Praticamente inédito, "O a-ban-do-no" surgiu de numa consulta à Internet, num desses dispositivos genéricos de busca. Lancei a palavra *aira* e uma lista de cem ou mais lugares foi o resultado. Resenhas, resenhas, resenhas, entrevistas, livrarias virtuais, trabalhos acadêmicos, notas da imprensa

⁸⁴ IDEM – Exotismo. Cf. Arquivo, p. 202.

⁸⁵ Cf. IDEM – *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

brasileira sobre a passagem do escritor pelo país, um site a ele dedicado.⁸⁶ Em meio a isso tudo, uma mensagem de correio eletrônico, cujo cabeçalho dizia "[Literatura] Texto de César Aira"; logo abaixo, o nome e endereço virtual de seu remetente: E. G. mail to: gargurev@gloria.cord.edu, e a data firmada: Wed, 17 Jul 2002 04:31:02 GMT. Devo dizer, desde já, que sobre o destino da mensagem e sua suposta função nada era possível precisar. Em todo caso, antecedia o texto anunciado uma nota pessoal, que dizia o seguinte:

*Colisteros,
Aquí les va este texto de quien –en mi humildísima opinión– es por hoy uno de los mejores escritores latinoamericanos.
Ya me contarán qué les parece y si comparten mi entusiasmo con respecto a Aira.
Desde Fargo (Dakota del Norte), se despide.
E. G.*

Parecia tratar-se de uma comunidade virtual de discussão, como tantas outras que proliferam na rede. Creio que o valor acoplado ao nome de Aira ("um dos melhores escritores latino-americanos") não venha muito a caso, mas o vocativo da mensagem sim, que surge já contaminado pelo texto que motivara a iniciativa: *colistero* é uma forma não dicionarizada, indireta, figurada, de "perdedor", de desistente; daquele que, numa corrida, logra o último lugar. Não porque ainda estivesse preocupado com o trajeto, mas porque nada lhe restava, a competição certamente já teria acabado, a não ser fugir para frente,⁸⁷ seguir andando já em outro ritmo, fugir para sempre.

As comunidades virtuais, geralmente, dão-se em função do debate, da troca, seja qual for o assunto. As mensagens vinculadas, postadas a um número grande de destinatários, possuem vida curta, minutos, dias, talvez uma semana, não há como precisar. Dependem da repercussão; o assunto se desdobra até que outro venha à pauta e nada reste do anterior – sem, portanto, que a origem possa ser constatada (o que, sem dúvida, é um elemento fundamental do jogo: esquecer para que o novo tenha lugar; para que possa ser recordado, talvez, mas já sem a mesma forma, ou de uma forma outra, já monstruosa).⁸⁸ A essa mensagem, no entanto, não constava resposta alguma. Entre seu lançamento na rede e este encontro fortuito passou-se mais de dois anos, o que me faz supor ter ficado esquecida em algum servidor, assim como se esquecem documentos em tantos computadores, como largamos notas de supermercado em meio aos livros, como perdemos textos em meio ao próprio arquivo.

⁸⁶ <http://www.aira.7p.com>. Acesso: 27 ago. 2004.

⁸⁷ "Huir hacia adelante" é a expressão utilizada por César Aira. De tradução complexa, cuja forma literal poderia ser "fugir rumo adiante", adotarei a versão "fugir para frente", sem a anteposição do "a" que lhe seria característica ("fugir para a frente"), a fim de não substantivar este "a frente", nem entendê-lo como um lugar delineado, a posição de vanguarda, por exemplo, e sim como uma remissão direta ao indefinido, "para frente", simplesmente.

⁸⁸ Para o conceito de monstro, cf. IDEM – Estética de lo monstruoso (Disponível em: <http://maxicrespi-fotos.blogspot.com/2005/04/csar-aira.html>. Acesso: 5 jul. 2005; trata-se de um fragmento de "Arlt", cf. Arquivo, p. 205), e "Duas notas sobre Moby Dick" (Arquivo, p. 254.)

Mais tarde, passei a procurar pela fonte do ensaio que a mensagem lançava. Comentei com alguns conhecidos, ninguém reconhecia o texto. Parti para o lógico: perguntar a quem havia redigido a mensagem. Nada aconteceu. Nem resposta, nem devolução do e-mail enviado (que seria a reação normal de quando se envia uma mensagem a um endereço inexistente). Passei a supor que o destinatário não se interessou por minha necessidade, talvez já não se interessasse pelo assunto, talvez estivesse decepcionado com o descaso de seus parceiros de discussão, abandonando as leituras; talvez, por fim, fora atropelado sem que houvesse tempo de cancelar o endereço eletrônico. Solicitei ajuda, então, a uma colega especialista (preservarei os nomes) no escritor; expus-lhe a situação e pedi pela referência. De imediato não sabia me dizer, mas prometeu-me cotejar com outro ensaio que possuía. Mais tarde viria a resposta: não se tratava do mesmo texto. Indicou-me outra especialista, que havia tratado da organização da obra do autor. Havia eu conseguido seu estudo poucos dias antes, e minha leitura ainda não passava da introdução; na bibliografia, no entanto, tampouco constava menção ao ensaio. Outra mensagem, mais uma vez a situação exposta.

A resposta veio. Dizia conhecer o texto e, mais que isso, que o havia citado em seu trabalho (afirmação esta que me deixava suficientemente envergonhado por minha leitura incompleta), mas percebia, com certo espanto, tratar-se do único texto ao qual, por algum lapso, não fazia referência formal na bibliografia. Muito bem; no entanto, também não encontrava a cópia do ensaio em parte alguma de sua biblioteca. Mas citou-me de memória.

"O a-ban-do-no" fora publicado no jornal do Centro Cultural Ricardo Rojas, da Universidade de Buenos Aires. Tratava-se de um texto escrito em função de um curso proferido por César Aira naquela instituição. Quanto ao ano, 1992, 1993, talvez 1996.

Tempos depois procurei novamente na rede pela mensagem que detonara a busca. Lancei as palavras-chave. Nada. Refinei a pesquisa. Nada. Procurei pelo endereço primeiro, onde tudo tinha começado.⁸⁹ Nada também. Suponho que minha interferência em uma área restrita, porém aberta, tenha sido detectada, tenha acusado uma falha, tenha mostrado uma porta secundária do servidor, uma zona morta. Agora já trancada, porque é preciso abrir espaço, esvaziar as gavetas, esquecer.

Sem dúvida, era melhor desistir, abandonar. A procura pela fonte de algum modo equivale à procura da origem, seguir adiante às cegas, olhando para trás. A procura pela fonte, de algum modo, tenta varrer a poeira⁹⁰ depositada no

⁸⁹ <http://www.listas.rcp.net.pe/pipermail/literatura/week-f-mon-20020715/002159.html>. Acesso: 12 set. 2004.

⁹⁰ Cf. BATAILLE, Georges – Poussière. *Oeuvres Complètes I*, 1922-1940. Paris: Gallimard, p. 197. Sobre o mesmo aspecto, Francis Bacon declara: "Outra coisa com relação ao caos é que posso utilizar a poeira. Eu usei a poeira do ateliê para fazer aqueles quadros das dunas de areia, que vi na Bretanha. É um pavor essa brincadeira de juntar a poeira do chão, mas, como vê, poeira é o que não falta aqui, ela se agarra aos quadros, agarra em tudo" (SYLVESTER, David –

texto, no arquivo; de algum modo tenta purificar a imagem, quando, enfim, a poeira é parte dessa mesma imagem – que, aliás, já não é a mesma, mas tão-somente um momento de sua aparência, em potencial. Porque a imagem convoca uma série, produz uma genealogia.

O drama dessa procura, vale dizer, não era novo, pelo contrário; lembrava em muito outra anedota de Kafka, contada por César Aira, aliás, que o desenha na forma de uma menina que perdera sua boneca. Sentada aos prantos num dos bancos do parque Steglitz, por onde Kafka costumava passear, a menina chamara a atenção do escritor, que se aproxima e pergunta pelo motivo do choro. Depois de ouvir o relato da menina, Kafka se dispõe a contar uma história, uma história, por sua vez, também muito parecida com outra, a das gotas de tinta do quadro da Gioconda:⁹¹ a boneca não tinha se perdido, apenas decidira sair e conhecer o mundo. Dizia ainda que a boneca enviara recentemente uma carta à menina, expondo seus motivos, e prometeu trazê-la na manhã seguinte. À razão de uma carta por dia, durante três semanas, a boneca narrava seus feitos, que se desdobravam em viagens, noivado, casamento, filhos. Não se tratava de perda, portanto, mas de um elemento novo na série que constituía a imagem boneca. Um elemento duro, difícil, porque exigia o abandono da presença do objeto, das certezas, dos pertences, do saber, por fim, que a presença atestava e dava fé.

Seguia a nota do remetente, então, o texto do escritor argentino. Nada mais.

O A-BAN-DO-NO

No princípio está a renúncia. Dela nasce tudo o que podemos amar em nosso ofício; sem ela nos veremos reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência. Trata-se da condição do início: terminar de uma vez, deixar tudo para trás, de uma vez por todas. A renúncia é nossa utopia, a de todos os artistas, mesmo os mais persistentes. Balzac fez seu o lema da inscrição em pedra nos muros da Grande Cartuxa: *Tace, late, fuge* (cala, abandona, fuge).

Uma generalização bem óbvia é a de que todos os escritores, quando jovens, desejamos ser escritores. Não menos óbvio é termos sido todos jovens: fomos o tempo todo em que desejamos ser escritores, em tudo aquilo que nos levou a aprender que, para ser escritor, teríamos de encontrar um modo de renunciar a sê-lo. E não a apenas isso, mas a ser "escritor bom" ou "escritor ruim", a ser poeta, romancista, crítico, filósofo, e renunciar a mais, muito mais, se possível a tudo. Claro que descobrir o que era esse "mais" e esse "tudo" já não se mostrou tão simples. Investigar é entrar no território da invenção, do estilo, do destino. O que mais devemos abandonar? Que outra coisa devemos calar? De que novos giros de tempo ainda devemos fugir? Chega de perguntar e já estaremos no coração do romanesco, nas ilhas, montanhas, selvas, castelos, trens, barcos, rumo ao acaso. É quase como se voltássemos a ser jovens, e qualquer um sabe, por experiência própria, que todos os jovens quiseram ser escritores.

Por sorte já não somos tão ingênuos, e se aprendemos algo, é que o abandono e a liberação não sobrevirão por um mero cessar. O antigo resiste a morrer: fulmina-o o raio do inesperado, burlando suas mais sutis precauções,

Entrevistas com Francis Bacon. 2ª ed. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 192).

⁹¹ Cf. AIRA, César – Mil gotas. Arquivo, p. 300.

uma legião. Tudo deve ser inventado, inclusive a renúncia a seguir inventando. Sobretudo a renúncia. A literatura inteira, o sistema das artes em sua fantástica variedade se revela nessa tarefa, se põe de pé (até agora víamos isso ao contrário, num reflexo desluzido).

Abandonar é permitir que o mesmo se torne outro, que o novo comece. E assim nunca abandonaremos o bastante, tão grande é nossa sede de desconhecido. (Por isso nos fizemos escritores.) Buscamos algo mais para abandonar, outra coisa, outra além, nos esforçamos como nunca nos esforçamos em nenhum dos trabalhos que empreendemos, mobilizamos toda nossa invenção, até mesmo a alheia, em busca de novas renúncias. E já não se trata de abandonar técnicas, gêneros, uma profissão, nossas velhas mesquinhas... O que aparece, afinal, como objeto digno de nosso abandono é a vida em que vínhamos acreditando até agora. "Já vi, já tive, já vivi." Aí descobrimos que a literatura ainda nos serve, a literatura posta do direito, instrumento perfeito para negar a si própria, levando consigo tudo, em seu reflexo aniquilador.

É a euforia, enfim, o entusiasmo, a vocação, o êxtase prometido... Mas é uma euforia da melancolia. Porque nossa vida passou... Teve de passar para que aprendêssemos. Parece como se fosse muito tarde, como se não houvesse outro momento além deste, póstumo, para começar. Então, "do fundo do naufrágio", voltamos em busca de consolo nos poetas que amamos em nossa juventude, quando queríamos ser escritores. Primeiro Baudelaire. Depois todos os outros. E depois Rimbaud. Nele nos detemos, perplexos, no presente. Chegamos. Podemos começar. Podemos terminar. De Rimbaud, o poeta mais amado, sempre se diz ser mais que um poeta amado. Deve ser isso, porque não começamos sequer com ele. Não começamos, aliás, sequer com nós mesmos. Nos escapa como um mau projeto. Foge para frente, e não vale a pena persegui-lo. É o mito de nossas vidas, nossa juventude em pessoa. Certa vez perguntei a um poeta, o que mais amei, por que não havia terminado o secundário. Por que não havia seguido o caminho. Me respondeu, com toda naturalidade, como se fosse óbvio: "Pra que, se o que eu queria era ser Rimbaud". É óbvio, realmente, todos poderíamos responder o mesmo. Mas ultimamente começo a me perguntar se essa frase não estará além das precisões biográficas, repetindo para sempre o mito que pretendemos encarar. Para que viver, com efeito, por que queremos ser escritores, se o que desejamos é ser Rimbaud? Deveríamos deixar de nos mentir. Talvez saíamos ganhando ao perder tudo. O tempo, em sua transparência inofensiva, contém a promessa do instante, e a alquimia se realiza no caderno de um menino. E digo "se realiza" em sentido literal. Se faz realidade, tal como se faz real a realidade: no presente, em nós, definitivamente. Nossos mais loucos e irrealizáveis desejos estão se fazendo realidade em nossas vidas, ou seja, em Rimbaud. Não é história, nem filologia, nem crítica literária; é um procedimento para fazer do mundo, mundo. Por isso, este curso, que originalmente se chamaria "Como ser escritor", irá se chamar, ao fim das contas, "Como ser Rimbaud".

Redigido em separado, para que se pronuncie destacando-se o signo, para que outro não seja posto em seu lugar, porém dentro dele próprio incluindo seu modo (nesse grifo da separação silábica se entrelê um "basta", "enough", "não-mais"), "O a-ban-do-no" sinaliza um esvaziamento, mostrando a que vem já na primeira frase: "No princípio está a renúncia". Para começar é preciso abandonar as metas. Espelhar-se é sustentar uma gramática alheia, cegar-se pelo hábito, pela promessa de felicidade. Terminar é a condição do início, através de um sujeito esvaziado: "Abandonar é permitir que o mesmo se torne outro, que o novo comece". Desse abandono (que é um abandono da representação, da arte, e, portanto, da literatura) se projeta o gozo do porvir, um gozo que a experiência não permite, pois se trata, em última instância, de um abandono da vida tal como se acreditava nela. Desse abandonar dos pertences (a mimese, sua natureza,

seu regime de significação), a literatura ganhará potência, pois ainda servirá para alguma coisa.

Mas essa potência que se entrelê em Aira não se refere explicitamente a um novo fazer, a um novo ato. Giorgio Agamben ressalta que a potência, conforme expunha Aristóteles, possui uma existência autônoma, ou seja, ela não se dá em função do ato, não é uma negatividade *em função de*, não é uma mera possibilidade lógica. O ato, aliás, figura como fim da potência, algo como tornar o poder constituinte, poder constituído. Para que a potência tenha consistência própria, articula Agamben, "é preciso que ela possa até mesmo não passar ao ato, que seja constitutivamente *potência de não* (fazer ou ser), ou, como Aristóteles diz, que ela seja também *impotência*".⁹² Bartleby, a personagem de Melville, resiste tanto à *potência de* quanto à *potência de não* ("Preferiria não fazê-lo"); Aira, por sua vez, pontifica que "tudo deve ser inventado, inclusive a renúncia a seguir inventando. Sobretudo a renúncia".

O paradoxo desse abandono da literatura, se entendida como lei, preconiza, no entanto, que não há um fora da literatura (ou que só há o fora, o que dá no mesmo). Para que não nos vejamos "reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência", é necessário um desbordamento: pensar a literatura por fora de sua condição substancial (a obra), o que implica dar-lhe energia (uma produção), mesmo que isso signifique um ultrapassamento de si, pois, em última análise, não se trata de ausência de presença, mas da presença da ausência. A nominalização, a substância – ou seja, *literatura* – é tão-somente o momento apolíneo do dionisíaco, o momento de descanso daquilo *que não pode parar*,⁹³ e cuja permanência não se dá senão pela própria convulsão.

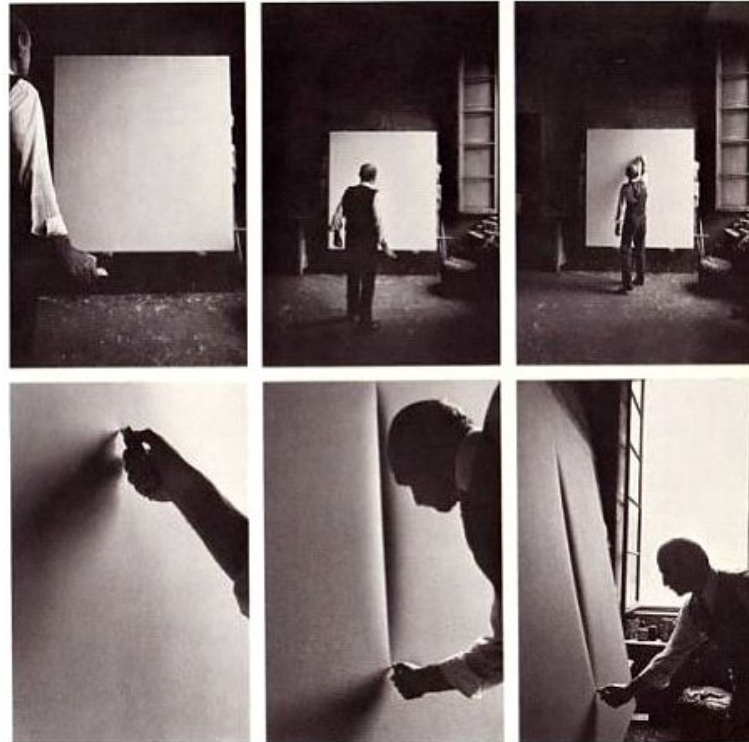
Abandonar poderia ser, à primeira vista, uma opção pelo Mal, uma destruição pela destruição, ou mesmo uma traição. Porque "o lado do Bem é o da submissão, da obediência", repara Bataille. "A liberdade é sempre uma abertura à revolta, e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra."⁹⁴ Seria, portanto, aquilo que no Mal se reconhece como transgressivo. Mas não há transgressão no abandono. A transgressão, em seu movimento, prevê a manutenção da lei, pois a partir dela se identifica: é a partir da lei que a transgressão é transgressão, e por esse viés não se iria muito além do movimento realizado pela paródia, que ao satirizar reconhece o lugar ocupado pelo elemento satirizado. Ao abandono, pelo contrário, o limite inexistente, porque exige não a permanência no mundo abandonado (aí se tem a transgressão), mas a fabricação de novas verdades,

⁹² AGAMBEN, Giorgio – Potência e direito. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 52. Cf., também, "A potência do pensamento" (Trad. Carolina Pizzolo Torquato. *SciELO Brazil*. Revista do Departamento de Psicologia da UFF v. 18, n. 1. Niterói, jan.-jun. 2006).

⁹³ Cf. BARTHES, Roland – Da obra ao texto. *Op. cit.*, p. 67.

⁹⁴ BATAILLE, Georges – A liberdade e o mal. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989, p. 176.

pelas quais nada resta do sistema anterior.⁹⁵ Daí que *abandonar* nada tenha a ver com *estar em abandono*. O banido não está nem fora nem dentro da ordem: está, ao mesmo tempo, à mercê e por sua vontade; excluído e exposto a tudo. Já abandonar é um gesto sem transgressão, ou seu avatar seguinte; é remeter-se adiante, a um lugar inexistente, a um neutro talvez: um fora que não o fora-da-lei. Ou, em última análise, a um fora que se dilui, porque é tão-somente superfície: o Aberto, o *livre-do-ser*.⁹⁶



Lucio Fontana – *Concetto spaziale: attesa*, 1963.

⁹⁵ Seria este um ponto de fissura entre Deleuze e Badiou. Badiou critica o modo como Deleuze concebe a verdade, que começaria "como síntese disjuntiva, ou experiência da separação do presente", e terminaria "como injunção memorial para sempre recomeçar". "É o mesmo que dizer que não há começo", diz Badiou, "apenas presente abolido (em via de virtualização), memória que sobe à superfície (em via de atualização). É isso que não posso admitir. Pois considero que toda verdade é fim da memória, desdobramento de um começo" (BADIOU, Alain – *Deleuze. O clamor do ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 82). Em outros termos, conforme a ótica de Badiou, em Deleuze a verdade, no abandono, seria uma condição ébria, tal como mostra Benjamin: "O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações" (BENJAMIN, Walter – *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 51). Enquanto para Badiou, podemos aventar, a verdade apontaria para uma intervenção, porque estaria atravessada por um acontecimento, demandando a elaboração de um sujeito, tal como na teoria da deriva esboçada pelos situacionistas, quando, ao contrário da *flânerie*, impera um ócio consciente contra a mais-valia temporal (cf. DEBORD, Guy et al. – *Teoría de la deriva. La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Org. e trad. Julio González del Río Rams. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1977, p. 61-9).

⁹⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio – *Aburrimiento profundo. Lo abierto*. 2ª ed. Trad. Flavia Costa; Edgard Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 127.

Ao abandono delineado por Aira como "condição do início: terminar de uma vez, deixar tudo para trás, de uma vez por todas", e que Jacques Rancière aponta como única salvaguarda de uma singularidade,⁹⁷ se tem, na pintura, um equivalente na fenda aberta por Lucio Fontana no branco da tela (vide *Conceito espacial: espera*).

Por essa fenda se esvai toda representação, pois não resta objeto em anterioridade ao procedimento; caso esse objeto exista, seu nome seria Tudo. Paradoxalmente, entretanto, é também por essa fenda que a representação ganha potência, remetendo-se a um para-além que até então não lhe era possível. Emerge a imagem de uma ausência mas, também, a imagem de uma *desistência*.⁹⁸

O que se tem agora é um portal. Mas um portal para onde? De que serve essa ausência, essa despesa? O que vem depois do abandono?

1.4 O CONTÍNUO

Mas a eternidade sempre se interrompe; são as interrupções o que a fazem eterna.

César Aira – *A Princesa Primavera*

Destacamos antes o nome Aira como um dispositivo, uma máquina celibatária, solta, cuja função seria, tal como reparava Graciela Montaldo, produzir coisas que de nada servem, produzir obras de arte, entender a realidade. Daí que Adrián Cangi, radicalizando a fórmula, veja na escritura de Aira um verossímil e intenso realismo, cuja melhor ilustração, para nós, estaria nos desenhos de Rube Goldberg.

Essa junção de máquinas, que Cangi entenderá como o *acidente* ("o acidente torna o sistema narrativo protético, produzindo múltiplos desencadeantes na progressão do relato"),⁹⁹ constitui aquilo que Aira chamará, em *Copi*, de *contínuo*. O contínuo, é bom reparar, não se trata do homogêneo, coerente, pacífico, durativo, permanente, sem falhas, apolíneo. A repetição do contínuo

⁹⁷ Cf. RANCIÈRE, Jacques – Deleuze e a literatura. Apresentado nos *Encontros Internacionais Gilles Deleuze*, no Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, na UERJ, entre 10-12 de junho de 1996. Disponível em: <http://www2.uerj.br/~pgletras/ranciere.htm>. Acesso: 16 fev. 2005.

⁹⁸ René Major, desdobrando relações entre Lacan e Derrida, faz referência a um processo de desligadura que prevê "uma passagem do sujeito à des-constituição que lhe é constitutiva, a um 'estado', um 'lugar' onde desiste sem desistir de si, ou ainda a um praticável onde o sujeito, desinstalando-se de suas identificações, 'encontra-se' em desistência (*désistance*).". O surpreendente, no entanto, é que justamente a mimese é o que submete o sujeito a essa desestabilização, porque "o 'próprio' da mimese é não ter um próprio" (MAJOR, René – *A golpes de dado(s)*. *Op. cit.*, p. 138). Sobre a *desistência*, cf., ainda, BATAILLE, Georges – *A poesia sempre é, de um certo ponto de vista, um contrário da poesia. A literatura e o mal*. *Op. cit.*, p. 39-40; e HOME, Stewart – *Quando estourar o golpe é golpear um estouro. Greve da arte*. Trad. Monty Cantsin. São Paulo: Conrad Editora, 2004, p. 25.

⁹⁹ CANGI, Adrián – César Aira. O autômata do presente. *Op. cit.*, p. 124.

como absoluto, dirá Aira, nos está negada, porque a ausência de cortes, acidentes, ou seja, de confronto entre forças, nada produziria, nem matéria nem idéia de matéria. O contínuo é o mundo se extinguindo em impulsos nervosos traduzidos por antropomorfismos,¹⁰⁰ o real que persiste irredutível, que se demonstra, se desdobra, porém sem nunca se revelar. O acidente será aquilo que irrompe durante a repetição, fazendo-a diferente, possibilitando os possíveis. Mas não há, pois, repetição sem diferença, nos ensina Norma Traversini, a personagem de *O panfleto*,¹⁰¹ quando a cada recomeço tenta convencer seus possíveis alunos de expressão artística a se matricularem no curso que deseja oferecer, simplesmente porque seu argumento nunca se esclarece de todo nem nunca se encerra. Daí se tem o romance – ou, por outra, daí se tem o mundo. Paradoxal, entretanto, é que se alguém deseja buscar o significado, diz Aira, deverá buscá-lo no que segue adiante, não naquilo que leu, naquilo que passou. Em outras palavras: naquilo que faz o contínuo, no que advém, não naquilo que o corta.¹⁰² Em *Diário da hepatite*, que registra uma desistência, a de não escrever mais,¹⁰³ o movimento se esboça:

Agora me ocorre uma nova explicação para o contínuo: a negação do pensamento. Na ponta dessa negação há uma afirmação pela qual o pensamento volta a se formar, sem interrupção alguma.

Não sei como pude me entregar a esse passatempo contraditório de buscar "exemplos de contínuo", sendo que os exemplos são em si descontínuos; o contínuo não pode dar exemplos porque não possui nada além de si mesmo.

Mas pode sim: tem transformações, as quais só se pode apreender em forma de exemplos se quisermos continuar pensando.¹⁰⁴

O contínuo, assim, permanecerá como o irredutível, "a soma dos cortes", diríamos apressadamente, porém lembrando que, se feito de cortes, de acidentes, ele deverá desconsiderá-los (não anulá-los) e seguir adiante, fugir para frente. Porque para o contínuo, em última análise, sendo puro acidente, o acidente inexistente. É a imagem plasmada no primeiro parágrafo de *Uma novela chinesa*:

¹⁰⁰ Cf. IDEM – Ibidem.

¹⁰¹ Cf. AIRA, César – *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

¹⁰² Cf. IDEM – *Copi. Op. cit.*, p. 30.

¹⁰³ Veja-se o prelúdio do livro: "Caso me encontrasse desfeito pela desgraça, destruído, impotente, na última miséria física e mental, ou as duas juntas, exilado e condenado no alto da montanha, por exemplo, fundido na neve, em avançado estado de congelamento, após uma queda de centenas de metros, chocando em lanças de gelo e rochas, com as duas pernas arrancadas, ou as costelas esmagadas e quebradas, suas pontas perfurando-me os pulmões; ou no fundo de uma valeta ou de um beco, após um tiroteio, esvaindo-me em sangue num sinistro amanhecer que para mim será o último; ou num pavilhão para desenganados de um hospital, perdendo hora a hora minhas últimas funções em meio a dores atroz; ou abandonado aos avatares da mendicância e do alcoolismo, na rua; ou com a gangrena escalando-me uma perna; ou no processo espantoso de um espasmo da glote; ou francamente louco, fazendo minhas necessidades dentro da camisa de força, imbecilizado, humilhado, perdido... o mais provável seria que, mesmo tendo lápis e caderno à mão, não escreveria. Nada, nem uma linha, nem uma palavra. Não escreveria, definitivamente. Mas não por não poder, não pelas circunstâncias, mas pelo mesmo motivo pelo qual não escrevo agora: porque não tenho vontade, porque estou cansado, entediado, farto; porque não vejo de que poderia servir (23 de janeiro de 1992)." IDEM – *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 1993, p. 7-8.

¹⁰⁴ IDEM – Ibidem. Buenos Aires: Bajo la Luna, 1993, p. 31.

Uma história, qualquer uma, se desfaz, mas a vida roçada por essa história fica por toda a eternidade. A lembrança se apaga, mas outra coisa fica em seu lugar. A terra assume formas eternas, enquanto a água se adapta à fugacidade de todas as coisas, transcorrendo sobre elas. Não se perde nas dobras da multiplicidade; delas toma uma qualidade de infinito que a torna perfeita e irretocável. Quanto ao ar, é um destino das coisas e das vidas; quando a memória se apreende apenas aos giros de uma folha solta, o vazio cavado no ar, entre os céus delicadamente sobrepostos e a terra opaca, de repente resplandece, numa eternidade que imita a do silêncio, ouvida só por aqueles que possuem o ouvido muito aguçado. Mas as vidas passam, e, com elas, todo o resto: civilizações, impérios, até mesmo a visão e a beleza das paisagens em seu ciclo aquarelado de estações. Não acreditamos, mas é assim. Nunca podemos acreditar, porque nos distrai a irisada contemplação de nossas próprias vidas que se refletem em outras, em inumeráveis outras, por vezes amadas. A ciência da História criou um grande mal-entendido nesse aspecto. Acontece que, por definição, a História não se admite como irreal. E, no entanto, na irrealdade deveríamos buscar sua definição.¹⁰⁵

A própria escritura, por fim, desdobra esse movimento ininterrupto. É a desistência do *Diário da hepatite*, mas desistência que não desiste de si, porque o abandono da escritura se dá justamente através dela mesma.

1.5 CONTÍNUO, REPETIÇÃO E DIFERENÇA

Boa parte da crítica pergunta por que Aira publica tanto, por que publica tudo. Martín Kohan, em resenha a *O panfleto*, recombina a questão, lembrando um juízo bem pouco complacente, o qual entenderia que, embora publique muito, Aira, na verdade, escreve pouco, ou, com outras palavras, escreve sempre o mesmo.¹⁰⁶ Edgardo Russo entende que nessa ficção elevada ao cubo para preencher o vazio, o leitor se converte em testemunha da produção de um imaginário que prolifera resistindo a qualquer tipo de seleção ou censura: rascunho e obra são uma só coisa no território opaco e atemporal da escritura.¹⁰⁷ Silvia Hopenhayn, por sua vez, relembra o argumento de que talvez os livros de Aira sejam comparáveis apenas entre si.

Ele mesmo se encarregou de ordenar as coisas de um modo tal que fortalece essa idéia. Por um lado, sua obra, que abarca distintos gêneros. Escreveu teatro (*Mãe e filho*), conto, romance (*Emma, a refém, A lebre, Os fantasmas, A guerra das academias*), nouvelles (*O pranto, A prova, A costureira e o vento, Os dois palhaços*), diário (*Diário da hepatite*) e ensaio (trabalhos sobre Copi, Arlt e Rimbaud). Por outro, sua imagem: Aira desenhou esmeradamente sua

¹⁰⁵ IDEM – *Una novela china*. Ed. eletr. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987, p. 4.

¹⁰⁶ "O *panfleto* é uma das novelas curtas que César Aira escreveu entre 1989 e 1990, e que está publicando agora. Este ano já foram editadas *A prova* e *O pranto*, com o que se intensifica o efeito de fecundidade exacerbada que a obra de Aira logra produzir. Essa abundância suscitou tanto a admiração incondicional como a formulação de um juízo menos complacente, segundo o qual Aira publica muito mas escreve pouco, ou, em outras palavras, escreve sempre o mesmo. Sabe-se, todavia, – como o próprio Aira tematiza em seus relatos – que não há repetição sem diferença. Também *O panfleto* é 'mais uma novela de Aira', definição que alude ambiguamente que nela se encontrará o mesmo que em algumas das anteriores, mas também outra coisa, ou dita de outro modo." (KOHAN, Martín – Repetición y diferencia. *El Cronista Cultural*, 27 out. 1992.)

¹⁰⁷ Cf. RUSSO, Edgardo – Vientos de Aira. *El Cronista Cultural*, 5 ago. 1994, s.p.

própria estratégia de marketing (praticamente um código de honra). Editora ou meio de comunicação algum pode tentá-lo a ponto de fazê-lo largar sua autonomia. Ele estabelece as regras, assim como para a realidade desvairada de sua ficção. Pode publicar seus romances pela Emecé, como é o caso de *O sonho*, e as *nouvelles* e outros textos menos centrais¹⁰⁸ de sua produção em editoras menores, dentre as quais a rosarina Beatriz Viterbo Editora, sua favorita. Dupla vida editorial, com a qual parece sustentar uma política de si próprio, em que importam mais os passos que a pegada.¹⁰⁹

Longe de um demérito, essa escritura proliferante também se constitui como parte fundamental do procedimento: "Daquilo que se escreveu um dia terá de se reivindicar para o seguinte, sem voltar atrás para corrigir (é inútil), mas avançando, dando sentido àquilo que não possuía força para avançar [...] As histórias, por fim, vão empurrando adiante a consumação da arte que as justifica".¹¹⁰ Tal procedimento, aqui, entenderíamos como aquilo que sustém o sujeito (o sujeito é uma condição, aquele atravessado por um acontecimento e não uma entidade duradoura) por meio de uma fidelidade ao incerto. Não interessa a obra, não interessa a recepção, interessa permanecer escrevendo, reposicionando as imagens, o material verbal.¹¹¹ Em *O sonho* há uma passagem bastante ilustrativa a respeito da repetição e do reposicionamento das séries. Vejamos.

A história acontece em Flores, bairro onde mora o escritor e que, como já dissemos, é o ambiente de alguns de seus textos. A narrativa parte de uma banca de jornal, cuja parede lateral se apóia num albergue de mães solteiras e que, pela frente, do outro lado da rua, dá de encontro a um colégio de freiras. O triângulo, tal como repara Silvia Hopenhayn, é perfeito: de um lado mães solteiras expulsas da sociedade, de outro, freiras carentes de um filho e que, a partir de um artigo de uma antiga revista, chamada *Para Ti*, criam uma fórmula para procriar e salvar o mundo. Articulando esse cenário esdrúxulo está a banca de jornais, a máquina distribuidora da realidade cotidiana, em suas mais variadas modalidades, e onde matinalmente se encontram os filósofos mundanos para seus debates. À maneira de um relato cinematográfico, que não impede desdobramento algum, são muitas as conversas entre Natalio, o dono da banca, seu filho Mario e os clientes habituais. Numa delas, portanto, surge a notícia do roubo de um banco, estampada nas páginas de um dos jornais do dia. Um dos caixas do estabelecimento fugira com uma enorme soma em dinheiro, abandonando não só o trabalho como também a esposa e seus três filhos. Não era um roubo inédito, o modelo remetia ao de Togliazzi, porque não se tratava apenas de saquear as notas do caixa, foram feitas transferências de fundos, fundos sequer realmente existentes, porque o caixa manipulava excedentes que ele próprio

¹⁰⁸ Registre-se que não partilhamos desse argumento esboçado pela resenhista.

¹⁰⁹ HOPENHAYN, Silvia – Casi todo está permitido. *La Nación*, 13 maio 1998, s.p.

¹¹⁰ AIRA, César – *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001, p. 95/7.

¹¹¹ Clarice Lispector já anunciava essa condição em *Água viva*: "Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia" (LISPECTOR, Clarice – *Água viva*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 27).

criava, de montantes que o banco punha para cobrir contas negativas de grandes empresas, trapaça que assegurava ao ladrão o silêncio da instituição. Era um dinheiro que não existia, ou melhor, que existia apenas como números numa planilha, mas que nessa condição era perfeitamente sacável, porque o banco, em sua própria operacionalização, cria dinheiro o tempo todo. Togliazzi fizera o modelo dez anos antes, e por certo atingia o rol de gênio para os debatedores do quiosque, naquela manhã. Mas e seu seguidor, este que agora repetia a fórmula? Um gênio ainda maior, "porque não se dera sequer o trabalho de inventar nada".¹¹² O detalhe não mencionado pelo jornal, porém, e que um dos debatedores desenvolvia, era que entre o modelo e sua cópia uma série de roubos semelhantes podia ter acontecido sem que viessem à tona, quem saberia quantos, porque se tratava do crime perfeito, ninguém precisava saber. "Teriam descoberto"; "É o que sempre dizem, para tranquilizar suas consciências. Mas não é necessário, para nada, muito pelo contrário...". E o narrador (trata-se de discurso indireto livre), por fim, conclui: "Entre o modelo e a repetição, com efeito, se dava um lapso, que de modo geral passava despercebido, durante o qual poderiam realizar-se todas as repetições secretas".¹¹³

Deleuze diz que a forma serial é essencialmente multisseriada.¹¹⁴ Se não fosse assim, teríamos apenas a duração do homogêneo. As séries são simultâneas sem nunca serem iguais; são contíguas,¹¹⁵ daí que o contínuo se erija sobre uma infinidade de acidentes, as próprias séries e suas especificidades, sem nunca por eles se deter. A série, porém, não é autônoma; "já é assim em matemática, onde uma série construída na vizinhança de um ponto não tem interesse a não ser em função de uma outra série, construída em torno de outro ponto e que converge ou diverge da primeira".¹¹⁶

Esse movimento pode se desenvolver inclusive por meio de uma falta. Deleuze pensa a respeito da leitura de Jacques Lacan sobre o conto de Edgar Allan Poe, "A carta roubada", que apontaria duas séries: a primeira seria "o rei que não vê a carta comprometedor recebida por sua mulher; a rainha, aliviada por ter melhor escondido a carta justamente por ter deixado a carta em evidência; o ministro que vê tudo e se apodera da carta"; a segunda, "a polícia que não acha nada em casa do ministro; o ministro que teve a idéia de deixá-la em evidência para melhor escondê-la; Dupin que vê tudo e retoma a carta". Ambas as séries nada seriam sem a falta, o ponto articulador de ambas. "Da instância paradoxal é preciso dizer que não está nunca onde a procuramos e, inversamente, que nunca a encontramos onde está. Ela *falta em seu lugar*, diz Lacan".¹¹⁷

¹¹² AIRA, César – *El sueño*. Buenos Aires: Emecé, 1998, p. 27.

¹¹³ IDEM – *Ibidem*, p. 31.

¹¹⁴ Cf. DELEUZE, Gilles – *Sobre a colocação em séries. Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 39.

¹¹⁵ Cf. IDEM; GUATTARI, Félix – *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 108.

¹¹⁶ Cf. IDEM – *Sobre a colocação em séries. Op. cit.*, p. 39.

¹¹⁷ IDEM – *Ibidem*, p. 41/3.

Há nisso algo que remete ao "monólogo assistido" de *Haicais*, texto que César Aira entrega à editora Mate, dirigida por Arturo Carrera, em 1999. Vejam-se algumas de suas variações, onde o dinheiro é o dispositivo que rege as séries, justamente em sua falta. Aqui, "a grana falta em seu lugar":

I: Devolva a grana que me deve. [...]

II: O tempo passa o tempo todo; até quando não passa nunca, está passando, pois só faz isso. A um dia segue outro, exatamente igual, ainda que um pouco mais curto. Nada muda. Como pode querer que me esqueça do que me deve? [...]

III: Já não me importa tornar-me um fardo, nem me repetir; se necessário, vou repetir palavra por palavra, pronunciando-as com a mesma entonação, na mesma ordem e acompanhadas dos mesmos gestos. Lamentavelmente, não é preciso. Pra você é novo, a puta que te pariu. Não me dá sequer o gosto de me repetir, porque não me escutou antes. Vejam se não me ouve mesmo: Devolva a grana que me deve, bastardo filho de mil putas! [...]

IV: Contigo, repetir é a única forma de conversar. Vejam se por fim me entende: pague a grana que me deve. Pague e me calo pra sempre. Também estou cansado de me ouvir. [...]

V: Vou te matar, miserável. Canalha do caralho, se não me pagar, te mato. [...]

VI: Tudo isso é uma distração, e não tenho mais remédio senão pôr os pontos nos is: o que me interessa é outra coisa, i.e., que reconheça sua dívida e decida honrá-la. [...]

VII: Ainda não me pagou. Não pode ser, mas é: continua fugindo. Quero minha grana, preciso com urgência, v. sabe do que se trata. [...] Não vou a parte alguma, você também não. Imagine que todos se foram, como nessas cidades abandonadas que os exploradores encontram tomadas pela selva: aí estaremos nós dois, como sempre, eu pedindo minha grana, você se fazendo de surdo, assando e nos cagando de frio, alternadamente.¹¹⁸

As séries, portanto, são as repetições secretas, ou todas as repetições, cuja condição de segredo sustenta a aparência do novo enquanto particularidade absoluta. Essa galvanização de originalidade é o que permite ao contínuo seguir adiante, sem se deter sobre o próprio processo,¹¹⁹ sem querer saber de si. Porque, para isso acontecer, seria necessária uma torção, um nó que abalaria toda a contigüidade, e o contínuo seria, justamente, a soma infinita das contigüidades, daquilo que estando em paralelo, que repete, remete por fim adiante, como diferença. Nesse caminho, parar o contínuo para corrigi-lo seria ocasionar a própria catástrofe.

Porém, o que repete é o procedimento, diretamente ligado à idéia de recombinação. E só. (O procedimento repete, mas não pode ser isolado, extraído, separado, dada a singularidade que lhe é constitutiva.) O enunciado reaparece, mas sozinho nada diz; a enunciação o recombina, dilui, porém não garante o significado (significante e significado são séries distintas); o que estava antes ou durante não necessariamente estará depois; dependerá de um novo agenciamento. Poderá inclusive estar, mas apenas como uma dentre as infinitas possibilidades do acaso.

¹¹⁸ AIRA, César – *Haikus*. Buenos Aires: Mate, 1999 (datado 11 nov. 1998), p. 7, 11, 16, 22, 31, 36 e 41.

¹¹⁹ Para este argumento, cf. IDEM – Arlt. Arquivo, p. 205.

Em fevereiro de 2003, César Aira publica uma crônica, "A hora azul", no suplemento *Babelia*, do jornal *El País*, em que narra um momento final do dia, quando em companhia de uma amiga, E., também tradutora, aguarda "l'heure bleu", a fim de confrontar se suas respectivas traduções da hora azul francesa coincidem com os céus de Buenos Aires.¹²⁰ Enquanto esperam, o narrador ouve E. citar uma frase de Kafka, "Um livro deveria ser como o machado que rompe o mar de gelo que cobre nosso coração". Pode ser uma frase patética, dessas com que se faz má literatura, adverte, porém a partir dela a crônica desdobrará o programa da literatura por vir: de como se continuar a escrever, quando a confecção de um escritor exige um longo período de preparo, nunca completo, é certo, à custa de um asceticismo crescente, que não é outra coisa senão o entendimento. "É esse o gelo que se deve quebrar com o machado, só que o machado, no entanto, também é de gelo."¹²¹

Pouco tempo depois, em maio do mesmo ano, César Aira termina *As noites de Flores*. Quase ao final do relato, a hora azul retorna, sem ganhar esse nome, apenas como efeito. É a hora do whisky, da tertúlia, do fim de uma jornada. Na cena, ganharão espaço Zenón Mamaní Mamaní, procurador do Ministério Público; sua mulher, ex-escultora, e Ricardo Mamaní González, escritor boliviano, em visita. Vale a pena ler toda a conversação, pois nela também se desenvolve o problema lançado na crônica escrita para *Babelia*.

Ricardo pretendia ser rígido quanto à hora em que se servia de whisky: ao pôr-do-sol. Mas era uma questão de perspectiva. Comentavam isso rindo, chamavam-no para que descesse do quarto onde passava as tardes lendo as obras de Pedro Perdón: "Chegou a hora!" "Estamos te esperando!" Ele aparecia na janela: "O sol já se pôs?" "Aqui embaixo, sim!" A piada, que oferecia matéria para variações inesgotáveis, era de que o Bajo necessariamente fazia com que o horizonte subisse e que o sol se pusesse antes. "Não deveria ser o contrário?", dizia Ricardo simulando uma enorme dúvida.

O céu foi tomado de um azul profundo depois que as últimas nuvenzinhas cor-de-rosa passaram rumo ao norte. Eles prolongaram a conversa, os pássaros preenchiam os silêncios.¹²²

Zenón, bastante cansado pela investigação em torno do seqüestro do motoboy Jonathan, desfrutava daquele momento em que podia enfim relaxar um pouco; Ricardo estava tranqüilo, passava bem e acenava com a possibilidade de uma nova visita à família no ano seguinte; a Sra. Mamaní reiterava a importância da presença do convidado naquele momento difícil: não fosse isso, o crime estaria ocupando o ambiente da casa, porque Zenón "não tinha aprendido a colocar a vida profissional e a vida particular em seus devidos lugares e deixava que o trabalho contaminasse a vida doméstica".

Na realidade, Zenón evitava falar de suas responsabilidades em casa e mais ainda diante do convidado, com quem preferia explorar os temas

¹²⁰ Cf. IDEM – La hora azul. *Babelia*, suplemento de *El País*, 8 fev. 2003. (Arquivo, p. 293.)

¹²¹ IDEM – Ibidem.

¹²² Cf. nota seguinte.

artísticos que interessavam à sua mulher (ela era escultora). Pedante e seguro de si mesmo, Ricardo discursava.

- A arte está sempre buscando o novo e o novo acabou se identificando com o diferente. E a realidade se define pelo diferente. Mas o crescimento vegetativo da população e o aumento relativo de artistas na sociedade contemporânea multiplicou a diferenciação artística a tal ponto, que hoje quase poderíamos nos assegurar de que qualquer configuração da realidade já tinha sido antecipada pela arte.

- Todas? Inclusive esse momento delicioso de paz doméstica que estamos vivenciando? - disse Zenón. - Esse momento, nós quatro reunidos, o seu whisky, o meu suco de tomate, o jardim, o papo?

- Certamente! Não literalmente, é claro, mas em seus componentes cruciais, em seu mecanismo, em seu significado, este momento já deve estar registrado em romances, em quadros, em músicas...

- Isso está um pouco vago.

- Mas poderia ter uma aplicação mais precisa e até prática, em situações reais mais complicadas ou mais intrigantes... Por exemplo, um crime a solucionar. Como aconteceu? Quem o cometeu? Já está solucionado em alguma obra de arte, pode apostar! Apenas é necessário saber ver... Mas é tão difícil ver a arte...

Um gesto de interesse, de interesse quase doloroso, apareceu no rosto de Zenón. Sua mulher, adivinhando para onde iam os pensamentos dele, apressou-se em desviar o rumo do assunto.

- Isso é uma questão de combinatória, Ricardo. É como dizer que um macaco batucando ao acaso uma máquina de escrever durante toda a eternidade, terminará escrevendo toda a literatura...

- Exatamente! E isso é o que se fez realidade, no atual estado da arte.

- Você está me dando razão, então. Faz-se arte demais.

Com isso, a senhora Mamaní se referia a uma controvérsia cordial que mantinha com Ricardo. Ele era um admirador da arte contemporânea e tinha reunido uma coleção importante na Bolívia, enquanto ela a considerava como um grande embuste em sua totalidade. Cavalheiresco, Ricardo usava argumentos tangenciais para defender os artistas jovens que ela considerava verdadeiros farsantes. Ele dizia, por exemplo, que, mesmo que a qualidade intrínseca das obras pudesse deixar a desejar, eles criavam, em sua intenção geral, um estímulo para a vida e para a criação, e era isso que ele apreciava... Na verdade, estava mentindo. Ele gostava da arte contemporânea porque gostava, e tinha descoberto que aquilo de que ele mais gostava era o de que ela menos gostava. O pomo da discórdia podia estar no fato de que ela era artista e via a questão sob uma perspectiva técnica. Ela era escultora, filha de um famoso escultor filipino, tinha aprendido o ofício pelo caminho difícil e julgava tudo em termos da ética do trabalho. Quis o acaso que um dos artistas favoritos de Ricardo fosse um suíço, Andreas Dobler, cuja obra consistia em quadros "conceituais" (isto é, mal pintados ou pintados por seus assistentes) que representavam esculturas imaginárias. Isso parecia à senhora Mamaní o cúmulo do embuste. Ela ficou sabendo da existência de Andreas Dobler por acaso, e tinha ficado escandalizada. Quando soube que Ricardo tinha adquirido várias obras de Dobler por dezenas de milhares de dólares cada uma, ela pôs a boca no trombone. Não via injustiça maior no mundo do que esse falsificador da arte (segundo ela) ganhar com um só de seus artefatos, confeccionado em quinze minutos, mais que seu marido em um ano de muito trabalho, e ela sabia melhor do que ninguém o quanto ele trabalhava.

Sempre seguindo sua tática de evitar o confronto, Ricardo optou por dar-lhe razão mais uma vez:

- Mas eu nunca neguei isso! Existem artistas demais. A lógica da diferença assim o exige. Trata-se de fazer algo diferente, e tudo o que não é igual é diferente...

- Que decadência.

- "Que floresçam mil flores."

- Prefiro o meu jardim.

- Outra causa absolutamente determinante são as subvenções para as artes. No capitalismo pós-industrial, a necessidade de empregar o dinheiro excedente colocou o pagamento antes do trabalho. E assim, vemos crescer a quantidade de artistas que são subvencionados e premiados pela sua arte antes mesmo de produzirem as obras. Quando chega o momento de fazê-las, fazem qualquer coisa. - Ele só não disse: "E é isso que me agrada."

- E o que estamos esperando para nos tornarmos todos artistas? - disse Zenón, rindo-se.

[...]

E então, se fez noite. O céu sobre o jardim foi se enchendo de estrelas, a princípio elas também tímidas e vacilantes, depois firmando-se sobre um azul que se aveludava. Até Zenón, que era tão rígido com os horários devido ao seu medo da hipoglicemia, esqueceu-se do jantar. As correspondências arte-realidade o tinham absorvido. E já havia deixado de lhe importar que a arte fosse inexistente e a realidade casual. A convergência criava uma forma distinta de realidade na qual tudo era contíguo.¹²³

A resposta de *As noites de flores* à questão de "A hora azul", "como continuar a escrever", poderia ser esta: escrevendo. Continuar a pensar sem ceder ao desejo de querer assistir ao próprio processo. Permanecer fiel a essa atividade deslocada dos ciclos produtivos, sem pensar demais, ou, por outra, sem pensar sobre si, lançando-se adiante, porque este "si" não está completo, nem tem sua resposta nele mesmo: não há nada ali além de vazio. Paul Valéry dizia que só compreendemos os outros ou a nós mesmos graças à velocidade com que passamos pelos enunciados. Cada palavra, cada imagem que nos remete de um pensamento a outro, em recombinação infinita, rumo ao que ainda não se fez, parece, a Valéry, "uma destas pranchas leves que jogamos sobre uma vala ou sobre uma fenda na montanha e que suportam a passagem de um homem em movimento rápido. Mas que ele passe sem pesar, que passe sem se deter - e, principalmente, que não se divirta dançando sobre a prancha fina para testar a resistência!... A ponte frágil imediatamente oscila ou rompe-se, e tudo se vai nas profundezas".¹²⁴

Daí que a meta da escritura seja talvez, caso exista, uma espécie de decantação ou diluição. Indagar sem exigir resposta, problematizar sem responder, ou responder sem dar à verdade encontrada a potência total do esclarecimento, do fim. Porque o que de mais honesto uma verdade pode fornecer é sua provisoriedade. Daí a atual condição da arte, seu caráter supérfluo e dispensável (o que uma obra realiza certamente possui um antecedente que o faz melhor), e, ao mesmo tempo, sua condição indispensável e irrepetível, sua diferença, que impele o contínuo adiante e vaticina a certeza das continuidades. Pop filosofia.¹²⁵

Assim, já sem a questão implícita que disparara a crônica de *Babelia*, "como continuar a escrever", sem os paradoxos em torno à condição contemporânea

¹²³ IDEM - *As noites de Flores*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 168-74/80-1.

¹²⁴ VALÉRY, Paul - Poesia e pensamento abstrato. *Varietades*. Org. e introd. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 203.

¹²⁵ DELEUZE, Gilles - *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977, p. 10.

da arte que envolvem parte das noites do bairro Bajo Flores, a hora azul retorna, anos mais tarde, em março de 2005, apenas como um fundo, um cenário da jornada do pequeno monge budista.

Quando um breve som agudo indicou que os mecanismos da câmera completavam o giro, no céu havia chegado "a hora azul". Uma intensa luminosidade obscura preenchia o ar. Os pássaros tinham se calado, os monges tinham ido dormir. Esse momento, que se prolongava, era dia e noite ao mesmo tempo. Uma noite clara, um dia escuro.¹²⁶

De um mesmo ponto dão-se singularidades que de algum modo convergem no alguém que se faz sujeito por essa escritura proliferante, que em distintos momentos retorna a um mesmo enunciado, mas que só é o mesmo por retroversão. Trata-se de uma fidelidade ao incerto da escritura, e não à substância da literatura (que nada seria além de sua modulação institucionalizada, desdobrada pela noção de qualidade).¹²⁷ Eis, então, o primeiro abandono: escrever sem parar, fugir para frente. O mesmo texto, sempre, com pontos finais provisórios; "Continuar!", a máxima da ética, segundo Badiou,¹²⁸ e a base do contínuo, para César Aira.

O trabalho do escritor, como todo trabalho, não pode adotar outra modalidade senão a do infinito. Nunca se deixará de escrever; não importa a brevidade da vida, pois não se trata exatamente do tempo tal como podemos pensá-lo, mas de um tempo que se torna infinito voltando sobre si mesmo, em forma de espaço. Esse espaço é o texto.¹²⁹

¹²⁶ AIRA, César – *El pequeño monje budista*. Buenos Aires: Mansalva, 2005, p. 75.

¹²⁷ Deleuze: "Quando dizemos que o eterno retorno não é o retorno do Mesmo, do Semelhante ou do Igual, queremos dizer que ele não pressupõe qualquer identidade. Ao contrário, ele se diz de um mundo sem identidade, sem semelhança, sem igualdade. Ele se diz de um mundo cujo próprio fundo é a diferença e em que tudo repousa sobre disparidades, diferenças de diferenças que se repercutem indefinidamente (o mundo da intensidade). Ele mesmo, o eterno retorno, é o idêntico, o semelhante e o igual. Mas, justamente, ele nada pressupõe daquilo que ele é, naquilo de que ele se diz. Ele se diz daquilo que não tem identidade, semelhança e igualdade. Ele é o idêntico que se diz do diferente, a semelhança que se diz do puro dispar, o igual que só se diz do desigual, a proximidade que se diz de todas as distâncias. É preciso que as coisas sejam esquadrejadas na diferença e tenham sua identidade dissolvida para que elas venham a ser a presa do eterno retorno e da identidade no eterno retorno. [...]"

"É porque nada é igual, é porque tudo se banha em sua diferença, em sua dessemelhança e em sua desigualdade, mesmo consigo, que tudo retorna. Ou melhor, tudo não retorna. O que não retorna é o que nega o eterno retorno, que não suporta a prova. O que não retorna é a qualidade, é o extenso – porque a diferença, como condição do eterno retorno, aí se anula. É o negativo – porque a diferença aí se reverte para anular-se. É o idêntico, o semelhante e o igual – porque eles constituem as formas da indiferença." (DELEUZE, Gilles – *A repetição no eterno retorno não é qualitativa nem extensiva, mas intensiva. Diferença e repetição*. Ed. eletr. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988 p. 228.)

¹²⁸ Cf. BADIOU, Alain – A experiência da "consistência" ética. *Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal*. Op. cit., p. 64.

¹²⁹ AIRA, César – *Copi*. Op. cit., p. 36.

1.6 SINGULARIDADE, ANALOGIA E TRADUÇÃO

Em "A arte como procedimento", Vítor Chklovski fala de uma história da mudança da imagem, argumentando, por meio do trabalho de Potebnia, que todo o trabalho artístico "não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação".¹³⁰ Na automatização da linguagem, sua dimensão encrática, i.e., quando nos movemos pela língua sob a tutela do significado sem o questionar, apenas *reconhecendo-o*, a vida desaparece, diz Chklovski, "é como se a vida não tivesse sido", citando o diário de Tolstói.¹³¹ Para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, diz o teórico, existe então o que se chama arte.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte.¹³²

Naquele momento, o primeiro quarteto do século XX, isso era marcado por uma oposição entre linguagem prosaica e linguagem poética, buscando-se aquilo que hoje chamamos literariedade. A partir da disposição elaborada (entenda-se aqui a sua "dificuldade") da linguagem literária, extraía-se o "procedimento de singularização", o modo como determinado autor mostrava o objeto pela primeira e única vez, servindo-se, na descrição, de palavras alheias à significação reta do vocábulo. Mostrava-se o objeto, em suma, não para que o leitor o reconhecesse, mas de um modo único, *singular*. Era mais fácil identificar esse procedimento na poesia, dado o aspecto formal da linguagem, que na prosa,¹³³ principalmente caso se tratasse, *grosso modo*, de um romance realista, tal como certo viés da teoria entenderia o romance desejado por Lukács,¹³⁴ ou, ainda

¹³⁰ CHKLOVSKI, V. – A arte como procedimento. In EIKHENBAUM, B. et al. – *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2ª ed. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 41.

¹³¹ IDEM – *Ibidem*, p. 45.

¹³² IDEM – *Ibidem*, itálico no original.

¹³³ "A prosa permanece um discurso ordinário, econômico, fácil, correto (*Dea Prosa* é a deusa do parto fácil, correto, de uma boa posição da criança)", anota Chklovski (*ibidem*, p. 55).

¹³⁴ O que não deixa de ser discutível, porque mesmo Lukács e o romance realista não correspondem a significantes fechados, cuja leitura é reta e certa. Hernán Sassi, comentando um ensaio de Sandra Contreras (En torno al realismo. *Pensamiento de los Confines* n. 17, dez. 2005), observa o modo como a comentadora analisa outras formas possíveis de realismo em algumas das *novelinhas* mais recentes de Aira. "Contreras descobre um Aira de corte balzaquiano e lukácsiano, em que seu realismo resulta expressamente de 'uma conexão singular com a realidade', fruto de uma 'incorporação de fragmentos de realidade' que sacrifica o verossímil e que alcança um maior realismo com menor verossimilhança. O central no realismo de Aira não estará no verossímil, nem na tipicidade, nem numa posição político-estética do escritor, mas em outro lado. O que definirá o escritor como realista será essa 'sede de verdade, de realidade' do escritor (palavras de Lukács retomadas por Aira), antes da obra, a qual, caso seja de um escritor realista, indefectivelmente se agarra aos grandes problemas de sua época. De modo que o que determina o realismo é o fanatismo de realidade do escritor. Com

melhor, se estivéssemos lidando com um produto "quimicamente limpo de literatura", o *best-seller*.¹³⁵

Em suma, a questão aqui seria de que modo pensar a singularização em César Aira, já que sabemos que se há algo simples em sua escritura, trata-se exatamente daquilo que poderíamos chamar aspecto formal. Nossa hipótese seria, então, a de que essa singularização se dá não pelo enunciado, mas pela recombinação das imagens produzida na enunciação. Chamaremos a esse processo, simplesmente, *tradução*.

Sobre a tradução, Benedetto Croce falava de uma certa impossibilidade, essencialmente com relação à poesia, a qual remeteria sempre para um "mais ou menos do sentido".¹³⁶ Borges reconhecia duas maneiras de se traduzir: a romântica, que praticaria a literariedade, e a clássica, cujo procedimento seria a perífrase.¹³⁷ Giovanni Gentile também dizia que a tradução não era possível, nem nunca se traduz, porque a língua é única, e todas as línguas uma só. Por outro lado, seu argumento dizia também que se está sempre a traduzir, porque a língua nunca é a mesma, seja com relação a uma língua estrangeira, seja com relação à própria, porque traduzir é a condição de qualquer ato de pensamento ou de aprendizagem.¹³⁸ Ambos os posicionamentos remontam a uma noção romântica, humboldtiana, da impossibilidade, segundo a qual diferentes línguas remetem a diferentes percepções da realidade, de modo que não há como alterar a expressão lingüística sem junto alterar o conteúdo.¹³⁹ Giulio Lepschy, por sua vez, diz que na contemporaneidade os problemas são os mesmos, porém agora

essa marca, *A vila e As noites de Flores* serão, segundo Contreras, textos 'tramados a partir de dois núcleos duros da realidade argentina mais imediata, a favela e a crise econômica, em sua seqüência de delinqüência, seqüestros e assassinatos [que] conduzem à catástrofe própria do sensacionalismo.

"Para situar melhor o realismo de Aira, Contreras demonstra que tanto a versão de *Contorno* como a de *Punto de Vista* ancoram o realismo de G. Lukács em sua vontade cognoscitiva e interpretativa da realidade nacional, social e política. Resgatando um Lukács oposto a esse clichê, a essa visão que 'tende a dissociar realismo e melodrama, realismo e extravagância, associando realismo e verossimilhança ou, mais exatamente, realismo e vontade cognoscitiva, crítica, logo a partir do presente', demonstra como o retorno ao realismo de Aira cimenta-se melhor sobre um cruzamento desses campos antes antagônicos" (SASSI, Hernán – *La última vuelta de Bizzio: la novela de fantasmas realista. El Interpretador*, mar. 2005, s.p.).

¹³⁵ "A pedra-de-toque na diferença entre *best-seller* e literatura é a sinceridade. De um lado estão os usos diretos e verazes da palavra, o transcurso utilitário do verbo na sociedade: aqui confluem os 'Bons dias', 'Amo você', 'Passo te pegar às oito' e o *best-seller*. De outro, esse peculiar questionamento da significação a que chamamos Literatura. A incompatibilidade é absoluta. A literatura é falaz em dois planos: utiliza-se de uma palavra cujo valor de troca deixa de ser seu sentido direto, pondo em cena o teatro desse uso perverso. O *best-seller*, por sua vez, é simetricamente veraz em dois planos: diz o que quer dizer, e oferece isso como aquilo que é" (AIRA, César – *Best-seller e literatura. Cf. Arquivo*, p. 176).

¹³⁶ Cf. CROCE, Benedetto – *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*. Laterza: Bari, 1963.

¹³⁷ Cf. BORGES, Jorge Luis – *Las dos maneras de traducir. La Prensa*, Buenos Aires, 1 ago. 1926.

¹³⁸ Cf. GENTILE, Giovanni – *Il torto e il diritto delle traduzioni. Frammenti di estetica e letteratura*. Carabba: Lanciano, 1921.

¹³⁹ "Traduções são, mais do que obras duradouras, trabalhos que, a partir de um parâmetro estável, põem à prova o estado de uma língua em uma determinada época, o definem e devem influir sobre ele, tendo sempre de ser novamente refeitas. Além disso, aquela parte da nação que não pode ler os antigos por conta própria, irá conhecê-los melhor por meio de várias traduções do que pelo recurso a uma única. São, pois, outras tantas imagens do mesmo espírito, cada qual reproduzindo aquilo que foi capaz de conceber e representar: *mas o verdadeiro espírito repousa somente no texto original.*" (HUMBOLDT, Wilhelm von – *Introdução a Agamênon*. Trad. Susana Kampff Lages. In HEIDERMAN, Werner (org.) – *Clássicos da teoria da tradução. Volume I*. Florianópolis: NUT (Núcleo de Tradução)/UFSC, 2001, p. 91-103, itálico nosso.)

direcionados para o conceito de *fidelidade*, que implica no tradutor ora como substituto do autor, ora como intérprete.¹⁴⁰ Mais recentemente, Patricia Willson,¹⁴¹ em exame à "Lei de Equivalência" formulada na década de 1960, e valendo-se de termos tais como importação/exportação/contrabando, nota que a partir dessa mesma época o discurso teórico sobre a tradução teve de deixar de privilegiar perguntas essencialistas, do tipo "como se define uma tradução?", "de que modo se deve traduzir?", "o que é uma boa tradução?", ou da traduzibilidade em si, já que as respostas, fortemente marcadas por concepções genéricas de linguagem, advêm de distintas versões daquilo que deve permanecer sem variantes entre o texto de partida e o texto de chegada, ou seja, de distintas versões da própria noção de equivalência.

A questão, no início da década de 1980, também ocupa um dos números da revista *Xul*, no qual, além de César Aira, colaboram Raúl Gustavo Aguirre, Ramón Alcalde, Rodolfo Modern, Raúl Vera Ocampo, críticos pertencentes a uma geração anterior.¹⁴² Para Aira, a posição dos melhores artistas, na contemporaneidade, é adversa à tradução, porque os estímulos plásticos da realidade não são convertidos a uma linguagem unificada; ao contrário, permanecem em estado bruto. Não há representação; basta pensar em Duchamp, "o carrasco da tradução". A tradução só ganha interesse, diz Aira, quando se dá uma mudança de tonalidade; do contrário não passa do mais néscio dos passatempos.¹⁴³

Se traduzir é a condição de qualquer ato de pensamento ou de aprendizagem, nessa operação "se fundamenta a soberania estatal. O sentido, cujo respaldo e garantia é a tradução, nos faz dóceis à lei. Desde que a ordem seja compreendida, será necessário acatá-la. Daí o valor liberador da literatura, que opera contra o sentido".¹⁴⁴ Para Aira, a tradução é um mito. Se ela existe, trata-se de mais um dispositivo propulsor de singularidades; daí então que o seu ritual seja a literatura, e não a tradução propriamente dita.¹⁴⁵ A tradução concerne, sim, a todo e qualquer ato de pensamento e aprendizagem; a ressalva, no entanto, é de que nada garante que "do outro lado" ainda encontraremos vestígios facilmente identificáveis do texto ou imagem antecessores. Se traduzir indica mudar de um código para outro, como articula Vilém Flusser, significa também saltar de um universo a outro.¹⁴⁶

Vejamos como essa máquina funciona entre duas imagens: a passagem das instalações de Víctor Grippo, *Analogias*, a um texto de César Aira, *Mil gotas*.

¹⁴⁰ Cf. LEPSCHY, Giulio – Tradução. *Enciclopédia Einaudi* v. 2: Linguagem-enunciação. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000, p. 291.

¹⁴¹ Cf. WILLSON, Patricia – *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

¹⁴² Cf. VVAA – *La traducción poética. Xul – Revista de Poesía* n. 4, Buenos Aires, ago. 1982, p. 6-10.

¹⁴³ Cf. AIRA, César – *A tradução*. Cf. Arquivo, p. 173.

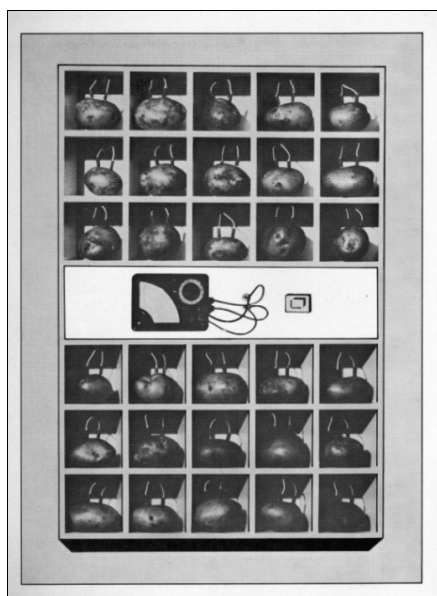
¹⁴⁴ IDEM – *Ibidem*.

¹⁴⁵ Cf. IDEM – *Ibidem*.

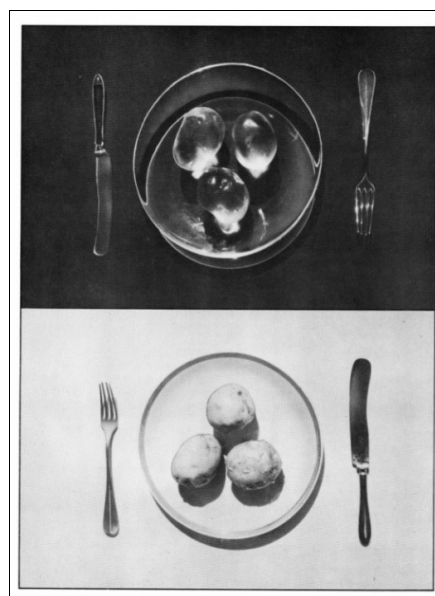
¹⁴⁶ Cf. FLUSSER, Vilém – *Glossário para uma futura filosofia da fotografia. A filosofia da caixa-preta*. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p. 79.

A primeira imagem aparece em 1977, na XIV Bienal Internacional de São Paulo. Víctor Grippo (Argentina, 1936-2002), em sua primeira mostra coletiva, expõe duas de suas instalações. Numa delas, *Energia vegetal*, Grippo nos mostra, sobre uma mesa, quatro batatas com eletrodos, todas ligadas a um voltímetro. Consta ainda um texto, porém ilegível porque a cópia em imagem digital .jpg, não permite a leitura.¹⁴⁷ (A perda é um aspecto a ser considerado. Na verdade, apenas a ser constatado.)

No início da década de 70, Grippo, nascido em Junín, graduado em Desenho pela Escola Superior de Belas-Artes, em La Plata, também desenvolvendo estudos superiores na Faculdade de Química da mesma instituição, passa a elaborar a série *Analogias*, a que *Energia vegetal* certamente se vincula. A série reincide, basicamente, nos mesmos materiais. Na primeira versão de *Analogia I*, datada de 1971, têm-se trinta batatas numa estante com divisórias, novamente conectadas a um voltímetro. Já na versão de 1976 as batatas se multiplicam, agora sobre uma mesa ampla, junto de alguns frascos químicos, dentro alguns líquidos. Boa parte das batatas ainda não é madura, algumas, aliás, estão verdes. Outras, porém, já se mostram num processo mais avançado: deixam ver os brotos, tão habituais àquelas colhidas já há algum tempo. Uma delas, por fim, mostra sinais de deterioro. Já *Analogia IV* (1972) mostra, por sua vez, a mesa posta, a toalha branca, um prato de porcelana com três batatas, talheres. No lado oposto, a mesa em negativo, a toalha escura, os objetos em acrílico, ou material de efeito semelhante.¹⁴⁸



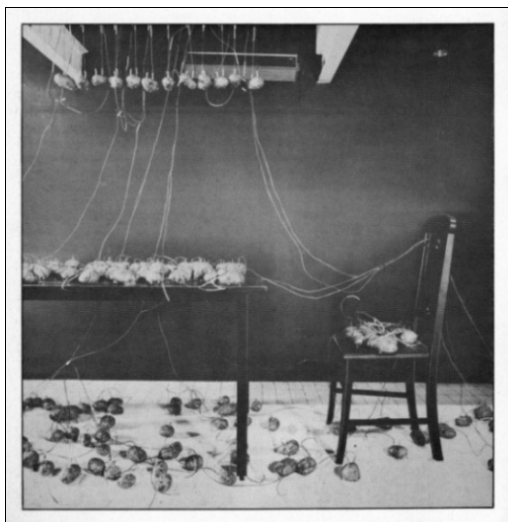
Víctor Grippo – *Analogia I*, 1971.



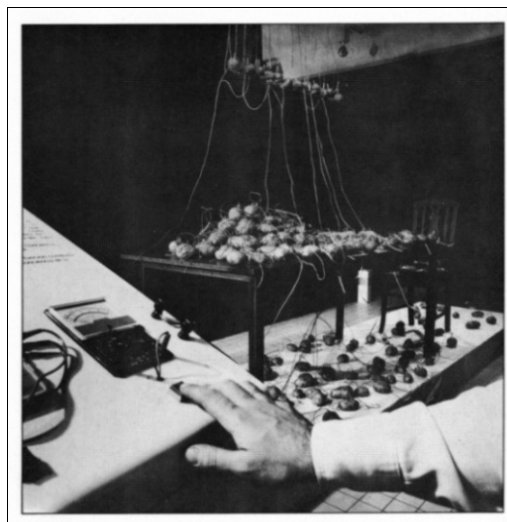
Víctor Grippo – *Analogia IV*, 1972.

¹⁴⁷ Cf. GRIPPO, Víctor – *Energia vegetal*. Disponível em: <http://www.educared.org.ar/tamtam/images/grippo.jpg>. Acesso: 13 nov. 2006.

¹⁴⁸ Para visualizar as instalações de Víctor Grippo, cf. o catálogo editado por Jorge Glusberg, editado pela AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), seção Argentina, publicado no início da década de 80. Há também o catálogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo, de 1977, e ainda o número 3 da revista *Milpalabras* (Buenos Aires, outono 2002), todo ilustrado com trabalhos seus.



Víctor Grippo – *Energía*, 1976.



Víctor Grippo – *Energía*, 1976.

A segunda imagem data de 2003. É projetada desde "No hay cuchillo sin rosas", cartonagem e galeria de arte, sede da editora Eloisa Cartonera, em Buenos Aires, idealizada por Fernanda Laguna, Javier Barilaro e Washington Cucurto, que edita relatos curtos, de autores novos ou não. As edições são artesanais, miolo em xerox e capas de papelão recolhido das ruas da capital, pintadas a guache pelos próprios catadores. De dentro de um dos volumes da coleção, *Mil gotas*, de César Aira, brota a imagem.

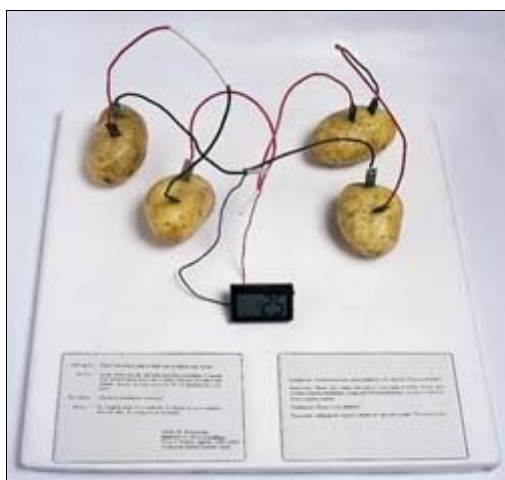
Mil gotas relata o segundo sumiço da Gioconda, no museu do Louvre. O primeiro, sublinha o narrador, fora um roubo convencional: Vincenzo Peruggia, pintor decorador que se infiltrara como servente no museu, em 1911, consegue carregar o quadro por baixo do avental. Na tentativa de vendê-lo a uma galeria italiana, com a idéia de resgatar um patrimônio nacional, a polícia o intercepta e o quadro retorna ao Louvre. O sumiço posterior, no entanto, é mais grave, porque nenhuma justificativa plausível explica o fato. Restava agora apenas o fundo branco da tela, e no vidro blindado sobre o quadro uma infinidade de pequenos orifícios – mil –, pelos quais, o narrador nos explica, sem mais, as gotas vivas de tinta, entediadas e carregadas com a energia de séculos de obra-prima, abandonam a tela e resolvem sair pelo mundo, em busca de aventuras.

Do ato de abandono se origina uma proliferação de relatos. O todo da Gioconda se desfaz, e cada gota, cada coisa, cada máquina recebe um nome, produzindo mais realidades. A *novelinha* de Aira se ocupa, portanto, de narrar alguns desses passeios.

Num deles, que é o que nos interessa aqui, aparece Gota San, muito rico, com duas esposas gueixas que o entretêm com sessões dançantes de esgrima. Certo dia, então, a família Gota faz um piquenique sob a chuva, e, depois de tomar chá, comer camarões, admirar a paisagem, os três se distraem com um jogo

curioso: "uma cancha de tênis de papelão, dobrável, do tamanho de um tabuleiro de xadrez, sobre a qual, com raquetes de ráfia, quatro rãs vestidas de branco disputavam uma partida de duplas mistas. As rãs eram de verdade, e não estavam nem vivas nem mortas. Eram acionadas por eletrodos, algo bastante incômodo. Além disso, como nem o senhor Gota nem suas duas esposas conheciam as regras do tênis, a partida era bastante caótica".¹⁴⁹

O retorno da imagem da instalação de Grippo no texto de Aira seria aquilo que Deleuze chama repetição e diferença, "um mundo cujo próprio fundo é a diferença e em que tudo repousa sobre disparidades, diferenças de diferenças que se repercutem indefinidamente".¹⁵⁰ Coloquemos as imagens lado a lado.



Víctor Grippo – *Energia vegetal*, 1977.

uma cancha de tênis de papelão, dobrável, do tamanho de um tabuleiro de xadrez, sobre a qual, com raquetes de ráfia, quatro rãs vestidas de branco disputavam uma partida de duplas mistas. As rãs eram de verdade, e não estavam nem vivas nem mortas. Eram acionadas por eletrodos, algo bastante incômodo.

César Aira – *Mil gotas*, 2003.

(Lembre-se ainda que *Nem viva nem morta, nem triste nem alegre* é o título de outro trabalho de Grippo, datado de 1983.)

Florencia Battiti ressalta que em Grippo a arte não é uma atividade, mas uma forma de vida. A seu ver, Grippo incursiona em universos tidos por diferentes, ciência e arte, daí advindo analogias.¹⁵¹

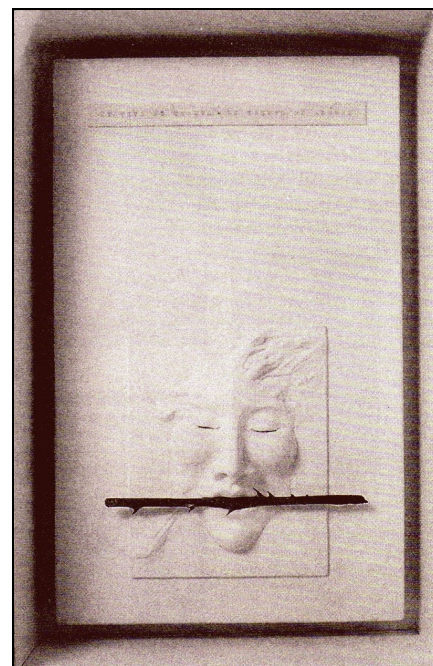
A acepção direta do termo analogia é de fato esta, a de uma relação de semelhança entre coisas distintas. Pode-se dizer que a analogia opera como uma *assembléia*, como o momento em que o díspar, ou seja, em que os elementos heterogêneos por algum motivo se reúnem, reivindicando um território (a saber, o momento em que a metáfora mostra o objeto pela primeira e única vez; o que vem depois é encratismo). Daí que a presença do voltímetro, tanto em *Energia vegetal* quanto em *Analogia I*, não seja gratuita: trata-se do instrumento que

¹⁴⁹ AIRA, César – *Mil gotas*. Trad. Eduard Marquardt. In RESENDE, Beatriz (org.) – *A literatura latino-americana do século XXI*. Op. cit., p. 19.

¹⁵⁰ DELEUZE, Gilles – *A repetição no eterno retorno não é qualitativa nem extensiva, mas intensiva*. *Diferença e repetição*. Op. cit., p. 228.

¹⁵¹ BATTITI, Florencia – *La experiencia (estética) de observar um fenómeno vital*. *Canecalón – La Revista de Comunicación de Peluca Films* a. I, n. 2, 2004, s.p.

permite medir a diferença de potencial entre dois pontos distintos de um mesmo circuito. Na prática da analogia, nos mostra Grippo, não interessa tanto o resultado. Nela, o resultado (a revelação) é mera convenção. Podemos dizer, aliás, que o que retorna da analogia são os materiais, o díspar, ou seja, que o que permanece na analogia é a *assemblage*. Em última análise, diríamos, à maneira do autor da segunda imagem, que a prática da analogia não é a analogia, mas a tradução ("Aquele que traduz abre mundos, permeia, contamina. A tradução tem por ideal a mescla e abertura", observa Jorge Panesi).¹⁵² Porém, uma tradução partenogenética, assexuada, tal como entenderia Georges Bataille:



Víctor Grippo – *Ni viva ni muerta, ni triste ni alegre*, 1983.

A sexualidade implica a morte, não somente no sentido de que os recém-chegados prolongam e substituem os desaparecidos, mas porque ela faz entrever a vida do ser que se reproduz. Reproduzir-se é desaparecer, e os seres assexuados mais simples se sutilizam ao se reproduzirem. Eles não morrem, se pela morte se entende a passagem da vida à decomposição, mas aquele que existia, ao se reproduzir, deixa de ser aquele que era (pois se torna duplo).¹⁵³

As batatas de Víctor Grippo e as rãs de César de Aira compõem, juntas, uma série, caracterizada, ao mesmo tempo, por aquilo que Chklovski chamaria de "devir do objeto", e Borges, "anacronismo deliberado".¹⁵⁴ São singularidades constitutivamente impuras, sublinha Derek Attridge, sempre abertas à contaminação, ao amálgama, ao acidente, à reinterpretação e à recontextualização;¹⁵⁵ são próteses iminentemente imitáveis, "nem vivas nem mortas", cujo real, por fim, permanece em estado bruto, ou à meia tradução, como diria Aira. A analogia é possível, sim, sem que no entanto se estabeleça um centro harmônico entre as singularidades.

1.7 INDIVIDUALIDADE E SINGULARIDADE

Se a analogia opera uma relação de semelhança entre coisas distintas (a tradução de *Energia vegetal*, de Víctor Grippo, em *Mil gotas*, de Aira), tem-se

¹⁵² PANESI, Jorge – La traducción en Argentina. *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1998, p. 78.

¹⁵³ BATAILLE, Georges – O erotismo é a aprovação da vida até na morte. *A literatura e o mal*. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis – Pierre Menard, autor do Quixote. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 58.

¹⁵⁵ Cf. ATTRIDGE, Derek – *The Singularity of Literature*. London; New York: Routledge, 2004, p. 63.

aí um movimento, que poderíamos chamar *movimento assemblage*: quando elementos díspares, heterogêneos, são momentaneamente reunidos para armar um organismo (uma tela, um texto, um território), um corpo em assembléia. A História diz que o termo *assemblage* é repassado às artes na década de 1950, referenciando trabalhos que vão além das colagens, praticando uma espécie de estética da acumulação: tudo pode ser incorporado. O volume se dá por justaposição, porém guardando a possibilidade de se reconhecer cada um dos elementos em sua individualidade.

Tais elementos poderiam ser, a princípio, individuais e singulares. Em estado de *assemblage*, os elementos estão providos de sua especificidade, que se caracteriza tão-somente pelo contraste: o específico só é específico *em contraste a*. Desse movimento resulta sua individualidade enquanto elementos de um mesmo sistema: o mundo; mas também por esse movimento se chega à cisão entre individualidade e singularidade, duas instâncias sem qualquer ponto de contato.

A rigor diríamos então que a singularidade estaria no resultado, na reunião única e irrepetível de materiais distintos, providos de sua individualidade, e cujo conjunto, ao mesmo tempo em que deixa entrever a origem dos elementos, vislumbra uma espécie de indiferença com relação às suas propriedades.¹⁵⁶ A singularidade seria aqui apontada pela História, apta para medir a qualidade de *acontecimento* de um determinado objeto para seu respectivo campo de atuação. Esse gesto, entretanto, também devolve o acontecimento à ordem da situação, ou seja, ao sistema do mundo – que além dos elementos, com suas respectivas individualidades, agora possui um objeto novo, distinto e, p. ex., elaborado via *assemblage*.

Mas não. Seria apressado localizar a singularidade pelo resultado; ela se refere ao processo, do que o procedimento é parte. Reside no processo porque consiste na instância cuja repetição não é possível, sob hipótese alguma: é aquilo do que advém uma experiência. O não-específico.¹⁵⁷ Mesmo estando aberta à contaminação, à singularidade não é possível estabelecer parâmetros de comparação, pois ela cria seu próprio meio de existência e expressão sem que para isso necessite se mostrar através de um objeto individual. Já o resultado não contém nada além de individualidade, está no sistema do mundo (no da literatura, p. ex.), tornou-se mais uma coisa, um dispositivo, um *gadget*. O singular, enquanto "instância" (se por instância se tem algo palpável ou visível, então não existe a instância do singular), não possui fim determinado, e se poderia pensá-lo como o mito pessoal de um escritor, sua incompreensibilidade,¹⁵⁸ mas não seu estilo. O estilo nos remeteria novamente ao

¹⁵⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio – *The Coming Community*. Trans. Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 19.

¹⁵⁷ Cf. HALLWARD, Peter – *The Limits of Individuation or How to Distinguish Deleuze and Foucault*. *Angelaki – Journal of Theoretical Humanities* v. 5, n. 2. London: Routledge, aug. 2000, p. 93-111.

¹⁵⁸ "A literatura é algo incompreensível. Isso é absoluto. Mas não se trata de um incompreensível hermético, esotérico, ou, em geral, 'fino'. Incompreensível deve ser o

individual, ao sistema particular que se define como particularidade (como especificidade) em função de um sistema mais amplo, geral, pois constitui o elemento passível de ser forjado. (Por outro viés, diríamos que somente pelo pastiche que se obtém o estilo.) O singular, em última análise, não reconhece limite; sendo processo, não há Outro para ele.

1.8 ASSEMBLAGE

No espaço do resultado, no entanto, os objetos existem, únicos e individualizados por contraste. Na esteira dos gêneros, *Mil gotas* poderia ser conto, novela (o termo, em português, é de difícil apreensão e se refere mais a um aspecto quantitativo: menos extensa que o romance, menos breve que o conto), mas *assemblage* seria talvez o termo mais apropriado para denominar esse texto (talvez todos os textos; o risco seria adentrar uma discussão genérica sobre a intertextualidade e o conceito terminaria por se diluir).

No ensaio "Ars narrativa", César Aira comenta que quando começou a escrever, seus modelos não eram exatamente literários, mas obras como o *Grande vidro*, de Duchamp, o *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, os filmes de Godard. "Não se tratou de literatura, na verdade, salvo para me fazer entender."¹⁵⁹ "Se tivesse de mencionar uma figura tutelar (além de Borges, claro) diria: Duchamp. Dos músicos, acho que de nenhum tirei lições tão valiosas como de Scarlatti: gostaria que cada uma de minhas novelinhas fosse como uma de suas maravilhosas sonatas em miniatura (e gostaria de escrever quinhentas, como ele)."¹⁶⁰

Trata-se de um movimento que, junto da prosopopéia, como veremos no capítulo 3, articula sua escritura de um extremo a outro. Os modelos a que se refere podem constituir imagens que retornam, mais ou menos explícitas. Seria interessante, nesse sentido, perseguir o itinerário do *Grande vidro* em seus textos.

Bem antes de *Mil gotas*, mais precisamente, num ensaio regido em 1991,¹⁶¹ em que se detona por dentro a leitura ideológica depositada sobre a escritura do autor de *Os sete loucos*, Roberto Arlt,¹⁶² Aira comenta a relação entre Irene e Balder, personagens de *O amor bruxo* (1932), último romance do escritor, e que

escritor, não a obra. Incompreensível por não se ajustar à etiqueta social da linguagem, como um palhaço num velório. E, sobretudo, incompreensível não para os demais, mas para ele mesmo." (AIRA, César – Um teste. Cf. Arquivo, p. 198.)

¹⁵⁹ IDEM – Ars narrativa. *Criterion* n. 8. Caracas, jan. 1994.

¹⁶⁰ IDEM – Asimetrías. Entrevista a Benjamin S. Johnson. *Animalitos Inexpresivos*, 25 maio 2007. Disponível em: <http://animalitosinexpresivos.blogspot.com/2007/05/asimetras-una-entrevista-con-csar-aira.html>. Acesso: 15 dez. 2007.)

¹⁶¹ IDEM – Arlt. Cf. Arquivo, p. 205.

¹⁶² O argumento pertence a Sandra Contreras: "Mediante a fábula da consciência, que tudo precede, Aira detona por dentro a crítica ideológica que assume, sem dúvida, em *Sexo y traición em Roberto Arlt*, de Oscar Masotta, seu maior expoente" (cf. CONTRERAS, Sandra – El nacimiento del Monstruo. *Las vueltas de César Aira. Op. cit.*, p. 252-3).

se poderia entender como um tratado contra o casamento ou, ao avesso, um tratado do celibato. No ensaio, Aira tratará, dentre outras coisas, do confronto entre o Monstro e a Virgem, o modo como um constitui o outro e de como esse confronto implica numa extinção eminente.¹⁶³ Diz:

O Monstro não se constitui sem a interseção com a Virgem. Nela o homem encontra um ensejo de representação. A Virgem não tem planos. É uma superfície pura de beleza. Não contém tempo; é o Instante. É um enigma, mas por não ocultar enigmas. "Virgem" é uma palavra, é claro, o nome que damos à negação a se reproduzir. A Virgem faz o Monstro confirmando o homem na eternidade do indivíduo, fechando ou tornando invisíveis por transparência os caminhos perspectivísticos da espécie. A representação é um fenômeno da perspectiva.¹⁶⁴

A imagem em seguida se desdobra: cenário e personagens constituem um jogo de potências cuja melhor imagem estaria esboçada no trabalho de Duchamp:

A aparição da Virgem, tal como em Arlt, acontece no *Grande vidro* de Duchamp. Pintada sobre vidro, vidro sem pintar em sua maior parte, com um grande vazio no centro ou ponto de fuga, esta obra se propõe, segundo o próprio Duchamp, como o altar da Deusa Perspectiva. Os solteiros, os "oito moldes macho", projetam-se no céu da Noiva por efeito do "gás de iluminação" (os sete loucos concluirão, por sua vez, com a ajuda de gases letais). E no alto, a Virgem, a "peça fêmea", realiza sua pirueta. É a última e definitiva torção. A virgem quer assistir à sua própria virgindade, como se o Instante quisesse coincidir com seu desenvolvimento, ou a unidimensionalidade dobrar-se sobre si mesma. Consegue apenas parcialmente, no acontecimento cósmico de seu desnudamento, porque não dispõe de nada além de sua essência como instrumento para ser, e da torção impossível resta uma fenda, uma transparência onde a perspectiva se ausenta. Com ela, também o artista.¹⁶⁵

O anacronismo das traduções, aproximações e encontros se multiplica: *Amor bruxo* pode ser a versão portenha do balé em um ato de Manuel De Falla, estreado em 1915, no teatro Lara, de Madri, que narra a história Candela, uma cigana possuída pelo espírito de um antigo pretendente morto, e Carmelo, que se disfarça de espectro durante a "Dança do fogo" para liberar sua amada do feitiço. Se Duchamp tem algo a ver com a elaboração do texto de Arlt não será possível precisar, simplesmente porque jamais será possível precisar o que constitui o processo de uma singularidade. Os fatos, no entanto, colocam Duchamp em Buenos Aires, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, onde a princípio nada consegue fazer além de jogar xadrez (o que também não é gratuito,

¹⁶³ "No encontro de Balder e Irene, em sua atmosfera de mito e pantomima expressionista, constitui-se o primeiro casal do mundo de Arlt, seu Adão e Eva: o Monstro e a Virgem. Ambas as figuras são ainda imperfeitas. A virgindade de Irene será negada ao final, e a monstruosidade de Balder é discreta, ainda que alguns traços já apontem ao monstro completo:

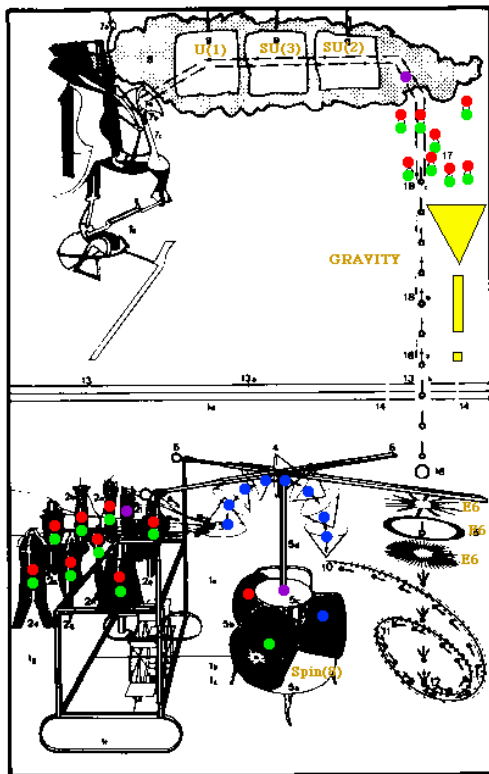
'Seu rosto brilhava em gracilidade cutânea. Estava bem encurvado, o tronco torcido, o traseiro pesado, a caixa torácica encolhida, os braços inertes, os movimentos torpês... grossas rugas começaram se desenhar em seu rosto. Ao caminhar, arrastava os pés. Visto de trás parecia corcunda, caminhando de frente dir-se-ia que avançava sobre um plano ondulado, e assim se balançava por inércia. O cabelo escapava pelas têmporas até cobrir as orelhas, vestia-se mal, era sempre visto com a barba por fazer e as unhas sujas de tinta.'" (AIRA, César – Arlt. Cf. Arquivo, p. 205.)

¹⁶⁴ IDEM – Ibidem.

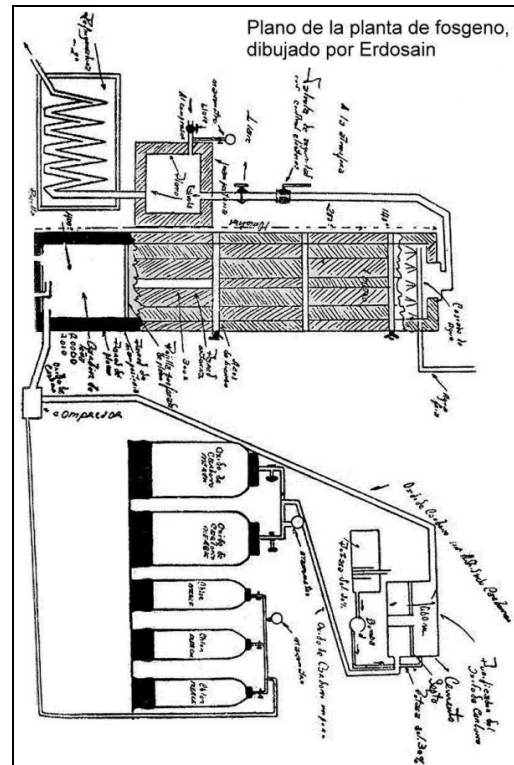
¹⁶⁵ IDEM – Ibidem.

porque no xadrez Duchamp encontra um modo de não pintar; mais precisamente, pelo xadrez Duchamp abandona a pintura);¹⁶⁶ mais tarde produzirá ali o *Pequeno vidro*.

Relevando, no entanto, o possível encontro entre Arlt e Duchamp, e considerando tão-somente o acaso, ou a analogia esboçada por César Aira no fragmento anterior, termina sendo muito curioso observar, enviesadamente, o "Plano de la planta de fosgeno", desenhado por Erdosain e estampado em *Os lança-chamas* (1931), continuação de *Os sete loucos* (1929), ao lado da maquinária do *Grande vidro*. Veja-se:



Marcel Duchamp - *Large glass*, 1912-23, por Gloria Moure - *Key to the Large Glass (including elements not executed)*, 1988.



Roberto Arlt - *Los lanzallamas*, 1931.

¹⁶⁶ "Com que pressuposto rompe Duchamp em 1912?", indaga Jean-François Lyotard. A resposta, dele próprio, é categórica: "Com o de que é preciso fazer um quadro, mesmo que seja cubista" (LYOTARD, Jean-François - "Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?" *O pós-moderno explicado às crianças*. Correspondência 1982-1985. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 16). A esse período, 1912-6, corresponde a confecção de *Nu descendo a escada*, a que Aira visualiza como o fim do expressionismo: "Ninguém nunca disse que Duchamp foi um expressionista, mas eu acredito que foi, e que com ele o expressionismo chega à sua culminação e se evapora. A linhagem expressionista pode ser rastreada por vários caminhos. Um deles é o seguinte: no cinema expressionista, derivado em boa medida do teatro de Max Reinhardt, o essencial é a criação do espaço, que nunca se dá por certo. Seus autores falam do 'beseelt Landschaft', paisagem com alma, isto é, um espaço psicológico, projetivo (evidentemente Einstein tomou daí sua concepção da 'Natureza não-indiferente'). Esse espaço se cria mediante luzes, como uma ilusão do olho do espectador, ou mediante as perspectivas manipuladas nos telões, ou inclusive mediante os movimentos do ator; o bom ator expressionista 'constrói o espaço'. Isso explica o abuso de escadas de todo tipo no cinema expressionista: porque a escada favorece 'a expansão do dinamismo do ator', permitindo-lhe criar mais espaço, em mais direções. A esse mecanismo responde o *Nu descendo a escada*, a obra com que Duchamp abandonou a pintura aos vinte e quatro anos. Não deixaria de abandoná-la pelo resto de sua vida. Tinha conseguido criar um interstício, que daí em diante não se fecharia, no mesclado espaço mental expressionista, e por ele fugiria sem cessar. A criação da distância, na lógica das contingências indestrutíveis do expressionismo, significa uma válvula de escape" (AIRA, César - Arlt. Cf. Arquivo, p. 205).

Entre os ensaios "Arlt" e "Ars narrativa" há o vão de alguns anos. Em novembro de 1996, Duchamp vira tema de um relato, "Duchamp no México".¹⁶⁷ Mas será preciso uma volta de parafuso a mais para chegarmos à *assemblage* de Aira, *Mil gotas*.

Ao fim do relato, duas gotas, já entediadas de suas perambulações mundanas, resolvem ultrapassar a última fronteira e abandonar o planeta. Era algo simples para elas, que não necessitavam de ar nem se afetavam pelas condições adversas do éter e da radiação. O cosmos então se torna uma máquina, ou mais uma imagem:

nesses abismos vazios se decidiam os resultados de trajetórias ferozes, meteoritos luminosos de mecânica complexa, em circuitos sem limites. A escuridão se abria por trás dos biombos de luz pintada no nada, luz sem sombra, mas não sem figuras. E um só ponto-cego nos biombos abria novos universos – que voltavam a ser o Universo. Curvas rugiam, faces de luz dos faróis examinando o volume de porões titânicos, paredões de nebulosas.¹⁶⁸

Mas a cena mais emblemática, o *gran finale*, é quando nessa plataforma etérea dá-se um encontro que marcará o fim dos tempos. Sem saber, as gotas, já habituadas a não causar efeito, descobrem que por sua mera presença acabam por alterar a ordem cósmica: num trovão, Gravidade aparece, pousa na linha do horizonte e Perspectiva, com os olhos no além, perde o equilíbrio, caindo em seus braços. Dois monstros se encontram. Nessa conjunção, nesse acontecimento, Evolução, a eterna celibatária, recebe um duro golpe e é vencida. Veja-se o texto na íntegra, que deve ser lido sobre a imagem do *Grande vidro*.

Duas gotas se encontraram nesses termos inconcebíveis do paralelo. Num planeta distante, numa bola de gás, em férias de densidade, uma gota projetava sombra sobre um chão de átomos rochosos. Devido à sua forma perfeitamente esférica, a sombra era sempre igual, estivessem onde estivessem os sóis e as luas. Outra gota vinha na direção oposta, num foguete. Comunicavam-se por microfones. A sombra da astronave formava leques de dois foles. O céu escuro mostrava curiosos saca-rolhas de hélio.

Desembarcaram para explorar. As duas gotas, em seus escafandros, se balançavam nas catorze mil densas atmosferas do planeta Carumba. Parada no horizonte, sobre uma espécie de pernas-de-pau com colares de pérolas – eram carteira amarela e cabeleira branca que se agitavam em redemoinhos de quarks –, se encontrava Perspectiva. Parecia indiferente. Não olhava ninguém, sabia que todos olhavam pra ela. Era também o que as gotas faziam, estupefatas. Desde que se desprenderam do quadro, sentiam-se órfãs dessa bela divindade. Gostariam de poder voltar a se abrigar sob suas asas invisíveis. Mas ela não as via. Seus olhos estavam fixos no além. Seria este desamparo o preço que deveriam pagar pela liberdade que lhes permitira chegar tão longe? Sem se dar conta, alinharam-se numa figura em perfeita simetria.

¹⁶⁷ Cf. IDEM – *Taxol. Precedido de Duchamp en Mexico y La broma*. Buenos Aires: Simurg, 1997. Sobre o texto, Eva V. Barenfeld repara que "O esquema da história não aparece nunca, diria-se que 'a obra' é a grande ausente; em seu lugar, o que lemos é a explicação das circunstâncias nas quais a obra foi gerada, explicação pela qual se dão as bases de uma verossimilhança" (BARENFELD, Eva Verónica – "César Aira: realismo em proceso" *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 23. Universidad Complutense de Madrid: Disponível em: http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html. Acesso em 14 maio 2004).

¹⁶⁸ AIRA, César – *Mil gotas*. Op. cit., p. 32.

Então aconteceu algo. Um trovão fez rachar a concavidade escura do éter, aparecendo Gravidade, com sua capa plástica carmesim e seus sapatos bico-fino. As gotas se assustaram, supondo que cairia por cima, esmagando tudo. Para alívio das duas, Gravidade deu um sobrevôo, pousando sobre a linha do horizonte, que se encurvou pra baixo. Perspectiva, que estava na mesma linha, resvalou e caiu nos braços de Gravidade, que a esperava de braços abertos e com o pau duro. Ela se encaixou como um coração numa lança. Do contato se fez um estalar de beijo, difundindo em todas as direções uma forte luz, em linhas, sobre as quais se inclinaram as constelações. O que havia acontecido? Simplesmente que, ao se encontrarem duas gotas, Perspectiva, sempre distante, havia tocado a si própria. E Gravidade, que desde há incontáveis milênios aguardava essa ocasião, não a deixou escapar. Reconhecendo a gentileza, dirigiu-se às duas, e, sem saltar Perspectiva, piscou um dos olhos, cúmplice. As duas gotas astronautas maravilharam-se com a idéia de que sua presença, ao acaso, num lugar que parecia Qualquer Lugar, pudesse resultar num efeito tão transcendental. Tinham se acostumado, desde que abandonaram a tábua, lá no Louvre, a não causar efeito. O abraço continuava, operando uma transformação. Gravidade, tão severo e redundante, tornava-se esbelto e delicado; Perspectiva perdia seu ar habitualmente desprezado, fazendo-se compacta e palpável. As núpcias foram celebradas numa festa instantânea, sem que fosse preciso mandar convites (os convites, desde o Big Bang, tinham estado viajando).

As duas gotas se olharam, como se dissessem "Veja você". Às duas ocorria o mesmo, ao mesmo tempo: agora sim o Papa ficaria solteiro pra sempre. E o imaginaram plantado no altar, lá no Vaticano, em seu vestido branco, os calos na mão e uma lágrima correndo pela velha bochecha enrugada. Foi a última fantasia, a mais realista.

Os recém-casados partiram num carro, arrastando latinhas pelo firmamento. Seria uma Lua-de-Mel combativa, pois dariam um fim na Evolução, a eterna celibatária, que desta vez, rompido o equilíbrio das forças (divide e reinarás), seria derrotada.

Mas as gotas que pisavam os limites fantásticos da realidade... prosseguiram na realidade, e não podiam evitar a melancolia.

Fazer a identificação entre os nomes é arriscado. E desnecessário, talvez. Dos elementos que compõem o *Grande vidro* (o altar da deusa Perspectiva, para Duchamp), vê-se de fato a noiva, a Gioconda; Gravidade está na linha do horizonte, mas aparece apenas nas *Notas* de Duchamp; as duas gotas, órfãs, podem estar no extremo direito, ou também fora do campo; e pode-se confundir carteira amarela e cabeleira branca com os tubos capilares, a auréola da noiva e seus netos com os saca-rolhas de hélio. Enfim.¹⁶⁹

As imagens, as narrativas, saem em busca de outras narrativas e imagens que as amplie ou desgaste. O veículo é a *assemblage*; o transporte, a tradução. Mas o caminho é o mal-entendido. Na espiral que conecta e também distancia esses trabalhos, é como se *O grande vidro*, que é pura energia, por reverberação demandasse *Mil gotas*. Só que o contrário, por retroversão, também é possível.

Ambos registram e constituem uma extinção eminente, o encontro do monstro e seu caçador. A Noiva, a Gioconda, cansada de fazer funcionar por séculos a máquina *Obra-Prima*, cansada de ser noiva, não se contém: abandona. O *Grande vidro* aí se torna imagem, e a Técnica se encarrega de reproduzi-lo imóvel nos catálogos da História da Arte.

Mas antes disso a caixa de vidro se rompe, e as gotas se vão.

¹⁶⁹ Para uma visualização do funcionamento do *Grande vidro*, cf. o site de STAFFORD, Andrew – *Making Sense of Marcel Duchamp*. Disponível em: <http://www.understandingduchamp.com>. Acesso: 9 fev. 2008.

Desembarcaron a explorar. Las dos gotas, encerradas en sus escafandras, se balanceaban en las catorce mil atmósferas densas del planeta Carumba. Parada en el horizonte, en zancos, con collares de perlas, cartera amarilla y la cabellera blanca agitándose en torbellinos de quarks, se hallaba la Perspectiva. Parecía indiferente. No miraba a nadie porque sabía que todos la miraban a ella; era lo que hacían las gotas, embelesadas. Desde que se desprendieron del cuadro, se habían sentido huérfanas de esa bella divinidad. Habrían querido volver a abrigarse pajo sus alas invisibles. Pero ella no las veía. Sus ojos estaban fijos en el más allá. ¿Ese desamparo sería el precio que debían pagar por la libertad que les había permitido llegar tan lejos? Sin saberlo, se habían alineado en una figura de perfecta simetría.

Entonces sucedió algo. Con un trueno se rajó la concavidad negra del éter, y apareció Gravedad, con su capa de plástico carmesí y sus zapatitos en punta. Las gotas se alarmaron, creyendo que iba a caerles encima y aplastarlas; para su alivio pasó por encima de ellas y se posó sobre la línea del horizonte, que se curvó hacia abajo. Perspectiva, que estaba sobre la misma línea, resbaló por ella y cayó en brazos de Gravedad. Él la esperaba con los brazos abiertos y la verga parada. Ella se enchufó justo, como un corazón precipitándose sobre una lanza. Cuando hicieron contacto hubo un ruido a beso y se difundió en todas direcciones una gran luz en líneas, sobre las que se recostaron las constelaciones. ¿Qué había pasado? Simplemente que al encontrarse dos gotas, la Perspectiva, siempre lejana, había tocado su propia cercanía. Y Gravedad, que desde hacía incontables milenios venía esperando esa ocasión, no la dejó escapar. Reconociendo el favor, volvió la cabeza hacia ellas, sin soltar a Perspectiva, y les guiñó un

29

césar aira

ojo, cómplice. Las dos gotas astronautas se maravillaban de que su presencia casual en un sitio que parecía Cualquier Parte hubiera tenido un efecto tan trascendental. Se habían acostumbrado, desde que abandonaron la tabla allá en el Louvre, a no causar efecto. El abrazo persistía, y operaba una transformación. Gravedad, tan severo y redundante, se volvía esbelto y gracioso; Perspectiva perdía su aire habitual desvenecado y se hacía compacta y palpable. Las nupcias se celebraron en una fiesta instantánea para la que no hubo necesidad de enviar invitaciones (las invitaciones habían estado viajando desde el Big Bang).

Las dos gotas se miraron, como diciendo "Mirá vos". A las dos se les había ocurrido lo mismo al mismo tiempo: ahora sí, el Papa se quedaría soltero para siempre. Se lo imaginaron, plantado al pie del altar allá en el Vaticano, con su vestido blanco, las calas en la mano, y una lágrima corriéndole por la vieja mejilla arrugada. Fue la última fantasía, la más realista.

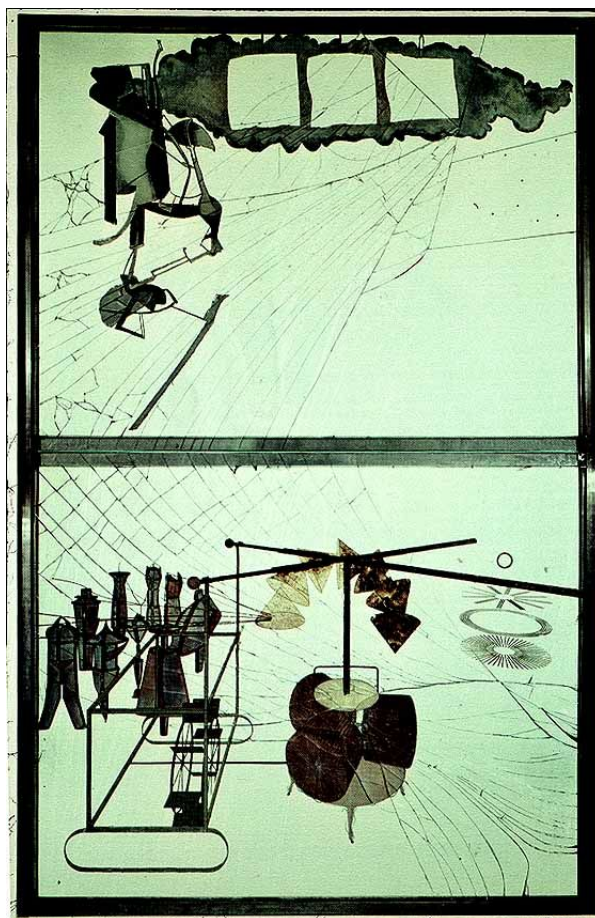
La pareja de recién casados partió en auto, arrastrando ristas de laticas por el firmamento. Sería una Luna de Miel combativa, pues iban a librar la batalla final contra Evolución, la eterna soltera, que esta vez, roto el equilibrio de fuerzas (divide y reinarás), sería derrotada.

Pero las gotas que hollaban los límites fantásticos de la realidad... seguían en la realidad, y no podían evitar la melancolía.

Fin

30

César Aira - Mil gotas, 2003.



Marcel Duchamp - The Large Glass, 1912-1923.

1.9 ATONALIDADE

Após um século de intervenções vanguardistas, sabemos, há pouco ou nada o que acrescentar ao campo artístico ou da invenção. César Aira, em "A nova escritura", entende que das vanguardas, esse recomeço otimizado da arte, embalado a vácuo, resta-nos apenas o procedimento (seu argumento é o de que as vanguardas emergem quando a profissionalização dos artistas se deu por encerrada, ou seja, quando a arte já estava inventada, restando apenas seguir fabricando obras. Em outros termos, a profissionalização punha em risco a historicidade da arte, quebrando a dialética forma-conteúdo: este passava a ser a pedra-de-toque da História, enquanto aquela era necessariamente sacrificada, ou melhor, petrificava-se em *modus operandi*, viabilizando isso a que chamamos encratismo ou comunicação. Se o processo de autonomização da arte e profissionalização do artista levava três mil anos para se consumir, as vanguardas, como um simulacro pirata, não puderam mantê-lo funcionando por muito mais que a primeira metade do século XX. Daí, diz Aira, o ar pouco sério que a elas se atribui).

Se as vanguardas irrompem como verdades que atravessam a homogeneidade da situação, para fazer uso dos termos de Alain Badiou, deixam nesta um rastro que faz reordenar a enciclopédia portátil da qual se recolhem as opiniões, as comunicações e a sociabilidade.¹⁷⁰ Mas a estabilidade retorna, "o antigo resiste a morrer".¹⁷¹ Daí que o esgotamento se constitua sempre como um movimento previsível. É o princípio do contínuo, lembremos, por mais que a própria história abomine as situações estáveis. Daí também que o procedimento, enquanto aspecto que permanece intacto desse movimento entre tensão e estabilidade, reponha o processo ali onde se havia entronizado o *resultado*.

Entendidas como articuladoras de procedimentos – dirá Aira – as vanguardas permanecem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam ser explorados. Construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que esta fizesse a si própria, ou não se fizesse. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existissem o bastante!¹⁷²

O procedimento não é o feito, o produto. Justamente o contrário. O produto não interessa, "é bastante inútil", diria Duchamp. Se as vanguardas *cortavam* o fluxo contínuo da arte, interessa não o objeto resultante do corte, mas o modo de se seguir cortando e, portanto, de se seguir no contínuo. Em resumo, "que a 'obra' seja o procedimento para se fazer obras, sem a obra. Ou

¹⁷⁰ Cf. BADIOU, Alain – O problema do Mal. *Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal. Op. cit.*, p. 80.

¹⁷¹ AIRA, César – O a-ban-do-no. Cf. Arquivo, p. 199.

¹⁷² IDEM – A nova escritura. Cf. Arquivo, p. 222.

com a obra, mas só como um apêndice documental que sirva apenas para deduzir o processo do qual saiu".¹⁷³ É o que se constata em *3 Stoppages Étalon*, de Duchamp, *assemblage* que não apresenta nada para se contemplar: seu efeito reside em desvendar seu processo de elaboração: três pedaços de fio, cada um de 100cm de comprimento, deixados cair de 1m de altura sobre uma tela e colados nesse lugar.

No ensaio em questão, Aira ilustra a tese com *Music of Changes*, peça para piano solo de John Cage, montada sobre quatro tabelas quadriculadas, a primeira para os sons, a segunda para a duração, a terceira para a dinâmica e uma quarta para a densidade. Todas elas, diga-se, articuladas por hexagramas do *I Ching*, o *Livro das*



Marcel Duchamp – *3 Stoppages Étalon*,
1913-4/1964.

mutações. Atirando seis vezes uma moeda ao acaso, tem-se o número de um dos hexagramas; o processo se repete para cada uma das tabelas. O resultado dessa equação, portanto, é a ausência de composição, ausência de melodia, ausência de produto. Pode haver melodia, sim, pode haver inclusive uma repetição, porém somente se o acaso assim propuser. Não há obra. Há o procedimento (ou, eventualmente, uma *maquete*, como veremos mais adiante).¹⁷⁴

Redigido em 1981 e publicado em 1988, dez anos antes de "A nova escritura", portanto, podemos dizer que "Cecil Taylor",¹⁷⁵ outro relato de Aira, funciona como uma espécie de hospedeiro do ensaio, ou vice-versa. A história ("argumento" não seria a palavra mais adequada. Como o próprio narrador sublinha, "tudo são situações, êxtase romanesco, não já de conceitos")¹⁷⁶ elenca a série de fracassos que este pianista negro, estudioso da *avant-garde* musical do século XX, em 1956 com pouco mais de 30 anos, passa a colecionar sucessivamente em suas apresentações, sempre interrompidas nos primeiros minutos, geralmente pelo dono do bar, que igualmente aos críticos, universitários ou demais colegas vanguardistas, considerava aquilo que fazia não mais que uma brincadeira.

Sabemos, e o próprio narrador nos lembra, ter Cecil Taylor feito a primeira gravação atonal de jazz, pouco antes de Sun Ra ou Ornette Coleman. (Reza a crítica que, trabalhando simultaneamente na mesma invenção, ou no mesmo

¹⁷³ IDEM – Ibidem.

¹⁷⁴ Cf. IDEM – Introdução e ensaio. *Op. cit.*, p. 65-76.

¹⁷⁵ Cf. IDEM – Cecil Taylor. *Fin de Siglo* n. 14, ago. 1988. Sandra Contreras atesta 9 ago. 1981 como data de redação. Cf. *Las vueltas de César Aira. Op. cit.*, p. 299.

¹⁷⁶ IDEM – Ibidem, Cf. Arquivo, p. 181.

sentido, ou no mesmo tipo de *estrago*, nenhum dos três tinha noção da existência dos outros dois.) Ninguém fazia idéia do que Cecil estava fazendo; considera o narrador, no entanto, que

sua originalidade residia na transmutação do piano, que, em suas mãos, de instrumento passara a ser um método composicional livre, instantâneo. Os chamados "conjuntos tonais" com que desenvolvia sua escritura momentânea já tinham sido utilizados anteriormente por um músico, Henry Cowell, mas Cecil levava o procedimento a um ponto tal que, por suas complicações harmônicas, e sobretudo pela sistematização da corrente sonora atonal em fluxos tonais, era impossível compará-lo com o que quer que fosse.¹⁷⁷

Cecil Taylor talvez fosse o único a ir além de Debussy, "aquele que pôde consumir a música como torção sexual da matéria, o atomista fluido de todos os sentidos e sem-sentidos que constituem o jogo do pensamento no mundo",¹⁷⁸ preparando-se, enfim, "para a incongruência inerente às grandes geometrias".¹⁷⁹ Nosso pianista, que durante o dia lavava copos ou trabalhava como vigia, servente, e talvez habitasse um apartamento escuro com um piano nunca afinado, tinha consciência, porém, de que deveria "descartar a idéia de um reconhecimento súbito, é claro, inclusive de um triunfo gradual, à maneira de círculos concêntricos",¹⁸⁰ embora esperasse, sim, que em determinado momento seu talento pudesse ser comemorado. Aqui, sublinha o narrador entre parênteses, aparece uma verdade e um erro: a verdade é que de fato hoje ouvimos Cecil Taylor com tamanha admiração que seria inviável duvidar desse talento; já o erro é o que a própria narração busca engendrar: a divisão infinita dos fracassos, uma espécie de agamia que o êxito não produz.

Além dos bares, Cecil arriscara-se numa apresentação particular, a convite de uma senhora que atendia pelo sobrenome Vanderbilt, e que contratava pianistas para animarem os chás que servia em sua casa, pela tarde. Pois bem, nem se passavam os primeiros vinte segundos de sua apresentação e a senhora Vanderbilt o interrompia, contando com os aplausos de seus convidados. Algo bastante parecido ocorre tempo depois, ao ser convidado para se apresentar numa universidade e, em seguida, num ciclo de artistas de vanguarda, na Copper Union. Na universidade, a sala logo ficou vazia, obrigando o professor que o convidara a um difícil malabarismo para justificar o evento. A ocasião mostrava a Cecil que o público universitário não tinha motivo algum para entender sua música, menos ainda apreciá-la, porque isso não lhes dizia respeito. Já na Copper Union nada se mostrava tão apático, e a experiência fora ainda menos gratificante.

Os músicos vanguardistas, que também apresentavam suas obras, estavam na posição ideal de determinar o que era música e o que não era, uma vez que

¹⁷⁷ IDEM – Ibidem.

¹⁷⁸ IDEM – Ibidem.

¹⁷⁹ IDEM – Ibidem, p. 182.

¹⁸⁰ IDEM – Ibidem.

eles mesmos se encontravam, precisamente, na margem interna da música, em sua área de ampliação sistemática. Mas tampouco aqui a posição ideal deu lugar ao juízo correto. Da obra do jazzman negro puderam dizer apenas duas coisas: que naquele momento não era música (ou seja, que não seria nunca), e que casualmente lhes ocorria a pergunta de se não estariam diante de um tipo de brincadeira.¹⁸¹

Certo crítico, que assistira a um de seus fracassos noturnos, reforçava o argumento, entendendo que "o jazz é uma forma de música, e é, assim, uma parte da música. Como aquilo que nosso bom Cecil faz não é música, tampouco pode aspirar à categoria jazz. [...] não se pode avançar no jazz senão por um desvio do genérico, ou seja, não há particularidades que possam se relacionar, por analogia, ao jazz".¹⁸²

Mas sustentar a importância do genérico seria justamente manter-se sob a custódia do encraticismo, ou acatar o fascismo da língua. Essa é a recusa de Cecil Taylor, que não se julgava um gênio, e sim "um homem sem imaginação". Daí, talvez, o paradoxo que via se formar em seu fracasso recorrente: o que poderia unir pessoas tão díspares (um traficante dono de bar, a senhora Vanderbilt, um professor universitário, seus colegas músicos de vanguarda) em torno a um mesmo ato, o de interrompê-lo, por acharem tratar-se de uma brincadeira? "Havia algo inerente a seu trabalho que provocava a interrogação."¹⁸³

O detalhe que abre a história, no entanto, que concerne àquilo que o narrador chama "atmosfera", e embora aparentemente desconexo do "tema", arremata o procedimento da música de Cecil Taylor, e vai além. O primeiro parágrafo narra um amanhecer em Manhattan, quando uma prostituta negra retorna a seu quarto, num lugar esquecido do mundo, após uma noite de trabalho. Embriagada, caminha errante, quando se depara com uma pequena turba em frente à vidraça de um comércio desativado. Alguns homens assistiam, na penumbra interior do vidro, a um rato encurralado, prestes a ser pego por um gato. A puta, ficando a par da situação, bate com a carteira na vidraça, distraindo o gato e dando ao rato a chance de fugir. Não se trata de moral, ou de uma máxima que otimize a série de fracassos colecionados pelo jazzman. Nosso narrador, num giro de parafuso, ou tal como uma fita de Moebius, limita-se a dizer que

Depois de um conto vem outro. Vertigem. Vertigens retrospectivas. Bastaria um elemento qualquer da série para que o seguinte a fizesse interminável. A vertigem produz a angústia. A angústia paraliza – e nos evita o perigo que justificaria a vertigem; aproximar-se da margem, por exemplo, da falha profunda que separa um elemento de outro. A paralisia é a arte no artista, que vê transcorrerem os acontecimentos. A noite acaba, o dia também: há algo embaraçoso no trabalho em curso. Os crepúsculos opostos caem como lâminas num sulco de gelo. Olhos que se fecham definitivamente, sempre e noutro lugar. Paz. Contudo, existe, e bem mais perceptível do que poderíamos desejar, um movimento descontrolado, que gera angústia nos outros e dá o modelo

¹⁸¹ IDEM – Ibidem, p. 185.

¹⁸² IDEM – Ibidem, p. 184.

¹⁸³ IDEM – Ibidem.

impossível da angústia em si mesmo. Chama-se arte também. A arte é uma multiplicação: estilos, bibliotecas, metáforas, disputas, o quadro e seu crítico, o romance e sua época... Tem-se de aceitar isso tal como a existência dos insetos. Há restos por toda parte. Mas a vida, sabemos, "é uma só". Daí que a biografia de um artista seja algo impossível; há modos de se provar isso: esses modos se confundem na possibilidade da biografia, com o que volta a nascer a literatura, e a situação insuportável de novo se instala no pensamento, o operador se inquieta e já não vê a sucessão de escrúpulos mas uma proliferação de modelos de difícil aplicação. A biografia, como gênero literário, deriva da hagiografia; mas os santos são, ou foram santos, justamente por renunciar os benefícios biográficos, recolhendo apenas seus restos descartáveis. Por outro lado, as hagiografias nunca estão sós, sempre fazem parte de uma espécie de coleção. A biografia tenderia ao contrário, ainda que o resultado fosse exatamente o mesmo. Quem se orgulharia em saber o que é um resto, e de poder diferenciá-lo do contrário? Ninguém que escreva, ao menos.¹⁸⁴

A cisão entre o relato da prostituta e o de Cecil Taylor talvez possa ser lida como o primeiro sintoma de uma subliteratura, de uma narrativa pouco ou nada articulada que deixaria aparecer sua costura, mostrando uma debilidade do discurso. O realismo como doutrina, sabemos, funciona como um simulacro que em seu arremate deseja extirpar o caráter enganoso da ficção. Os personagens, o tempo, a seqüência, a duração, a intensidade, a densidade são fatores, dentre outros, regidos para que ao fim não reste dúvida de que aquilo pudesse realmente ter acontecido. Roland Barthes observa que o realismo "aceita enunciações só creditadas pelo referente", forjando um discurso sustentado pela "colusão direta de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*".¹⁸⁵ Mas a fórmula se refere não só à literatura. Trata-se de uma forma ordenadora da linguagem, e que portanto pode funcionar na música, na arquitetura, na publicidade. É sobre esse patamar do realismo que a comunicação se edifica como a possibilidade de entendimento entre dois, na certeza de que uma mensagem se conserva intacta entre emissor e receptor. É a soberania da lei estatal: traduzir, fazer sentido, acatar.

A cisão entre o relato da prostituta e o de Cecil Taylor é má literatura, por certo, porque quebra a ordem direta entre o tema e seu desenvolvimento. É tão atonal quanto os acordes de Cecil, sempre considerados nada além de uma brincadeira. Se na atonalidade pouco interessa a melodia (o elemento popular), embora ela possa inclusive ocorrer, na escritura ela mostra que nada confirma a necessidade de uma história, que seria "nada além de um capricho literário", como o narrador nos informa.

Acontece que, uma vez imaginada, ela se torna de certo modo necessária. A história da prostituta que espantou o rato não é – o que não quer dizer que a grande série virtual das histórias seja desnecessária em seu conjunto. E, no entanto, é. A de Cecil Taylor é uma fábula antiga: o que lhe convém é o modo de aplicação.¹⁸⁶

¹⁸⁴ IDEM – Ibidem, p. 181.

¹⁸⁵ BARTHES, Roland – O efeito de real. *O rumor da língua. Op. cit.*, p. 189.

¹⁸⁶ AIRA, César – Cecil Taylor. *Cf. Arquivo*, p. 181.

A escolha de Cecil Taylor como objeto da ficção nos dá menos como biografia do artista (a biografia é impossível), e mais como um índice do próprio funcionamento disso que Graciela Montaldo ou Adrián Cangi chamam "máquina Aira". A atonalidade, esse elemento recusado pelo interlocutor musical de Cecil, e que no momento presente de sua execução o levava constantemente ao fracasso, se repete na armação ficcional de César Aira como renúncia à qualidade, como abandono da literatura. E o porvir disso é justamente sua própria explosão enquanto sistema fechado. O paradoxo, no entanto, é o de que César Aira, ou seu narrador, ou seus narradores, ou seus personagens, ou Césars Airas, praticarão o abandono, a trapaça, o estrago, a atonalidade não como o fim da literatura, seu abandono, sua trapaça, seu estrago, mas como *possibilidade*.¹⁸⁷

A máquina Cecil Taylor, que abandona, e nisso amplia, o funcionamento do jazz, é também a máquina Aira; e chegaríamos, assim, à equação literatura = jazz, porque nenhum dos elementos possui *a priori* limite algum além do nome. Nesse ambiente, que nada é além do mundo, o contínuo, e cujo procedimento é pura simulação, a simulação inexistente. Porque a atonalidade (o acidente) não se julga atonal, se julga apenas *mais* (música, arte, o que for). O real, por sua vez, ao produzir ficção, não produz ficção, nem realismo nem realidade. O real, aliás, não gera nada. Ele é sempre personagem; a ficção é que o exige. Porém, o que dele teremos serão sempre indícios, ou, simplesmente uma imagem.

1.10 IMAGEM

Toda imagem é também uma narrativa.

Roland Barthes – Aula

Walter Benjamin, no famoso ensaio sobre Leskov, estipula três modalidades para a narrativa, a saber: a narrativa clássica, dada pelo caráter oral do narrador, que transmite um saber a seu ouvinte; a narrativa do romance, mediada pelo instrumento "livro" e reveladora de um sujeito isolado, em formação, que não ouve um saber nem sabe transmiti-lo; e a narrativa informativa, jornalística, cuja dimensão é o plausível, o verificável, em si e para si.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Lembre-se que Adorno não considerava o jazz uma arte em função de sua *estandardização* (cf. ADORNO, Theodor W. – Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org.) – *Theodor W. Adorno*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986, p. 115-46), argumento este que seria equivalente à recusa em se considerar a escritura de César Aira literatura, em função de seu apelo constante ao frívolo e/ou genérico. Já Benjamin reconheceria ambos como *artes industriais* (cf. BENJAMIN, Walter – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. 2ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 165-96).

¹⁸⁸ Há um problema intrínseco a essas três denominações quando estipulamos todas como "narrativas", pois Benjamin entende apenas a primeira formulação, a do narrador clássico, como

Esses três modelos se dão em épocas distintas, caracterizando-se, separadamente, pela crise do modelo anterior. No entanto, qual o fio condutor dessas três linguagens, o que se modifica por trás delas ou, por outra, o que produzem em comum?

Chamemos essas três modalidades narrativas de literatura, digamos ser a literatura o que se modifica por trás dos procedimentos narrativos, mas que, ao mesmo tempo, se amplia. O que une e separa esses procedimentos é a noção de que a literatura, seja ela qual for, produz imagem. Entre essa imagem produzida e seu mecanismo disparador está a representação, que por sua vez indica sempre um objeto anterior ao discurso, originando, em graus distintos, o que conhecemos como verossimilhança. Esse processo, *mimético*, tal como acusado por Platão e revisto como *técnica*, como aquilo que origina uma finalidade prática, por Aristóteles, Susan Sontag o entende como estruturante da consciência e reflexão sobre a arte no Ocidente.¹⁸⁹

O que está em questão, portanto, são os usos da imagem. Dentre as modalidades apontadas por Benjamin, podemos detectar imagens distintas, porém todas mediadas pela representação. O uso mais radical, podemos aventar, se dá no discurso do realismo,¹⁹⁰ que, se visto à distância, emerge como nova verossimilhança, porém renegando e necessariamente se opondo a essa condição simulacral. O realismo dispara, através de sua maquinária, uma *imagem compacta*, um bloco de matéria que não admite ser constituído por átomos em movimento. Sofre, portanto, do mesmo mal imposto à fotografia, quando de seu uso policialesco: desde a perseguição empreendida pela polícia de Paris aos comunas, em 1871, a fotografia se converteu em dispositivo panóptico dos Estados modernos para o controle da massa, que entendiam a imagem fotográfica como prova irrefutável de um evento.¹⁹¹

Essa imagem compacta, legisladora, gerará castas operárias em sua função, o que Pierre Bourdieu chamará economia das trocas simbólicas: admitirá como porta-voz o intelectual hermeneuta, um iniciado a quem cabe estabelecer o sentido da obra, e que nos condena ao exercício da compreensão, tornando a arte algo sério, convencionando procedimentos interpretativos para enfim reforçar a idéia de que o conteúdo realmente existe. Em outras palavras, de um modo bastante masculino, entendia-se o texto como um damasco: para se chegar até o sentido era preciso aprender a lição de anatomia, dissecar, autopsiar, penetrar a obra, procurar o núcleo. Encontrado o sentido (o conteúdo), dava-se então o

tal; o romance já se caracterizaria por uma morte da narrativa em si, e a informação, por fim, seria tão-somente uma forma de comunicação, pondo, no entanto, o próprio romance em crise. Abandonemos essa distinção momentaneamente. Cf. BENJAMIN, Walter – O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Op. cit.*, p. 197-221.

¹⁸⁹ Cf. SONTAG, Susan – Contra a interpretação. *Contra a interpretação. Op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁰ Este realismo, no caso, apontaria à "soma dos traços característicos de uma escola artística do século XIX", como denomina Roman Jakobson, em "Do realismo artístico" (cf. EIKHENBAUM, B. et al. – *Teoria da literatura: formalistas russos. Op. cit.*, p. 120-1).

¹⁹¹ Cf. SONTAG, Susan – Na caverna de Platão. *Ensaios sobre a fotografia. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 5-6.*

atestado de óbito, posteriormente divulgado pelos manuais, e fiscalizado pela academia. O conteúdo fornecia portanto valor ao objeto artístico, colocando-o numa esfera superior da cultura.

Como uma versão menos ortodoxa, a interpretação emerge como uma flexibilização dessa imagem compacta, devolvendo o significado ao signo, admitindo suas formas, porém conservando sua essência (e aqui é necessário falar de essência e de obra): "a obra de arte é seu conteúdo; uma obra de arte, por definição, diz alguma coisa".¹⁹² A arte ganha autonomia, produz uma linguagem que violenta a *doxa*, porém carece do intérprete para que este a torne moeda corrente.

Algo acontece, no entanto, algo de podre aparece no reino quando os procedimentos de leitura da obra se potencializam, já na metade do século XX. E essa idéia é crucial: a morte do autor, a emergência do leitor. E é também a morte da obra: pense-se num texto como *Bartleby, o escrivão*, de Melville. A posição hermeneuta entenderia a narrativa como "a história das esquisitices e das infelicidades de um pobre escrivão",¹⁹³ o qual, delegado a realizar a simples tarefa de copiar documentos, resiste dizendo "Preferiria não fazê-lo". A posição detonadora, por sua vez, desprezará o conteúdo: não interessa a esquisitice de *Bartleby*, i.e., não interessa a história, a intriga aristotélica; tampouco interessa o símbolo, o sentido por trás da história: a condição humana. A obra é tão-somente uma fórmula ("a fórmula é bem conhecida sem que sejam, entretanto, reconhecidos a natureza exata de sua potência de ruptura nem o caráter propriamente metafísico de suas implicações").¹⁹⁴ É uma performance. Uma performance que devolve à materialidade do texto o movimento dos átomos, sendo ela própria, a performance, uma operação material. César Aira, em "A nova escritura", observa que o elemento mais são das vanguardas é "devolver a ação ao primeiro plano, não importando que pareça frenética, lúdica, sem direção, desinteressada dos resultados. Tem de se desinteressar dos resultados para permanecer sendo ação".¹⁹⁵ A obra é portanto uma coisa, uma coisa cuja matéria é dispensável (sabemos hoje, inclusive, que a matéria, o átomo, se constitui também de vazio). É uma imagem que se opõe tanto ao sistema representativo da mimese quanto ao ideal simbólico. Esse gesto abole a noção da arte como finalidade prática, como técnica de reprodução de um objeto; dá, justamente, autonomia ao objeto, que fica despido tanto da metonímia (uma contigüidade do signo) quanto da metáfora (uma analogia). Porém, nesse curto-circuito, o que sobra? O que produzirá uma imagem que, ao contrário da versão compacta, é pura ausência?¹⁹⁶

¹⁹² IDEM – Contra a interpretação. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁹³ RANCIÈRE, Jacques – Deleuze e a literatura. *Op. cit.*, s.p.

¹⁹⁴ IDEM – *Ibidem*.

¹⁹⁵ AIRA, César – A nova escritura. *Cf. Arquivo*, p. 222.

¹⁹⁶ Para as categorias de *imagem compacta* e *imagem ausente*, cf. ANTELO, Raúl – Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira. *Op. cit.*, p. 29-34.

1.11 MIMESE

A realidade, essa coisa que o narrador informativo, caracterizado por Benjamin, almeja como fato, verdade, Aira nos mostra, em *Fragmentos de um diário nos Alpes*, de 2002, como nada mais que uma casualidade, um acidente. Numa das passagens desse relato, o narrador conta se utilizar de uma cabine telefônica para chamar sua esposa, em Buenos Aires (estava então na França); prefere usar cartões telefônicos a abusar da hospedagem dos amigos, enfim. Ao final de uma dessas conversações, surge um homem irado, forçando a porta da cabine. O narrador entende se tratar de uma emergência e supõe que o homem não o tenha visto, mas de qualquer forma já chegava ao fim do telefonema. Ao tentar sair da cabine, o homem se coloca em sua frente, agressivo, acusando-o. Dizia algo como "Você estava me ligando? Ligava e desligava, ligava e desligava. Por que me sacaneia? Por que isso?". Nosso narrador nada entende, mas o homem lhe mostra o identificador de chamadas do celular, e o número que se vê é o da cabine recém utilizada. Diante do fato, o narrador lhe explica ser estrangeiro, que falava com sua esposa na América do Sul, que está na cidade há apenas dois dias, que não conhece ninguém e muito menos tem a intenção de molestar com telefonemas a quem quer que seja. Não convencido, o homem repete a história, pergunta se alguém ocupara a cabine antes, e por quanto tempo seu interlocutor a utilizara. A resposta, peremptória, certificava que ninguém havia estado por ali, e que a ligação durara dez minutos (um erro, deveria ter dito cinco, seria mais próximo do ocorrido). Sem se convencer, o homem deixa nosso narrador passar, que segue adiante, sem olhar, porém sabendo que é seguido. No dia seguinte, ao entrar no Bar de la Roize – na verdade, nosso narrador contava sobre seu hábito de escrever na mesa de cafés, em qualquer lugar onde esteja –, percebe o homem do episódio observando-o do outro lado da rua, que, sem demora, entra no recinto e passa a vigiá-lo por um dos espelhos. Ao sair do café, o narrador avista a outra cabine telefônica do povoado onde se encontra. Planejara ligar para sua esposa, mas abandona a idéia. E se justo durante a conversa soasse o celular do rapaz, e lhe desligassem na cara? E se a combinação de códigos que tecla para chamar sua esposa coincidentemente aciona o celular do rapaz? "Pode ser qualquer coisa", diz o narrador, "com esses aparelhos que não entendemos. Nestes últimos anos, os franceses se tornaram fanáticos por telefones celulares".¹⁹⁷ E deste, o narrador passa para o relato das plantas carnívoras...

Fragmentos de um diário nos Alpes se constitui como uma prática de abandono, tal como o entendemos até aqui. O próprio título já demonstra o paradoxo do relato: o diário é um texto sem gênero, uma escritura particular, como um exercício de si próprio, que não vislumbra enredo, ou seja, despe-se da intriga aristotélica, cujo ponto de partida pode ser uma banalidade cotidiana,

¹⁹⁷ IDEM – *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 47.

ou não, mas que, certamente, não possui um ponto de chegada. Pode ser uma escrita ao infinito, sem clímax. Poderíamos entender o diário, talvez, como descrição, e da descrição se diz, retoricamente, ser um texto cujo lugar dos enunciados pode ser alterado sem que haja prejuízo ao sentido, pois o que está em questão é um momento da aparência de determinado objeto. Guardadas as devidas proporções, o diário, à medida que não descreve necessariamente um enredo, possui a mesma peculiaridade. O mecanismo ainda se radicaliza, porque, ao fim, não temos o diário todo, apenas seus fragmentos. Isso parece relevante se levarmos em conta que o que está em questão neste relato de Aira é a descrição de uma casa, uma descrição que nunca se mostra suficiente, um imagem que nunca se mostra plena, e pela qual se forja uma teoria da arte ("uma transformação, uma redefinição").¹⁹⁸

O narrador do relato nos diz, ao primeiro dia de suas notas (constituir-se-ão de uma semana), já ter estado "nesta casa de um vale dos Alpes" (a ficha catalográfica define o relato como um "livro de viagens"). Sabemos que os Alpes são bastante vastos, que possuem diversos vales, e que dentro de cada um desses vales estão, sem dúvida, muitas casas. Porém, isso, para o narrador, não tem a menor importância. O importante é tentar apreender a imagem da casa, na qual residem Michel, professor de literatura, latinista, hispanista, e Ana, filha de um exilado republicano espanhol, seus interlocutores. A casa, repleta de imagens-objeto, ou seja, de miniaturas, é o mote do diário. O narrador (possivelmente Aira, essa é a impressão embora não se possa afirmar com certeza, o que também não importa) mostra que através dessas miniaturas, uma proliferação de imagens, se dá o encanto da casa, um encanto que guardava como impressão e que o faz retornar ao lugar. Os objetos são muitos, de fato, e logo na segunda página se tem um inventário de alguns, constantes no quarto habitado pelo narrador:

- a parede de fundo está empapelada com o *trompe l'oeil* de um palácio à italiana, uma *loggia* vista por dentro;

- no flanco da porta há um teatro de marionetes, onde seria possível colocar duas pessoas (não olhei dentro); no cenário se acrescenta um ciclista montado;

[...] - na tela que fica entre o cabideiro e o armário, um esplêndido óleo do pai de Ana, uma paisagem no estilo de Corot;

- sob o quadro, uma pequena estante piramidal com livros e objetos;

- o armário embutido é enorme, as portas de madeira lisa; abri apenas um centímetro, só para ver que está repleto de brinquedos;

[...] - em cima da cômoda, colado na parede, um pequeno quadro de Ana, um dos seus melhores, muito no estilo de seu amado Magritte;

- por último, no canto, uma mesa com tampa de vidro, agora coberta com meus livros mas onde há muitos objetos curiosos;

[...] Toda a casa está povoada dos mesmos objetos-imagens, e os demais são livros. Desses, uma boa quantidade são livros de imagens; os que não são, é porque estão em processo de se tornarem imagens; o gosto de Michel se

¹⁹⁸ IDEM - Ibidem, p. 18.

inclina definitivamente por uma literatura figurativa, ou de gênese de imagens.¹⁹⁹

Feita a descrição, o narrador dá uma volta na peça da casa, e confessa:

É bastante humilhante confirmar até onde falha a capacidade de observação de alguém, sobretudo nesse caso, para aquilo que estava olhando. Ao variar o ângulo, sobretudo ao me aproximar, aparecem novos detalhes, objetos novos, e comprovo que cada coisa poderia ter sido registrada melhor com outras palavras.²⁰⁰

Ou seja que essa tarefa que o narrador se impõe, a descrição (aquilo que a análise estrutural consideraria "pormenores supérfluos", e que Barthes observa como dispositivos do efeito de real), produz uma torção na própria tarefa da representação: ao informar ao leitor o conteúdo da peça, de mostrar a realidade do quarto em seus objetos, que por sua vez se mostram como esforço de representação de tantas outras coisas, se constitui um *work in progress* ao infinito e às avessas, porque o efeito de real se mostra como o próprio motivo do texto; o efeito de real, a descrição em seu excesso produz uma atmosfera de representação (uma utopia) ao quadrado, ou em potência. Trata-se de um mecanismo tal qual uma lente, que de tanto ampliar, almejando a profundidade, perde a imagem do objeto, chegando ao sinistro, a uma anomalia dele próprio.

Fragmentos de um diário nos Alpes não representa nada, ao fim das contas; apresenta uma teoria sobre a impossibilidade da mimese: próprio dela é o desvio (ou "próprio da mimese é não ter um próprio").²⁰¹ A mimese poderá existir como vontade, mas o que o desejo mimético gera nunca será o mesmo elemento em outro ambiente, pois nesse movimento o universo inteiro se altera: a casa que aciona o mecanismo do texto se constrói e se modifica junto com quem enuncia, sem que no fim se chegue a uma imagem definida, compacta. O relato em si não mostra um evento que o antecede, não é a continuidade do evento, mas o ponto de fissura que um acontecimento produz no sujeito que enuncia e que, ao fazê-lo, não faz mais que enunciar a si próprio. É um testemunho, que, por sua vez, não é a representação plena de uma vivência; antes, trata-se de um discurso do impasse diante da representação da experiência humana, ou seja, dado pela impossibilidade de se encontrar a expressão justa e a imagem adequada de reprodução do vivido.²⁰² É um momento de sua aparência, em espiral: a volta nos dá a impressão de um círculo fechado, mas o contínuo, para ser contínuo, não permite esse fechamento: empurra para frente, modula.²⁰³ Sob essa condição, o

¹⁹⁹ IDEM – Ibidem, p. 8-11.

²⁰⁰ IDEM – Ibidem, p. 12.

²⁰¹ MAJOR, René – A golpes de dado(s). *Op. cit.*, p. 138.

²⁰² Cf. AGAMBEN, Giorgio – *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-Textos, 2000.

²⁰³ A modulação é assunto do ensaio "Braulio Arenas: por uma literatura modular". Arenas (Chile, 1913-88) monta um romance, *El castillo de Perth* (1969), a partir de uma série de elementos que se repetem ao longo da narrativa; é uma combinatória que dá potência a uma releitura de objetos e gestos que retornam com significados distintos ao longo do texto. Esse

testemunho é ao mesmo tempo testemunho e prova,²⁰⁴ singularidade cuja remissão a outro momento da série só se dá através do acaso. Não é o Real, mas é também o real. O próprio Aira, num de seus ensaios, entende que "Ao realismo do relato precede a invenção da vida. Para que alguém possa narrar uma aventura, terá antes de tê-la inventado, vivendo-a, por exemplo".²⁰⁵

1.12 INDÍCIOS (OU APENAS UM RELATO)

Todo texto produz imagem. Philippe Dubois, detendo-se sobre o estudo da fotografia,²⁰⁶ estabelece três pontos de vista sobre o estatuto da imagem: o primeiro concerne ao discurso da mimese, relacionando-se, no caso, a um certo viés discursivo do realismo,²⁰⁷ ou de uma concepção de literatura como reflexo do real; o segundo como sendo o discurso do código e da desconstrução, i.e., a imagem como *transformação* do real; e o terceiro, o discurso do índice, que entende a imagem como *traço* de um real. Literalmente, o signo *índice* remete àquilo que indica com probabilidade a *existência de* (algo); não é a coisa em si, mas seu rastro.

Apoiado nos textos de Rosalind Krauss, Dubois mostra que boa parte dos artistas contemporâneos se utiliza da fotografia por seu valor de traço, de lembrança, de clichê (Rauschenberg, Warhol, Boltanski, Hockney, dentre outros), ou também aqueles que sem se utilizar da fotografia, trabalham a partir de problemáticas indiciárias (os *frottages* de Max Ernst, as moldagens no corpo de Segal, as impressões no corpo de Yves Klein ou nas roupas de Manzoni). São obras (é preciso redimensionar o termo) que rompem com a pertinência clássica, pois não existem nelas signos separados, repetíveis. Não revelam um referente através de uma mensagem. O que há é puro signo.

Não há representação portanto, porque "a proximidade entre o signo e seu objeto torna-se identificação total".²⁰⁸ O conteúdo da obra fica completamente relegado; toda a semântica está contida em sua pragmática, sua gramática, pois

reposicionamento poderia, ao fim, produzir a literatura toda, infinitamente. (Cf. AIRA, César – Braulio Arenas: por uma literatura modular. Arquivo, p. 249).

²⁰⁴ "É quase meia-noite, estou sentado na escrivaninha contra a parede deste quarto de hotel de Tandil. A porta fechada com trava, o mesmo com as aberturas da janela. Por uma vez, não devo buscar um tema. Porque hoje, apenas cheguei, aconteceu-me um fato milagroso que não só dá, como também me converte em tema. Pois a ninguém aconteceu antes algo igual. Sou o primeiro, o único, e ao mesmo tempo que isso me obriga a dar testemunho, simplifica para mim a tarefa de dá-lo, pois qualquer coisa que diga e de qualquer modo que diga será automaticamente (por ser eu quem disse) testemunho e prova." (AIRA, César – *El todo que surca la nada*. Ed. eletr. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11448>. Acesso: 30 maio 2007.)

²⁰⁵ IDEM – *Copi*. Op. cit., p. 16.

²⁰⁶ DUBOIS, Philippe – Histórias de sombra e mitologias de espelhos. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994, p. 109-39.

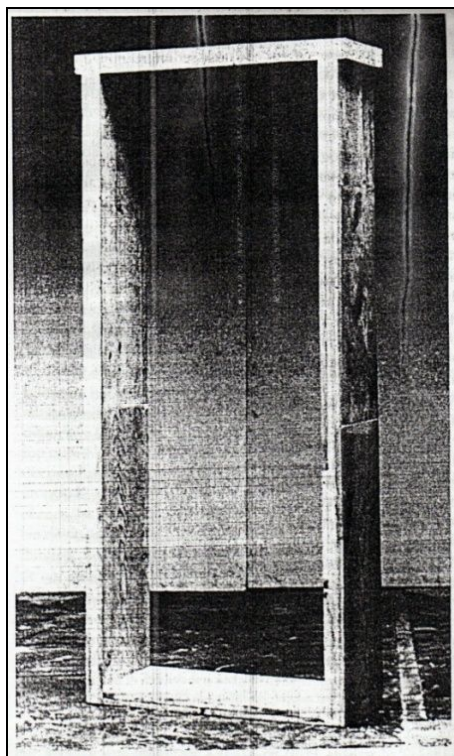
²⁰⁷ Sempre conforme a tipologia esboçada por Roman Jakobson, em "Do realismo artístico" (In EIKHENBAUM, B. et al. – *Teoria da literatura: formalistas russos*. Op. cit., p. 120-1).

²⁰⁸ DUBOIS, Philippe – Histórias de sombra e mitologias de espelhos. Op. cit., p. 114.

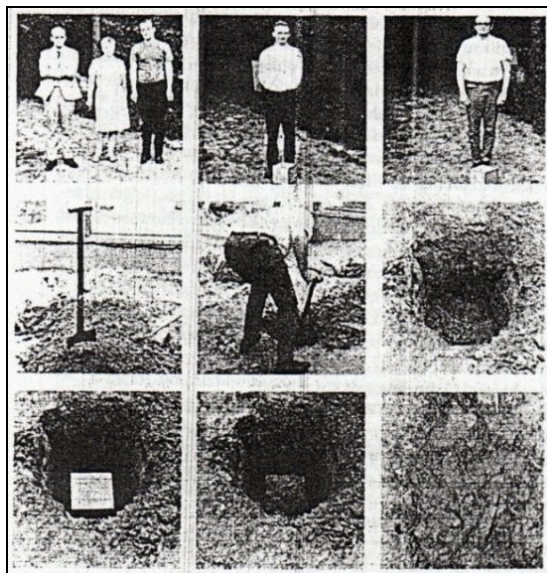
não é o resultado o que interessa, e sim o ato pelo qual algo se deu, ou se dá – seja do artista, seja do interlocutor. Diz Dubois:

como não existe nada de exterior àquilo que nos é mostrado e como aquilo que nos é mostrado ocorre aqui e agora, é porque *depois* (ou *antes*) e *em outra parte* não há (mais) nada. Nada de restos. Tudo foi consumido naquele instante e no local da referência. Unicamente *entre nós*. Aqui nos encontramos diante de experiências que realizam de certa maneira uma espécie de *absoluto da lógica indiciária*.²⁰⁹

Este absoluto podemos ver, p. ex., nos trabalhos que Didi-Hubberman utiliza para ilustrar *O que vemos, o que nos olha*:²¹⁰ o *Pine Portal*, de Robert Morris, 1961, obra destruída, e *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, de Sol LeWitt, 1968, obra desaparecida.



Robert Morris – *Pine Portal*, 1961.



Sol LeWitt – *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968.

Em ambos os casos, o que se tem é uma proliferação de paradoxos. Seus fins são semelhantes: um foi destruído, outro desapareceu. Tais gestos finais são parte da obra e de sua lógica indiciária radical. O que temos, no entanto, são as fotografias das obras, que também não são sua representação mais fiel, sua continuidade, mas um traço de seu efeito, um indício de que ali estiveram, embora já não *estejam* nem *sejam* mais; são ambos como a sombra que se desfaz;

²⁰⁹ IDEM – Ibidem, p. 114-5.

²¹⁰ Cf. DIDI-HUBBERMAN, Georges – O interminável limiar do olhar. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 245 e 253, respectivamente.

sua presença fotográfica equivale ao desenho da sombra, que sustenta o indício de que algo esteve ali e já não está mais; não há como remeter ou ver novamente a obra, sua diluição funciona como um modo de se atravessar a imagem, de vencê-la. É a passagem pelo portal de Morris; é a fenda, novamente, aberta por Lucio Fontana sobre a tela branca, ou a rachadura na esfera (a forma ideal da escultura).²¹¹ Diz ainda Dubois:

Essa perda de indicialidade, essa conquista de iconização, essa automização temporal que, ao mesmo tempo que conserva uma relação de conexão real com o referente, o dá como anterior, como origem *ultrapassada*, vê-se bem que isso corresponde finalmente a um grande fantasma de qualquer representação indiciária: ao mesmo tempo afirmar a existência do referente como uma prova irrefutável do que ocorreu, e ao mesmo tempo, portanto, eternizá-lo, fixá-lo além de sua própria ausência; mas também, por esse mesmo caminho, designar esse referente mumificado como inelutavelmente perdido, doravante inacessível como tal para o presente: é, no mesmo movimento, estatuficá-lo para sempre como signo e remetê-lo como referente a uma ausência inexorável, ao esquecimento, à carência, à morte.²¹²

Contrária à imagem compacta do realismo, a estética do índice dá corpo a isso que antes se denominou imagem da ausência. Ressalte-se, no entanto, que a noção de índice não coabita com a noção de imagem compacta. Ela se sobrepõe, inviabilizando o desejo pelo total. Porque mais que um procedimento, o índice se torna um modo de olhar o mundo, um modo que, a princípio, abandona toda a metafísica da representação. Dessa imagem da ausência, o sentido se dará apenas como provisório e por um agenciamento extrínseco. ("Disso se trata o sentido, todo sentido, de um abandono de um termo por outro.")²¹³ Em outras palavras, a lógica indiciária mostra que, contrariamente ao uso policialesco da imagem, que a entende como prova de um evento, o que há por trás dessa imagem é tão-somente um relato.

Por outro viés, entretanto, o que o índice demanda é justamente representação, toda a representação do mundo. Costuma-se atribuir à doença de Alzheimer o codinome "mal do século", antes aplicado a outras enfermidades, tal como a tuberculose fora no século XVIII. Trata-se de uma perda progressiva da memória, a que talvez sequer seja possível denominar como doença, pois a condição de se estar doente vislumbria a possibilidade de se recobrar um estado anterior, o que, no caso, não se aplica. (Na verdade não se aplica a caso algum, porque retornar ao estado anterior será sempre impossível.) Para o afetado, a condição de doente é passageira, porque uma vez manifestado o mal, não há volta: o indivíduo, embora exista, não é mais que seu próprio indício. Pelo Alzheimer, o indivíduo abandona a si mesmo, remetendo-se a um lugar inatingível para aqueles que permanecem no âmbito da normalidade. (Poderá ter adentrado o portal de Morris, fugido pela fenda aberta por Fontana, quem poderá

²¹¹ Vale lembrar que a editora Mate ilustra a capa de *Haicais*, de César Aira, justamente com um detalhe de *Conceito espacial*, de Lucio Fontana, 1964.

²¹² DUBOIS, Philippe – Histórias de sombra e mitologias de espelhos. *Op. cit.*, p. 120.

²¹³ Cf. AIRA, César – Osvaldo Lamborghini e sua obra. Arquivo, p. 188.

saber?) E nesse abandono não há transgressão alguma, porque a transgressão exigiria permanência para se caracterizar como tal. É algo inexorável. Toda a medicação aplicada, os famosos inibidores, na verdade atua para aqueles que assistem a esse abandono, tornando mais pacífico o convívio com o indício do ente querido. Tal como a fotografia da obra que se destruiu, sua presença indiciária demanda daqueles que permanecem na esfera do idioma todos os relatos possíveis, todas as lembranças, todas as representações, na esperança de que a identidade do afetado se manifeste por si mesma.

Borges desconfiava que Funes, o memorioso, não era muito capaz de pensar, porque pensar demanda esquecimento, avanço dedutivo sobre as coisas, um avanço que só o índice possibilita. Funes não aceitava o índice; poderia partir dele, mas nunca dele para outra coisa. Esse seria o movimento do pensamento, sua sístole e diástole. Do índice, Funes reconstruiria a coisa em si, num avanço para trás, indefinidamente.²¹⁴

Mas o índice não ilustra uma categoria específica da representação. Ele age sobre tudo e todos. Todo museu, a rigor o lugar que garante a conservação dos objetos primais da cultura, na verdade não guarda objetos, mas um indício do *Zeitgeist*,²¹⁵ o "espírito de uma época".²¹⁶

Vimos antes o episódio da cabine telefônica, de Aira, como uma imagem da realidade enquanto acidente, casualidade. Segue este episódio, em *Fragmentos de um diário nos Alpes*, o "relato das plantas carnívoras". Vejamos.

Ana, interlocutora do nosso narrador, possui algumas plantas dessa natureza. Prontamente, a dona das plantas lhe explica o modo como estas capturam insetos e de como sua digestão é lenta. O narrador, por sua vez, não hesita. Relata:

Vou buscar a câmera; quero levar fotos para meus filhos, porque de outro modo não acreditarão em mim: as plantas carnívoras pertencem mais ao reino da ficção que à realidade, e ainda que saibamos todos existirem de fato, resistimos em aceitar que existem num lugar e num momento determinado.²¹⁷

Ana não se opõe e o observa bater as chapas, sem, no entanto, deixar-se tirar nenhuma. Tem fobia. Com receio do efeito que as imagens possam produzir

²¹⁴ Cf. BORGES, Jorge Luis – Funes, o memorioso. *Ficções. Op. cit.*, p. 115-25.

²¹⁵ *Zeitgeist* é um termo alemão, que se traduz como espírito do tempo, também podendo se utilizar do termo em português para denominá-lo. O *Zeitgeist* significa, em suma, o nível de avanço intelectual e cultural do mundo numa época específica. O conceito de espírito do tempo remonta a Johann Gottfried Herder e outros românticos alemães, mas é melhor conhecido em *Filosofia da História*, de Hegel. Em 1769, Herder escreveu uma crítica ao trabalho *Genius seculi* do filólogo Christian Adolph Klotz, introduzindo a palavra *Zeitgeist* como uma tradução de *genius seculi* (em latim, *genius*: "espírito guardião" e *saeculi*: "do século"). Os alemães românticos, tentados normalmente à redução filosófica do passado às essências, trataram de construir o "espírito do tempo" como um argumento histórico de sua defesa intelectual.

²¹⁶ Cf., a esse respeito, CARVALHO, Flavio de Rezende – As ruínas do mundo. *Os ossos do mundo*. (1936) 2ª ed. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 41.

²¹⁷ AIRA, César – *Fragmentos de un diario en los Alpes. Op. cit.*, p. 48.

às crianças, Ana pede ao fotógrafo de ocasião uma série de precauções ao mostrar as fotos: dizer aos filhos que possui as plantas por mero acaso, o dono do viveiro de quem é cliente lhe presenteara porque não conseguia vendê-las a ninguém e iria destruí-las caso não as levasse... Em suma: não queria que as crianças pensassem ser ela uma bruxa. Feitas as fotos, o narrador do diário acrescenta:

Estou certo de que ficarão todas ruins. Tenho má sorte as fotos, ou talvez devesse dizer que a má sorte foi ter nascido sem talento para essa arte tão excepcional. Me consolo pensando serem apenas rascunhos, fotos-documento. Com os bonsais sequer faço uma tentativa. Suponho que em se tratando de algo cujas dimensões importam, é necessário algum refinamento, o que está além de minhas possibilidades. É como se as miniaturas regessem um relato; isso é algo que estou aprendendo sobre a casa e sua população: quando se chega ao fundo da descrição de um objeto, quando se abandona o mundo das dimensões normais em que nos movemos (ou seja: quando não resta nada por dizer) nasce um relato. O que nasce é fatalmente um relato. Talvez aí esteja a origem de todo relato.²¹⁸

O relato, então, se mostra um dispositivo capaz de lidar com as oscilações e com a captura sempre incompleta das coisas (das imagens, da história). Em Aira, ele retorna como uma forma de sobreposição à pretensão totalizadora da escola realista, bem como sobre a experimentação vanguardista do romance argentino das décadas de 1960 e 70.²¹⁹ O relato é algo semelhante ou tributário à teoria da arte que o narrador menciona ainda no início do diário: "uma transformação, uma redefinição".²²⁰ Este processo é o que pouco a pouco se demonstra ao longo da narrativa, através do "uso das imagens, e sua relação com os donos da casa".²²¹

Um exemplo (Aira reitera em vários de seus textos o perigo da armadilha que são os exemplos: eles não exemplificam nada, porque se trata de um movimento impossível. Costumamos considerar os exemplos como pontos neutros ou subalternos a uma idéia que lhes seria anterior e maior; seriam pontos de ilustração, de comunicação entre duas singularidades. Mas não. Os exemplos não são exemplos, e sim a coisa em si. São "invenções particularíssimas as quais generalidade alguma gerencia".²²² Conceber esse movimento seria como pensar a ausência do neutro porque tudo, absolutamente tudo, é neutro) seria o calendário que os habitantes possuem na casa: a folha correspondente a cada

²¹⁸ IDEM – Ibidem, p. 49.

²¹⁹ Há um ensaio de Aira intitulado "Novela argentina: nada más que una idea" (um título apelativo, aliás, distinto de todos os seus demais trabalhos), publicado na revista *Vigencia*, n. 51 (Buenos Aires, Universidad de Belgrano, p. 55-8), datado de agosto de 1981, no qual discute a condição da literatura argentina daquele momento e, mais especificamente, a condição vanguardista dessas narrativas. Entende-as como bons produtos "dessa retaguarda da vanguarda que hoje em dia é a única vanguarda de que dispõem aqueles que não praticam a literatura a sério. Em nosso século, a vanguarda artística passou por três momentos: primeiro a prática, depois a teoria, e agora a prática que obedece à teoria". Trata-se de um vanguardismo de brincadeira, um modo de se anteceder à crítica, bem como uma política que se pode aplicar em toda e qualquer ocasião (cf. Arquivo, p. 169).

²²⁰ IDEM – *Fragments de un diario en los Alpes. Op. cit.*, p. 18.

²²¹ IDEM – Ibidem, p. 7.

²²² IDEM – A nova escritura. Cf. Arquivo, p. 222.

dia, destacável, vem estampada com um ou mais ursos de pelúcia, dispersos num cenário ou carregando adereços bastante específicos. Conta terem os habitantes adquirido o calendário apenas por simpatia, mas com o passar dos dias acabaram por descobrir seus poderes de significação.

O dia dos atentados em Nova York, na semana passada: um ursinho bombeiro saindo veloz ao resgate, sobre um carro hidrante.

O sábado, dia de minha chegada ao vale; um urso de óculos lendo um livro.

Lógico que uma boa parte fica a critério da interpretação. Da magia se tem de descontar a extrema ambigüidade do urso antropomorfo. Além disso, pode-se fazer pirraça.²²³

Trata-se de um processo de atribuição errônea, que nada mais é que a teoria do *ready-made*, ou seja, "métodos, máquinas que sustentam a si próprias, sem exterioridade e que dilapidam sua energia sem gerar coisa alguma", sublinha Graciela Montaldo.

A roda de bicicleta de Duchamp ou a destruição do supermercado, em *A prova* – continua a crítica – provam pouco ou nada, funcionam para si, não para os outros, se exibem mas não produzem nem reproduzem. Essas máquinas-obras são simples (fazem-se, em geral, através de métodos lógicos, são postulações sobre o papel), baratas (armam-se com dejetos: trapos, restos, sucatas, diagramas, fórmulas) e não servem para nada (depois de se descrever seu funcionamento, chega-se à conclusão de que não são necessárias para se chegar a um determinado fim; ao contrário, deixam o produto desembalado). Essa falta de produtividade, essa falta de objeto e finalidade para as mais sofisticadas criações intelectuais, esse celibato radical da literatura e da arte é o que lhes permite ser o exercício da liberdade e de se preservar da instituição.²²⁴

Se tais "artefatos sem objeto", poderíamos dizer, já não se acomodam entre os saberes instituídos pós-vanguarda, é porque deles emana um pensamento que novamente exige uma reconfiguração do saber. Deles brota um comportamento ético que ultrapassa o que comumente entendemos por ética. É nesse aspecto que nos deteremos, em detalhe, daqui por diante.

²²³ IDEM – *Fragments de un diario en los Alpes. Op. cit.*, p. 19-20.

²²⁴ MONTALDO, Graciela – *Vidas paralelas: la invasión de la literatura. Op. cit.*, s.p.

CAPÍTULO 2

2.1 A DESISTÊNCIA

Sobre o pensamento, ainda não o sabemos. Não saber o pensamento. Poderíamos parar aqui. Está tudo dito.

Quando se diz "arte", hoje, se diz o quê? Há alguma unidade pertinente do nome? Os nomes iludem, dão a impressão de matéria, de substância que existe, de coisa do mundo, que podemos carregar e consultar na enciclopédia portátil de que nos valemos cotidianamente para isso a que também se tem um nome, comunicação. O que sabemos, no entanto, é que o sentido de fato varia conforme o lugar de enunciação: segundo a tradição que remonta ao platonismo, trata-se de uma habilidade ou disposição dirigida para a execução de uma finalidade prática ou teórica, realizada de forma consciente, controlada e racional; segundo o aristotelismo, um conjunto de meios e procedimentos através dos quais é possível a obtenção de finalidades práticas ou a produção de objetos, ou seja, uma técnica. Podemos seguir o esquema filológico, entendendo arte como habilidade e seu uso, tanto no pensamento como na experiência, como acervo de obras, conhecimento, esmero técnico, requinte, profissão, dom, perícia, modo, fascínio, artimanha, produção consciente de um ideal de beleza, sensibilidade, tendência geral das manifestações artísticas em determinada época, fase, lugar, manufatura, setor específico de acabamento de uma produção gráfico-visual, enfim. Mesmo variando conforme o local de enunciação, é certo também que em todas essas referências a arte permanece como esfera particular, uma atividade sempre atada à organização social. Pode-se falar de arte como se pode falar de economia, educação, mecânica, jardinagem, cultura, o que mais quisermos. Podem-se estabelecer dispositivos, combinações ensaísticas do tipo A e B, arte e economia, arte e mecânica, ou A em B, arte na economia, economia na arte, e outras mais, infinitamente, pois a linguagem nos permite. Alain Badiou retoma uma combinação já bastante antiga, arte e filosofia, que aqui nos interessa tanto quanto arte e verdade, arte e pensamento, arte e leitura, pensamento e leitura.

Numa de suas conferências apresentadas durante sua primeira vinda ao Brasil, em 1993, e publicadas sob o título *Para uma nova teoria do sujeito*, Badiou encerra sua fala com uma pergunta categórica: Quais são as configurações contemporâneas entre arte e filosofia?²²⁵ Anos mais tarde, em 1998, ao publicar

²²⁵ Cf. BADIOU, Alain – Arte e filosofia. *Para uma nova teoria do sujeito*. Conferências brasileiras. Trad. Emerson Xavier da Silva; Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 29.

seu *Pequeno manual de inestética*, o ensaio "Arte e filosofia" retorna, ampliado e com algumas modificações, mas a pergunta permanece. Permanece porque concerne à própria existência da arte contemporânea, todo o pensamento contemporâneo se ocupa em apontar e constituir um viés para a questão. A diferença entre os dois ensaios se dá porque Badiou, com o passar dos anos, ensaia ele mesmo uma resposta, que passaria pela elaboração de uma nova relação entre arte e filosofia.

No fim do século XX esta relação se mostra em três esquemas fundamentais. No primeiro, a que Badiou chama *didático*, a arte é incapaz de verdade, ou toda verdade lhe é exterior. A arte é um encanto, uma sedução, e, assim sendo, deve ser recusada, tal como preconizava Platão. Essa recusa se justifica pela razão de que como encanto, trata-se da aparência de uma verdade sem fundamento, não argumentada, esgotada em seu estar-aí. O cerne da polêmica reside na idéia da arte não como imitação das coisas, mas como imitação do efeito de verdade. E deixar-se cativar por uma imagem menospreza a verdade: esta não pode se utilizar da sedução, pois isso invalida a força do labor dialético. A arte, no esquema didático, é tão-somente a sedução de uma aparência de verdade. Daí que ela deva ser tratada apenas em caráter instrumental, e mantida sob forte vigilância filosófica, que a sustém sob a ordem da educação a fim de que não se torne um embuste. A arte, aqui, pode ser controlada, valendo apenas por seus efeitos públicos.

O segundo esquema, *romântico*, preconiza, ao contrário, que somente a arte é capaz de verdade; ela realiza aquilo que a filosofia pode apenas indicar. Trata-se de um corpo glorioso, intocável. É a própria arte que educa, revelando o infinito a partir de uma forma coesa, bem como mostrando a esterilidade subjetiva do conceito.

Esquivo à rudeza de um controle (o esquema didático) e ao êxtase de uma fidelidade (o esquema romântico), aparece um terceiro esquema, o *clássico*. Sustentado por Aristóteles, este esquema reincide na argumentação platônica: sim, a arte não é capaz de verdade, já que sua essência é mimética. Mas isso não deve preocupar, porque o destino da arte não é a verdade, já que ela sequer pretende isso. A arte tem uma função terapêutica das afecções da alma; é catártica, não reveladora. Não depende do teórico, mas do ético. Seu critério é agradar, e nisso reside sua semelhança com o real (a verossimilhança), na identificação do espectador que à obra transfere e trabalha suas paixões. No esquema clássico, em suma, a arte é um serviço público, e é assim que o Estado a concebe. Entre verdade e verossimilhança, a relação arte/filosofia repousa tranqüilamente. Todavia, o preço pago por essa tranqüilidade é o de que a arte não constitui um pensamento, mas subserve como instrumento na educação dos indivíduos e se confina, com maior ou menor grau entre os esquemas, na ala que a filosofia lhe dedica especialmente: a estética.

Ao fim do século XX, pondera Badiou, – e já na incipiência do século XXI, podemos acrescentar – o fato é que não se geraram esquemas novos, ou com a mesma amplitude, caso não queiramos ser tão categóricos, para a relação arte/filosofia. Conservadora, a chancela dos últimos cem anos pode, quando muito, ganhar a qualidade de eclética. Badiou se pergunta pelas disposições solidamente destacáveis do pensamento no século XX, quais seriam? O marxismo, a psicanálise e a hermenêutica. Poderíamos ressaltar a consideração e indagar pelo estruturalismo, e mais ainda, pelo pós-estruturalismo. Este certamente produziria formulações diferenciadas para a conjugação arte/filosofia, perpassando, inclusive, o fim destas mesmas categorias. Uma hipótese seria a de que algo como o pós-estruturalismo ou a desconstrução não sustenta, digamos, disposições do pensamento *solidamente destacáveis*, ao menos no mesmo "grau" ou para ele concebíveis, talvez apenas por ainda não terem passado à ordem da situação, permanecendo como acontecimentos irreduzíveis. Das três disposições citadas por Badiou, os esquemas se mantêm intactos: o marxismo é didático (pensemos no platonismo do teatro brechtiano); a psicanálise, clássica (a arte demonstra a causa do desejo, o encetamento do simbólico pelo real); a hermenêutica, romântica (a interpretação consegue apenas entregar o poema à finitude do pensamento, permanecendo o poeta como o guardião do Aberto).

Embora sem elaborar um novo esquema, o novo século não deixa de assinalar a saturação dos mesmos, sublinha Badiou.

O didatismo está saturado pelo exercício histórico e estatal da arte a serviço do povo. O romantismo está saturado pelo que há de pura promessa, sempre ligada à suposição do retorno dos deuses no aparato heideggeriano. E o classicismo está saturado pela consciência de si que a demonstração completa de uma teoria do desejo lhe proporciona: daí, caso não se ceda às miragens de uma "psicanálise aplicada", a convicção ruínosa de que a relação da psicanálise com a arte é sempre apenas um serviço prestado à própria psicanálise. Um serviço gratuito da arte.²²⁶

Restaria ainda perguntar pelas vanguardas. As vanguardas, para Badiou, não foram além de experiências, mediando instâncias e resultando algo como um esquema didático-romântico: didáticas pelo desejo de dar um fim à arte; românticas pela convicção da auto-referencialidade. A situação atual, portanto, além de revelar a saturação dos três esquemas, conta também com o esgotamento de toda e qualquer iniciativa vanguardista que almeje o mesmo efeito.

Urge, portanto, formular um novo esquema. O que há de comum entre os esquemas apontados, sem dúvida, toca à relação da arte com a verdade, e essa relação implica fatores até então assimiológicos: *imanência* e *singularidade*. A imanência indaga se a verdade é parte interna da arte – e tão-somente uma parte, uma parte constitutivamente *imane*nte, não demonstravelmente *existente* – ou se a verdade lhe é sempre exterior, a obra não passando de um instrumento. A singularidade, por sua vez, pergunta se a verdade testemunhada pela arte

²²⁶ IDEM – Ibidem. *Pequeno manual de inestética*. Op. cit., p. 18.

concerne somente a ela mesma ou se essa verdade pode se transportar intacta através de outros registros do pensamento operante. Por essas questões, Badiou aventa que em nenhum dos esquemas apresentados convivem, simultaneamente, imanência e singularidade.

Ora, o que se constata? Que, no esquema romântico, a relação da verdade com a arte é de fato imanente (a arte expõe a descida finita da idéia), mas não singular (pois se trata da verdade, e o pensamento do pensador não se coaduna com nada que difere do que o dizer do poeta desvela). Que, no didatismo, a relação é certamente singular (só a arte pode expor uma verdade *sob a forma de aparência*), mas de modo algum imanente, pois em definitivo a posição da verdade é extrínseca. E que, finalmente, no classicismo, trata-se apenas do que uma verdade coage no imaginário, sob a forma do verossímil.²²⁷

Pois bem, na simultaneidade inédita entre imanência e singularidade se pautam um novo esquema possível. E afirmar essa simultaneidade implica dizer que não há relação entre arte e verdade (a própria noção de "relação" já indicaria, pois, a cisão). A arte é propriamente um *procedimento de verdade*. (O que também, vale dizer, não significa afirmar que a arte seja a verdade; a verdade, dissemos antes, é imanente à obra, uma de suas partes, cuja dimensão não é possível mensurar.) "A arte é um pensamento cujas obras são o real (e não o efeito)."²²⁸ Esse pensamento, ou as verdades por ele ativadas, sublinha Badiou, permanecem irreduzíveis a outras verdades – o que aponta sua singularidade, sejam tais verdades científicas, políticas ou amorosas.

Talvez seja equivocado, a essa altura, pensar que apenas determinadas obras produzam a simbiose imanência/singularidade, ou que se trate de uma peculiaridade da produção artística recente. Nesse caminho, não iríamos além do mecanismo que reincide naquilo que critica, porém acrescentando às suas modulações o prefixo "pós". Pensar essa relação simbiótica implica repensar toda a arte; caso não seja assim, reincidiríamos no esquema didático, quitando novamente a imanência, i.e., mais uma vez a teoria viria de fora, gerindo o instrumento arte, projetando a verdade que só ela seria capaz. Não.

Se esse quarto esquema afeta toda a arte, já não interessa de que obra estamos falando. Já não interessa a obra. Já não se pode falar da obra. Se entendemos a obra como um procedimento de verdade, sabemos que isso não se dá no objeto-obra, pois o objeto já não é a verdade materializada, intransponível ou não, conforme o esquema de agenciamento. O objeto pode ser a forma finita do infinito, não mais. Quando vemos/lemos uma "obra", não vemos uma verdade, simplesmente porque não há verdade a ser vista. A obra faz parte da composição do processo, que não termina no limite autor/leitor. O limite já não limita nada. Esse objeto-obra será parte do acontecimento que, encontrando o alguém-leitor (na falta de uma palavra melhor), requisita um novo sujeito, mostrando

²²⁷ IDEM – Ibidem, p. 20, itálico nosso.

²²⁸ IDEM – Ibidem.

não uma elucidação (a revelação de um segredo) mas a permanência de um mistério,²²⁹ i.e., a reinserção naquilo que podemos chamar, simplesmente, de *contínuo*: o contínuo do pensamento. A questão, tanto em Aira quanto em Badiou, é categórica: como, longe das certezas e das substâncias, continuar a pensar?

O que implode, aqui, em última análise, é a função pedagógica: "A arte educa simplesmente porque produz verdades e porque 'educação' jamais quis dizer nada além (a não ser nas montagens opressivas ou pervertidas) do seguinte: dispor os conhecimentos de tal maneira que alguma verdade possa se estabelecer".²³⁰

Primar pelo contínuo, retirando a arte da condição prestadora de serviços à instituição teoria, é dar possibilidade ao pensamento, tanto o anterior, que na ordem do encontro disparara o acontecimento/sujeito, quanto o que advém, agora já imune à condição tanto legisladora quanto interpretativa da "obra de arte", e livre, por fim, do peso dos significados.

O objeto-obra continua existindo, sem dúvida, embora, após saber como fazê-lo, sua realização se torne bastante inútil. O objeto continua existindo simplesmente porque a instituição, o museu, o *modernariato*²³¹ exige a presença finita do infinito. Para a economia, a ausência do objeto poderia também sinalizar um problema, mas nada tão grave que um mero ajuste técnico não resolva: à bolsa de valores basta um nome.

2.2 UMA TRAPAÇA, UM ESTRAGO

"A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa" – a frase, de Roland Barthes, é pronunciada em sua Aula Inaugural no Collège de France, em 1977, mas poderia ser de Andrei Tarkovski, que à mesma época se dedica ao texto de *Stalker*. No filme, *grosso modo*, três homens lançam-se numa terra baldia a fim de adentrar a ZONA. Trata-se de um território interditado, atingido por um fenômeno cósmico que, após uma misteriosa catástrofe (o cenário só nos mostra um mundo em fragmentos), e quando boa parte do planeta tornou-se inabitável, guarda em seu interior um núcleo, um quarto que, ao ser acessado, permite ao visitante realizar todos os seus desejos. Não deve ser gratuito, vale a pena reparar, que os três

²²⁹ Cf. a distinção esboçada por César Aira em "O ingênuo": "É claro que 'mistério' é uma palavra vaga, a que se pode atribuir qualquer significado. Defino-a como o oposto de 'segredo': um segredo, por mais protegido que esteja, sempre acabará por se revelar; o mistério, ao contrário, é insolúvel, implica as próprias categorias mentais que poderiam elucidá-lo" (Cf. AIRA, César – O ingênuo. Arquivo, p. 243).

²³⁰ BADIOU, Alain – Arte e filosofia. *Pequeno manual de inestética*. Op cit., p. 21.

²³¹ Termo cunhado por Paolo Virno para a acumulação de quinquilharias pela modernidade (cf. VIRNO, Paolo – *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999, p. 41-7).

personagens do filme sejam um Escritor, um Cientista e um guia, ou seja, um Stalker. A conversa que antecede a saída, num bar, é a seguinte:

[Professor] Quer dizer que ele vem conosco?
[Stalker] Logo ficará claro. Também precisa ir pra lá.
[pausa]
[Escritor] O senhor é realmente professor?
[Professor] Como quiser...
[Escritor] Está bem, permita que me apresente. Chamo-me...
[Stalker] Chama-se Escritor.
[Escritor] Ok. E o senhor é Professor.
[Professor] Eu sou o Professor.
[Escritor] Claro! Como escrevo, todos me chamam, por alguma razão, Escritor.
[Professor] E sobre o que escreve?
[Escritor] Sobre os leitores.
[Professor] Sim, sobre outro assunto nem vale a pena escrever.
[Escritor] Em princípio, não vale a pena escrever sobre nada. [pausa] E você, é químico?
[Professor] Antes físico.
[Escritor] Deve ser tão enfadonho buscar a verdade. Ela se esconde e vocês procuram. Ora cavam aqui, depois cavam ali. E encontram algo cujo núcleo é constituído de prótons. Mais uma cavada, e que beleza: o triângulo ABC é semelhante ao triângulo A'B'C'. Comigo é diferente. Eu encontro essa verdade. Mas enquanto cavo ela se transforma, e por uma razão desconhecida, ao invés da verdade encontro um monte de... Preferiria não dizer do quê.
[um apito]
[Stalker] Ouvem? É o nosso trem.²³²

Nesse hiato, nesse "preferiria não" do Escritor, que bem poderia ser Barthes, ou Bartleby, a personagem de Melville, abre-se o espaço onde toda epistemologia se consome, se gasta, se esvai. Um nada que passa a entender que a potência não reside em evocar mais um nome, mais uma positividade, e sim numa recusa. Porque a recusa ao nome (ou a recusa à ação) se mostra, então, como o gesto inusitado da potência. (Levar o argumento adiante é permanecer na lei. E o hiato – não se trata, é bom dizer, de um direito de permanecer calado – não corresponde ao fim da fala, mas à sua possibilidade, seu *não-mesmo*.)

Interessa aqui reparar que, sem um contato direto (as coisas simplesmente independem), a fábula de Tarkovski contém, a vácuo, boa parte da argumentação (do conflito, talvez) que Barthes desenvolve na Aula, pronunciada enquanto aquele preparava o filme.

Esse espaço não-elementar, ou seja, esse espaço não constituído por prótons (a saber, a parte mais estável da matéria) e que o Escritor, em *Stalker*, entende como a verdade que se transforma, a verdade que se reconhece verdade em sua falsidade – ou, por outra, diríamos que próprio da verdade é seu revogar, não seu estabelecimento –, Roland Barthes entenderá como uma das forças de liberdade que residem na literatura, uma sorte de *mathesis*, de conhecimento geral. A literatura (uma prática) faz girar os saberes, sem no entanto fixar ou fetichizar nenhum; a estes concede um lugar indireto, incerto,

²³² TARKOVSKI, Andrei – *Stalker*, 1979, 19'.

e nisso fragua outros saberes possíveis, irrealizados.²³³ O saber que a literatura mobiliza, assim, nunca é inteiro nem derradeiro; ela trabalha nos interstícios da ciência, está sempre atrasada ou adiantada, sem que isso constitua um valor, pois não se trata de uma dicotomia Ciência/Letras; do ponto de vista da linguagem, observa Barthes, são apenas lugares diferentes de fala: na ciência, o saber é um enunciado (possui, é um limite); na escritura, ele é uma enunciação (é sempre potência, o infinito, o *aleph*). A escritura, em suma, está em todo lugar onde as palavras têm sabor.²³⁴

Muito antes, sabemos, Jakobson tentara estruturar uma ciência da literatura, nomeando o elemento irredutível que faria de uma obra literária, uma obra literária: a *literariedade* (*literaturnost*).²³⁵ O paradoxo dessa ciência, no entanto, adverte Alberto Giordano, é que

a busca da "literariedade", busca que a literatura realiza e à qual nos convida como leitores, não pára (não deve parar) nunca e obriga àqueles que com ela se comprometem ir sempre além, a transbordar toda e qualquer representação. A literatura reflete sobre si mesma, quer captar em si aquilo que possui de essencial e dar uma representação de sua essência, mas não encontra – e isso é decisivo – o começo nem o fim do ato, e sim o vazio. Ela se mostra, se autodesigna, mas faz isso de um modo equívoco: a literatura é sempre algo mais e algo menos que literatura. Se já fosse ela mesma, ainda não seria ela mesma.²³⁶

O mecanismo da ciência da literatura, ou seja, a idéia de auto-reflexibilidade, de uma linguagem que remete a si antes de se projetar a um referente anterior e exterior, podemos aventar, seria o elemento disciplinador (vigilante, diria Foucault) inerente ao procedimento científico. Novamente, seria o poder didático que se projeta sobre caos e o organiza sob a tutela do nome: caos. Por meio dessa vigilância, o mecanismo instantaneamente tenta converter à ordem da situação a irredutibilidade do acontecimento. Seria este o efeito panóptico sobre a escritura, que automatiza o discurso para originar ou encorpar um saber. A resposta da literatura a esse saber, outorgado pela ciência (cuja função é fornecer *estatuto* ao desconhecido),²³⁷ é irônica, porque diz ao poder que nele próprio há algo que o supera e desborda: a ficção. Para estatizar um saber, a ciência não dispõe de outro mecanismo que não o de produzir uma ficção.²³⁸ É o princípio básico do panóptico: "Uma sujeição real

²³³ Cf. BARTHES, Roland – *Aula. Op. cit.*, p. 19.

²³⁴ IDEM – *Ibidem*, p. 21.

²³⁵ Cf. JAKOBSON, Roman – *A moderna poesia russa. Ensaio I*. Praga, 1921, p. 11 *apud* EIKHENBAUM, B. – *A teoria do método formal. Teoria da literatura: formalistas russos. Op. cit.*, p. 8.

²³⁶ GIORDANO, Alberto – *El efecto de irreal. La experiencia narrativa. Op. cit.*, p. 13-4.

²³⁷ Cf. BARTHES, Roland – *Da ciência à literatura. O rumor da língua. Op. cit.*, p. 4.

²³⁸ "Existe outra história que não seja o relato da história? Os fatos têm significação antes de pertencer à trama que o relato constrói? Quais são, se é que existem, os limites entre o relato ficcional e o relato da história? Porque se o relato (de relacionar, vincular algo a algo) outorga sentido às coisas, assume também a responsabilidade intransferível de erigir uma verdade" (SCHMUCLER, Héctor – *La única verdad es el relato. Babel – Revista de Libros* a. II, n. 9. Buenos Aires, jun. 1989, p. 28).

nasce mecanicamente de uma relação fictícia",²³⁹ e assim, sobre a torre (não dentro, já que o panóptico é também um regime ficcional) que organiza o discurso, a língua, a literatura devolve à ciência a fragilidade de sua condição.

A redução do literário à auto-representação pressupõe também o apagamento do vínculo essencial que liga a literatura com a realidade. Sua simplificação é, nesse sentido, complementar à do realismo, porque, se naquela se hierarquiza a realidade sobre a literatura, aqui não há outra realidade que não a literária: a literatura como real, como causa de si mesma. Realismo/auto-representação: os termos se opõem, porém sobre a base de um predicado comum: a crença na possibilidade de se representar certezas (a da realidade, a da literatura) pela linguagem. Concebida como uma busca do incerto, uma revelação daquilo que nas evidências se mascara, a literatura não encontra nessa crença ingênua nada mais que um obstáculo.²⁴⁰

"A literatura é sempre uma intenção desviada", diz César Aira.²⁴¹ Essa peculiaridade da literatura se dá pelo *estrago* que ela produz na linguagem. E esse estrago seria aquilo no que os homens trabalham mas que, ao mesmo tempo, também os trabalha. Trata-se de uma linguagem-limite que rejeita e se esquia daquilo que Foucault, tempos antes, também no Collège de France, entenderia como a ordem do discurso, e que Badiou, mais tarde, formalizaria como a ordem da situação. São exemplos que remetem para aquilo que Barthes detecta como o poder que se inscreve sobre a linguagem, em sua expressão obrigatória: a língua. A linguagem, digamos, legisla a língua, seu código, e esta, por sua vez, nos exige permanecer em seu interior, para que nos movimentemos conforme sua lei. Daí que Barthes entenda a língua como um fascismo que não impede, mas obriga a dizer.

Essa sim será uma condição final, porque só haverá liberdade por fora da linguagem²⁴² – onde, diz Lacan, não é possível estar. A língua, para Barthes, "deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro",²⁴³ pois a literatura – uma *estratégia* – não utiliza a linguagem, ela a encena, engrenando o saber ao infinito, e desvinculando-o da pura demonstração. O saber se dilui; seu discurso não é mais epistemológico, mas dramático.²⁴⁴

Isso tudo nada tem a ver com a instituição literatura, ou com a instituição arte, caso tenhamos de reconhecê-la por locais (a academia, o museu) e objetos (o livro, o quadro, a escultura). A essa classe de materialidades é que se refere quando falamos em crise, e a troca de suportes do discurso, certamente implicando numa série de modificações de toda natureza,

²³⁹ FOUCAULT, Michel – O panoptismo. *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. 7ª ed. Trad. Ligia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1989, p. 178.

²⁴⁰ GIORDANO, Alberto – El efecto de irreal. *Op. cit.*, p. 14.

²⁴¹ AIRA, César – *Best-seller e literatura*. Cf. Arquivo, p. 176.

²⁴² Cf. BARTHES, Roland – *Aula*. *Op. cit.*, p. 15-6.

²⁴³ IDEM – *Ibidem*, p. 17.

²⁴⁴ IDEM – *Ibidem*, p. 19.

não deve no entanto ser vista como perda. É inexorável, já aconteceu e continuará acontecendo.

Como procedimento, a literatura persiste, necessariamente. Vira estratégia: um uso da linguagem que tenta se esquivar do fascismo da língua, mas que nisso pode se transformar, decantar, diluir, chegando a outros lugares, por diferentes vias. Enzensberger enuncia, sem ilusão, uma imagem precisa dessa mudança de estado:

Vejam este copo de água, olhem agora para esta aspirina branca e observem atentamente o que acontece. A instituição (literatura) se dissolve, mas não desaparece. Ela continua existindo, mas deixa de chamar atenção. Finalmente distribuída, ela continua existindo como solução e como dispersão. A concentração diminui, mas agora ela está onipresente. Observem outro detalhe que poderá se revelar significativo, apesar de não podermos ter certeza. Estou me referindo ao sedimento. Se observarmos atentamente, perceberemos um depósito esbranquiçado no fundo do copo, o resíduo persistente do concentrado original. Estes resquícios obviamente resistiram à dissolução. Podemos ignorá-los, uma vez que parecem ser insignificantes quando comparados com a grande aspirina original. Mas quem sabe...²⁴⁵

A instituição é a ZONA, esse território em ruínas visitado pelos três homens esboçados por Tarkovski, o professor, o cientista e o guia, cuja jornada não é diferente da das mil gotas de tinta que abandonam a tábua da Gioconda, no Louvre, e saem pelo mundo, pelo cosmos. Porque o que une esses dois relatos é a necessidade em ambos de se criar novos regimes ficcionais, de ainda poder fabricar verdades, cuja consistência será não mais que a de um relato, e que, justamente por essa forma, volta a dar possibilidade ao pensamento através de um mecanismo bastante simples: o mal-entendido.²⁴⁶ Por esse vão torna a ganhar potência um efeito, o incompreensível, que impele o sujeito para adiante, e cujo meio é também ou principalmente a literatura – que pode ser apenas isto, um nome, do qual nos valem para seguir adiante e projetar novas assimetrias.²⁴⁷

Acho que a literatura funciona assim: quando alguém está escrevendo, tudo é sobreentendido (tudo se entende muito bem para ele); quando o lêem, tudo é mal-entendido, necessariamente. A literatura é um salto do sobreentendido ao mal-entendido, sem nunca se deter no ponto médio, o "entendido". Se é

²⁴⁵ ENZENSBERGER, Hans Magnus – Literatura como instituição ou O efeito aspirina. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Trad. Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995, p. 32.

²⁴⁶ "O mal-entendido não se resolve jamais. Não se resolve porque não é esse seu destino. Para resolvê-lo seria preciso voltar atrás, rebobinar, e já se sabe que por fora da ficção não se volta ao passado. O destino do mal-entendido é justamente o contrário: fazer avançar o tempo, arquitetar outros mal-entendidos, multiplicá-los e torná-los mais eficazes, deles fazendo verdades que sirvam para viver e criar." (AIRA, César – O incompreensível. Cf. Arquivo, p. 240.)

²⁴⁷ "Por vezes pensei", diz Aira, "que todo o meu trabalho poderia se definir, em resumo, como a busca de belas novas assimetrias. É uma palavra negativa, agora percebo, mas tomo-a em seu sentido positivo, criativo. Ao fechamento das simetrias oponho a abertura dos desequilíbrios, as adições inesperadas. Talvez seja uma tentativa de continuar criando, de resistir ao fim. A obra de arte acabada sempre estabelece uma simetria; a assimetria a mantém em processo. Gostaria que fosse uma 'assimetria ampliada', que operasse com todos os planos num contínuo: forma, conteúdo, ficção, realidade. Certamente não estou me explicando bem: são intuições obscuras, mas que me bastam para escrever. Aí também prefiro que se mantenha a assimetria, entre o pensamento e a ação." (IDEM – Assimétricas. Entrevista a Benjamin S. Johnson. *Op. cit.*)

possível entendê-lo, não é literatura. O que se entende é o discurso utilitário.²⁴⁸

Santo Agostinho, lembra Aira, dizia que o mundo só é conhecido por Deus, pois Ele o fez. "Nós não, porque não o fizemos. A arte seria, então, a tentativa de se chegar ao conhecimento através da construção do objeto por conhecer; esse objeto não é outro senão o mundo. O mundo entendido como uma linguagem. Não se trata de conhecer, mas de atuar."²⁴⁹ Um teatro, uma festa, portanto, uma farsa, uma trapaça. "Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*", diz Barthes.²⁵⁰ E essa descompostura, essa desobediência,²⁵¹ trata-se, na verdade, de uma ética,²⁵² ou seja, de "instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas".²⁵³

2.3 ÉTICA

É preciso, a essa altura, desvencilhar o termo. Alain Badiou tem se dedicado a uma crítica radical do uso genérico, ideológico, abstrato e indiscriminado da palavra, proliferante em suas variantes socializadas na política, no direito e nos meios de comunicação.²⁵⁴ Mote da filosofia que coordena a existência prática com a representação do bem, a ética assume, hoje, uma forma substancial que atua contrária a todo pensamento, firmando-se por um dispositivo jurídico, fortemente institucional, pautado pela experiência do Mal, i.e., fundamentalmente a experiência do século XX, a da catástrofe. Repassemos momentaneamente os argumentos de Badiou.

Dos estóicos aos modernos, o conceito de ética sofre diversas adaptações e releituras, embora, na versão atual, permaneça preso a uma orientação religiosa e jurídica, pautada em categorias universalizantes e abstratas (a saber, Homem, Direito, Outro). Para os modernos, que desde Descartes se ocupam da questão do sujeito, ética é mais ou menos sinônimo de moral; Kant a entendia como sinônimo de razão prática, diferente da razão teórica. Implicaria, portanto, as relações da ação subjetiva e de suas intenções representáveis com

²⁴⁸ IDEM – Ibidem.

²⁴⁹ IDEM – A nova escritura. Cf. Arquivo, p. 222.

²⁵⁰ BARTHES, Roland – Aula. Op. cit., p. 16.

²⁵¹ Lembremos certa passagem de *O prazer do texto*: "um arrebatamento (marginal, excêntrico) rumo ao Novo – arrebatamento desvairado que poderá ir até a destruição do discurso" (IDEM – *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 55).

²⁵² "Eticamente, é tão-somente pela travessia da linguagem que a literatura persegue o abalamento dos conceitos essenciais da nossa cultura, em cuja primeira linha, o de real", diz Barthes, em "Da ciência à literatura" (IDEM – *O rumor da língua*. Op. cit., p. 5).

²⁵³ IDEM – Aula. Op. cit., p. 29.

²⁵⁴ Cf. BADIOU, Alain – *Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal*. Op. cit.

uma Lei Universal; seria o princípio de julgamento das práticas de um Sujeito, o do *cogito*, seja ele individual ou coletivo. Só Hegel, mais tarde, estipulará uma diferença sutil entre ética e moral: o princípio ético rege a ação imediata, enquanto a moralidade concerne à ação refletida; seria, portanto, uma ética da decisão. Em versão kantiano-utilitarista, a ética contemporânea se mostra novamente como uma ética do juízo, espécie de marco regulador das situações históricas, científicas, sociais e midiáticas, ou seja, legislando códigos tais como os direitos humanos, a bioética, bem como arrematando condutas sociais, como a política do "estar-junto".

Certamente como uma medida saneadora do mal-estar gerado pelas intervenções do marxismo revolucionário, cuja convivência implicaria no abandono das certezas e objetividades positivistas que organizam o mundo (Foucault entendia o Homem como um conceito histórico e variável; Althusser via a História como um processo sem sujeito; Lacan, por sua vez, distinguia completamente Eu e Sujeito: sem possuir qualquer substância ou natureza, este dependeria apenas e tão-somente da contingência), as categorias universais retornam camufladas. A ética contemporânea pressupõe um sujeito humano geral, reconhecível em toda parte, que possui direitos naturais e evidentes, seu papel sendo a salvaguarda desses direitos. É um gesto de orientação, de implantação de uma referência que já caiu por terra, mas que, para fins utilitários, passa a ser entendida como se nos tivesse sido extirpada. A ética seria, assim, uma legislação consensual entre os homens em geral, delimitando universalmente aquilo que não se coaduna com a essência humana, ou seja: definindo o que é o Mal.

Tal definição do Mal, através da declaração dos direitos do homem, p. ex., caracterizaria o atual retorno a Kant, ou, sublinha Badiou, a uma certa imagem de Kant, ou ainda aos teóricos do direito natural. Por prerrogativa, é bom reparar, essa retomada conserva a idéia de que há certas exigências imperativas, formalmente representáveis, que não devem ser subordinadas a considerações empíricas ou a exames de situação, referentes aos casos de ofensa, de crime, de Mal, e que tais exigências devem ser acompanhadas de um direito, nacional e internacional, para sancioná-las. A ética emerge, então, como um dispositivo capaz de reconhecer o Mal *a priori*, e o Direito, por sua vez, como o aparato que aciona esse dispositivo cuja ação punitiva arbitrária em prol da claridade e justiça.

O pressuposto básico desse estado de coisas seria então o do sujeito humano geral, sendo que o mal que lhe sucede pode ser identificado universalmente. É, ao mesmo tempo, um sujeito passivo (aquele que sofre), e um sujeito de julgamento (que identifica o Mal e sabe o que deve fazer para cessá-lo). Esse princípio judicativo subordinará a política à ética, na figura do espectador que assiste às circunstâncias, corroborando esse mecanismo que estipula o Mal como aquilo a partir do que se dispõe o Bem, não o oposto. Nesse

cenário, os direitos humanos seriam, basicamente, direitos ao não-Mal. Badiou, assim, passará a entender a ética aí solicitada como um nihilismo: entender o sujeito como universal e localizá-lo no homem que sofre, que possui direitos ao não-Mal, é concebê-lo como uma vítima. E contrário a essa definição vitimária, Badiou estipula o Homem a partir da subjetivação, i.e., pela substância que o separa de sua simples condição animal e biológica, convertendo-o em uma espécie de Imortal.

Um argumento freqüente, experimentado pelos situacionistas, lembremos, ao fim da década de 70, é o de que todo projeto de revolução, toda utopia tende a se converter em pesadelo totalitário.²⁵⁵ Se o consenso ético baseia-se no reconhecimento do Mal, Badiou também sublinha que, curiosamente, toda tentativa de reunir os homens em torno de uma idéia positiva do Bem e, mais ainda, de identificar o Homem por tal projeto, se revela, ao fim, como "a verdadeira fonte do próprio mal".²⁵⁶

Ora – diz o filósofo –, esta sofística é devastadora. Pois se trata-se apenas de priorizar, contra um Mal reconhecido *a priori*, o compromisso ético, como se poderá considerar uma transformação qualquer do que é? De onde o homem retirará a força do ser imortal que é? Qual será o destino do pensamento, sobre o qual se sabe que é invenção afirmativa, ou não é? Na realidade, o preço pago pela ética é de um *conservadorismo* espesso. A concepção ética do homem além de ser no final das contas ou biológica (imagens de vítimas), ou "ocidental" (satisfação do benfeitor armado), proíbe toda visão positiva e ampla dos possíveis. O que é aqui elogiado, o que a ética legítima, é na realidade a conservação, pelo pretense "Ocidente", daquilo que ele possui. Baseada nessa posse (posse material, mas também posse de seu ser), a ética determina o Mal como aquilo que, de uma certa maneira, não é com o que ela goza. Ora, *o Homem, como imortal, se sustém a partir do incalculável e do impossível. Ele se sustenta a partir do não-sendo*. Pretender proibi-lo de ter uma representação do Bem, de nele ordenar seus poderes coletivos, de trabalhar pelo advento de possibilidades insuspeitadas, de pensar o que pode ser, em ruptura radical com o que é, tudo isso é proibir-lhe, simplesmente, a própria humanidade.²⁵⁷

Por essa determinação negativa e *a priori* do Mal, arremata Badiou, a ética se nega a pensar a singularidade das situações, quando toda humanidade se enraíza na identificação em pensamento de situações singulares. Não há ética em geral. Só há ética dos processos de verdade (dos *procedimentos* de verdade, poderíamos dizer), ou seja, do trabalho que faz advir a este mundo algumas verdades. A ética não existe. Só há ética-de (Lacan: A ética da psicanálise). Não há um único sujeito, mas tantos quantas verdades houver. "Uma filosofia propõe-se a construir um *lugar de pensamento* em que os diferentes tipos subjetivos, dados nas verdades singulares de seu tempo, coexistam. Mas essa

²⁵⁵ Cf. a introdução de Julio González del Río Rams a DEBORD, Guy et al. – *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Op. cit., p. 9-14.

²⁵⁶ BADIOU, Alain – O Homem existe? *Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal*. Op. cit., p. 27.

²⁵⁷ IDEM – Ibidem, p. 28, itálicos no original.

coexistência não é uma unificação, e por isso é impossível falar de uma Ética."²⁵⁸

Seja como representação consensual do Mal, seja como preocupação para com o outro, a ética contemporânea designa, antes, a incapacidade de nomear e querer um Bem. A ética combina a resignação diante do necessário com uma vontade puramente negativa, destrutiva, constituindo o niilismo de que falamos antes: a vontade do nada, o homem conformado, reverso de uma necessidade cega. O nome moderno da necessidade, diz Badiou, é economia. É pela economia que o regime do capital cria uma opinião pública em torno do que é necessário. A economia é uma exterioridade neutra, cujo momento subjetivo, ou valorizador, seria a política. A ética aceita o jogo do necessário como base de todos os juízos de valor. Do fim das ideologias para a retomada ética, o que entra em campo é a adesão às trapaças da necessidade, num empobrecimento do valor ativo dos princípios. Ao invés de ideologias, uma ética geral, quando o próprio de um projeto emancipador é dividir consciências.

A essa altura, a ética não é mais que uma variante do consenso conservador, esterilizando toda reunião coletiva em torno do que pode ser feito aqui e agora. "Os alimentos da ética nos são servidos em domicílio pela História."²⁵⁹ E mais que apenas um niilismo, como se disse antes, a ética constitui um niilismo beato. Contra isso, "só podemos erigir aquilo cujo modo de ser é não ser ainda, mas de que o nosso pensamento se declara capaz".²⁶⁰

Apenas declarando querer aquilo que o conservadorismo decreta ser impossível e afirmando as verdades contra o desejo do nada é que nos afastamos do niilismo. A possibilidade do impossível, que todo encontro amoroso, toda reformulação científica, toda invenção artística e todo passo da política da emancipação põem sob nossos olhos, é o único princípio – contra a ética do bem-viver, cujo conteúdo real é decidir a morte – de uma ética das verdades.²⁶¹

Se não há "ética em geral", é porque falta o sujeito abstrato, aquele que deveria possuí-la. Há, todavia, um animal particular, convocado pelas circunstâncias, a se tornar sujeito. E para que este aconteça (seja político, científico, artístico ou amoroso), é preciso ter ocorrido alguma coisa de irreduzível à sua inscrição no "aquilo que há" (a situação, ou seja, o reino das opiniões e dos saberes instituídos; a situação é da ordem da comunicação, é o ambiente do animal humano que pela opinião julga emitir uma verdade, embora a opinião esteja aquém da verdade e da mentira,²⁶² tratando-se apenas de um ruminar).

²⁵⁸ IDEM – Ibidem, p. 42.

²⁵⁹ IDEM – A ética, figura do niilismo. *Ética. Um ensaio sobre a consciência do Mal*, p. 47.

²⁶⁰ IDEM – A ética das verdades. *Op. cit.*, p. 50.

²⁶¹ IDEM – Ibidem, p. 51.

²⁶² Trata-se da *filodoxia*, para José Bianco. "Havia uma sorte de coisas que flutuavam entre o ser e o não ser, e que não eram do âmbito do conhecimento mas da opinião." (BIANCO, José – *La Argentina y su imagen literaria. Ficción y realidad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, p. 7.)

A emergência de um sujeito então se dá por um *suplemento* da situação, dado na forma de um *acontecimento* (aquilo que atravessa, trespassa o animal humano e nisso, nesse *encontro*, reivindica a condição de sujeito em seu ser-múltiplo – que não é nada além de uma condição, nunca uma substância). Este acontecimento, algo casual, imprevisível, desvanecido tão logo aparece, que se posta por fora de todas as leis regulares da situação, obriga a inventar uma nova maneira de ser e de agir dentro desta, ou seja, nos obriga a *decidir* uma nova maneira de ser.²⁶³

Caberia perguntar, então, de que decisão se origina o processo de uma verdade. Da decisão de referir daí por diante à situação do ponto de vista do suplemento do acontecimento: uma *fidelidade*. A fidelidade ao acontecimento, entretanto, não significa converter o acontecimento em verdade, pois já sabemos que não há verdade da verdade (sabemos apenas que uma verdade "perfura" os saberes, sendo-lhes heterogênea e, ao mesmo tempo, a única fonte de saberes novos; forçando saberes, por fim, a verdade reorganiza a enciclopédia portátil da qual se retiram as opiniões, a comunicação, a sociabilidade). Poderíamos inclusive dizer que não há fidelidade ao acontecimento, mas tão-somente fidelidade ao procedimento, fidelidade ao processo de uma verdade. Pós-acontecimento, a fidelidade se revela como uma investigação contínua da situação, onde reina o saber estabilizado. Próprio da fidelidade, então, é uma ruptura contínua e imanente (aquilo que não exclui um saber, mas detona-o por dentro). Badiou mostrará ser necessário então sustentar fidelidade a uma fidelidade, deixar-se atravessar pela desorganização vital que inviabiliza que o acontecimento se converta em verdade da verdade, e que nisso permite ao alguém humano continuar entrando na condição de sujeito, atravessado por acontecimentos cuja substância jamais se revela, jamais se mostra orgânica. Trata-se apenas de um vislumbre.

Aí reside a consistência ética, que nada mais é que uma renúncia ao já-sabido, àquilo que o saber converteu em saber; uma renúncia ao mecanismo que faz com que um acontecimento passe à ordem estável da situação. Contrário ao Mal, estipulado consensualmente pelo aparato ético punitivo, que origina o sujeito-vítima, o Bem emerge por essa desorganização prolongada da vida, esse interesse desinteressado que caracteriza a subjetividade, suporte do sujeito. Em última análise, o objeto do Bem não tem forma, não se mostra para ser visto, não constitui obra. Ele prima apenas pelo procedimento, por aquilo que faz com que o alguém capturado pelo acontecimento continue, por suas próprias forças, não pela representação (que seria aqui sinônimo de *continuidade*), rumo a outras verdades possíveis. Seria este o único indício que distingue o homem da condição animal: a possibilidade de primar pelo impossível, o não-realizado.

²⁶³ Para uma noção de *acontecimento* em César Aira, cf. "Uma máquina de guerra contra a pena" (Arquivo, p. 194).

Nesses termos, a ética já não figura enquanto código, legislação ou dispositivo punitivo sobre o animal humano (a punição jamais se dará sobre o sujeito). O que se costuma chamar ética, na contemporaneidade, é no fundo outra coisa, seja que nome tenha ou possa ter, sempre arraigada às evidências consensuais e genéricas, e sem portanto definir nada. A inversão desse julgamento determinado seria, conforme Badiou, a afirmação de verdades como núcleo de composição de um sujeito e para o alguém que entra nessa composição. Aí reside o advento singular de uma *ética perseverante*.

2.4 A ÉTICA DA LITERATURA

À definição vitimária do homem, de um sujeito dado como universal e abstrato, que sofre, apregoada pela ética jurídica contemporânea, podemos obstar a subjetividade como o fator que o separa da mera condição animal, como aquilo que o distingue como uma espécie de Imortal. É pela subjetividade que se pode almejar uma transformação do ser – i.e., próprio do ser é o não-ser, é não se definir, de modo a deixá-lo aberto à amplidão positiva dos possíveis. Lançar-se sob essa premissa sem garantias, como uma fidelidade ao incerto, ao incalculado, ao impossuído, é dar chance para que o sujeito continue emergindo no alguém que lhe serve de suporte. Essa seria a representação do Bem, e dela partiria a definição do Mal: conceder a uma verdade potência total (todo e qualquer fascismo, inclusive a conversão deste princípio em norma), declinar das incertezas para gozar, no indivíduo, de uma identidade final. Próprio do subjetivo é dividir consciências, é mostrar-se ainda capaz de pensar. Retirar do homem a subjetividade equivale, a essa altura, a suprimir-lhe a humanidade, devolvendo-o tão somente à ordem animal. Próprio do humano, portanto, é o desvio.

Vimos antes que à arte, sendo ela própria um pensamento singular, cuja verdade não lhe é exterior mas imanente, não cabe o papel de ilustrar a filosofia, ou, por uma mediação didático-pedagógica, educar a quem quer que seja, de que forma for. A educação se dá sem qualquer intervenção de caráter pedagógico, e independe da natureza do objeto ou experiência. Aos formalistas coube entender como próprio da arte o estranhamento, fator que violenta a linguagem, quitando do significante sua relação imediata com um significado, ou seja, à arte não cabe função referencial. A arte, uma "obra", um conjunto de obras, sem ilustrar uma verdade agenciada, poderá ser um acontecimento, aquilo que faz advir um sujeito. Mas isso não se dá nem pelo viés da forma, nem pelo conteúdo. Trata-se de uma captura sempre particular e única, singular, que não pode ser ilustrada e que nada tem a ver com o discurso histórico que se acopla ao objeto-obra, atribuindo-lhe aura, prestígio, e, por conseqüência, valor.

Onde se lê arte, pode-se ler literatura, ficção. Próprio do homem é a ficção (uma estratégia), porque nada há de mais subjetivo. Nem a verdade, nem ilusão de verdade. A partir daí, um texto, um discurso vale já não por seu caráter de reflexão de um momento histórico-social (o que seria útil apenas ao esquema didático da arte, ou, para dar outro nome, ao realismo burocrático),²⁶⁴ mas pela possibilidade de acontecer, de atravessar um sujeito, de ainda suscitar sentido, sem o entregar. O ideal, portanto, seria desvencilharmo-nos da noção de valor, porque um texto não "vale" pelo que quer que seja, porque não há como atribuir o valor sem reincidir no juízo estético²⁶⁵ ou no agenciamento histórico, cuja ação seria estabelecer quais obras podem formar o cânone de uma nação, p. ex., narrando e garantindo sua história, ou mesmo um cânone particular. Canonizar, vale dizer, equivale a inserir no discurso o gene da durabilidade, petrificá-lo, torná-lo indigesto, cancerígeno talvez. Se parte fundamental da vida é sua própria degenerescência, sua transformação, a permanência de um discurso se dá não pela conservação, mas pelo deslizamento, pela variação, pelo ultrapassamento e pelo repúdio.²⁶⁶

Sabemos que a Teoria Literária não se arma como disciplina sem se valer da estabilização institucional dos saberes. Trata-se de um movimento inevitável, e não haveria como ser diferente. O século XX mostrou diversas formas de concepção e abordagem do texto literário (o formalismo russo, a hermenêutica da nova crítica e da estilística, o dialogismo, a epistemologia do estruturalismo etc.), formas estas sempre de algum modo, em maior ou menor grau, atadas ao caráter científico necessário à formação de uma disciplina. Reforça-se aí a cisão entre ficção e teoria (há algum modo de distingui-las de uma vez por todas?), bem como a ilusão crítica que se pretende neutra diante da amostra que investiga e analisa.

Contra aquilo que, mais tarde, Leo Spitzer, p. ex., oficializa como método estilístico de análise da obra de arte, e que permanece latente sempre que trabalhamos a partir da análise formal, ou contra a auto-suficiência de uma estética desinteressada, como o *New Criticism*,²⁶⁷ Jorge Luis Borges sublinha, já em 1930, a emergência de um modo de leitura que entenderia o estilo não pela eficácia de uma página, sua possibilidade de acontecer, mas pelas habilidades aparentes do escritor, ou seja, suas *tecniquerias*. Essa "distraída leitura de

²⁶⁴ Cf. LUKÁCS, Georg et al. – *Realismo: mito, doutrina o tendência histórica?* Col. Numeros, v. 7. Trad. Irene L. Cusien et al. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.

²⁶⁵ "Cada vez mais, a arte contemporânea apresenta-nos produções diante das quais já não é possível recorrer ao mecanismo tradicional do juízo estético, e para as quais a dupla antagônica arte/não-arte parece absolutamente inadequada. Diante de um *ready-made*, p. ex. – em que a estranheza do princípio formal foi substituída pela sensação de estranheza do objeto não-artístico, introduzido à força na esfera da arte –, o juízo crítico, por assim dizer, confronta-se imediatamente consigo mesmo ou, para ser mais preciso, com sua própria imagem invertida: o que o juízo tem de levar à não-arte já é não-arte em si, e assim sua operação se esgota numa simples comprovação de identidade." (AGAMBEN, Giorgio – *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohmann. Buenos Aires: Áltera, 2005, p. 84.)

²⁶⁶ Cf. BARTHES, Roland – Da obra ao texto. *Op. cit.*, p. 66.

²⁶⁷ Cf. MILLER, J. Hillis – *A ética da leitura. Ensaios 1979-1989*. Trad. Eliane Fittipaldi. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 78.

atenções parciais" trata, a seu ver, de uma superstição, de uma "supersticiosa ética do leitor".²⁶⁸ A análise dessas *tecniquerias*, o julgamento pautado pela originalidade de suas combinações, resultaria no veredicto de se aquela página ou obra teria por fim o direito de agradar ou não ao leitor. "Significa que não se fixam na eficácia do mecanismo", diz Borges, "e sim na disposição de seus componentes".²⁶⁹ Procura-se a "página perfeita", e com a arrogância sempre característica a um método que se propõe a dar conta do objeto, brota daí uma ética judicativa geral, hierarquizante, hermenêutica, que acaba por converter um discurso, pelas noções de obra, de escritor, em modelo de escritura para aqueles que o sucedem em ordem temporal como parâmetro de qualidade e densidade. Já não interessa a eficácia de um pensamento (que seria sempre um acontecimento particular), tampouco seu procedimento (o mecanismo que torna possível ao texto acontecer indefinidamente), mas sua disposição. Pela disposição será possível atribuir o valor, exercitar o método.

Ora, operar dessa forma não faz mais que reforçar o domínio da estética, confinando a arte como instrumento da representação, seja do belo, seja do social. E a ética geral do método, qualquer método, se revela, observa Borges, já não uma ética, mas apenas uma "etiqueta não contestada". Esse esquema analítico, pautado essencialmente pelo valor, pela obra, pela denominação da existência inequívoca dos grandes representantes da literatura universal, prevalece hoje com muita força; dele sobrevém a idéia do "ensino de literatura", ou de que uma obra deva ser *interpretada*. A ética hermenêutica, do método, não se constituirá de uma livre-iniciativa rumo ao Aberto, mas, pelo contrário, de uma consulta ao já-feito, de uma reiteração da história acoplada ao objeto, daquilo que se reforça no alguém que agora agencia o discurso e que pela amostragem do já-feito reivindica autoridade. Trata-se, como observa Badiou, de mais um conservadorismo pautado pela ordem Ocidental estabelecida que, diante dos descentramentos teóricos operados principalmente a partir da década de 60, reprime toda e qualquer emancipação política dos discursos já não prescrita. Ora, só há emancipação do que quer que seja, diremos, desde que se poste fora do já prescrito.

A página de perfeição, a página onde nenhuma palavra pode ser alterada sem dano, é a mais precária de todas. As mudanças da linguagem apagam os sentimentos laterais e os matizes; a página "perfeita" é a que consta desses delicados valores e que com mais facilidade se desgasta. Inversamente, a página que tem vocação de imortalidade pode atravessar o fogo das erratas, das versões aproximativas, das leituras distraídas, das incompreensões, sem deixar sua alma na provação.²⁷⁰

Essa discussão atravessará todo o século XX. Um de seus começos possíveis está na concepção de Walter Benjamin para a tradução. Diz o crítico que a

²⁶⁸ Cf. BORGES, Jorge Luis Borges – A ética supersticiosa do leitor. *Op. cit.*, p. 15-9.

²⁶⁹ IDEM – Ibidem, p. 18.

²⁷⁰ IDEM – Ibidem.

traduzibilidade é inerente a certas obras, conquanto não queira isso dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, "mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade".²⁷¹ Benjamin expõe que, por melhor que seja, uma tradução "jamais poderá ser capaz de significar algo para o original" (e aqui poderíamos perguntar: caso uma tradução pudesse desejar algo, para quê faria isso?). Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela se encontra numa relação muito próxima àquela, uma relação "tanto mais íntima quanto nada mais significa para o próprio original". É um processo natural, diz Benjamin, mas também, mais precisamente, uma relação de vida, porque nesse deslize, nesse nada significar à sua origem, nesse novo texto que brota, com maior ou menor grau de semelhança, a tradução garante a sobrevivência do original via adaptação, sua continuação biológica, processo cuja maior provação será resistir à ética supersticiosa do leitor.

Susan Sontag, num famoso ensaio estampado nas páginas da *Evergreen Review*, em 1964, manifestava-se "contra a interpretação". Pontuava a crítica que "a interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias".²⁷² Digamos que a interpretação se vale de um uso compacto da escritura, um mandato, que nos diz "Está tudo aí, veja", e que em nada difere do fascismo da língua, i.e., não nos impede violentar o código, mas caso queiramos permanecer na esfera do entendimento será necessário acatá-lo e permanecer sob sua tutela. Diante do impasse, Sontag aponta o vanguardismo programático como saída; roga, no entanto, não ser esta a única defesa da arte, pois, caso contrário, ela estaria condenada a uma fuga perpétua.

Pois bem, reivindicar a vanguarda equivale, aqui, a um exercício de desvio, i.e., de sabotagem ao que Barthes chama *linguagem encrática*: aquela que se produz e se espalha sob a proteção do poder. "Todas as instituições oficiais da linguagem são máquinas repisadoras: a escola, o esporte, a publicidade, a obra de massa, a canção, a informação, redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, amiúde as mesmas palavras: o estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia."²⁷³ Todavia não será uma reivindicação do objeto, da obra, porque pouco interessa o objeto. Interessa o *procedimento*, aquilo pelo qual um pensamento se dá. Contra a manutenção do mesmo, contra uma concepção de literatura pautada pelo valor, pela qualidade, emerge uma escritura ambivalente (uma arte, uma literatura, caso assim se queira), que já não poderemos entender

²⁷¹ BENJAMIN, Walter – A tarefa. Renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In HEIDERMAN, Werner (org.) – *Clássicos da teoria da tradução*. Volume I. *Op. cit.*, p. 193. (Os fragmentos citados a seguir referem-se à mesma página.)

²⁷² SONTAG, Susan – Contra a interpretação. *Op. cit.*, p. 19. – César Aira, por sua vez, diz que "O trabalho do escritor, conquanto se estende por sua vida e responde com essa felicidade à do leitor (já se sabe que a única coisa que um leitor quer é continuar lendo), vai de encontro à interpretação. Lembra-se da frase de Jasper Johns: 'A arte é fazer uma coisa, depois outra, depois outra...'" (AIRA, César – *Copi. Op. cit.*, p. 31).

²⁷³ BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. *Op. cit.*, p. 55.

nem somente como ficção (se por esse termo entendermos a aparência de uma verdade), nem apenas como teoria (caso por isso se desenhe um agenciamento extrínseco aos objetos, que existiriam em anterioridade aos postulados esboçados). Trata-se de uma escritura ficcional no sentido reto do termo: uma construção imaginária, que expõe o real em sua condição de contínuo. Ou seja: o real nunca é, está sempre além. Se a escritura tenta apreendê-lo, ele se transforma, se amplia. Porque o real é fundamentalmente *anfótero*: este composto que ora é ácido, ora é base; que ora dilui, ora é diluído.²⁷⁴

Contra o encratismo, fugir para frente. César Aira esboça um lema a partir de um postulado barthesiano: "Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: *fuga para frente*: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida."²⁷⁵ Como já vimos, em vários de seus textos aparecerá a constante *huida hacia adelante*. Como criadoras de procedimentos, as vanguardas permanecem vivas, sendo essa fuga perpétua, tão temida por Susan Sontag, justamente a possibilidade, inerente à arte, de continuar a acontecer. Tal como propunha Alain Badiou, a escritura de Aira, derramada numa quantidade surpreendente de textos, exercita essa espécie de fidelidade ao incerto, questionando insistentemente a representação, i.e., primando por aquilo que nunca se mostra de todo. O nome disso, paradoxalmente, não é outro senão *realismo*. Um realismo ainda capaz, processo fiel de uma verdade a cada vez inteiramente inventado, como diria Badiou.

Fugir para frente será a ética da literatura, partindo-se do abandono como premissa. Contra a "página perfeita" descrita por Borges, a proliferação dos textos de César Aira abole a correção, pondo em seu lugar um automatismo do discurso que não constitui obra, mas um único texto, um mesmo relato, com desenlaces sempre temporários. Já aquele que escreve – arremata Alberto Giordano (quem assina *A experiência narrativa*, e personagem que abre a série de equívocos que constituem *Os mistérios de Rosário*, de Aira) – "experimenta a impossibilidade de permanecer no acontecimento da escritura, de ser seu guardião, seu autor".²⁷⁶

Susan Sontag, desdobrando seu argumento contra a interpretação, frisava que "O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a *ver mais, ouvir mais, sentir mais*. [...] Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma *erótica da arte*".²⁷⁷ Uma *erótica da arte/huir hacia adelante*, fugir para frente, fugir para sempre. Abandonar o discurso para dar-lhe continuidade, perpetuando o gozo. Bataille entendia que "do erotismo pode dizer-se que é a

²⁷⁴ Devo esta analogia às conversas com a química Gizelle Bedendo, a quem agradeço.

²⁷⁵ BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. *Op. cit.*, p. 54-5.

²⁷⁶ GIORDANO, Alberto – Entre el ser y la nada. *La experiencia narrativa*. *Op. cit.*, p. 24.

²⁷⁷ SONTAG, Susan Sontag – Contra a interpretação. *Op. cit.*, p. 23.

aprovação da vida até na própria morte".²⁷⁸ É desta morte, a da Arte, que fala Aira: "Deveríamos deixar de nos mentir. Talvez saíamos ganhando ao perder tudo".²⁷⁹ Desse sacrifício²⁸⁰ do já-sabido brotará o novo, o incalculado, o impossível; perder tudo, a essa altura, é começar do ponto em que nenhuma instância verídica é superior às demais; quando nenhuma escritura é permanente, e toda hermenêutica provisória.

"Se alguém se decide pela literatura", diz o autor das *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, "é com este fim: sair de uma lógica de exclusão dos contrários que qualifica de falso a um só dos membros do par. Não para fazê-los falsos ou verdadeiros, mas para colocá-los numa teoria falsa que torna irrelevante a classificação."²⁸¹ Assumir o falso, potencializá-lo, aparece então como única instância de honestidade para com a arte, pois "ao que de mais perigoso um artista pode chegar", diz Aira, "é a crença na importância daquilo que ele fez, ao valor de sua obra. O valor é o sério; a seriedade, a verdade. Desde que falamos em verdade sobre a arte, nós a traímos".²⁸²

Deste incerto, dessa não-substância que preenche a arte (o pensamento), deste nada não-negativo, as imagens da escritura permanecem como elementos neutros. Seria este, talvez, o gesto mais ousado da linguagem: abandonar a língua. O resultado desse abandono, que a princípio poderíamos entender como traição, o nada, uma aberração, seria, ao contrário, a produção de mais linguagem, do porvir. Eis a ética da ficção. Eis a ética da literatura.

²⁷⁸ BATAILLE, Georges – *O erotismo*. 3ª ed. Trad. José Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988, p. 11.

²⁷⁹ AIRA, César – *O a-ban-do-no*. Cf. Arquivo, p. 199.

²⁸⁰ "Um presente é sempre um sacrifício" Cf. TARKOVSKI, Andrei – *Sacrifício*, 1986.

²⁸¹ AIRA, César – *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Op. cit., p. 42.

²⁸² IDEM – Entretien avec Cesar Aira par Bernard Bretonnière. Ibidem, p. 71 (trad. Fernanda Guedes).

CAPÍTULO 3

Vimos até agora alguns desdobramentos – peças – da escritura de César Aira. A saber, de como seu nome implica numa desorganização na cena literária argentina ao fim do século XX, tornando trivial o mero processo de estar escrevendo e publicando tudo o que escreve, ou praticamente tudo; de como Borges aparece como uma espécie de sombra na produção dos escritores que lhe são posteriores, e de como César Aira momentaneamente se afasta e passa à vereda de outro escritor, Rimbaud. Desse gesto brota o procedimento que julgamos articulador de todos os demais: o abandono. A bem dizer, não se trataria de um procedimento, mas de uma ética de escritura pela qual tudo se dá: o contínuo do pensamento, seu uso da Literatura e da História, a singularidade de seu manuseio com fontes de distinta natureza, i.e., de como o processo de escritura implica na tradução de elementos anteriores, sejam textos ou imagens, resultando uma estética indiciária que remete o sentido sempre para adiante, porém marcada pelo desejo de fabricação de um realismo intenso.

Dessa máquina sempre incompleta, pois novas peças sempre podem ser acopladas, ao infinito (trata-se de um *devir*; daí que toda máquina seja máquina de máquina), interessa agora descrever um outro elemento; não se trata, porém, de um elemento à parte. Pode já estar disperso ou pressuposto na argumentação, porque se refere a um modo de como o pensamento se dá: a *prosopopéia*. Para desdobrar esse dispositivo, será preciso antes retomar a condição da arte na contemporaneidade, ou melhor, sua "utilidade"; em seguida, pensar o processo pelo qual essa utilidade é confeccionada, bem como que artifício confecciona para gerar isso a que se chamou "realismo intenso" – ou, simplesmente, verdade. O resultado disso, como veremos a seguir, é nada mais nada menos que um *monstro*.

3.1 CAIXAS-PRETAS E DISPOSITIVOS

Há um ensaio de 1983, *A filosofia da caixa-preta*, em que Vilém Flusser estuda o estatuto da imagem no século XX como um dispositivo que reconfigura o pensamento na sociedade pós-industrial. *Grosso modo*, na passagem da imagem tradicional (em que o agente humano transfere a imagem nele processada para uma superfície) à imagem técnica (em que o agente passa a comandar o aparelho processador da imagem) emerge um vazio no qual o saber se esconde. Para Flusser, na sociedade pós-industrial já não é preciso conhecer o processo pelo qual uma

imagem ou um bem são gerados, porque se trata de um saber especializado que pouco ou em nada auxiliaria na tarefa. Basta ao condutor saber utilizar o aparelho, ativá-lo em seu *input* e desligá-lo em seu *output*. O saber que fica entre essas duas ações se esconde dentro daquilo que Flusser passará a chamar *caixa-preta*.²⁸³

À função desse saber ocultado, César Aira dedicará um ensaio, "A utilidade da arte",²⁸⁴ no qual retoma o argumento de Flusser, a partir de um testemunho de sua juventude, quando vivia em Coronel Pringles: lembra de certas figuras que se gabavam por desmontar aparelhos até o último parafuso, fossem máquinas ou carros, e voltar a montá-los, por necessidade ou passatempo. Talvez a escassez de especialistas, naquela época, propiciasse a disposição desses *bricoleurs* de bairro, cujo procedimento atuava como uma espécie de descoberta, de desarticulação do objeto para enfim conhecê-lo. Com o passar do século XX e a mudança das tecnologias, esse saber foi pouco a pouco relegado, deslocando-se para o uso, ou seja, sabem-se quais os procedimentos para utilizar a máquina e realizar a tarefa a que se propõe, mas do processo interno, pelo qual o bem é gerado, o que se tem é apenas mistério, cujo segredo se torna uma agência de postos de emprego para especialistas de toda natureza. Haveria, segundo Aira, um perfil contemporâneo desses *bricoleurs* na figura dos meninos que tudo sabem sobre computadores; a diferença, entretanto, estaria no fato de que sabem tudo sobre o funcionamento do uso, não sobre os meandros que fazem com que a máquina funcione. A utilização dos artefatos, hoje, arremata Aira, se dá como se fossem todos caixas-pretas (*in/out*), sem que tenhamos qualquer conhecimento do que acontece entre esses dois pólos. Em suma, poder fazer, hoje, não significa saber como se faz, porque há um abismo entre causas e efeitos.

O problema, entretanto, é maior. A idéia da caixa-preta se estende e invade tudo: não se trata apenas da relação com aparelhos elétricos, porque a sociedade inteira tornou-se uma caixa-preta: a economia, os deslocamentos populacionais, os fluxos de informação. Há uma cegueira generalizada, diz Aira, e só se acertam os prognósticos por casualidade (tal como a lógica do procedimento em *Music of changes*, de John Cage, para utilizar do exemplo desenvolvido pelo próprio escritor, em ensaio anterior).²⁸⁵ Os mundos se sobrepõem, alguns padecem, e a inteligência, um instrumento de adaptação, pouco ou de nada serve para um mundo que deixou de existir.

Num começo possível da série a que estes dois ensaios se vinculam, pode-se ver o texto de Walter Benjamin, "Experiência e pobreza". Relembremos. Em 1933, Benjamin desenhava a baixa da experiência transmitida de geração em

²⁸³ Cf. FLUSSER, Vilém – *A filosofia da caixa-preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Op. cit.*

²⁸⁴ AIRA, César – *La utilidad del arte. Ramona – Revista de Artes Visuales*. Buenos Aires, n. 15, ago. 2001. O texto foi lido em português pelo autor na quinta edição da Festa Literária Internacional de Parati, 7 de julho de 2007, em mesa conjunta com Silviano Santiago e Carlito Azevedo. Cf. Arquivo, p. 257.

²⁸⁵ Cf. AIRA, César – *A nova escritura. Cf. Arquivo*, p. 222.

geração através da perda da capacidade do relato. A aceleração da modernidade, o rápido distanciamento entre uma geração e outra, a experiência dos campos de batalha, nada contribui para a formação de um sujeito (entendamos por sujeito o *suporte de um processo de verdade*, um subjétil, um suporte e uma superfície).²⁸⁶ Da técnica, diz Benjamin, emerge uma nova forma de pobreza, na qual a riqueza das novas idéias plantadas pelo século XIX não atua como reaproveitamento do patrimônio cultural para uma renovação autêntica, e sim sua galvanização. Pelos quadros de James Ensor, na figura de uma burguesia que passeia cadavérica pelas ruas, Benjamin visualiza o rosto dessa nova pobreza; não se trata de algo privado, mas que assola toda a humanidade. Daí surge uma nova barbárie. E isso é bom. A pobreza impele o novo bárbaro "a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a esquerda nem para a direita".²⁸⁷ (Digamos já que a semelhança com a constante *fuga para frente* é notória. Há, no entanto, uma diferença sutil, mas radical: se em meio às ruínas da modernidade, ou da ZONA, o *Angelus Novus* de Paul Klee ainda tenta olhar para trás, quando uma rajada de vento, de repente, o impele adiante, na constante de Aira já se desistiu do passado há muito; daquilo que já se fez, tudo já foi abandonado.) A forma negativa da barbárie assim residiria em não aspirar à experiência alguma, a libertar-se de toda experiência e nisso se conformar. A técnica, de que fala Benjamin, produziu uma série de aparatos (i.e., caixas-pretas) que devolvem o sujeito à condição animal que meramente utiliza e ocupa o Aberto com "gadgets, bugigangas e tecnologias de todo tipo".²⁸⁸ O contemporâneo está nu, diz Benjamin, e seu maior desafio será, doravante, sobreviver à cultura, ou, em outros termos, saber extrair a si mesmo da *situação*.

Rearticular a experiência, fabricar um relato para si mesmo, extrair-se da situação, ir além do mero uso das coisas que povoam o mundo, adentrar a composição de um sujeito, tudo isso concerne à ética de que vimos falando no capítulo anterior. Nesse cenário de proliferação de *dispositivos* ("qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos"),²⁸⁹ a arte, dirá Aira, continua sendo o melhor campo para a prática da experimentação da velha inteligência, que impunha a si a tarefa de saber como fazer e como funciona o mundo. Porque a arte pode desenvolver um saber que em todos os demais campos se encontra em extinção. Dada a radicalidade que lhe é inerente, a arte desmonta a linguagem

²⁸⁶ Cf. DERRIDA, Jacques – *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. Desenhos e recortes Lea Bergstein. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora da UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1998.

²⁸⁷ BENJAMIN, Walter – Experiência e pobreza. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas v. 1. Op. cit.*, p. 116.

²⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio – O que é um dispositivo? Trad. Nilcéia Valdati. *Outra Travessia* n. 5: A exceção e o excesso. Ilha de Santa Catarina: Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, 2005/2, p. 14.

²⁸⁹ IDEM – *Ibidem*, p. 13.

com que opera e volta a montá-la. Pouco importa que o resultado desse desmonte e remonte volte ao ponto de partida ou ao mesmo objeto do qual se partiu. Pouco interessa a obra, o objeto (esse valor apontará, sempre, a uma especulação de cunho mercenário), porque a finalidade deste seria a produção de uma habilidade, de um saber cujo fim não reside no uso ou em si mesmo (se o fosse, isso também equivaleria a devolver o acontecimento à situação, o que é natural, porém concedendo-lhe potência total, estatuto final de verdade), mas num desafio constante (trata-se do *contínuo*, em Aira, e da *ética perseverante*, em Badiou).

Todavia, a energia posta nesta máquina-pensamento, na qual a arte se mantém como procedimento, não produzirá necessariamente um bem; seu produto será novamente energia, ou potência-de-não, e o que se tem daí é exatamente o novo, o incompreensível, o incalculado, o impossível, que, por sua vez, nada são além da recombinação do já-existente, como vimos antes.

3.2 DERIVA E DOCUMENTAÇÃO

Sandra Contreras leu no ritmo febril de invenção de César Aira uma espécie de resistência, pela qual a faculdade de relatar, distribuída na série de textos que vincula periodicamente em espaços distintos e em distintas editoras, desenha uma ética "que coloca o relato em movimento para se conectar com algo que está por fora dele e a que chama, com maiúsculas emblemáticas, Vida ou Realidade".²⁹⁰ É um modo de se forjar a experiência, para ir além do uso da linguagem como caixa-preta, de forjar subjetividade e processar um sujeito, devolvendo potência àquilo que se julgava inócuo. Trata-se da *deriva* como estratégia,²⁹¹ termo que Ida Vitale detecta tanto no imenso pampa quanto no labirinto rococó desenhado nessas narrativas. "Todas as personagens de Aira praticam a deriva de distintos modos", diz a comentadora.²⁹²

²⁹⁰ CONTRERAS, Sandra – César Aira, la estricta ética de la invención. *Op. cit.*, p. 20.

²⁹¹ Refiro-me ao conceito tal como praticado pelos situacionistas e formalizado por Guy Debord, em "Teoria da deriva" (DEBORD, Guy et al. – *La creación abierta y sus enemigos. Op. cit.*, p. 61-9). Relembrando, poderíamos dizer que os situacionistas partem de uma total descrença nos suportes artísticos tradicionais, adotando o espaço urbano como único *locus* possível de uma ação experimental que se distancie da condição de morte a que a arte se sujeita no espaço do mercado, e que no homem se manifesta ao vender sua força de trabalho, abdicando da vida em seu valor de uso. O espetáculo, assim, sujeita o homem a trajetos específicos e com destinos delimitados, na compra da sobrevivência; nesse sentido é que a *deriva* emerge como um ócio necessário e casual, e que Debord não hesita em denominar como "passatempo", todavia diferido do que comumente entendemos por viagem ou passeio. Enquanto "modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passo apressado através de ambientes distintos", "indissolavelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo", a deriva expõe um indivíduo ou um pequeno grupo ao estudo de um terreno, de um bairro, de uma estação, de uma cidade por tempo indeterminado, de forma a criar novos mapas do espaço, enxergá-los de modos inusitados, ou seja, de modos que o caminhar ordinário, ou o passeio, não possibilitam.

²⁹² VITALE, Ida – Un vestido rosa y después: César Aira. *Letras Libres*, ago. 1990, p. 45.

Na literatura, a forma mais rápida de se enxergar a deriva como estratégia de tergiversação do encratismo seja talvez o uso de uma linguagem hermética, figurativa, que faça estranhar a relação significante/significado, o que colocaria a linguagem por fora do fascismo do uso da língua, rompendo os hábitos da percepção em seu código comunicativo. Para ilustrar isso, entre parênteses, façamos uma breve digressão.

Há uma resenha que C.E. Feiling²⁹³ redige para *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*, de Arturo Carrera e Emeterio Cerro, na revista *Babel*, em março de 1989. Na ocasião, pasmo pela incompreensibilidade de todas as peças que compunham o livro, Feiling mostrava não entender "o que possa ter movido Arturo Carrera, o poeta de *Arturo y yo*, um dos melhores livros dos últimos quarenta anos, a entrar em associação ilícita com Emeterio Cerro para escrever *Retrato... y Telones...* Mais difícil ainda é compreender por que Severo Sarduy (que tampouco brilha muito) lhes escreveu um laudatório prefácio".²⁹⁴

O livro continha frases como "Carecen de significado todas las proposiciones que etcétera", dentre outros experimentos que não vem a caso elencar. A frase, hoje, parece irretocável, se levarmos em conta que o significado nunca é parte do objeto; pode ser um suplemento e, como suplemento, será sempre passível de alteração ou agenciamento. Daí que a carência de significado das "proposições que etcétera" seja nada mais que uma constatação. Por outro lado, caso se entendesse *Retrato... y Telones...* como obra-prima, supra-sumo de qualidade, garantindo assim seu lugar no cânone da literatura, enfim, não sairíamos da premissa da arte como estranhamento, caracterizado, fundamentalmente, através da forma. Não se trataria de um argumento muito convincente porque o movimento desse possível hermetismo, a rigor um indício inequívoco de literatura, acabaria equivalendo ao da linguagem encrática, a linguagem do entendimento, porém ordenando agora que para a literatura (ou para a arte) também há um idioma, cuja apreensão é sempre difícil.

Mais de um ano após a resenha, César Aira responderá a Feiling (quem poderá saber o motivo desse atraso – ou espera –; certamente os escárnios se multiplicaram, ou não; talvez se trate apenas de "ler com atraso"),²⁹⁵

²⁹³ Charlie Feiling (Rosario, 1961-Buenos Aires, 1997). Licenciado em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA), dedicou-se durante algum tempo à docência universitária no país e no exterior. Foi professor de Latim e Lingüística na UBA, de Filosofia na Universidade de Lomas de Zamora y San Andrés, e de Literatura Hispano-Americana na Universidade de Nottingham (Inglaterra). Em 1990, deixou a vida acadêmica para se dedicar completamente à literatura e ao jornalismo cultural. Publicou, dentre outros, *El agua electrizada* (romance, 1992); *Un poeta nacional* (romance, 1993) e *Amor a Roma* (poemas, 1995). *El mal menor* acabou finalista do Prêmio Planeta Biblioteca del Sur 1995. Deixou inconcluso seu quarto romance.

²⁹⁴ FEILING, C. E. – *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*. Arturo Carrera y Emeterio Cerro. Buenos Aires: Último Reino, 1988. *Babel – Revista de libros* a. I, n. 8, mar. 1989, p. 36.

²⁹⁵ Trata-se do *retard*, de Duchamp (cf. DUCHAMP, Marcel – *Notas*. 2ª ed. Trad. Mª Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1998). "Essa distância móvel, espaço-temporal, desloca-se inclusive à percepção. Duchamp propôs chamar aos quadros 'atraso', e ao *Grande Vidro*, 'atraso em vidro'. A trama e o sentido, o romanesco e a explicação, são objeto de uma defasagem temporal." (AIRA, César – *Arlt*. Cf. Arquivo, p. 205.)

argumentando que essas "glossolalias taradas" são, antes de qualquer outra coisa, um teste.

Uma pedra-de-toque ou prova de fogo revelada àqueles que crêem que a literatura pode ser uma atividade inócua, um dever escolar bem-feito ou um instrumento de prestígio; aos que crêem que possa não ser um extremismo, ou que se pode ser artista e continuar pertencendo à sociedade, inclusive gozar do melhor de dois mundos. Que se pode ser um grande artista e não sofrer escárnios (que espertos!). A prova funciona num automatismo de chip. Aquele que não ama Emeterio Cerro não ama a literatura, simples assim. É claro que amar a literatura não é obrigatório, sequer aconselhável. Mas aqueles que riem de Emeterio Cerro *em nome* da literatura cometem um grande engano. O que é literatura para eles então? Algo apresentável, sério, que possa agradar às senhoras? Nabokov, Marguerite Yourcenar, Octavio Paz? Se é assim, é preciso dizer-lhes que estão equivocados. E não se trata de um engano que se possa dissipar com esforço e boa vontade. A literatura é algo incompreensível. Isso é absoluto. Mas não se trata de um incompreensível hermético, esotérico, ou, em geral, "fino". Incompreensível deve ser o escritor, não a obra. Incompreensível por não se ajustar à etiqueta social da linguagem, como um palhaço num velório. E, sobretudo, incompreensível não para os demais, mas para ele mesmo. Emeterio é o grande obus no coração da elite, aquela que está sempre pensando: isso é escandaloso para os demais, é incompreensível para os demais, que sorte eu estar do lado bom! Pois bem: não. Estão do lado mau. É a eles justamente que a literatura transforma em "os demais", a quem escandaliza e descoloca. É preciso ir à profunda e desalentadora verdade do óbvio: incompreensível é aquilo que não compreendo. É certo que com tempo se fará compreensível, mas o que importa é sua qualidade de presente.²⁹⁶

É importante observar que em momento algum César Aira ressalta a qualidade ou não desses experimentos, e parece ser desse lugar, o do crítico legislador, de onde Feiling se pronuncia. Colocar-se nesse lugar é adentrar uma armadilha, pois implica querer gozar no presente o surgimento de objetos artísticos que nos devolvam um acontecimento único, experimentado na primeira juventude, a partir do qual tudo acaba sendo irremediavelmente inferior. A armadilha, no entanto, se estende caso atestemos a qualidade deste objeto, porque "para que algo seja considerado 'bom', terá de se ajustar a paradigmas preexistentes, e a função da arte é criar paradigmas novos. Não criar objetos belos, mas criar objetos a partir dos quais se possa medir uma beleza que até então não existia".²⁹⁷ Fechando a digressão, Feiling responderá a César Aira,²⁹⁸ seguindo-se uma intevenção de Ana Maria Shua.²⁹⁹

Contrário à confecção de uma escritura metafórica,³⁰⁰ digamos assim, para sermos breves, a deriva de César Aira se arma por "uma prosa transparente, não-

²⁹⁶ AIRA, César – El test. Una defensa de Emeterio Cerro. Cf. Arquivo, p. 198.

²⁹⁷ IDEM – Asimetrías. *Op. cit.*

²⁹⁸ Cf. FEILING, C. E. – El cencerro y las vacas. Reflexiones de un bienpensante. *Babel – Revista de Libros* a. III, n. 20, nov. 1990, p. 7.

²⁹⁹ Cf. SHUA, Ana Maria – Contra todo test. Sobre la defensa de Aira a Emeterio Cerro. *Babel – Revista de Libros* a. III, n. 20, nov. 1990, p. 7.

³⁰⁰ Cf. entrevista concedida a Bernard Bretonnière: "Em sua primeira obra traduzida e publicada em francês, *La robe rose*, o senhor fala do objeto de fetiche deste conto nos seguintes termos: 'Almejamos incluir a eternidade como se ela estivesse concluída: isso não permite ver os traços do trabalho, caso já tenham entrado no jogo'. Poderíamos dizer a mesma coisa de todas as obras de arte, desta vontade que pode galgar e diluir os traços do trabalho, libertando-se do tempo?". Diz Aira: "Não pensei nessa metáfora (nem em nenhuma outra: me esforcei muito para evitar o pensamento metafórico). Sobretudo, acredito no contrário, que o trabalho artístico

artística, informativa".³⁰¹ Trata-se de um testemunho, de um documento, de uma *prosa de código civil*, em que "é preciso a maior claridade para se explicar bem, sobretudo para explicar o inexplicável".³⁰² Mas ao cultivar exclusivamente a explicação, dirá Aira, o que cresce é justamente o inexplicável, que invade tudo. É necessário que o escritor, do sobreentendido, lance-se ao mal-entendido, e a negociação escorregadia entre ambos os campos não poderá ser feita senão com a prosa mais informativa e prosaica. A isso, Aira chamará tão-somente *documentação*.

Talvez seja esse seu único procedimento, muito semelhante ao do Rugendas desenhado em *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*: a pintura de gênero, uma técnica à qual não é necessário talento (teria de se redefinir o termo) mas simplicidade e uma compreensão eminente. A relação é no entanto paradoxal, e o próprio relato sobre a experiência do pintor-viajante registra esse paradoxo: quando de passagem pela geografia esquizofrênica do Chile, em conversa com seu assistente, Krause, ambos se perguntam pela possibilidade de algum dia tais espaços abrigarem cidades, misturas étnicas, mosteiros. "Deveríamos desenhar isso, diziam. Mas quem acreditaria?"³⁰³ Não é estranho, assim, que Aira veja em Rugendas e na prática por ele iniciada, o esboço a óleo, gênero malvisto pelo que mostrava de uma obra mal-acabada ("pequenos rascunhos de pastosidade exagerada e cores ácidas discordantes"),³⁰⁴ um precursor bem como a base do Impressionismo.

Por essa documentação, uma via de mão dupla que é ao mesmo tempo confecção e abertura da caixa-preta (longe de se considerar isso uma espécie de esclarecimento), é que a deriva tergiversa a mais-valia do sentido, ou, por outra, a mais-valia do encratismo. A documentação seria um exercício contínuo e sem fim *a priori*, cuja pulsão seria registrar a *cifra*, i.e., a constelação única e irrepitível de leituras e experiências que constituem um homem. Talvez sob esse viés se possa compreender o esforço filológico (sem filologia) armado no *Dicionário de autores latino-americanos*.³⁰⁵

Mas também se pode vê-la de outra forma. Já mencionamos a fuga para frente, mecanismo que rege a escritura sem correção de César Aira. Em entrevista à revista *3 Puntos*, que destaca, naquele momento, novembro de 2001, a tradução de *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* ao francês, Eduardo Berti pergunta ao escritor se essa recusa à correção não viria questionar o

deve permitir os traços. A obra de arte não é outra coisa que não os traços do trabalho". (Entretien avec Cesar Aira par Bernard Bretonnière. In AIRA, César – *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Op. cit., p. 76. Trad. Fernanda Guedes.)

³⁰¹ AIRA, César – Por que escrevi. Cf. Arquivo, p. 287.

³⁰² IDEM – Ibidem.

³⁰³ IDEM – *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 24.

³⁰⁴ IDEM – Ibidem, p. 25.

³⁰⁵ Cf. IDEM – *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé; Ada Korn Editora, 2001.

postulado flaubertiano da perfeição. A resposta de Aira, que re-evoca o argumento de Borges sobre a ética supersticiosa do leitor, é a seguinte:

Eu improviso. Tudo sai página após página, dia após dia, e não volto sobre o que já escrevi porque acredito que a correção esteriliza. Aquilo que escrevemos num primeiro impulso, ou num segundo ou terceiro impulso, possui grandes possibilidades de nos causar vergonha. Mas acredito também que a vergonha é uma das coisas que nos permitem viver, que nos lembram o risco de viver. Um sistema de correção levado às suas últimas conseqüências conduziria a uma impossibilidade de escritura ou a não escrever mais que uma página em toda a vida. Gosto de escrever, saia o que sair. E meu modo de correção é seguir escrevendo as páginas, os próximos livros.³⁰⁶

Se a deriva emerge como estratégia lúdica de elaboração de novos mapas, e, por conseqüência, novos territórios, a correção seria exatamente seu anverso. Corrigir seria retornar pelos caminhos já percorridos, buscar atalhos, refazer conexões, sinalizar a estrada para o conforto dos próximos transeuntes. A correção seria o contrário da barbárie, primando ordem, esclarecimento, perfeição.³⁰⁷ O exercício de deriva numa escritura corriqueira, ao contrário, insere no discurso uma espécie de vírus que o impede de se cristalizar como obra. Deve-se precaver de um erro freqüente, diz Aira no relato que abre a série *A trombeta de vime*: "o perfeccionismo. Se esperarmos dispor dos materiais adequados para a construção dos elementos e da tecnologia para fazê-los funcionar, nunca faremos. Mas basta sucata: madeira, papelão, papel, barbante, trapos. Pouco importa que fique um engendro: o que importa é fazê-lo".³⁰⁸

A noção de defeito salva, a essa altura, um argumento que poderia ser contraditório, caso contrapúséssemos dois textos distintos de César Aira. Se em "Por que escrevi" afirma ser sua escritura elaborada essencialmente a partir da explicação, ou seja, uma prosa vulgar, de tempo comum, compartilhado com a humanidade, onde não há verdade, apenas seu postergar, em *Copi*, ao analisar *El uruguayo*, primeiro experimento puramente narrativo de Raul Damonte, de 1972, a explicação assume outra conotação. Aira lembra o ensaio de Walter Benjamin sobre Leskov, quando o filósofo diz que o relato na civilização contemporânea foi usurpado pela informação. Porque a informação é o relato explicado, por contextualização, verossimilização etc. O relato do qual a contemporaneidade se desvinculou é quimicamente limpo de explicação, tal como a fábula de Esopo em que um senhor, no leito de morte, diz aos filhos haver no campo um tesouro escondido, embora não saiba em que parte. A história é bem conhecida: os filhos

³⁰⁶ IDEM - "Quisiera ser un salvaje" Entrevista a Eduardo Berti. *3puntos.com* n. 227, 1 nov. 2001. Disponível em: <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=227&seccion=protagonista>. Acesso: 29 ago. 2004.

³⁰⁷ Um exemplo nesse aspecto seria Raduan Nassar, escritor paulista; em *Lavoura arcaica*, sua estréia, entre a edição de 1975, lançada pela Livraria José Olympio, e a de 1989, da Companhia das Letras, há uma lista enorme de correções, períodos cortados, enfim, cujo resultado é um texto hermético e musical, "para ser lido em voz alta". Não surpreende que Nassar não tenha escrito mais que dois livros, e quando homenageado pela série *Cadernos de Literatura*, para a qual redigiu o conto "Mãozinhas de seda", tenha solicitado que o texto não fosse incluído na publicação.

³⁰⁸ AIRA, César - "Todo homem..." *A trombeta de vime*. Op. cit., p. 20.

trabalham na terra sem descobrir qualquer vestígio; com a chegada do outono, no entanto, a safra é maior que qualquer outra. Revela-se aí o segredo, a experiência que o pai transmitia repleta de mistério: a felicidade estava no trabalho, não no ouro. A fábula foi retomada por Diderot, em *Páginas filosóficas*; por Benjamin, em "Experiência e pobreza", e quem saberá quantas vezes mais. Trata-se de um relato enigmático, cujo desfecho produz alguma espécie de moral, fechando o círculo alegórico como gênero demonstrativo de uma verdade que não é dita, mas vista por todos que lêem o relato.³⁰⁹ Para que o relato funcione, arremata Aira, em *Copi*, tem de possuir sempre algo de inexplicável, e a arte da narração decai em nossa época justamente por incorporar a explicação.

Graciela Montaldo, ao analisar *Os dois palhaços*,³¹⁰ vê nessa *novelinha* a alegoria de dois escritores, dois palhaços de circo, dois escritores-idiotas que levam as palavras a sério, literalmente: ao redigir uma carta a uma mulher chamada "Beba", ditada por seu companheiro, o palhaço que escreve bebe licor; ao escutar uma "coma", ou seja, uma vírgula, come salsichas. Entre "comas" e "bebas", o palhaço-escritor acabará inflado, torpe, bêbado, castigado por não entender o mecanismo da ficção. Montaldo vê aqui uma alegoria do realismo, o pai de todas as fantasias. Por outro viés, Raúl Antelo pontifica que Aira não pratica a alegoria, antes pelo contrário, "desdenha toda permanência estrutural que garanta a determinabilidade do sentido ou aponte, em última análise, a um valor central e definitivo, incapaz de ser alterado sem abalar todo o sistema".³¹¹

Diríamos que, nesse sentido, o próprio Aira desenhará a mudança operada na contemporaneidade: a explicação como paralisia sensório-motor das personagens do relato (na crítica literária como gênero); a falta de explicação como destruição do relato (Robbe-Grillet, p. ex.), ou ainda a explicação como alternativa causal, tal como em Proust, quando enumera durante páginas inteiras os possíveis motivos que alguém pode ter tido para fazer o que fez. Em todos esses últimos casos se vê a força motriz do relato em sua forma contemporânea: ele já não encerra um mandato de significado que, todavia, contém mas não mostra; trata-se de uma vulgarização, sem que isso configure uma perda. À prosa de linguagem simples e direta, praticada por Aira, não interessa a moral, mas continuar as explicações possíveis, os relatos possíveis. Não se trata de um renascimento; não estamos diante de um bom contador de histórias, porque a moral, o desfecho do círculo alegórico sempre se esvai pelas linhas.³¹²

³⁰⁹ A esse respeito, cf. IDEM – Kafka, Duchamp (Arquivo, p. 236.)

³¹⁰ Cf. MONTALDO, Graciela – Um caso para o esquecimento: estéticas bizarras na Argentina (livros, indústrias culturais e ficções). *Op. cit.*, p. 91-3.

³¹¹ Cf. aba da tradução brasileira de *Um acontecimento na vida do pinto-viajante*.

³¹² "Em geral, os escritores não manejaamos muito bem todo o valor agregado que um livro pode alcançar. Eu sigo meu argumento o melhor que posso, mas uma vez terminado, o livro pode adquirir outro sentido que sequer pensava existir. É o milagre da leitura" (AIRA, César – *La literatura realista, lucro con la miséria*. Entrevista a Jorge Luis Espinosa. *Milenio*. México, 18 jun. 2007).

Mas há, certamente, duas naturezas distintas da *explicação*: por um lado, trata-se de esclarecimento, de contextualizar um fato em determinada fração de tempo e história; aqui se tem a morte da narrativa, o surgimento da notícia. Por outro, trata-se de se utilizar da explicação para seguir adiante, sem deixar que uma verdade venha por fim à tona. É um vislumbre. O que fica, daí, é o contínuo, e por esse *defeito* a escritura pode lançar-se sempre adiante, como arqueologia de um passado sempre em reativação, ao qual o escritor sobrevive para dar testemunho.³¹³ "Escreve-se a partir desse mínimo, mas só pelo fato de escrevê-lo já se torna um máximo."³¹⁴

Bernard Bretonnière, em entrevista anexada ao fim da edição de *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, questiona César Aira a respeito de "O vestido cor-de-rosa", tentando extrair do autor o possível conteúdo filosófico do texto. Diz: "O senhor afirma que 'Em certo ponto de qualquer narrativa real existe uma outra, virtual'. E por isso me refiro a conto filosófico, fábula".

Ah! Eu escrevi isso! – responde Aira. – Bem, eu não poderia explicar-lhe hoje, e quem sabe jamais. É importante para mim, é a história da minha vida: ter dito coisas e não poder explicá-las mais... O escritor faz perguntas, porém jamais dá as verdadeiras respostas, ele inventa outros discursos que por si só necessitarão de outras explicações. Tudo cessa quando a verdade é dita. O escritor continua e deve se proteger da crença na verdade, a única coisa que poderia interromper seu trabalho.³¹⁵

E caso disso reste ainda alguma contradição, não haverá problema algum: mais adiante, Bretonnière pasma e indaga se o que Aira acabara de dizer não contradiria exatamente o que falara minutos antes. "Sei que é seu direito, mas agora o senhor se encontra perto das armadilhas de seus próprios paradoxos". "É verdade!", diz Aira. "Veja, a prova de que nós [os escritores] não procuramos atender a uma verdade. Eu não uso da necessidade de sustentar as teses."³¹⁶

3.3 APARELHO, PROCEDIMENTO, CIFRA

Mencionamos no capítulo 1 um dos ensaios mais conhecidos de César Aira, "A nova escritura". Relembremos: nesse texto aparece formalizada sua teoria do procedimento como o elemento restante da vanguarda, uma espécie de artifício que permite continuar a arte sem necessariamente se ter a obra, ou, por outro

³¹³ "Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*", diz Beatriz Sarlo. "E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*." (SARLO, Beatriz – *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 10.)

³¹⁴ AIRA, César – Por que escrevi. Cf. Arquivo, p. 287.

³¹⁵ IDEM – Entretien avec Cesar Aira par Bernard Bretonnière. *Op. cit.*, p. 76.

³¹⁶ IDEM – Ibidem.

viés, o procedimento permite à obra permanecer aberta, disseminando-se em possibilidade infinita. Poderíamos, assim, *grosso modo*, relacionar o procedimento a uma espécie de técnica, de mecanismo, movido a corda ou a qualquer outra forma de energia, que uma vez acionado produzirá enunciados, tal qual uma máquina fotográfica ou um projetor, disparados por um simples botão de *start* ou *play*. Seria um *aparelho*, ou seja, um "brinquedo que simula um tipo de pensamento".³¹⁷

Em "O ensaio e seu tema", publicado em 2001, César Aira esboça uma dessas máquinas. Fala de uma estratégia particular para a escolha do tema, bastante simples, que se constitui da junção de dois termos, A e B. Um assunto apenas não se sustentaria, já que talvez por aí adviesse uma vontade de esgotamento, sempre enganosa. A junção de dois termos, por outro lado, delimita e especifica o confronto, de modo que o que se tem a dizer possui seu ponto mais alto exatamente no título, ao qual toda a reflexão posterior fica remetida. Dada a simplicidade da estratégia, Aira esboça um testemunho de seus tempos de faculdade:

Nos anos setenta [este esquema] era algo quase obrigatório, tanto que com alguns amigos tínhamos pensado em oferecer às usinas editoriais de ensaios um procedimento simples para produzir títulos. Consistia num diagrama feito a partir de duas linhas em ângulo reto, sobre as quais se escrevia duas vezes, na vertical e na horizontal, a mesma série de termos extraídos da base comum de interesses da época; digamos: Liberação, Colonialismo, Classe Operária, Peronismo, Imperialismo, Inconsciente, Psicanálise, Estruturalismo, Sexo etc. Bastava pôr o dedo num dos quadrinhos assim formados, remeter-se à abscissa e à coordenada, e se obtinha um tema: Imperialismo e Psicanálise, Mais-valia e Luta Operária, ou o que fosse. Tinha-se, é claro, de tomar a precaução de não eleger uma casa da diagonal central, nesse caso poderia sair algo como Capitalismo e Capitalismo. O que, pensando bem, teria sua originalidade.³¹⁸

O esquema, o procedimento, seria então um *aparelho*. Todavia, o aparelho não vê, não age por si. Se o aparelho é máquina produtora de imagens ou enunciados, seu condutor é quem nestes insere informações não previstas por aquele. Trata-se da definição de Flusser para o fotógrafo mas que, aqui, entenderemos como sujeito. Convém perguntar, a essa altura, se uma vez acionado à revelia do condutor, o procedimento não produziria sempre o mesmo, numa repetição indefinida. Não. Se o procedimento é o mesmo, a diferença residiria na intensidade do gesto, modulado pela aspereza ou ondulação do terreno onde o sujeito se projeta, no composto de misturas que antecipam o apertar do botão ou, ainda, no próprio lugar onde a operação se dá. Mais que isso, o procedimento se estende e atravessa o receptor, que deve vaguear sobre a superfície da imagem e fazer *scanning*, um movimento de varredura que "decifra" uma situação.³¹⁹ Longe de esclarecer os códigos, o que se tem novamente é

³¹⁷ FLUSSER, Vilém – Glossário para uma futura filosofia da fotografia. *Op. cit.*, p. 77.

³¹⁸ AIRA, César – O ensaio e seu tema. *Cf.* Arquivo, p. 265.

³¹⁹ *Cf.* FLUSSER, Vilém – Glossário para uma futura filosofia da fotografia. *Op. cit.*, p. 78.

proliferação de procedimentos. Porque não há decifragem que não produza novos códigos, novas cifras, tanto particulares quanto irrepetíveis.

César Aira de fato pratica a fórmula A e B em alguns de seus textos ("A cidade e o campo", "Best-seller e literatura", *A costureira e o vento*, *Dante e a rainha*, *Mãe e filho*) como exercício de tensão entre duas forças, cuja potência descansaria no volume onde estão inseridas. Reposicionando-as, a potência é também remodelada.³²⁰ A combinatória, porém, se estende e concerne à formulação singular e irrepetível que constitui tanto o escritor como o leitor. Trata-se de uma *cifra*, elaborada pela somatória das leituras de uma vida inteira. Mas apesar dessa condição única, dessa particularidade absoluta (que poderíamos remeter àquilo que Aira denomina *estilo*³²¹ ou "mito pessoal do escritor"),³²² os resultados da combinatória são comuns, porque a literatura forma um sistema que, como todo sistema, está completo de antemão, tornando supérflua toda e qualquer adição. O argumento é duro pois, para a literatura, os livros por vir serão invariavelmente dispensáveis, acessórios, suplementares, porque aquilo que produzem já está feito por aqueles que o antecedem. Já há obras o bastante. (É um dos argumentos de "A nova escritura", em que impera o processo sobre o resultado, ou seja, se já se sabe com o fazer uma obra, a execução se torna inútil, porque "serviria apenas para alimentar o consumo ou sanar uma satisfação narcisista".)³²³ Somente na História se justifica a multiplicação dos livros, dirá Aira, porque nesse campo se multiplicam as essências da literatura, os efeitos contingentes do tempo.

A essa altura, cada novo livro constitui também um aparelho a mais, anexado à grande máquina, que reinventa e dissolve a literatura com seus próprios ácidos. Borges renunciou a essa postura de ator no presente histórico, dotando o leitor de poderes inusitados, tal como Pierre Menard, para quem a História é confirmatória, não criadora. "O sujeito histórico que assumiu a máscara do leitor se converte em livros apenas para atualizar uma essência trans-histórica, livros estes que servirão como exemplos intercambiáveis de um sentido que já estava antes e que estará depois."³²⁴

Sylvia Molloy repara que se todos os contos de Borges repetem incansavelmente que toda a literatura é releitura e exercício de repetição de

³²⁰ O gesto assemelha-se ao que Aira reconhece como uma das estratégias da escritura borgiana, ou seja, "extrair esses elementos que tornam a literatura sistemática (elementos que sobreviveram, meio ao acaso, como ruínas) do 'volume' onde estão, na maior parte das vezes ocultos ou dissimulados num mal-entendido, ou simplesmente inadvertidos, para serem expostos em fórmulas simples e despojadas do aparato com o qual uma idéia se torna um livro. Essa extração não é apenas epistemológica, mas também moral, já que tais elementos são despojados de sua implicação psicológica, pessoal e patética. Antes, claro, são despojados de seu volume" (AIRA, César – A cifra. Cf. Arquivo, p. 231).

³²¹ "Um estilo é uma civilização unipessoal que faz de todos os demais homens, passados, presentes e futuros, epifenômenos de um universo imaginativo" (IDEM – Ibidem).

³²² "A essa língua estrangeira dentro da língua materna se chama, genericamente, 'estilo'. Eu, ao estilo tenho chamado 'mito pessoal' do escritor, porque acredito que termina por abarcar tudo, a vida e a obra, num contínuo incessante" (IDEM – O incompreensível. Cf. Arquivo, p. 240).

³²³ IDEM – A nova escritura. Cf. Arquivo, p. 222.

³²⁴ IDEM – A cifra. Cf. Arquivo, p. 231.

um só texto, perpetuamente diferente (dentre os quais "Pierre Menard" seria apenas o mais citado), "O Evangelho segundo Marcos"³²⁵ vai mais longe porque as personagens que Borges nele apresenta já não são letrados europeus, como Menard, mas *criollos*, com sangue europeu e hispano-americano, que já não sabem ler nem escrever. "Indigentes culturais, não perderam, apesar de tudo, o deslumbrado respeito pelas Escrituras; mas, ao carecer de letras, só conseguem dramatizar, de maneira atroz, sua intenção desviada."³²⁶ Seria este um aspecto fundamental da literatura hispano-americana: a capacidade de distorção criadora. Trata-se do famoso argumento de Silviano Santiago em "O entre-lugar do discurso latino-americano", quando sublinha o abandono dos métodos da crítica policial "em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico a diferença".³²⁷ O caminho, sabemos, prevê a transformação do leitor consumidor em leitor produtor de textos, pela distinção barthesiana entre textos legíveis (os clássicos por excelência) e textos escrevíveis, aqueles que despertam o cliente pagante à práxis da expressão da própria experiência. Tal expressão seria aquilo que há pouco vimos como os "efeitos contingentes do tempo", fundamentais para a História, porém acessórios para a Literatura. Os mapas e territórios produzidos constituem, por sua vez, um ponto de indecibilidade porque jamais será possível saber se o mapa concerne à leitura que cobre todo o escrito, ou à escritura que chegará a cobrir uma leitura que foi anterior.

Ao estudar a escrita autobiográfica na América Hispânica,³²⁸ Molloy elabora essa imagem expondo o argumento de que a autobiografia, o testemunho ou os relatórios de viagem (formas representacionais que a rigor estariam marcadas pela idéia de fazer crer o leitor estar diante de relatos diretos, "sem ficção", ou seja, extraídos da vida real, por indivíduos reais, e que não obedeceriam, como articula James Olney,³²⁹ a quaisquer requisitos formais dados de antemão) na verdade apenas mascaram – em negativo, poderíamos acrescentar – uma prefiguração textual dada pela combinação, por vezes incongruente, de todos os textos que funcionam como impulso literário ao escritor, o aparelho que se acopla à máquina Literatura. Daí que, conforme a perspectiva, todo novo texto, todo novo escritor não seja mais que *scanning*, varredura de toda a combinatória que o atinge e que lhe é anterior, mas que até então permanece em estado bruto,

³²⁵ Cf. BORGES, Jorge Luis – *O informe de Brodie*. 2ª ed. Trad. Hermilo Borba Filho. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1983, p. 105-14.

³²⁶ MOLLOY, Sylvia – *Vale o escrito. A escritura autobiográfica na América Hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004, p. 31.

³²⁷ SANTIAGO, Silviano – *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 21.

³²⁸ Cf. nota anterior.

³²⁹ "Não há regras nem requisitos formais que limitem o autobiográfico; não existem restrições, nem modelos ineludíveis, nem práticas obrigatórias que gradualmente tenham surgido de uma longa tradição" (OLNEY, James (comp.) – *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, 1980, p. 3, apud MOLLOY, Sylvia – *Vale o escrito. Op. cit.*, p. 32.)

sem recombinação. Ao modo de agenciamento dessa operação também se pode chamar *estilo*, com a ressalva, porém, de que não se trata de uma estratégia consciente e controlada:

Todo escritor vai em direção à claridade perfeita, mas o caminho é um rodeio pelo incompreensível. Caso se dirija ao claro pelo caminho do claro, poderá ficar no óbvio, que é a forma mais derrotada da melancolia em literatura. O escritor faz um longo e tortuoso passeio pelas sombras antes de chegar à luz, e a claridade final fica impregnada pelo incompreensível, como as brancuras de neon do paraíso dantesco ficaram marcadas pelas assustadoras espirais das cavernas do inferno. A claridade definitiva da obra triunfante volta a ser escura, mais escura quanto mais clara for, e isso assegura a eterna juventude da obra de arte.³³⁰

E disso resta, talvez, que não haja agenciamento algum.

O mesmo mecanismo é armado por César Aira através da figura de Borges, cuja estratégia de escritura a crítica muitas vezes presunçosamente desenha pela combinação casual de se "tomar ao acaso dois artigos da Enciclopédia Britânica, resumi-los em prosa elegante, e buscar uma relação que, a favor do acaso, não poderia deixar de indicar inteligência e erudição".³³¹ Para Aira, a literatura é o único sistema apto para um homem só, aquele que tudo elabora sem sair de seu mito biográfico singular. Daí que o estilo conflua numa civilização unipessoal, que faz de tudo e de todos os homens epifenômenos de um universo imaginativo particular, cujos mapas desenhados (a escritura) jamais saberemos, como dissemos há pouco, tratar-se de um todo irreduzível que cobre o trajeto percorrido, ou de um esboço do trajeto que dá conta dos meios percorridos para se chegar até ali.

A proliferação de aparelhos é infinita. Em todos eles há verdade, processos de verdade, sujeitos que se constituem e se dissolvem. Todos eles demandam acontecimentos. Se anexados à máquina Literatura, adentram o contínuo e, ainda que munidos de sua singularidade, sua particularidade absoluta, serão supérfluos. Se anexados à máquina História, também adentrarão o contínuo, porém se trata de um contínuo regido pela situação, que administra os discursos e, por uma espécie de "seleção natural", forma aquilo que Lyotard julgava encerrado: os metarrelatos.³³² O contínuo da História é fundamentalmente seleção e, por conseguinte, inserção no texto escolhido para o cânone de um quê de sentido que passará a orientar a significação deste mesmo texto, ou melhor, garantirá significação no campo aberto do discurso.

Nesse gesto de exclusão, uma série de aparelhos, de mundos, ficarão à margem. Mas é essa exclusão o que possibilitará, mais tarde, que o próprio contínuo da História siga adiante. Porque ainda que seletiva, a História reserva para si uma ferramenta importante, a reconsideração, pela qual pode

³³⁰ AIRA, César – O incompreensível. Cf. Arquivo, p. 240.

³³¹ IDEM – A cifra. Cf. Arquivo, p. 231.

³³² Cf. LYOTARD, Jean-François – O pós-moderno. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

reformular a si sem deixar de lado princípio legislador.³³³ Já para a Literatura, a reconsideração não existe, pois o sistema que ela desenha, na verdade, não lhe pertence, nem é por ela esboçado; trata-se de mais um agenciamento da História. Não se volta atrás na Literatura.

3.4 MAQUETE

Mas se em todos os aparelhos há verdade, como isso se dá? Como se forja uma verdade? Do que se constitui e como se chega ao realismo? – são perguntas que os textos de César Aira dificilmente deixam de enunciar ou responder.

No capítulo 1, mencionamos um ensaio em que o escritor fala de como a ficção se torna, especialmente a partir do século XVIII, com Montesquieu, um procedimento indispensável do pensamento para se atingir e tocar o novo.³³⁴ As *Cartas persas*, por exemplo, desenhavam um mecanismo pelas figuras de Rica e Usbek, cuja condição de estrangeiros permite um olhar (uma escopia, *una mirada*) sobre a Europa que os europeus jamais teriam. O que se tem aí é uma *literatura menor*, não a de uma língua menor, mas a que uma minoria faz em uma língua maior.³³⁵ Trata-se, portanto, de um uso estranho desse mecanismo.

Mas para produzir uma escopia, um olhar, é necessário passar pela instância ficcional do "como se", ou seja, para que se veja a Europa, no caso, é necessário um dispositivo de distanciamento do fenômeno, algo que nele esbarre por um processo de estranhamento. Mas essa, reparará Aira, é a condição própria do escritor que, para ver a sociedade que o rodeia, deverá supor a si mesmo como estrangeiro, louco, ingênuo, gigante, artista etc. Dessa simbiose entre ficção e realidade, de um eu que se mostra por uma imagem em negativo a partir de um outro hipotético, resulta o romance exótico, sob o signo da inversão: para que a realidade revele o real, deverá antes se tornar ficção. Essa passagem gera uma nova condição para o pensamento: a ficção passa a atuar como uma espécie de seu auxiliar.

Para pensar este dispositivo, o *como se*, na escritura de César Aira, passemos a um dos relatos de *A trombeta de vime*, intitulado "Introdução e ensaio", datado de julho de 1995. Nesse texto, Aira nos mostra a digressão de um escritor que, ao fim de um dia perdido, um dia de pequenos fracassos, volta à sua casa de metrô, após uma ida ao centro da cidade em busca de um disco. Um

³³³ Cf. BAUMAN, Zygmunt – *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

³³⁴ Ou, para utilizar de um outro termo seu, o "incompreensível". Cf. Arquivo, p. 240.

³³⁵ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix – O que é uma literatura menor? *Kafka. Por uma literatura menor. Op. cit.*, p. 25.

sujeito entediado – sem tédio não há experiência, dirá Benjamin³³⁶ – que, da melancolia que constata e divide com aqueles à sua volta ("fora inútil sair", diz, "se bem que ficar teria sido pior"), entende que a procura de uma causa orgânica, de um centro que distribua sentido ao mundo, não é mais que um pobre consolo porque, a seu ver, "os giros de meus pensamentos no vazio, como a mecânica da cidade e da sociedade, numa palavra, tudo, responde a pequenos estímulos esparsos e incoerentes".³³⁷

É portanto esse narrador entediado, que volta para casa sem conseguir nada, nada além de perder o dia, quem nos dará um esquema de como se faz uma verdade, pela premissa de que "toda obra de arte é a introdução aos sistemas precários em movimento".³³⁸ Todo artifício, a literatura portanto, surge "como uma correção marginal à crueldade implícita do pensamento criativo",³³⁹ um dispositivo que ordena o discurso, e que mesmo não sendo ele próprio a regra (por vezes será objeto de sua quebra), "estende a ponte para o jardim do inofensivo, onde qualquer um pode cortar suas rosas sem temor de prejudicar quem quer que seja".³⁴⁰ O nome – literatura – é aquilo que apazigua os discursos; o dispositivo que insere o caos, embalado a vácuo, dentro da ordem, que por sua vez o distribui e entrega "ao puro e livre-arbítrio de cada um".³⁴¹

Durante a viagem, o narrador, um narrador de si, espécie de escritor-idiota, pensa a Literatura (assim se refere) como o espaço de uma iluminação privada, trabalho intelectual fecundo, promessa de felicidade. "Não poderia dizer do que se tratava exatamente. Ou, melhor dizendo: tratava-se da Literatura",³⁴² algo que pode ser tanto uma partícula subatômica quanto uma "instituição grandiosa e pesadíssima".³⁴³ É o luxo do mundo, mas, ao mesmo tempo, é o luxo que transforma o mundo. Fechando a digressão, o narrador entende duas espécies de riquezas: a européia e a americana. De um lado, no velho continente, tudo parece se repetir, de modo que nada pode ser mexido sem que se subtraia de algo ou alguém parte de sua propriedade, ao passo que na América a riqueza se cria do nada, dos grandes espaços vazios, num crescimento constante e ilimitado.³⁴⁴ É a partir desse lugar, portanto, uma terra baldia, que nosso narrador se manifesta. Dessas divagações a viagem se encurta, e nosso narrador não hesita, nem bem chega em casa, senta-se a escrever um ensaio.

³³⁶ "O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência." (BENJAMIN, Walter – O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Op. cit.*, p. 204.)

³³⁷ AIRA, César – Introdução e ensaio. *Op. cit.*, p. 65.

³³⁸ IDEM – *Ibidem*, p. 68.

³³⁹ IDEM – *Ibidem*.

³⁴⁰ IDEM – *Ibidem*.

³⁴¹ IDEM – *Ibidem*.

³⁴² IDEM – *Ibidem*, p. 66.

³⁴³ *Cf.*, a esse respeito, IDEM – O que fazer com a literatura? Arquivo, p. 285.

³⁴⁴ Lembremos: trata-se da leitura de Sylvia Molloy para o conto "O Evangelho segundo Marcos", de Borges (*cf.* MOLLOY, Sylvia – O leitor com o livro na mão. *Vale o escrito. Op. cit.*, p. 30-1), e da teoria do entre-lugar de Silviano Santiago (*cf.* *Uma literatura nos trópicos. Op. cit.*, p. 21).

O tema do ensaio não vem muito a caso, está intitulado simplesmente "Ensaio", e mesmo porque se trata de um *álibi* e também de um *doppelgänger*. Não é, pois, o tema que a argumentação levará adiante: fala do fim do ofício da prostituição, de como esse ofício é substituído por uma nova ordem sociosexual, não tardando o dia em que será apenas um dado histórico, reconstituível somente por meio de documentos. Fala também, pessoalmente, que por uma questão de timidez jamais recorreu às putas ("ninguém mais desprovido do que eu da habilidade de decodificar, traduzir e improvisar necessária para aproveitar as chances sutis que estão no ar, que são o ar [...] Sou um inadaptado"),³⁴⁵ e que o espanta a idéia de que um sujeito, com apenas alguns trocados, possa dispor daquela moça que mais lhe agrada, com todo o seu consentimento, e no dia seguinte outra.

Não é um conto de fadas? É quase uma fantasia diurna, um sonho acordado, e desse tipo de sonhos verossímeis e com elasticidade para abrigar todos os detalhes, e a mais breve experiência ensina que essas fantasias nunca se realizam.

E, no entanto, deve ter sido assim, a julgar pela documentação de que dispomos. Mas deixemos de lado os papéis, que podem mentir. Tomemos a única coisa que confirma nos fatos a realidade da prostituição: os restos que sobrevivem. A partir deles deveríamos poder reconstruir o que a coisa em si foi no passado.³⁴⁶

E aqui a pergunta inicial retorna: como se faz uma verdade? – Nosso narrador percebe que desse passado andrajoso, cuja presença, no caso, são apenas putas velhas, desdentadas, caolhas, vovozinhas, pode-se no entanto imaginar perfeitamente sua juventude, "deve ser minha imaginação que atua como um raio aniquilador e faz a juventude de todas elas, coletivamente, se desvanecer no giro de uma frase, num instante, como numa sinapse. Talvez aqui opere o 'princípio da incerteza', sendo um desses fenômenos que ninguém pode observar sem modificá-los".³⁴⁷ Sobre esse passado emerge um sujeito de outra dimensão, um indivíduo já formado, com gostos e experiências, todo esse aparato necessário de que uma verdade bem forjada precisa para se pôr de pé.

"A experiência me ensinou", diz, "que o único procedimento que realmente ajuda a resolver problemas desse tipo é dispor seus dados de tal modo que fiquem todos visíveis a um só olhar."³⁴⁸ Mas nisso emergem alguns problemas: como lidar com a heterogeneidade dos dados, sua forma e origem, já que são as mais variadas, uns são reais, outros fictícios, uns permanecem, outros são já não dizem nada, uns são próprios, outros alheios, outros ainda dizem respeito a problemas correlatos. "Podem ser casuais, soltos, temporais, a *priori*, biográficos, coincidentes, substantivos, adjetivos, modais, ricos, pobres

³⁴⁵ AIRA, César – Introdução e ensaio. *Op. cit.*, p. 70.

³⁴⁶ IDEM – *Ibidem*, p. 70-1

³⁴⁷ IDEM – *Ibidem*, p. 71.

³⁴⁸ IDEM – *Ibidem*.

estéticos, qualquer coisa."³⁴⁹ E com o detalhe, é certo, de que um elemento só se mostra ocultando outros. Por isso, diz o narrador, é preciso montar uma espécie de "maquete"; nela tudo aparece ao mesmo tempo. A maquete é um ponto nevrálgico, mas não o centro do relato, é bom esclarecer. Constitui o estofado por onde os enunciados passeiam, a superfície na qual se joga com eles. Nela se lançam os dados mais variados, e o procedimento seguinte será isto que nosso narrador chama amplificação (e também equalização, dizemos nós), ou seja, dar "espaço suficiente para mover-se entre eles, manipulá-los com comodidade, deslocá-los, modificá-los".³⁵⁰ "Se se tratasse de uma célula, bastaria amplificá-la no microscópio. Mas um problema como o que nos ocupa costuma incluir como dados uma célula, por exemplo, uma célula de vaca, mas também a oscilação de preços no mercado de gado da bolsa de Chicago."³⁵¹

Para demonstrar o método, nosso narrador decide reunir, num mesmo salão, todos os presidentes argentinos vivos em 1900. (E o ensaio sobre o declínio da prostituição já não interessa mais.) Mitre, Roca, Juárez Celman, Pellegrini, Luis Sáenz Peña, E. Uriburu, Quintana, Figueroa Alcorta, Yrigoyen, Perón. São 21. "Em 1900 uns eram velhos, outros jovens, alguns crianças; não importa. Tomamos todos em sua idade presidencial, a do retrato oficial [...] A escolha é para efeitos da demonstração, nada mais."³⁵² Postos todos no salão, é hora dos pormenores, os objetos, a mobília, a iluminação. Estão sentados aqui e ali, jogando baralho, bebendo um cálice de xerez. Com a roupa não há maiores problemas, o guarda-roupa masculino é atemporal. Muitos não se conhecem; mas haverá tempo para isso.

Do salão, diz haver uma grande escada. A varanda possui uma série de portas (esse detalhe é o mais importante) que, ao se abrirem, avançam um pouco sobre a varanda, em direção à balaustrada, "como se quisessem dar uma olhada no que se passa embaixo, para depois voltarem a seu lugar. Se isso fosse uma comédia, poderia se chamar *As portas curiosas*".³⁵³

Pronto. Tem-se aqui a maquete; tem-se aqui um dos métodos Aira, senão o método. (Mais adiante discutiremos a presença/ausência do procedimento na sua escritura.) O cenário está montado, o ambiente decorado, as personagens em movimento, basta adentrar o salão. Torna-se um mecanismo fácil, "movido à corda", uma vez acionado, funcionará sozinho. Mas o detalhe que mais nos interessa, as "portas curiosas", já tinha sua maquinária funcionando desde algum tempo. As portas deslizantes, que ao se recolherem saem a espiar o que acontece e se insinuam sobre as personagens, constituem um narrador que certamente terá muito mais a dizer do que qualquer um dos presidentes do salão,

³⁴⁹ IDEM – Ibidem, p. 72.

³⁵⁰ IDEM – Ibidem.

³⁵¹ IDEM – Ibidem.

³⁵² IDEM – Ibidem, p. 73.

³⁵³ IDEM – Ibidem, p. 74.

porque não têm quaisquer interesses implicados no relato. Para pensarmos isso, será necessário dar alguns passos atrás e retomar outro ensaio de César Aira.

3.5 A PROSOPOPÉIA

A prosopopéia constitui-se de um recurso artificial que concede discurso a algum objeto inanimado, animal, qualidade abstrata ou pessoa morta, ausente ou imaginária. É a definição que César Aira nos dá no ensaio de mesmo título, "A prosopopéia", datado de 1994.³⁵⁴

Tais objetos podem ser testemunhas presenciais, tão inúteis quanto insubstituíveis, uma vez que estando certos de que jamais virão a falar, realizamos em sua presença nossos atos mais secretos, revelamos nossos maiores segredos. Pela prosopopéia se elabora um lugar de fala inusitado, estranho, infame, através de figuras que não estão inclusas nos ciclos da vida orgânica. Dada essa qualidade, tais objetos podem durar gerações, atravessá-las, guardando uma experiência única. De modo mais radical, a prosopopéia como objeto inerte representaria pura e simplesmente a obra de arte, que nada é além de objeto falante.

A mecânica prosopopéica é única: com ela se extrai um saber próprio ("caso se ponha a falar uma parede, podemos esperar que seja para dizer algo muito específico e muito bem pensado; supõe-se que houve tempo para pensá-lo"),³⁵⁵ de algo inusitado ("toma a palavra um sujeito não destinado a falar, a que todos os participantes das histórias implicadas tiveram por mudo; por isso, a ele entregaram todos os seus segredos"),³⁵⁶ e cuja maior característica é sua superpotência narrativa ("o que fala está isento das limitações temporais das personagens, atravessando suas vidas de um lado a outro").³⁵⁷

Mas não se trata de mero uso retórico. São vários os casos de uso da prosopopéia na literatura, diz Aira. Dentre eles está *Carta ao Pai*, relato pelo qual fala o "homem-parede", e cujo discurso está formulado tal qual uma alegação jurídica, "o que, aliás, é bastante característico da prosopopéia: sempre possui algo de ajuste de contas ou ato de justiça".³⁵⁸ Além disso, trata-se de um texto que possui a qualidade de atravessar as gerações.

A prosopopéia, em Kafka, se derrama desde "Josefina, a cantora ou A cidade dos ratos", até "A construção", perpassando textos tais como

³⁵⁴ Ao que consta, a primeira aparição do texto se dá em *Zunino & Zungri*, revista eletrônica de Beatriz Viterbo Editora (cf. http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=237&sec=Ineditos. Acesso: 30 nov. 2007).

³⁵⁵ AIRA, César – A prosopopéia. Cf. Arquivo, p. 215.

³⁵⁶ IDEM – Ibidem.

³⁵⁷ IDEM – Ibidem, p. 215.

³⁵⁸ IDEM – Ibidem.

"Recordações da estação dos caminhos-de-ferro de Kalda",³⁵⁹ quando fala o homem-ferrovia, que trabalha e vive nesse local ermo, dando-lhe voz, dividindo seu tempo entre as tarefas de sua função e a observação das ratazanas de seu tabique de madeira. A imagem dessa personagem retorna num dos contos de Sérgio Sant'Anna (escritor carioca, 1941, cujo romance *Um crime delicado* César Aira traduz em 2007), "O homem sozinho numa estação ferroviária",³⁶⁰ cuja descrição inicial nos coloca no mesmo ambiente montado por Kafka, a plantação, os colonos que bem poderiam ser as visitas com quem a personagem de Kafka conversa brevemente, a vaca que desejava comprar. Terminada a descrição no conto de Sant'Anna, acabamos sabendo tratar-se na verdade de um quadro de autoria anônima, pendurado numa das paredes da biblioteca de uma cidade paulista interiorana. No terceiro grau da narrativa (o primeiro era a descrição do cenário; o segundo, a revelação do cenário enquanto quadro), surgem duas personagens ilustres, Mário e Oswald de Andrade, em visita à cidade por ocasião da inauguração da biblioteca pública. O mecanismo prosopopéico então se desdobra e se multiplica: do objeto falante quadro, que põe em cena "o mais cinza dos cidadãos",³⁶¹ concede-se voz a dois escritores, que diante do quadro passam a discutir suas possibilidades: não se trataria de um pintor, mas de uma pintora que retratara a partida de seu companheiro a um sanatório de tuberculosos. Oswald julgava tratar-se de um abandono, pelo que na verdade a tuberculosa seria a pintora, que teria elaborado a imagem já de memória, no sanatório. Mário, por sua vez, incentivado por uma professora que acompanhava a ambos os escritores, pensa ser um auto-retrato, *Auto-retrato do suicida momentos antes de atirar-se sob as rodas da composição...*

A máquina ganha potência em *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, quando surge Johan Moritz Rugendas, o pintor de gênero que, com seu assistente, viaja pela América Latina retratando paisagens, tipos. Esse romance é um dos casos mais emblemáticos do mecanismo prosopopéico na escritura de César Aira. Tal qual o conto de Sant'Anna, aqui se faz com que os desenhos falem; pelas imagens se elabora a trajetória do pintor pelo pampa argentino, em seu procedimento de documentação, bem como a fatalidade de um raio que o atinge nesse espaço baldio, experiência que ocasionará uma complexa alteração em sua sensibilidade e percepção.³⁶² Voltemos ao ensaio.

³⁵⁹ Cf. KAFKA, Franz – *Os aeroplanos em Brescia e outros textos*. Trad. Ana Maria Freire Damiano. Lisboa: Livros do Brasil, 1988, p. 35-58.

³⁶⁰ Cf. SANT'ANNA, Sérgio – *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 79-86.

³⁶¹ Cf. AIRA, César – *A prosopopéia*. Cf. Arquivo, p. 215.

³⁶² "Naqueles anos, Rugendas havia iniciado uma prática nova, a do esboço a óleo. Isto constituía uma inovação que a história da arte registrou como tal. Somente uns cinquenta anos depois os impressionistas o praticaram de modo sistemático. Naquele momento, o jovem artista alemão não tinha outros antecedentes, a não ser alguns excêntricos ingleses, tendo Turner como modelo. Malvisto, considerava-se o esboço a óleo como uma obra mal-acabada. No trabalho cotidiano, seu efeito era a inserção de peças únicas no fluxo constante de notas preparatórias para a gravura ou o óleo em série. Krause não seguia por este caminho. Limitava-se a contemplar a produção frenética daqueles pequenos rascunhos de pastosidade exagerada e cores ácidas discordantes." (IDEM – *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 25.)

Antes de Kafka, Diderot é o caso que Aira julga mais forte: *As jóias indiscretas*, *A religiosa*, *Jacques*, *o fatalista* e *O sobrinho de Rameau*.³⁶³ Depois de Kafka, Puig. Nele, a prosopopéia se desenvolve com traços próprios, de Puig e de seu tempo. Aira reconhece em seus livros algo que chama de "interesse intrínseco das personagens". No romance popular, policial, as personagens seguem sua curiosidade e por ela são delimitadas, ao mesmo tempo em que possuem interesses vitais implicados no relato. No romance de entretenimento, o *best-seller*, o interesse queima; a identificação do leitor é puramente fantasmática com os interesses internos da ficção. É o contrário do romance obra de arte, diz Aira, em que o interesse está posto fora, no leitor e na operação estética de sua leitura. "Daí que, para acentuar o contraste, o romance moderno tenha posto de lado o aventureiro e o gênio, especializando-se no mais cinza e medíocre dos cidadãos."³⁶⁴ A proeza de Puig, arremata Aira, reside na recuperação do interesse interno, para o que o leitor simplesmente inexistente.

Em ensaio posterior, Aira observa que a profissionalização dos escritores limitou a prática da arte a um setor social mínimo de especialistas, gerando uma perda considerável de experiências com relação a todo o restante da sociedade. Daí que os artistas tenham passado a "dar voz àqueles que não têm voz":³⁶⁵ a prosopopéia invade a arte do século XX, convertendo-se numa espécie serviço social. O romance realista, clamado por Lukács, estaria aí imbricado.³⁶⁶ O gesto, no entanto, constitui para Aira uma lamentável caricatura da

³⁶³ "Para começar, em *As jóias indiscretas*, a prosopopéia aparece diante da consternação de todo um reino, afortunadamente imaginário: os genitais femininos decidem falar. Aquilo que jamais se imaginaria falando, que por definição detém os segredos que se acreditaria melhores guardados, toma a palavra. Não é uma prosopopéia, mas sua tematização ou narrativização. O acento está posto sobre a organização intencional do discurso: as 'jóias' abrem suas bocas por motivos muito concretos, e fazem isso com uma eficácia surpreendente. Trata-se de algo típico da mentalidade iluminista, da qual seria difícil encontrar um modelo mais bem acabado que Diderot. Sua qualidade como expoente da época deriva da originalidade sem parâmetro, adquirida pela reinvenção do dispositivo prosopopéia. O racionalismo mencionado como ajuste de contas está mais desenvolvido em *A religiosa*: quem fala agora é uma monja enclausurada, cujo voto de silêncio e obediência foi feito somente para melhor enunciar sua alegação fanática. *Jacques*, *o fatalista*, e sobretudo *O sobrinho de Rameau* tomam a direção contrária, seus protagonistas são tagarelas compulsivos. E por isso mesmo neles a prosopopéia triunfa. Nada pode surpreender menos que escutar o sobrinho de Rameau, uma espécie de charlatão profissional; a surpresa perene que se produz, no entanto, é que ele diz a verdade, sua loucura e marginalidade coisificaram-no como objeto falante capaz de testemunhar o juízo da civilização. *Jacques*, *o fatalista*, por sua vez, é o monumento à digressão proliferante do romance. Diria, aliás, que aqui existe uma arqueologia da prosopopéia. O modelo seguido por Diderot foi Cervantes. Toda a originalidade do Quixote, originalidade fundadora do romance, está no fato de que suas personagens falam. Mediante o simples recurso de dar voz às personagens de um romance de cavalaria, este explode, e seus códigos se dissolvem. A ficção não resiste à prova da palavra falada, a realidade atua com um ácido, e o realismo nasce. Ao me referir ao "triunfo da prosopopéia", quero dizer sua superação. Algo tão néscio como a prosopopéia se torna literatura apenas ao cair por seu próprio peso. A outra influência de Diderot, em sua ficção, foi *Tristan Shandy*. A peculiaridade insólita do romance de Sterne consiste em dar palavra a uma personagem, sem condicionamentos, para que esta se perca em seu próprio discurso incontrolável, e acabe contando uma história diferente daquela que o autor havia proposto. Salvo então que se tem de coisificar essa personagem, ou seja, despojá-la de uma psicologia que não poderia deixar de se contaminar pela do autor, dando-lhe a imprevisibilidade de uma parede que desanda a falar." (IDEM – A prosopopéia. Cf. Arquivo, p. 215.)

³⁶⁴ IDEM – Ibidem, p. 216.

³⁶⁵ IDEM – A nova escritura. Cf. Arquivo, p. 222.

³⁶⁶ Sempre conforme a tipologia esboçada por Roman Jakobson, em "Do realismo artístico" (*In* EIKHENBAUM, B. et al. – *Teoria da literatura: formalistas russos*. Op. cit., p. 120-1). Cf., também, LUKÁCS, Georg et al. – *Realismo: ¿mito, doutrina o tendência histórica?* Op. cit.

prosopopéia, ou seja, trata-se de ventriloquia e não prosopopéia, "que é também ventriloquia, mas sem ilusionismo".³⁶⁷

"Dar voz àqueles que não têm voz" poderia resumir o programa de Michel Foucault, em "A vida dos homens infames", quando se detém sobre registros de internações do século XVIII para elaborar uma espécie de herbário. O material que analisa se constitui puramente de documentos, que nunca almejaram o terreno da literatura; Foucault diz, entretanto, que "Agradar-me-ia designá-los com o termo 'novelas', pela dupla referência que ele comporta: ao desembaraço da narrativa e à realidade dos acontecimentos relatados; pois é tal a coesão das coisas ditas, nestes textos, que ficamos sem saber se a intensidade que os percorre vem mais do fulgor das palavras ou da violência dos fatos de que eles estão repletos".³⁶⁸ A posição de Aira, embora não corrobore, também não é adversa ao argumento de Michel Foucault, porque não há "intenção social" nesses relatos escolhidos pelo teórico francês. É algo distinto de um romance como *Dom Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, que, para Aira, seria modelo do mecanismo natural da literatura com essa intenção sociológica.³⁶⁹ "Se na gauchesca o autor culto falava com a voz real ou suposta do homem do campo, Güiraldes dá uma volta de parafuso, fazendo com que este fale como ele, numa transcendência da ventriloquia, recuperando sua própria voz culta mediante a mágica genética. Pela migração dentro de um mesmo sujeito, antecipa o gênero fantástico: o seu é uma metamorfose terrorista intrasubjetiva", arremata Aira, em "A cidade e o campo".³⁷⁰

Sylvia Molloy lembra a tese de Paul De Man de que a prosopopéia é a figura que rege a escritura de si. "Escrever sobre si mesmo seria essa tentativa, sempre renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual)".³⁷¹ Tais textos pretenderiam a façanha de fazer o impossível, narrar a história de uma

³⁶⁷ AIRA, César – A prosopopéia. Cf. Arquivo, p. 215.

³⁶⁸ FOUCAULT, Michel – A vida dos homens infames. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, s.d., p. 90.

³⁶⁹ Graciela Montaldo relembra o argumento do romance de Güiraldes: "um jovem gaúcho da província de Buenos Aires, só, desconhecendo por completo sua origem, narra sua própria história desde seus 14 anos até os 22. Conta como chegou na casa de umas tias, como estas em princípio o acolhem, para em seguida abandoná-lo na vida à toa das ruas de um povoado rural; conta ainda que um padrinho seu, o fazendeiro Dom Fábio Cáceres, um belo dia deixa de aparecer com as habituais dádivas para o afilhado. O narrador ainda nos revela como acabou por se tornar um vigarista: fraudava, enganava, age no submundo do povoado fazendo-se especialista em todos os mecanismos da vida fácil (chamam-no 'perdidinho'). Ninguém lhe pressagia um bom caminho, até que, certa noite, regressando de uma lagoa em direção às casas, dá-se o encontro que mudará sua vida: a figura fantasmática de um gaúcho, na escuridão, que lhe revela a possibilidade de um destino. O rapaz, obedecendo a um impulso irresistível, segue esse homem que cumprirá todas as funções do pai que não conheceu: educa, ensina como ganhar a vida, dá-lhe, por fim, uma formação, no sentido mais completo da palavra. Dom Segundo é um gaúcho tropeiro, e ensina seu ofício ao rapaz. Todo o romance será, assim, o relato de como esse rapaz forma seu corpo e seu caráter, e, no sentido mais literal, transforma-se num homem. Quando esse processo se cumpre, o gaúcho tropeiro descobre que o pai do rapaz era Dom Fábio, que acabara de morrer; dele o rapaz recebe uma herança, torna-se fazendeiro e pouco tempo depois, com dor, mas com resignação, separa-se de seu mestre, Dom Segundo" (MONTALDO, Graciela – Um clássico da vanguarda. *A propriedade da cultura. Ensaios sobre literatura e indústria cultural na América latina. Op. cit.*, p. 190-1).

³⁷⁰ AIRA, César – A cidade e o campo. Cf. Arquivo, p. 226.

³⁷¹ MOLLOY, Sylvia – Vale o escrito. *Op. cit.*, p. 13.

primeira pessoa que existe apenas no presente de sua enunciação. Porque fazer falar a si mesmo, a certa altura da vida orgânica, equivale a assumir o lugar de uma testemunha de si, a única possível talvez, dando voz àquilo que já não pode mais se expressar por conta, quando o eu que lhe compete já está morto, e há muito. Todo processo autobiográfico seria portanto testemunhal, e toda testemunha realiza, por princípio, o ato de justiça imbricado no mecanismo prosopopéico.

Radicalizando o argumento, nada existiria, na linguagem, por fora do dispositivo prosopopéia, pelo simples motivo de que aquele que narra nunca é quem de fato agiu. Entre ação e enunciação reside a experiência, trabalhada pela linguagem, constituindo uma série indefinida de eus distanciados, e cuja unidade seria tão-somente o suporte corpo, nada mais. César Aira desenvolve idéia semelhante ao comentar o ensaio "O nada da personalidade", em que Borges

não nega o indivíduo, mas sim sua "constância" no tempo. O Eu é momentâneo e presente, está sempre por se reconstruir; o eu como personagem constante seria uma soma impossível, "nunca realizada, nem realizável". No centro desse texto há uma anedota probatória, de espécie reveladora ou iluminadora: ao se despedir de um amigo em Mallorca, no instante em que o espírito se desdobra sobre si mesmo, reunindo forças para se colocar à altura do outro, compreende tratar-se de uma tarefa tanto vã quanto impossível. Reunir todos os eus sucessivos da experiência individual num eu genérico seria como tentar reunir todos os instantes do tempo "num instante pleno, absoluto, possuidor de todos os demais", ou seja, um Aleph biográfico, no qual não há mais que um Aleph universal da rua Garay.

A esse texto de 1922 responde, quase quarenta anos depois, a famosa página de *O fazedor*, "Borges e eu", em que do outro lado de sua obra, já feita, Borges adverte existir, de qualquer modo, uma personagem totalizante, elaborada às próprias custas, por sua própria atividade; com esse eu apenas aparentemente definitivo interage o outro, o eu atenuado e momentâneo, cujas armas continuam sendo a evasão e o esquecimento: "Minha vida é uma fuga, perco tudo e tudo é do esquecimento, do outro". Nessa frase acrescenta-se, trazido por esse "outro" inapreensível, o dispositivo que, no fim das contas, é o habitat natural da vida de escritor: a leitura. E duas linhas antes, falando da obra de Borges, Borges diz: "Me reconheço menos nos seus que em muitos outros livros".³⁷²

Sim, acabamos vendo prosopopéias em toda parte. Através dela, a obra de arte se constitui como objeto falante. A imagem plasmada pelo artista dá aos objetos nela inseridos esse estatuto mas, para torná-la legível, depois, o procedimento prosopopéico é ativado novamente, porque agora, com toda e qualquer intenção artística já diluída, para o leitor é preciso conceder voz a esse objeto e fazê-lo falar em seu presente. Daí que todo agenciamento produtor (seja do autor ou do leitor) se dê, por princípio, através da prosopopéia. Mais ainda: toda operação de leitura é, por princípio, prosopopéica.

Daí também que a mecânica da prosopopéia difira de seu uso meramente retórico, manejado essencialmente pelos fabulistas, quando "punham a falar burros, papagaios, cães, moscas, cadeiras, reis, nuvens".³⁷³ O ensaio de Aira

³⁷² AIRA, César – A cifra. Cf. Arquivo, p. 231.

³⁷³ IDEM – A nova escritura. Cf. Arquivo, p. 222.

não se refere a aparições, sequer somadas, de seus três traços ("o escândalo de que fale quem não pode falar, a intencionalidade justiceira de seu discurso, o excesso sobre o tempo orgânico"³⁷⁴), porque o mecanismo faz atuá-los numa só máquina que, por sua vez, "produz a originalidade pessoalíssima de um autor, do autor no qual volta a se manifestar, pela primeira vez no mundo e sem o saber, a ocorrência da prosopopéia."³⁷⁵

Caberia indagar, agora, pela função da prosopopéia em sua própria escritura.

3.6 CONEXÃO E ABANDONO

Daniel Link, em resenha para o ensaio *Alejandra Pizarnik*, chamou atenção para o valor destilado dos títulos em César Aira.³⁷⁶ Mas além da linguagem cotidiana que os encilha, a prosopopéia conecta estes textos avulsos a um mesmo exercício de pensamento. Um pensamento sempre em decantação, de modo tal que, após os títulos, a escritura também prefira uma brevidade cada vez maior. Em seus últimos trabalhos, já não há o fôlego descritivo de *O sonho*,³⁷⁷ ou mesmo de "O vestido cor-de-rosa", mas uma vontade de síntese, que Carlito Azevedo reparará como uma espécie de segunda infância.³⁷⁸ Nessa órbita se pode entrever *Mil gotas*, mas também *A princesa primavera* ou *O pequeno monge budista*.

Antes, porém, a prosopopéia articula textos tais como *As ovelhas*, que em meio ao nada do pampa ("O pensamento é uma estância") descobrem a morte e filosoficamente discutem um modo de encará-la. Moussy é idealista; Cathy articula Schopenhauer, Dorothy, monista. Em "O vestido cor-de-rosa", um objeto de fetiche é o que faz personagens tais como o bobo Asís (cujo nome "sequer era

³⁷⁴ IDEM – A prosopopéia. Cf. Arquivo, p. 215.

³⁷⁵ IDEM – Ibidem. Cf. Arquivo, p. 215.

³⁷⁶ "Em algum momento se verá a coerência na obra de César Aira e o papel que nela ocupam seus escritos críticos (seu artigo "Exotismo", *Copi*, este *Alejandra Pizarnik*). A simplicidade esmagadora dos títulos não é um traço menor: Aira está obcecado em 'destilar' sua prosa até levá-la a níveis de pureza extremamente altos. Ao mesmo tempo, este traço – não digamos de estilo, porque Aira abominaria precisamente 'o estilo' como carta de apresentação – arrasta todo o sistema argumentativo: nem o mais obsessivo leitor adverso poderá encontrar no livro senão palavras da língua cotidiana." (LINK, Daniel – En breve cárcel. *Radar Libros*, suplemento de *Página/12*, 1998.)

³⁷⁷ Redigida já há algum tempo, esta afirmação, caso tenha, está prestes a perder validade, dado que uma de suas editoras espanholas prepara um grosso livro, de aventuras, a ser lançado no início de 2008 (atesta o próprio escritor em correspondência eletrônica).

³⁷⁸ Cf. AZEVEDO, Carlito – *13 variações sobre César Aira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 11. O próprio Aira reitera: "É algo natural, nunca coloco as intenções à frente, deixo irem saindo. Bem, o meu vai saindo, vai-se fazendo assim. Também agora que estive em Barcelona, meu editor me pediu uma novela, queria lançá-la no fim do ano, uma novela nova, mas adverti, 'Vai estar muito absurda'. Já não posso evitar. É uma evolução natural, não? Deveria ser o contrário – agora que estou maduro, me aproximando da velhice, teria de me pôr sério, mas não. Há gente que na minha idade entra numa segunda infância, semelhante ao que está acontecendo comigo" (AIRA, César – *Cualquier cosa: un encuentro con César Aira*. Entrevista a Craig Epplin e Phillip Penix-Tadsen. Buenos Aires, 4 jul. 2005. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>. Acesso: 19 junho 2007).

um nome e sim a onomatopéia pueril de um espirro")³⁷⁹ armarem o relato: trata-se de um vestido que existia e tinha sumido sem qualquer razão. Feito para uma recém-nascida, "passa de mão em mão, seja por roubo, perda, abandono ou morte de seu possuidor; atravessa os anos, a passagem da barbárie à civilização",³⁸⁰ e suscita fatos, azares que sempre impulsionam a argumentação adiante. A *luz argentina* mostra um casal, Kitty e Reinaldo, vivendo trancados no último andar de um edifício alto, em Buenos Aires. Não são exatamente sujeitos, mas bonecos limitados a representar os apólogos da indiferença, nem romances nem fábulas, mas historinhas, desenhos animados. *Canto castrato* põe em cena Micchino, o melhor *castrato* do setecentos, a figura irreproduzível, cujas apresentações são disputadas por todas as cortes, de Nápoles a São Petersburgo; mas quem fala na verdade é o século XVIII, sua atmosfera. Em *Uma novela chinesa* talvez não interesse tanto a saga de Lu Hsin, mas sim a China, o Império da Porcelana. (Ida Vitale diz que Aira propõe um romance de amor em que o amor é o motivo sempre postergado, a voz em *off* que ocupará a cena quando, após a última página, começa a narrativa virtual que podemos imaginar a partir de suas indicações precisas.)³⁸¹ Em *O panfleto*, também não é Norma Traversini, a protagonista, quem ganha foco, mas o panfleto que deseja redigir brevemente, em linguagem precisa e convidativa para seus possíveis alunos de expressão artística do bairro Flores. O panfleto se estende, se autonomiza e se converte, às dobras, no relato de um romance que o preexiste, *Aparências*, e que, por sua vez, também encerra dentro de sua narrativa o relato de outro romance, o qual todas as personagens desejam ler: *Náufragos à deriva*. Em *Como me tornei freira*, numa lembrança dos seis anos de idade, um menino percebe o mundo como uma menina, e talvez também já não interessem tanto as lembranças, mas sim a androgênese que o relato expõe e pela qual se arma: o autor surge e nos diz que sua infância foi na verdade o tempo andrógino por excelência. Já em *Aniversário* fala o escritor de cinquenta anos, nenhum outro, nem mesmo César Aira, mas exatamente o de cinquenta, em sua singularidade irrepitível. Trata-se de um testemunho sobre o procedimento, sobre o ato de escrever, que demanda mais escritura. Em *A tília* (relato prefigurado por um texto breve, "Adeus, Natal", publicado no México,³⁸² à mesma época em que Aira entrega sua tradução de *Farewell, My Lovely*, ou seja, *Adiós, muñeca*, de Raymond Chandler, à editora Emecé),³⁸³ tudo se dá em torno à árvore-monstro que habitava o parque em frente à sua casa, em Pringles. Quem ganha voz, no entanto, são seus pais, aqueles a quem ninguém imaginaria poder ouvir.³⁸⁴ Mas há mais: os livros de Flores (*A prova*, quando falam as meninas darks do Pumper Nic; *O sonho*, em que tudo

³⁷⁹ AIRA, César – O vestido cor-de-rosa. Trad. Sérgio Molina; Rubia Prates Goldoni. In: ALCALÁ, May Lorenzo (org.) – *Nova narrativa argentina*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 174.

³⁸⁰ VITALE, Ida – Un vestido rosa y después: César Aira. *Op. cit.*, p. 44.

³⁸¹ IDEM – *Ibidem*, p. 45.

³⁸² Cf. AIRA, César – *Adiós, Navidad*. *Reforma*. Ciudad de Mexico, 22 dez. 2002. Cf. Arquivo, p. 291.

³⁸³ Cf. CHANDLER, Raymond – *Adiós, muñeca*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé, 2003.

³⁸⁴ Em "Adeus, Natal" será o contrário: quem fala, o que ninguém julgaria possível, é o menino César, em seus três anos de idade. Cf. Arquivo, p. 291.

circula em volta de uma banca de jornais, o dispositivo distribuidor de realidade; *A mendiga; A guerra das academias; A vila; O todo que sulca o nada* e, precisamente, *As noites de Flores*), nos quais, sobre toda e qualquer personagem, quem fala é sempre o bairro. E há também os ensaios, nos quais se dá voz a personagens já mortas, a quem é preciso fazer falar, tal como em qualquer gesto de leitura: *Copi, Alejandra Pizarnik, Edward Lear* (os "romances de artista", como define Sandra Contreras).³⁸⁵ Nesse sentido, talvez *Os dois palhaços* não seja tanto a história de Gordo Balón e Pibe, mas a de Osvaldo Lamborghini, que ao final da narrativa surge em forma de assinatura: Osvaldo Malvón.³⁸⁶ E há também casos mais bem localizados, tal como *Cecil Taylor*, em que se dá voz ao músico eternamente fracassado pela atonalidade de seus acordes, e o Rugendas, de *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. A lista de casos é extensa e está longe de terminar.

A prosopopéia, em Aira, articula-se como procedimento de conexão. Mas não se trata da elaboração de um dispositivo (*in/out*) para que a obra execute a si mesma em possibilidade infinita sem que aquele que põe o mecanismo em funcionamento saiba do processo oculto na caixa-preta – esse seria o movimento de *Music of Changes*, de John Cage, mote de que Aira se vale para formalizar sua teoria do procedimento, como vimos antes. Não há procedimentos dessa natureza em sua escritura. Aira monta-os, tal como está em "O ensaio e seu tema", mas não necessariamente os utiliza.³⁸⁷ Olhando suas *novelinhas* retrospectivamente, o procedimento aparece por repetição não de um gesto que simplesmente aciona uma máquina, mas como algo imbricado no próprio pensamento, algo do qual parte e para o qual vai, rumo ao *livro por vir*. O mecanismo se repete, a fissiparidade dos textos, com a ressalva, porém, de que o mesmo não é sempre o mesmo³⁸⁸ (é o esquema de "Duchamp no México", quando, *grosso modo*, o narrador nos conta a aquisição de dez exemplares de um livro sobre Duchamp, cada um dos volumes por um preço sempre menor).³⁸⁹

³⁸⁵ Cf. CONTRERAS, Sandra – La novela del artista. *Las vueltas de César Aira. Op. cit.*, p. 235-86.

³⁸⁶ "Tudo se dá, poder-se-ia dizer, sob o signo lamborghiniano, porque todo Lamborghini está aí: Osvaldo, Nal, o Pibe Barulo, as vítimas e vitimários de *Las hijas de Hegel*, o célebre ditado do mestre ('Muchachos, eu não sou pai, sou um destino', de *Sebregondi retrocede*). Sobretudo o final: atravessado pelo ponto de vista da morte, do 'Gran Final' que com sua qualidade de definitivo determina tudo, todo o intermediário é narrado, desde o começo, desde o 'ângulo de agonia' lamborghiniano, a 'necessidade do final', o 'Gran Teatro'. Por isso, quando a assinatura diz 'Osvaldo Malvón' e então já não resta nada por dizer, revela-se e confirma-se que a única função 'desse deus distante e cruel' era 'fazer-se de morto', que essa voz foi toda ao longo do ditado 'uma voz de além-túmulo', que toda a cena estivera correndo, de pressa, rumo ao nada, 'com algo de fúnebre, de artificial, como de vida após a morte.' (IDEM – La muerte del Maestro. *Las vueltas de César Aira. Op. cit.*, p. 241.)

³⁸⁷ "Em algum momento de minhas fantasias teóricas me entusiasmei com a idéia dos 'procedimentos', como os de Raymond Roussel, que geraram automaticamente os relatos. Era um modo de liberar-se da subjetividade burguesa, de toda a velha máquina psicológica. Mas nunca utilizei procedimento algum. E, olhando para trás, me dou conta de que quase tudo o que escrevi é subjetivo, psicológico, autobiográfico e nasceu da mais velha e tradicional inspiração. A moral é que não se deve acreditar muito nos escritores quando teorizam." (AIRA, César – Procedimento do prazer. Entrevista a Sergio Fonseca. *Prosa & Verso*, suplemento de *O Globo*, 30 jun. 2007.)

³⁸⁸ Cf. BLANCHOT, Maurice – *O livro por vir. Op. cit.*, p. 327.

³⁸⁹ Cf. AIRA, César – *Taxol. Precedido de Duchamp en Mexico y La broma. Op. cit.*

Não é gratuito, portanto, que pouco tempo após a escritura de "A prosopopéia", César Aira redija um texto intitulado "Pobreza". Nele, um senhor – poderá ser o próprio escritor (o texto dá razões para se entender assim), ou não, pois boa parte dos textos de Aira em primeira pessoa induzem ao erro – relata sua frustração diante de uma vida inteira de necessidades, de como a pobreza lhe acompanha desde menino, em Pringles, até seus atuais 46 anos de idade. Trata-se de uma carência monetária, que lhe impede consumir à revelia, tal como para muitos ocorre poder. Seu monólogo, por fim, faz com que a interlocutora surja em sua frente, de mal humor e farta de suas reclamações. Pobreza aparece para dizer aquilo que ninguém mais poderia: mesmo cansada, mostra a seu interlocutor os dons todos que sua companhia até então possibilitara, dons que a frivolidade não lhe permitia ver.

Pobreza mostra ter dado, essencialmente, a possibilidade de uma melhora constante. "Por acaso teria escrito algo não fosse eu velando a seu lado, espiando seus cadernos por cima do ombro? Por que faria isso? E caso tivesse feito, teria saído pior ainda do que saiu. Muito pior! Mas isso também tenho de explicar."³⁹⁰

Sua explicação versa que a distância entre ricos e pobres supera a possibilidade ou não de consumo. Porque aos ricos é possível se colocar a um passo mais adiante no processo: exatamente no fim, onde já não há nada a ser feito. Do pobre, pelo contrário, tudo se exige. Se não há dinheiro para comprar madeira, ele vai à floresta e corta uma árvore. Da necessidade se faz dom; pela pobreza se exige elaboração. Ao bárbaro é entregue o dom da pobreza; mas não se trata de um dom exclusivo. É um dom que opera diretamente proporcional à quantidade em questão. Ao comprar já pronto, operação que pouco a pouco invade o entendimento, o rico fica fora do processo: já está no ponto final. Mais que isso, o rico fica sem realidade. Porque a realidade, conclui Pobreza, é justamente um processo. "Sem mim, teria faltado a seus livros a única modesta virtude que lhes há de reconhecer: o realismo."³⁹¹ "Eu poderia ser uma desculpa de sua parte, mas sua originalidade está aí, e dada a sua inadequação, sem originalidade você não é nada. Fiz-lhe artista, porque a arte é processo, não resultado."³⁹² E para finalizar a intervenção, Pobreza tripudia: "Vou embora. Se é o que tanto queria, poderá se dar por satisfeito: não me verá mais. Vou a Arturito Carrera, onde estou certa de ser apreciada como mereço".³⁹³

O texto, datado de 19 de novembro de 1995, está circunscrito num momento que César Aira muitas vezes se refere como rimbaudiano em sua escritura, incluindo certamente o *Diário da hepatite*, *O pranto* (quando aparece um Aira do instante, de corte clariceano), bem como muitos dos relatos de *A trombeta de vime*, o ensaio sobre Arlt, a conferência sobre "Como ser escritor", no Centro

³⁹⁰ IDEM – Pobreza. Cf. Arquivo, p. 219.

³⁹¹ IDEM – Ibidem.

³⁹² IDEM – Ibidem, p. 220.

³⁹³ IDEM – Ibidem.

Cultural Ricardo Rojas. Também não é gratuito, portanto, que a última frase de "Pobreza", quando o protagonista acata o discurso antagônico, vislumbre um abandono do frívolo mas, ao mesmo tempo, um abandono abortado. "E desde então a Pobreza viveu comigo, e nem por um dia abandonou minha casa." Porque o abandono, como vimos antes, não se relaciona a uma rejeição sofrida; o abandono não é objeto. É agente, exige um sujeito. Exige o processo. Abandonar por pobreza, a essa altura, não é desistir por impossibilidade, mas persistir rumo àquilo que Badiou chama ética perseverante. Já àquele que se coloca por fora do processo, o abandono é de fato negatividade, porque implica em perda dos bens, perda da vida, tal como se acreditava. Na pobreza, o abandono é um nada não-negativo, ou seja, possibilidade imanente, singularidade bárbara de fazer a si próprio às próprias custas, seja em que terreno for.

Em texto já bastante posterior, "Rimbaud, um mistério intacto", de 2002, quando examina o livro de Charles Nicholl, *Rimbaud na África*, o interesse de Aira pelo dispositivo abandono já aparece diluído.³⁹⁴ Já não é um programa, como se poderia ler na conferência no Centro Ricardo Rojas, mas tão-só um movimento, parte do mecanismo. Há nesse texto um comentário conclusivo, digamos assim, pelo valor de decantação adquirido: aquilo que em "Pobreza" ainda possui uma enunciação longa e alegórica sintetiza-se, aqui, em três linhas: "Admite-se poder abandonar a literatura quem a tomou em bloco, como uma forma unitária de expressão; aquele que a praticou por dentro sabe que se pode abandonar um estilo ou um formato, porque sempre haverá outros com que possa recomeçar."³⁹⁵ Porque da pobreza como dom assimilado, tem-se agora que o que se enlaça pelo abandono é, na verdade, uma vida nova³⁹⁶ – que, como bem lembra Pobreza, é processo, não resultado.

³⁹⁴ Sobre essa desistência, pode-se confrontar as entrevistas "El mejor Cortázar es un mal Borges", concedida a Carlos Alfieri (*Revista Ñ*, suplemento de *Clarín*, out. 2004), bem como a do programa *Off the Record*, da TV chilena Arcoiris, em 2002, conduzida por Fernando Villagrán (disponível em: <http://chile.arcoiris.tv/modules.php?name=Unique&id=261>. Acesso: 12 nov. 2006).

³⁹⁵ IDEM – "Rimbaud, un misterio intacto" *Revista Ñ*, suplemento de *Clarín.com*, 13 abr. 2002. Cf. Arquivo, p. 278.

³⁹⁶ Um dos textos mais recentes de Aira é *A vida nova*, em que narra a negociação e publicação, sempre protelada, de seu primeiro livro com Horacio Achával, seu primeiro editor. A capa, assinada por Javier Barilaro, é bastante sugestiva: nela aparece um casal, sendo que um dos componentes, sentado, vislumbra a barriga do outro, em estado de espera, na qual vê a imagem da própria cena performada, que se duplica e reduplica infinitamente. É o argumento da *novelinha*, o editor que retém o original consigo e prepara o nascimento do livro, o escritor que aguarda esse nascimento para que enfim se torne escritor *de verdade*. Seu primeiro livro, *Moreira*, é de fato publicado por Achával Solo Editora, em 1975, embora o texto não vislumbre esse parto. Nas últimas linhas (o texto se compõe de um parágrafo único, de 77 páginas), documenta-se o movimento de abandono a que estamos referindo. Veja-se: "Quando pensava em Achával, coisa que, como disse, fiz numa frequência crescente, via-o cada vez mais distante, mais pequeno, num passado que retrocedia. E a impressão não era só quantitativa; além de vê-lo menor e mais distante, via-o distinto, ele e o ambiente literário que tão cabalmente representava. Talvez por uma contaminação interfantaseios, esse ambiente de editoras e livros me parecia falido, empoeirado, um pouco sórdido, um mundo alternativo onde acabam os fracassados da vida real, e ali são empregados 'por caridade', 'por compromisso familiar', 'para varrer', 'para dar recados'... Todo o passado assumia essa cor, que era a cor 'do que não havia sido'. O presente tinha me capturado e dado seus valores e modos. Tinha me transformado num realista, com tudo o que há de pragmático, concreto e até brutal no realismo. Mas seria culpa minha? Alguma responsabilidade correspondia a Achával, a suas lições no uso do tempo. Por minha parte, ainda sem ter nascido para os negócios, adotei de boa vontade as regras de sua etiqueta, nas quais reinava suprema a pontualidade. Nunca cheguei tarde a um

compromisso; tampouco teria me permitido qualquer uma das sucessivas secretárias que tive. Nenhuma delas soube da existência de Achával, nem anotou em suas prolixas agendas seus números de telefone, que tanto tinham ocupado meu pensamento. Esses números, por fim eu mesmo os esqueci, ou perdi ou não os procurei mais, quando soube que já não havia a quem chamar. A notícia de sua morte não chegou a mim, e eu preferi não averiguar. De algum modo esquisito, sentia-o vivo, um fantasma amável, protetor, presidindo minha juventude, ou a juventude do escritor que não fui, um limite que marcava o começo de minha antiga vida nova" (IDEM – *La vida nueva*. Buenos Aires: Mansalva, 2007, p. 76-7).

SEM MÃE

- Vamos por este caminho.
- Qual?
- Este: o que não existe.

César Aira - A Princesa Primavera

Determinadas séries compõem-se de termos especiais, anotam Gilles Deleuze e Félix Guattari.³⁹⁷ São termos notáveis, distribuídos nas séries textuais ordinárias, no fim ou no começo, desempenhando o papel de conectores: aumentam a cada vez as conexões do desejo no campo de imanência.³⁹⁸

Em outros termos, por séries entendamos textos, por séries ordinárias, textos também; *desejo*, porvir; *imanência*, possibilidade/imagem do pensamento; *termos* e *conectores*, por fim, procedimento.

Numa de suas entrevistas a David Sylvester, entre 1982 e 1984, Francis Bacon³⁹⁹ comenta sobre alguns de seus experimentos na pintura, dentre os quais destaca os realizados entre 1976 e 1983, e que certamente compõem uma série. Os trabalhos estão intitulados *Figura em movimento*, 1976; *Paisagem*, 1978, e *Duna de areia*, 1983. O procedimento comum a todos eles, no entanto, se estende para trás e para frente em outros trabalhos, tais como os retratos do Papa, um tríptico, feitos em 1951, bem como o *Estudo para um retrato*, de 1949.

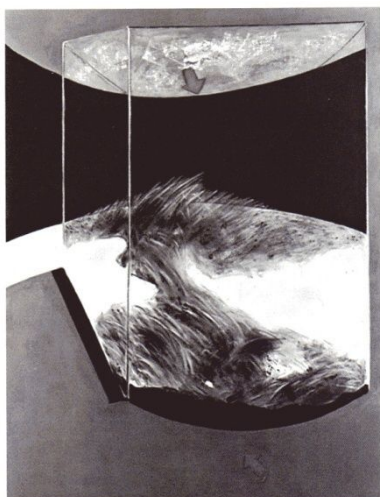
Todas essas imagens estão, dentro do quadro, postas sob redomas de vidro, ou simplesmente *caixas*, como o próprio pintor se refere.⁴⁰⁰ Em *Paisagem* e *Duna de areia*, a artificialidade esteja talvez mais declarada, já não havendo a sensação de movimento que impera em *Cabeça VI*, de 1949, um dos casos mais emblemáticos: o quadro nos coloca dentro de uma galeria, mirando perpendicularmente a *escultura* em seu movimento registrado, um grito, dentro da caixa.

³⁹⁷ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix - Os conectores. *Kafka. Por uma literatura menor. Op. cit.*, p. 93.

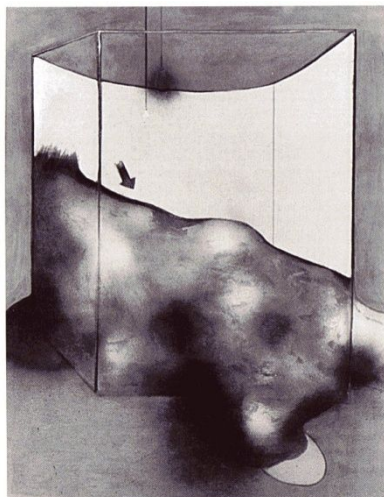
³⁹⁸ Deleuze e Guattari esboçam a idéia a partir de certas personagens femininas nos textos de Kafka: "Parece que essas jovens estão ligadas a tal ou tal segmento: Elsa, a pequena amiga de K. antes da prisão, é tão ligada ao segmento bancário que ela nada sabe do processo e K., indo encontrá-la, não pensa mais nesse processo, só se ocupando do banco; a lavadeira está ligada ao segmento dos funcionários subalternos, do oficial de justiça ao juiz de instrução; Leni, ao segmento dos advogados. No Castelo, Frieda, ao segmento das secretárias e funcionários. Olga, ao das domésticas. Mas o papel notável que essas jovens têm, cada uma em sua série respectiva, faz com que elas constituam todas juntas uma série extraordinária, proliferando por conta própria, e que atravessa e percute todos os segmentos. Não somente cada uma está na charneira de vários segmentos (assim Leni, que acaricia ao mesmo tempo o advogado, o acusado Block e K.), mas há mais: cada uma, de seu ponto de vista em tal ou tal segmento, está em 'contato', em 'ligação', em 'contigüidade' com o essencial: isto é, com o Castelo, com o Processo como potências ilimitadas do contínuo" (IDEM - Ibidem).

³⁹⁹ Cf. SYLVESTER, David - *Entrevistas com Francis Bacon. Op. cit.*

⁴⁰⁰ Cf. IDEM - Ibidem, p. 161.



Francis Bacon – Paisagem, 1978.



Francis Bacon – Duna de areia,
1983.



Francis Bacon – Cabeça VI, 1949.

Seria este componente, a caixa, o que denota aquilo que Deleuze e Guattari entendem por *termos notáveis*. É o elemento que vincula objetos sempre distintos a uma mesma vontade, um mesmo interesse, *um mesmo desejo no campo de imanência*, ou seja, da possibilidade. *Cabeça VI* é um de seus estudos para reproduzir o quadro de Velázquez, *Papa Inocência X* (1650), desdobrado numa série de tentativas, algumas das quais inutilizadas pelo próprio pintor. Sobre *Paisagem*, Bacon fala de uma vontade de reproduzir algo que fosse, mas que não parecesse uma paisagem: no acúmulo de fotografias espalhadas em seu ateliê, descobre então um postal pisoteado, muito danificado, e pinta a partir desses indícios. A parte branca faz pensar numa pequena porção de areia que se insinua sobre a vegetação; sua origem, no entanto, são as porções já deterioradas do retrato.

Em Bacon, a redoma de vidro (a caixa) é um suporte, já não do quadro, mas do instante. São instantes guardados a vácuo, armazenados na galeria de movimentos do pintor.

No caso de César Aira, a caixa é invisível, ou se transforma: é o livro como suporte, a caixa imaginária que abriga suas pequenas criaturas, ou máquinas (*Os fantasmas, O vestido cor-de-rosa, A lebre, A tília, A fonte, O infinito, O panfleto, A abelha, A serpente, A mendiga, A vila*, mas também cada um dos nomes abrigados no seu *Dicionário de autores latino-americanos*, ou seus ensaios: *Copi, Alejandra Pizarnik, Edward Lear, Cecil Taylor, Picasso*), que funcionam como objetos primais que movimentam o mundo, separadamente.

Sob essas caixas pode-se observar cada um de seus relatos. (O vidro pode inclusive estar revelando o conteúdo da caixa-preta, não há como saber.) São ficções independentes, mas permeadas por um procedimento-chave, a prosopopéia, que assume a condição de *termo especial* a que Deleuze e Guattari se referem: aquilo pelo qual um pensamento se dá. Através da prosopopéia aparece o triunfo

da literatura, sua liberdade, sua inorganicidade, sua irresponsabilidade.⁴⁰¹

Mas a definição do discurso que esses relatos, armados via documentação (um processo de deriva que implica no abandono como premissa para continuar escrevendo), deliberam nunca será algo além de um vislumbre. Ao mesmo tempo, mudança de registro alguma pode ocultá-la completamente: trata-se de um *Zeitgeist* unipessoal.

A soma destas peças talvez forme uma galeria de tipos, expostos em alguma sala, a da literatura, como memórias abandonadas à visita pública. Cada texto é "um e muitos"; cada exemplar constitui uma particularidade absoluta. Por essa irreduzibilidade, a galeria César Aira se arma, pouco a pouco, como verbetes de seu *Livro dos seres imaginários*. São tipos curiosos, mas não estranhos, porque neles há algo que nos traga sempre a uma identificação inusitada. Dentre essas pequenas criaturas, há uma, por fim, que vale a pena ver em detalhe: "O carrinho".

É um relato curto. Seu narrador, que pode ser o próprio Aira, ou não, pouco importa, nos conta que no maior supermercado do bairro onde morava havia um carrinho de compras, como tantos outros, mas que andava sozinho, e ao qual reservava sua preferência sempre que adentrava o estabelecimento. Sabia reconhecê-lo em função de uma marca que possuía na barra, mas o passar do tempo caracterizara uma familiaridade tal que já não era necessário buscá-la, de longe sabia tratar-se dele.

Sabia também que esse dom, o de andar por si mesmo, não era algo claramente visível. No desenrolar da jornada cotidiana isso passava despercebido, e duvidava, inclusive, que alguém mais tivesse reparado nesse aspecto tão particular. O movimento era discretíssimo, perceptível somente à noite, na calma avessa a um lugar tão movimentado. Acontecia, eventualmente, pela manhã, de algum repositior encontrá-lo no meio do caminho, porém era perfeitamente plausível que tivesse ficado ali, esquecido, com o que se dava o caso por encerrado. Caso essa movimentação fosse visível, seria mais razoável atribuí-la a um desnível no piso, a uma corrente de ar, jamais como um ato voluntário, quando, na verdade, "o carrinho passara a noite dando voltas pelos corredores, entre as gôndolas, lento e silencioso como um astro, sem nunca tropeçar ou parar. Percorria seu domínio, misterioso, inexplicável, sua essência milagrosa dissimulada na trivialidade de um carrinho de supermercado como outro qualquer".⁴⁰²

Nosso narrador conta alegrar-se ao imaginá-lo circulando na penumbra, buscando sabe-se lá o que ("o que poderia encontrar nessa paisagem banal, entre verduras, frangos, refrigerantes, latas de ervilha?..."), tal como

⁴⁰¹ "A literatura é mesmo um perigo", diz Bataille. "Sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo." (BATAILLE, Georges – A literatura, a liberdade e a experiência mística. *A literatura e o mal. Op. cit.*, p. 22.)

⁴⁰² AIRA, César – O carrinho. *Cf. Arquivo*, p. 320.

aquele que sabe que tudo é vão e ainda assim insiste. Insiste porque confia na transformação da vulgaridade cotidiana em sonho e prodígio. Acho que me identificava com ele, por fim, e que essa identificação o fizera visível. É paradoxal, mas eu, que me sinto tão longe e distinto de meus colegas escritores, me sentia próximo de um carrinho de supermercado. Até nossas respectivas técnicas se pareciam: o avanço imperceptível que leva longe, a restrição a um horizonte limitado, a temática urbana. Ele, no entanto, fazia melhor: era mais reservado, mais radical, mais desinteressado.⁴⁰³

Um fato, no entanto, torce completamente a harmonia da relação. O carrinho decide falar. Mas o gesto não chega a surpreender nosso narrador. Não mais que a frase dita. A afirmação altera não só sua simpatia pelo objeto, mas a "simpatia que me unia a mim mesmo", a simpatia pelo milagre. Tratava-se, sem dúvida, de um amadurecimento da relação, e nosso narrador aguarda portanto um afago, um sinal de admiração, desejo, que dissesse estar a seu lado etc. Então se abaixa, fingindo amarrar o cadarço do sapato, para ouvir seu interlocutor. "Num sussurro que vinha do reverso do mundo e ainda assim soava perfeitamente claro e articulado", o carrinho disse:

"- Eu sou o Mal."

Assim como todas as outras criaturas de César Aira, o carrinho é um monstro, espécie que consiste de um só exemplar.⁴⁰⁴ O mal do monstro, em tese, reside em sua impossibilidade de reprodução: está condenado a uma fuga perpétua, ou à busca perpétua por um semelhante. Na literatura, o habitat do monstro costuma ser o mar, a máquina monstruificadora por excelência, diz Aira, onde vão apenas os homens, sem mulheres: ali os homens se afastam da espécie e se condenam a uma solidão eterna.⁴⁰⁵ "Em seu grande espelho opaco e ameaçador, a reprodução se volta sobre si mesma, internando-se no mundo do imaginário, rumo à alucinação."⁴⁰⁶

Mas reproduzir não é necessariamente gerar um novo ser à imagem e semelhança. Ser de impossível reprodução é ser impossível de sentido, de ser entendido, porque o sentido seria a nêmesis do monstro, sua contraface, seu *doppelgänger*: o caçador, e deste, o monstro é o objeto de uma obsessão, pois é o que dá vida a seu algoz, tal como Moby Dick dá vida a Ahab, tal como *Mil gotas* dá vida ao *Grande vidro*, e vice-versa. O encontro de ambos está marcado por uma extinção eminente: duas solidões absolutas se enfrentam, duas espécies se extinguem. E o que quer que se produza desse encontro sela, na verdade, a morte de ambos: alcançar o sentido (a produção dos elementos implicados) é desaparecer. "Reproduzir-se é desaparecer", lembremos Bataille, que diz que os seres assexuados se sutilizam ao se reproduzirem. "Eles não morrem, se pela

⁴⁰³ IDEM – Ibidem, p. 317-8.

⁴⁰⁴ IDEM – Duas notas sobre *Moby Dick*. Cf. Arquivo, p. 254.

⁴⁰⁵ Esse mar poderá ser a selva, em Quiroga; o deserto, em Rimbaud; o pampa, em Rugendas.

⁴⁰⁶ IDEM – Ibidem.

morte se entende a passagem da vida à decomposição, mas aquele que existia, ao se reproduzir, deixa de ser aquele que era."⁴⁰⁷

Em entrevista recente, quando indagado sobre seu ofício de tradutor, que, como vimos, perpassa autores os mais variados, Kafka, Stephen King ou um tratado de economia,⁴⁰⁸ Aira diz que traduzir é uma boa forma de se aprender a escrever.⁴⁰⁹ Daí talvez o porquê de no ensaio que dedica à tradução, na revista *Xul*, em 1982,⁴¹⁰ Aira iniciar assim: "A tradução é a mãe do estilo".

A frase é categórica. Talvez se espere pelo desenvolvimento da tese, mas isso não acontece. Fala de como o nosso século carece de estilo, e que isso se deve à posição de certos artistas, sempre adversa à tradução. Fala de como os estímulos plásticos da realidade não são passados a uma linguagem unificada, permanecendo em estado bruto, ou à meia tradução. "Um artista encontra estímulo na natureza, p. ex., e longe de elaborá-lo até o estágio do quadro pintado, faz uma obra com árvores e coelhos reais."⁴¹¹ Basta pensar em Duchamp, o carrasco da tradução, diz. Mas sobre a frase inicial não fala nada. É apenas isso, a tradução é mãe do estilo, nada mais.

Oito anos mais tarde, o termo reaparece, como personagem, numa peça de teatro intitulada *Mãe e filho*.⁴¹² Nesse texto, tudo se dá numa conversa, em que o filho, chamado César, pede atenção à mãe porque precisa comunicar uma decisão: irá se casar. O fato termina sem ganhar muita importância, mas não sem que antes a mãe possa mostrar seu assombro (mas como casar, já não está casado, e Liliana, e as crianças, divórcio?), porque a sucessão de assuntos, de intervenções, a hora que passa, tudo ganha espaço e adquire volume. A hora da janta se aproxima e tudo acaba com um frango tendo o pescoço degolado.⁴¹³

Mas será preciso mais algum tempo para que o termo retorne como função (tal como no texto de 1982), quando a mãe reaparece no ensaio sobre a prosopopéia, em 1994. Quase ao fim, quando Aira passa a comentar a presença deste procedimento na escritura de Manuel Puig, a mãe já não se refere à tradução, diretamente. Agora, a mãe é o *sentido*, a chave da organização do discurso. "A mãe é a produção; em sua sanha com o produto filho, segue produzindo-o eternamente".⁴¹⁴

⁴⁰⁷ BATAILLE, Georges – O erotismo é a aprovação da vida até na morte. *A literatura e o mal*. *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁰⁸ BROWN, W. B.; HOGENDORN, J. S. – *Nueva economia internacional*. Trad. César Aira. S.l.: Editorial Fraterna, 1979.

⁴⁰⁹ Cf. TEBU – La traducción. Disponível em: <http://tebu.blogspot.com/?answer=110>. Acesso: 30 out. 2007.

⁴¹⁰ Cf. IDEM – Encuesta: La traducción poética. *Xul – Revista de Poesía* n. 4. Buenos Aires: Gráfica Pinter, ago. 1982. (Arquivo, p. 173.)

⁴¹¹ IDEM – *Ibidem*.

⁴¹² IDEM – *Madre e hijo (Una pieza en un acto)*. [1990] Rosario: Bajo la Luna, 1993.

⁴¹³ Este movimento diz respeito à famosa "mudança de tema" que Aira formaliza no prefácio que escreve a *¡Esa cabeza toba!*, de Lucio V. Mansilla. Cf. IDEM – *Mutilación narcisista*. Prefácio a MANSILLA, Lucio V. – *Esa cabeza toba y otros textos*. Buenos Aires: Mate, 2001. (Arquivo, p. 270.)

⁴¹⁴ IDEM – A prosopopéia. Cf. Arquivo, p. 215.

Se a mãe é o sentido, seu nome poderia ser Tradução. Porque a tradução é quem ensina o mundo. Nela se fundamenta a soberania estatal: a compreensão, o valor, a ordem, o senso, a disciplina. A tradução é a garantia do sentido, e o sentido nos faz dóceis à lei. Desde que a ordem seja compreendida, será necessário acatá-la.

O que a mãe transmite a seu filho é o estilo; nisso o produz eternamente, por sua mera presença. Se desejar assumir o risco das fatalidades do mundo e fazer algo às próprias custas, se almejar *uma vida nova*, ou apenas saber de seu presente, o filho terá de abandonar o sentido, fugir para frente, arriscar o processo de uma singularidade.

Mas a tradução é também um mito. Se não o fosse, sua origem seria igualmente seu fim: aconteceria uma única vez e a linguagem pararia, muda. É um mito, em suma, porque sua prática não é o sentido, mas a literatura.

Abandonar o mundo da mãe, impondo e assumindo o destino do filho, constituirá o Mal do monstro: a reprodução impossível, a deriva. Este Mal, no entanto, é o Bem do pensamento: deixar-se aberto à amplidão positiva dos possíveis. Sem a matriz, a sucessão de abandonos será perpétua. E já não se trata de um programa, torna-se uma ética.

Porque o abandono chama uma nova escritura. Para frente.

BIBLIOGRAFIA

DE CÉSAR AIRA

Livros

- Moreira. Buenos Aires: Achával Solo, 1975.
- Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.
- La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1983.
- Canto castrato*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984.
- El vestido rosa/Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1984.
- Una novela china*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
- Los fantasmas*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990; Caracas: Fundarte, 1994.
- Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- El bautismo*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Ed. bilíngüe, trad. do espanhol por Christophe Josse. Saint-Nazaire: M.E.E.T, 1991.
- El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Embalse*. Buenos Aires: Emecé, 1992.
- La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 1993.
- La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- Madre e hijo (Una pieza en un acto)*. Rosario: Bajo la Luna, 1993.
- El infinito*. Buenos Aires: Vanagloria, 1994.
- Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- La fuente*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- El mensajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- La abeja*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Dante y reina*. Buenos Aires: Mate, 1997.
- La serpiente*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997; Santiago: LOM Editorial, 2001.
- Taxol. Precedido de Duchamp en México y La broma*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998; Col. Vidas Literarias. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.
- El sueño*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- La mendiga*. Buenos Aires: Mondadori, 1998.
- La trompeta de mimbres*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- Las curas milagrosas del Dr. Aira*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 1999.
- Haikus*. Buenos Aires: Mate, 1999.
- El juego de los mundos*. La Plata: Ediciones El Broche, 2000.
- Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé; Ada Korn Editora, 2001.
- La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- La pastilla de hormona*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2002.
- Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2002.

El mago. Barcelona: Mondadori, 2003.
Mil gotas. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2003.
El todo que surca la nada. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2003.
La Princesa Primavera. México: Ediciones Era, 2003.
Edward Lear. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
El tilo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
Las noches de Flores. Barcelona: Mondadori, 2004.
Yo era una chica moderna. Buenos Aires: Interzona, 2004.
El cerebro musical. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2005.
Como me reí. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
El pequeño monje budista. Buenos Aires: Mansalva, 2005.
Yo era una niña de siete años. Buenos Aires: Interzona Latinoamericana, 2005.
Parménides. Barcelona: Mondadori, 2006.
La cena. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
Pequeno manual de procedimientos. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
La vida nueva. Buenos Aires: Mansalva, 2007.
Picasso. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2007.
Las conversaciones. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
Las aventuras de Barbaverde. Barcelona: Mondadori; Grijalbo, 2008.

Em colaboração

Buenos Aires: una antología de nueva ficción argentina. Ed. Juan Forn. Barcelona: Anagrama, 1992. [Cecil Taylor]
Argentina, The Great Estancias. Edited by Juan Pablo Queiroz and Tomas De Elia. Introduction by Bonifacio del Carril. Text by César Aira. New York: Rizzoli International Publications, 1995.
Argentina: un país desperdiciado. Prólogo de Joaquín Moras Solá. Madrid: Taurus, 2003. [Entre presidente y presidente. *El País*, 22 jan. 2002.]

Em periódicos

Novela argentina: nada más que una idea. *Vigencia* n. 51. Buenos Aires: Universidad de Belgrano, 1981, p. 55-58.
 Encuesta: La traducción poética. *Xul - Revista de Poesía* n. 4. Buenos Aires: Gráfica Pinter, ago. 1982, p. 7-8.
 Había una vez... (Fragmento). *Xul - Revista de Poesía* n. 6. Buenos Aires: Gráfica Litodar, maio 1984, p. 47. Reproduzido em GIRONDO, Oliverio - *Obra completa*. Ed. crítica. Coord. Raúl Antelo. Col. Archivos v. 38. Madrid: ALLCA XX, 1999.
 Abril es un mes razonablemente cruel. *Creación* n. 1, jun. 1986.
 Hechizo y memoria de una ausente (sobre *Lejos de Africa y Sombras en la hierba* de Isak Dinensen). *Creación* n. 1, jun. 1986.
 Los simulacros literarios del boom. *Creación* n. 2, jul. 1986.
 Anatomía del best-seller. *Creación* n. 3, ago-set. 1986.
 Sobre sus párpados abiertos caminaba una muesca, de Dalmiro Sáenz. *Creación* n. 3, ago-set. 1986 (sob pseudónimo Alicia Vallejos).
 Existenciales, de Alberto Girri. *Creación* n. 3, ago-set. 1986.
 El zorro. *Inglaterra mía*, de D. H. Lawrence. *Creación* n. 3, ago-set. 1986 (sob pseudónimo Alicia Vallejos).
 Nostalgias de un polaco en el exilio. *Creación* n. 3, ago-set. 1986.
 El discurso del post-modernismo. *Creación* n. 4, out. 1986.
 Magra, pero no mucho las piernas fortes, morena, de Antonio Carlos Resende; *Memorias*, de Tayllerand; *Circus*, de Leónidas Lamborghini. *Creación* n. 4, out. 1986.
 Sobre algunas novelas póstumas (sobre *Mr. Noon* de D. H. Lawrence, *El verano peligroso* de E. Hemingway, *Divertimento* de Julio Cortázar). *Creación* n. 5, nov.-dez. 1986.
 Sin novedad en el frente. *El Porteño* n. 51. Buenos Aires, 1986, p. 60.
 La mesa de luz. *Babel - Revista de Libros* a. II, n. 11, abr. 1987.
 De la violencia, la traducción y la inversión. *Fin de Siglo* a. I, n. 1, jul. 1987.

Para becarios norteamericanos, esa peste (sobre Armonia Sommers). *Fin de Siglo* n. 2, ago. 1987.

Cómo es posible el amor entre un hombre y una mujer (sobre *El mago* de John Fowles). *Fin de Siglo* a. I, n. 3, set. 1987.

Indiferente. Como la realidad (sobre *El hechizo de Elsie*, de Patricia Highsmith). *Fin de Siglo* a. I, n. 4, out. 1987.

Loca y con talento (sobre *Primavera sombría. El hombre jazmín* de Unica Zürn). *Fin de Siglo* a. I, n. 5, nov. 1987.

El deseo real de viajar (sobre *¡Minga!* de Jorge di Paola). *Fin de Siglo* a. II, n. 8, feb. 1988.

Un escolar aplicado (sobre Severo Sarduy). *Fin de Siglo* a. II, n. 9, mar. 1988.

Un escritor grande. Un mundo horrible. *Fin de Siglo* a. II, n. 9, mar. 1988.

Esquema para una representación del *Fausto* de Goethe. *La Papirola – Revista de Literatura* n. 3. Buenos Aires, abr. 1988.

La cartilla anticipada de lo nuevo (sobre *El bosque de la noche* de Ajuna Barnes). *Fin de Siglo* a. II, n. 12, jun. 1988.

Cecil Taylor. *Fin de Siglo* n. 14, ago. 1988.

Oswaldo Lamborghini y su obra. Prólogo a LAMBORGHINI, Oswaldo – *Novela y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.ⁱ

El deseo de viajar. *Fin de siglo* n. 8, 1988.

El distraído (Una columna flotante de César Aira). *Babel – Revista de Libros* a. II, n. 9. Buenos Aires, jun. 1989, p. 7.

Una máquina de guerra contra la pena. *Babel – Revista de Libros* a. II, n. 12. Buenos Aires, out. 1989, p. 4.

Un barroco de nuestro tiempo. *Babel – Revista de Libros* a. II, n. 15. Buenos Aires, mar. 1990, p. 5.

¿La literatura mala como única salida? *Ambito Financiero*, 1º ago. 1990.

El test. Una defensa de Emeterio Cerro. *Babel – Revista de Libros* a. II, n. 18, ago. 1990, p. 41.ⁱⁱ

El sultán. *Paradoxa* n. 6. Rosario, 1991.

El a-ban-do-no. *La Hoja del Rojas* n. 39. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, set. 1992; *Hojas del Rojas* n. 1: El fin del arte. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, nov. 2000.

Exotismo. *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n. 3. Rosario, set. 1993.

La juventud de Rubén Darío. Exposição V Congreso de Literatura Latinoamericana, La Pampa, nov. 1993.

Arlt. *Paradoxa* 7. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.ⁱⁱⁱ

Ars narrativa. *Criterion* n. 8. Caracas, jan. 1994.

Nota del compilador. Prefácio a LAMBORGHINI, Oswaldo – *Tadeys*. Madrid: Ediciones del Serbal, 1994.

Sobre una novela de Tanizaki. *Tokonoma* n. 2, 1994.

El hornero. *La muela del juicio* a. IX, n. 5, dic. 1994-abr. 1995

La innovación. *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n. 4. Rosario, 1995.

Sobre una novela de Walter de la Mare. *Tokonoma*, n. 3, 1995.

Autorretrato novelado. *La Jornada Semanal*, 8 dez. 1996. [Fragmento de *Embalse* com novo título.]^{iv}

Pobreza. *La muela del juicio* a. X, n. 6, 1996.

El último escritor. *El Banquete* a. I, n. 1. Córdoba, out. 1997.

La noche oscura del Niño Avilés (Autodevoraciones). *Nómada* n. 3. Puerto Rico, jun. 1997.

Prólogo. Prefácio a ASHFORD, Daisy – *Los jóvenes visitantes*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

Prólogo. Prefácio a KAFKA, Franz – *La metamorfosis*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1997.

La nueva escritura. *La Jornada Semanal*, 12 abr. 1998.^v

La ciudad y el campo. Conferência, Colegio de Mexico, 1998.

Lección de honestidad. *El Nacional*, jun. 1999.

La cifra. Conferência. *Homenage a Jorge Luis Borges*, Alianza Francesa Buenos Aires, out. 1999.

El ingenuo. Lido em congresso. General Villegas, c. 1999.

Kafka, Duchamp. *Tigre* n. 10. Unibersité Stendhal, 1999.

Lo incomprensible. *ABC Cultural* n. 422, 26 fev. 2000; *El Malpensante* n. 24, 1 ago.-15 set. 2000.^{vi}

Pasión y duelo mortal a bordo del Titanic II (sobre Julio Verne). *La Nación* 12 jul. 2000.

Arlt para extranjeros. *ABC Cultural*. Madrid, 21 out. 2000.

Particularidades absolutas. *El Mercurio*, 29 out. 2000; *Nueve Perros* a. I, n. 1. Rosario, dez. 2001.

El ingenuo. Conferência, Colóquio Manuel Puig. General Villegas, 2000.

Braulio Arenas: por una literatura modular. *Milenio* n. 178. México, 12 fev. 2001

Nuestras improbabilidades. *Milenio* n. 188. México, 23 abr. 2001.

Dos notas sobre *Moby Dick*. *Babelia*, suplemento de *El País*, 12 maio 2001.

El viaje y su relato. *Babelia*, suplemento de *El País*, 21 jul. 2001.

La utilidad del arte. *Ramona – Revista de Artes Visuales* n. 15. Buenos Aires, ago. 2001.

La obra maestra secreta. *Babelia*, suplemento de *El País*, 26 nov. 2001.

Los cuadros de Prior. *Vox Virtual* n. 5. Bahía Blanca, nov. 2001.^{vii}

Contra la literatura infantil. *Babelia*, suplemento de *El País*, 22 dez. 2001.

Entre presidente y presidente. *El País*, 22 dez. 2001.

El ensayo y su tema. *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n. 9. Rosario, dez. 2001.

Mutilación narcisista. Prólogo a MANSILLA, Lucio V. – *¡Esa cabeza toba! y otros textos*. Buenos Aires: Mate, 2001.^{viii}

El dandi con un solo traje. *Babelia*, suplemento de *El País*, 31 jan. 2002.

Los poetas del 31 de diciembre de 2001. *Babelia*, suplemento de *El País*, 7 fev. 2002.

Vallejo y la virgen. *El Mercurio*, 3 fev. 2002.

Voces entre la selva. *Babelia*, suplemento de *El País*, 30 mar. 2002.

Rimbaud, un misterio intacto (sobre *Rimbaud en Africa*, de Charles Nicholl. Barcelona: Anagrama, 2002). *Revista Ñ*, suplemento de *Clarín.com*, 13 abr. 2002.^{ix}

El miedo creador. *Babelia*, suplemento de *El País*, 17 ago. 2002.

Qué hacer con la literatura. Conferência, colóquio *¿Qué Hacer con la Literatura?*, Lima, Peru, 26-28 out. 2002.

Los libros del pasado. *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, n. 14, verano 2002.^x

Adios, Navidad. *Reforma*. Ciudad de Mexico, 22 dez. 2002.^{xi}

Por qué escribí. *Nueve Perros* n. 2-3. Rosario, dez. 2002-jan. 2003.

Parecidos y diferencias entre Colombia y la Argentina. *Zunino & Zungri*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, [2002].^{xii}

La hora azul. *Babelia*, suplemento de *El País*, 8 fev. 2003.

Contos de fantasmas (sobre *Narrativa completa*, de Adolfo Couve. *Artes y Letras*, suplemento de *El Mercurio*, 1 jun. 2003.

El método de la lapicera. *Babelia*, suplemento de *El País*, 11 out. 2003.

Chileno, florentino, chino. *Babelia*, suplemento de *El País*, 15 nov. 2003.

Best sellers y literatura, vigencia de un debate. *La Nación Line* 28 dez. 2003.^{xiii}

La prosopopeya. *Zunino & Zungri*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 30 dez. 2003 [1994].^{xiv}

La intimidad. Conferência. Rosario, 2003.

La poesía del soporte. *Ramona – Revista de Artes Visuales* s.n. Buenos Aires: Fundación Start, 2003.

La ola que lee. *Plebellia – Poesía Actual* n. 1. Buenos Aires, abr. 2004.^{xv}

La muñeca viajera. *Babelia*, suplemento de *El País*, 8 maio 2004.

La isla desierta. *Babelia*, suplemento de *El País*, 12 jun. 2004.

El carrito. *Canecalón – La Revista de Comunicación de Peluca Films* n. 1. Buenos Aires, 2004.^{xvi}

Pequeños delitos, grandes obras. *Babelia*, suplemento de *El País*, 12 mar. 2005.

Verne y el lector. *Babelia*, suplemento de *El País*, 19 mar. 2005.

Estética de lo monstruoso.^{xvii} [Igual a "Arlt". *Paradoxa* 7. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.]^{xviii} 1995.

Probemos con veneno. *Babelia*, suplemento de *El País*, 8 abr. 2006.

Experiencia vital. *El Mercurio*. Santiago, Chile, 12 maio 2006.^{xix}

Como editor

- LAMBORGHINI, Osvaldo - *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988; Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- MANSILLA, Lucio V. - *¡Esa cabeza toba! y otros textos*. Buenos Aires: Mate, 2001.
- BASTIDE, Jean François de - *La casita*. Col. Traductores v. 5. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

Traduções assinadas

- BROWN, Wilson B.; HOGENDORN, Jan S. - *Nueva economía internacional*. S.l.: Editorial Fraterna, 1979.
- TARG, William - *Vidas secretas*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- KING, Stephen - *Cementerio de animales*. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- SMITH, Robert Kimmel - *La segunda mujer*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1984.
- BELLOW, Saul - *Son más los que mueren de angustia*. Buenos Aires: Emecé, 1987.
- CAMPBELL, Joseph - *El poder del mito*. Barcelona: Emecé, 1991.
- DUCHEIN, Michel - *Marie Stuart*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- SHUMWAY, Nicolás - *La invención de la Argentina: historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- SPIEGELMAN, Art - *Maus. Historia de un sobreviviente (tomo I); Maus. Y aquí comenzaron mis problemas (tomo II)*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- GILL, William - *Mentiras y secretos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- KING, Stephen - *Misery. El riesgo de la fama*. Buenos Aires: Emecé, 1995.
- ASHFORD, Daisy - *Los jóvenes visitantes*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- BOURNE, Benjamin Franklin - *Cautivo en la Patagonia*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- RUSSELL, Mary D. - *Rakhat. La última misión de la compañía*. Barcelona: Emecé, 1998.
- CLARK, Mary Higgins - *Mientras mi preciosa duerme*. 8ª ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1999; Círculo de Lectores, 2002.
- PATTERSON, Richard North - *El juicio final*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- ACKERMAN, Diane - *Una historia natural de los sentidos*. Col. Argumentos. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CAMPBELL, Joseph - *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- CLOSE, Glen - *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- LIPMAN, Matthew - *Escribir: cómo y por qué*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- LIPMAN, Matthew - *Suki*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de - *Vuelo nocturno*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- SHAKESPEARE, William - *Cimbelino*. Cali, Colombia: Grupo Editorial Norma, 2000.
- BRADBURY, Ray - *Ahmed y las máquinas del olvido*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- ACKERLEY, J. R. - *Vacación hindú*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2002.
- BHABHA, Homi K. - *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- CAMPBELL, Joseph - *Tú eres eso*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- CHANDLER, Raymond - *El simple arte de escribir. Cartas y ensayos escogidos*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- BRADLEY, Marion Zimmer - *La casa del bosque*. Col. Letras de Bolsillo n. 20. Barcelona: Ediciones Salamandra, 2002.
- DOYLE, Arthur Conan - *El sabueso de los Baskerville*. Buenos Aires: Editorial Estrada, 2002.
- IRVING, Washington - *El jinete sin cabeza. La leyenda de Sleepy Hollow*. Buenos Aires: Editorial Estrada, 2002.
- ROBB, Candace - *El secreto del boticario*. Barcelona: Ediciones Salamandra, 2002.
- CHANDLER, Raymond - *Adiós, muñeca*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- BARDIN, John Franklin - *El percherón mortal*. Col. Byblos. S.l.: Ediciones B, 2004.
- BASTIDE, Jean François de - *La casita*. Col. Traductores v. 5. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- KAFKA, Franz - *La metamorfosis*. Ilustr. Luis Scafati. Valencia: Brosquil Edicions, 2004.

AKIRA, Yoshimura – *Justicia de un hombre solo*. Buenos Aires: Emecé, 2006.
ALDISS, Brian – *Un mundo devastado*. Barcelona: Editorial Edhasa, 2007.
CHANDLER, Raymond – *La hermana menor*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
SANT'ANNA, Sérgio – *Un crimen delicado*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
OWEN, Jane – *Chicas de Camden*. Buenos Aires: Mondadori, s.d.
POTOCKI, Jan – *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Buenos Aires: Pre-Textos, s.d.

Entrevistas

Entretien avec Cesar Aira par Bernard Bretonnière. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: M.E.E.T, 1991, p. 67-81.
César Aira: "Quisiera ser un salvaje". Entrevista a Eduardo Berti. *3 Puntos* n. 227, 1 nov. 2001.^{xx}
Soy un revolucionario conformista. Entrevista a Esther Huerta Garcia. *Estrella Digital*, 11 out. 2002.^{xxi}
El dominio de la imperfección. Entrevista a Gustavo Valle. *Verbigracia – Ideas, artes, letras* a. VI, n. 24, 14 dez. 2002.^{xxii}
Off the Record Cultural. Entrevista a Fernando Villagrán. *Arco-Iris TV*, 2002.^{xxiii}
Prefiero siempre lo nuevo a lo bueno. Entrevista a Raquel Garzón. *El País*, 18 abr. 2004.^{xxiv}
Mi idea era escribir novelas convencionales, largas, buenas, realistas. Entrevista a Emiliano Manzano para o programa Saló de lectura, emitida por BTV (Barcelona Televisión) no início de junho de 2004. Reproduzida em *Bicho Mosquito – Revista esporádica de literatura y pensamientos bárbaros*, n. 2, jun. 2004.^{xxv}
Me gustaría ser un buen ejemplo de compromiso con la literatura. Entrevista a Ernesto Escobar Ulloa. *The Barcelona Review*, n. 44 set.-out. 2004.^{xxvi}
El mejor Cortázar es un mal Borges. Entrevista a Carlos Alfieri. *Revista Ñ, Clarín*, out. 2004.^{xxvii}
A conversation with Cesar Aira – Reviewing Argentine literature. Entrevista a Carlos Alfieri. *Revista de Occidente* n. 281. Madrid: Fundación Jose Ortega, out. 2004.
El artista ha perdido su aura, sólo van a la televisión a decir cosas banales. Entrevista a Xavi Ayén. *La Vanguardia*, 24 jun. 2005.^{xxviii} [Republicada em *La Nación*, 26 jun. 2005, com o título "El artista puede ser un criminal".^{xxix}]
Cualquier cosa: un encuentro con César Aira. Entrevista a Craig Epplin e Phillip Penix-Tadsen. Buenos Aires, 4 jul. 2005.^{xxx}
Experimentos literários. Entrevista a Luis Alvarez. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 maio 2007.
Asimetrías. Entrevista a Benjamin S. Johnson. *Animalitos Inexpresivos*, 25 maio 2007.^{xxxi}
La literatura realista, lucro con la miséria. Entrevista a Jorge Luis Espinosa. *Milenio*. México, set. 2002.^{xxxii}
César Aira y los estallidos de impureza. Entrevista a Alvaro Mantus. *La Nación*, 22 out. 2006.
Procedimento do prazer. Entrevista a Sergio Fonseca. *Prosa & Verso*, suplemento de *O Globo*, 30 jun. 2007.
Umas Palavras. Entrevista a Bia Corrêa do Lago. Canal Futura, São Paulo, 2008.
César Aira. *Ociocrítico.com*, s.d.^{xxxiii}

Traduções para o português (Brasil)

O vestido cor-de-rosa. Trad. Sérgio Molina; Rubia Prates Goldoni. In: ALCALÁ, May Lorenzo (org.) – *Nova narrativa argentina*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 171-221.
A trombeta de vime. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002
Diário da hepatite (fragmento). Trad. Joca Wolff. *Medusa* n. 9. Curitiba, s/d.
Mil gotas. Trad. Eduard Marquardt. In: RESENDE, Beatriz (org.) – *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p. 17-34.
As noites de Flores. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Um acontecimento na vida do pintor-viajante. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
O tudo que sulca o nada. Trad. s/cred. *Ficções* n. 16. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
Pequeno manual de procedimentos. Trad. Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

SOBRE CÉSAR AIRA

- ABDÓN FLORES, José – El cinético placer. *Palabras malditas*, jan. 2005. [Sobre *El congreso de literatura*]^{xxxiv}
- ABRAHAM, Tomás – Aira y Piglia. *Lote*, n. 88, nov. 2004.^{xxxv}
– Decálogo Aira. *Lote*, n. 64, nov. 2002, Dossier César Aira.^{xxxvi}
- AGUDELO, Darío Jaramillo – El arte es la invención del arte. *El País. Babelia*, 21 jun. 2003.
- AGUIRRE, Osvaldo – Aira revive a Copi. *El cronista cultural*, jul. 1991. [Sobre *Copi*]^{xxxvii}
- ALVAREZ, Luis – Sobre a arte do abandono. *Gazeta do Povo*, Caderno G. Curitiba, 22 maio 2007.
- ÁLVAREZ NÚÑEZ, Gustavo – Aira, o la máquina de narrar. *Terra – Libros*, Buenos Aires, 26 jun. 2002. [Sobre *Varamo*]^{xxxviii}
- ANTELO, Raúl – Futuridade. *I Seminário Internacional Regional de Estudos Interdisciplinares: Condição Humana e Modernidade no Cone Sul da América Latina*. Programa de Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 19-21 jun. 2002, p. 2-13.
– Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira. *Crítica e ficção*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários & Culturais, 2005, p. 7-50.
– A estética do abandono. In: RESENDE, Beatriz (org.) – *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p. 111-40.
- ARES, Silvia G. Kurlat – La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de *Emá, la cautiva* de César Aira. *CiberLetras* v. 5: El relato de viajes y otros ensayos, ago. 2001.^{xxxix}
- ARTECA, Mario – La evolución en miniatura. *Bazaramericano.com*, ene. 2003.^{xl}
- AYALA, J. Ernesto – Aira es una biblioteca. *El País*, Suplemento *Babelia*, 23 jul. 2005. [Sobre *Yo era una niña de siete años*]^{xli}
- AZEVEDO, Carlito – 13 variações sobre César Aira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BABEL – Recienvenidos. *Babel – Revista de Libros* a. I, n. 4, set. 1988, p. 10.
- BAÑEZ, Facundo – Aira en el país de las maravillas. *El Día*, La Plata, jun. 2005. [Sobre *Yo era una niña de siete años*]^{xlii}
- BARBÃO, Marcelo – Crônicas que não contam o dia-a-dia. *Digestivo Cultural*, 30 set. 2002.^{xliiii}
- BARENFIELD, Eva Verónica – César Aira: realismo en proceso. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 23. Universidad Complutense de Madrid, 2003.^{xliiv}
- BERLANGA, Angel – La literatura se hace en la calle. Eloisa Cartonera, una atípica editorial. *Página/12, Cultura*, 4 feb. 2004.^{xlv}
- BRASCA, Raúl – Inestable y real. *La NaciónLine*, 21 out. 1998. [Sobre *Las curas milagrosas del Doctor Aira*]^{xlvi}
- CANGI, Adrián – César Aira, o autômata do presente. Posfácio a AIRA, César – *A trombeta de vime*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 121-6.
- CÁRCAMO, Sílvia Inés – Narradores da década de 70. Posfácio a ALCALÁ, May Lorenzo (org.) – *Nova narrativa argentina*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 239-47.
- CARRERA, Arturo – Fábula y delirio. *Clarín*, 4 abr. 1999. [Sobre *El congreso de literatura*]^{xlvii}
- CATELLI, Nora – Los gestos de la posmodernidad. *Punto de Vista* a. VII, n. 22, dic. 1984.
- CERESA, Constanza – Escritura y procedimientos. *Ya lo leímos.cl – Banco de Crítica e Información Literaria Mariano Aguirre, Universidad del Chile*.^{xlviii}
[Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]
- CHANOVE, Oswaldo – La receta milagrosa del doctor Cesar Aira.^{xlix}
- CHEJFEC, Sergio – De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini. *Babel – Revista de Libros* a. II, n. 10, jul. 1989, p. 21.

- CHITARRONI, Luis – Tipos de guerras. *Babel – Revista de Libros* a. II, n. 9, jun. 1989, p. 4.
- El olvido y la creación. *La Nación Line* 10 mar. 1999. [Sobre *El congreso de literatura*]^l
- CIPPOLINI, Rafael – El aliento de la bestia. Fenomenología del monstruo en la estética aireana. *Lote*, n. 64, nov. 2002, Dossier César Aira.^{li}
- COELHO, Oliverio – El acto en cuestión (variaciones sobre César Aira). *Zunino & Zungri*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 29 dic. 2003.^{lii}
- COLOMBO, Sylvia – "Escrever é desculpa para brincar com livros", diz autor argentino. *Folha de S. Paulo. Ilustrada*, 17 set. 2003.
- CONTE, Rafael – Aira, en Francia. *El País*. Madrid, 22 nov. 2003.
- Mil sorpresas de un creador. *Babelia*, suplemento de *El País*, 10 jan. 2004.^{liii}
- CONTRERAS, Sandra – El artesanato de la fragilidad. SPILLER, Roland (ed.) – *La novela argentina de los años 80. Lateinamerika-Studien* 29, verlag Frankfurt, 1991.
- Las provocaciones de César Aira. *Lote*, n. 64, nov. 2002, Dossier César Aira.^{liv}
- *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- César Aira, la estricta ética de la invención. *Ínsula 711. Revista de Letras y Ciencias Humanas*. Madri: Ínsula Librería, mar. 2006.
- En torno al realismo. *Pensamiento de los Confines* n. 17, dez. 2005.
- César Aira. Vueltas sobre el realismo. *Tigre*, n. Hors, série 2005. CERHIUS-Ilce, Université Stendhal-Grenoble 3, 2005, p. 27-39.
- CORRAL, Wilfrido H. – Varamo (Barcelona: Anagrama, 2002). *World Literature Today*, v. 1, Apr.-Jun. 2003, p. 152-3.
- How I Became a Nun (Trans. Chris Andrews. New York: New Directions, 2007). *World Literature Today*, a. LXXXI, v. 4, Jul.-Aug, 2007, p. 54.
- Distanciamiento estético, literatura en la literatura y nueva narrativa hispanoamericana. *Aisthesis* n. 41, Instituto de Estética, Pontificia Universidad de Chile, jul. 2007, p. 91-116.
- CUCURTO, Washington – ¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti? *Eloisa Cartonera*. Buenos Aires, 2007.^{lv}
- DABOVE, Juan Pablo – César Aira: Una novela china. *Revista de Letras* n. 3, p. 72-81. Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 1994.
- DE LEONE, Lucía – Tradición y ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Enma, la cautiva* de César Aira. *Everba Summer* 2003: Lo Latinoamericano. Ed. Fabián Banga.^{lvi}
- DECOCK, Pablo – Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos. Vº Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria "Polémicas literarias, críticas y culturales", 13-16 ago. 2003, Universidad Nacional de La Plata.^{lvii}
- Entrecruzamiento mediático y genérico en la obra de Aira: entre participación y distanciamiento. Coloquio "César Aira: un épisode dans la littérature argentine de fin de siècle", Universidad Paris 8 Vincennes – Saint Denis (14-15 maio 2004); Universidad Stendhal – Grenoble 3 (17 maio 2004).
- El demonio burlón en *Cómo me hice monja* y *El Tilo* de César Aira: entre autobiografía, ficción e Historia. XXXV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) "Fronteras de la literatura y de la crítica", Universidad de Poitiers, 28 jun.-1 jul. 2004.
- El transrealismo en la narrativa de César Aira : *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Colóquio "Les frontières du réalisme dans la littérature narrative du XXº siècle", 1-3 dez. 2004, Université Catholique de Louvain.
- DOMÍNGUEZ, Nora – Salir al ruedo. Presentación de *Las vueltas de César Aira* de Sandra Contreras. *Un gallo para Esculapio*. Buenos Aires, 17 out. 2002.^{lviii}
- DIAS, MAURÍCIO SANTANA – A lógica do pesadelo. *Folha de S. Paulo*, 30 jul. 2006. [Sobre *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* e *As noites de Flores*]^{lix}
- DOBRY, Edgardo. Genialidad como simulacro. *Babelia, El País*, 19 ago. 2006, s.p.
- DOLORES HERNÁNDEZ, Carmen – El escritor argentino César Aira y el "Boom". TUTV, Corporación de Puerto Rico para la Difusión Pública, s.d.^{lx}
- DONCEL, Diego – Cumpleaños. *El Cultural*, 30 jan. 2002. [Sobre *Cumpleaños*]^{lxi}
- El mago. *El Cultural*, 10 jul. 2002. [Sobre *El mago*]^{lxii}
- ECHEVARRÍA, Ignacio – El hombre de la luna. *Babelia, El País*, 27 out. 2001. [Sobre *Cumpleaños*]^{lxiii}
- ESTRIN, Laura – César Aira. *El realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ediciones Del Valle, 1999.

- Aira, el provocador. Lote n. 64, nov. 2002, Dossier César Aira. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]^{lxxiv}
- FAGNANI, Fernando - Pensar y abismarse. *El cronista*, Suplemento *El cronista cultural*, 19 abr. 1992. [Sobre *El llanto*]^{lxxv}
- FEILING, C. E. - Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen. Arturo Carrera y Emeterio Cerro. Último Reino, Buenos Aires, 1988. *Babel - Revista de Libros* a. I, n. 8, mar. 1989, p. 36.
- El cencerro y las vacas. Reflexiones de un bienpensante. *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 20, nov. 1990, p. 7.
- Esa clase de sed. *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 21, dic. 1990, p. 5 [Sobre *Los fantasmas*.]
- FERNÁNDEZ, Nancy - *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000.
- Poéticas del margen. César Aira y Arturo Carrera. *Crítica Cultural* v. 2, n. 1. Palhoça: UNISUL, jul./dez. 2007.
- FERNANDO VICENTE - La psicodelia, revisitada. *El País*, Suplemento *Babelia*, 8 sept. 2001.^{lxxvi}
- FERREYRA, Javier - Poética del desequilibrio. *La Voz del Interior*, Córdoba 8 ago. 2002. [Sobre *Varamo*]^{lxxvii}
- El ingenioso farsante. *La Voz del Interior*, Córdoba, 8 mayo 2003. [Sobre *El mago*]^{lxxviii}
- FRESCHI, Romina - Mil Gotas. *Plebella - Poesía Actual* n. 1. Buenos Aires, abr. 2004. [Sobre *Mil gotas*]^{lxxix}
- Leer el mundo. *Zapatos Rojos Reviews & Interviews*. [Sobre *Edward Lear*]^{lxxx}
- GALDOLFO, Elvio - Niñez y peronismo. *Noticias*, 17 ene. 2003.
- GARCIA, Juan F. - Biblioteca. *Canecalón - La Revista de Comunicación de Peluca Films* n. 1. Buenos Aires, 2004. [Sobre *Diccionario de autores latinoamericanos*]^{lxxxi}
- GARCÍA, Mariano - Una especie de metáfora: *Las curas milagrosas del Doctor Aira y El juego de los mundos*. *Espéculo. Revista de estudios literarios* n. 23. Universidad Complutense de Madrid, 2003.^{lxxxii}
- *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- GARRAMUÑO, Florencia - *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- GUDIÑO KIEFFER, Eduardo - La definición de un estilo. *La Nación Line*, 30 dic. 1998. [Sobre *La mendiga*]^{lxxxiii}
- GUEBEL, Daniel - Son más los que mueren de angustia (Saul Bellow; Trad. César Aira). *Babel - Revista de Libros* a. I, n. 5, nov. 1988, p. 11.
- HERBST, Alban Nikolai - César Aira: Humboldtst Schatten. ANH, Berlin, aug. 2003. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]^{lxxxiv}
- HOPENHAYN, Silvia - Casi todo está permitido. *La Nación*, 13 mayo 1998. [Sobre *El sueño*]^{lxxxv}
- Si hace Aira es boom. *3 Puntos*, n. 229, 15 nov. 2001.^{lxxxvi}
- Nuevos lectores, nuevos autores. *3 Puntos*, n. 257, 30 mayo 2002.^{lxxxvii}
- JAVIER MALDONADO, Iván; VILA, Irma - Un diario del que brotan novelitas: el proceso creativo de César Aira. *Gaceta*, n. 61. Xalapa; Veracruz; México: Universidad Veracruzana, jan. 2003.^{lxxxviii}
- KLINGER, Diana Irene - *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- KOHAN, Martín - Repetición y diferencia. *El Cronista Cultural*, suplemento de *El Cronista*, 27 out. 1992. [Sobre *El volante*]^{lxxxix}
- KOZAK, Claudia - La utopía de Aira. *Primer Plano*, suplemento de *Página/12*, 13 ago. 1995. [Sobre *La fuente*]^{lxxx}
- LADDAGA, Reinaldo - Una literatura de la clase media: notas sobre César Aira. *Hispanamérica - Revista de literatura* n. 88. S.l.: Ediciones Hispanamérica, 2001.
- Las vueltas de César Aira (review). *Hispanic Review* v. 73, n. 3. S.l.: University of Pennsylvania Press, summer 2005, p. 371-3.
- Arte em tempo de renovação. Entrevista a Rafaela Reinhoefer. *Jornal da PUC* n. 177, 6 out. 2006.
- *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Una poesía fotográfica. Sobre Arturo Carrera. *La Ciudad Letrada*, s.d.^{lxxxii}
- LAMBERTI, Luciano - Instrucciones para leer a César Aira. *Fe de Rata. Revista de Vicios y Virtudes*, a. II, n. 18, Córdoba, 1 jun. 2003.^{lxxxiii}

- LINK, Daniel – Críticos fuera del molde – Una antología mínima. *Babel – Revista de Libros* a. I, n. 8, mar. 1989, p. 42-3.
- Los fantasmas de la literatura. *La chancha com cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Del Eclipse, 1994.
 - En breve cárcel. *Radar Libros*, suplemento de *Página/12*, 1998. [Sobre *Alejandra Pizarnik*]^{lxxxiii}
 - Diccionaira. *Radar Libros*, suplemento de *Página/12*, 1 abr. 2001. [Sobre *Diccionario de autores latinoamericanos*]^{lxxxiv}
 - El pintor de la vida moderna. *Cuadernos Hispanoamericanos*, jan. 2005. [Sobre *Yo era una chica moderna*]^{lxxxv}
- LUDMER, Josefina – Mujeres que matan. *Revista Iberoamericana* v. LXII, n. 176-7, jul.-dez. 1996, p. 781-97.
- MALDONADO ROSALES, Iván Javier – Me considero un saboteador de la literatura: César Aira. *UniVerso. El Periódico de los Universitarios*, a. II, n. 77. Xalapa; Veracruz; México: Universidad Veracruzana, 7 out. 2002.^{lxxxvi}
- MARCO, Joaquín – Las noches de Flores. *El Cultural*, 8-16 jul. 2004. [Sobre *Las noches de Flores*]^{lxxxvii}
- Un episodio en la vida del pintor viajero. *El Cultural* 14 jul. 2005. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]^{lxxxviii}
- MARINELLI, Diego – Fotos y pinturas del escritor César Aira. *Clarín*, 21 jul. 2004.^{lxxxix}
- MARQUARDT, Eduard – César Aira e a imagem ausente. *Scripta* n. 2. Curitiba, set. 2004.
- Começo e fim da literatura. *Cultura* n. 98. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 24-5 dez. 2004.
 - A ética do abandono. Posfácio a AIRA, César – *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007, p. 177-84.
- MATHIEU, Corina S. – "El vestido rosa" de César Aira: ¿puro cuento o novela? 5 *Catedra Americas Ju Villoro*. University of Nevada, Las Vegas.^{xc}
- MATTONI, Silvio – El porvenir llegó. *La Voz del Interior*, jul. 2004.^{xc1}
- MOLINA, Milita – La historia ausente. *Babel – Revista de Libros* a. II, n. 11, set. 1989, p. 33.
- MONTALDO, Graciela – Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi). *Hispanica. Revista de Literatura* n. 55. University of Maryland, abr. 1990, p. 105-12.
- Entre el gran relato de la historia y la miniatura. *Estudios – Revista de Investigaciones Literarias* a. I, n. 2. Caracas, jul.-dez. 1993, p. 81-93.
 - La perpetua huída hacia adelante. Prólogo a AIRA, César – *Los Fantasmas*. Caracas: Fundarte, 1994.^{xcii}
 - Borges, Aira y la literatura para multitudes. *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n. 6. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, out. 1998.
 - El triunfo final de la pobreza. *Clarín*, Cultura y Nación, 23 feb. 2002.
 - Los miedos del escritor. *Verbigracia*, a. V, n. 35, Caracas, 1 jun. 2002. [Sobre *Cumpleaños*]^{xciii}
 - Um caso para o esquecimento: estéticas bizarras na Argentina (livros, indústrias culturais e ficções). *A propriedade da cultura. Ensaios sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Coleção Vozes Vizinhas – Os melhores ensaios v. 4. Trad. Eduard Marquardt. Chapecó: Argos, 2004.
 - Vidas paralelas: la invasión de la literatura. Actas del Coloquio Internacional César Aira: un episódio dans la littérature argentine de fin de siècle, Paris/Grenoble maio 2004. A ser publicado na revista *Tigre* da Universidad Stendhal de Grenoble.
 - Una literatura que lo puede todo. In: RESENDE, Beatriz (org.) – *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p. 141-55.
- NÚÑEZ, Jorgelina – La realidad de los delirios y los miedos. *La Capital*, Suplemento *Cultura* 30 jun. 1992. [Sobre *El llanto*]^{xciv}
- Aira, el niño monja. *El cronista cultural*, s.d. [Sobre *Cómo me hice monja*]^{xcv}
- O'CONNOR, Patrick – César Aira's Life in Pink: Beyond Gender Games in *Cómo me hice monja*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXV, 2: inv. 2001, p. 259-76.
- OVIEDO, Antonio – Las leyes del absurdo. *La Voz del Interior*, Córdoba 2 ago. 2001.^{xcvi}
- PABLOS, Gustavo – La vida entre las páginas. *La Voz del Interior*, Córdoba 23 maio 2002. [Sobre *Las tres fechas*]^{xcvii}

- La vida en el planeta Aira. *La Voz del Interior*, Córdoba 7 abr. 2005. [Sobre Las noches de Flores]^{xcviii}
- PAULS, Alan - Lengua: ¡sonaste! *Babel - Revista de Libros* a. II, n. 9, jun. 1989, p. 5.
- César Aira: Los fantasmas. *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 21, dez. 1990, p. 4-5
- PEIRONE, Fernando - Aira y la otredad lectora. *Lote*, n. 64, nov. 2002, Dossier César Aira.^{xcix}
- PENSA, Mariana - *Enma, la cautiva* de César Aira: la tradición y su superación. *Delaware Review of Latin American Studies*, v. 5, n. 2. University of Delaware, dec. 15, 2004.^c
- PILENKO, Gallia Valette - Un épisode dans la vie du peintre voyageur, de César Aira. *Plumart*, n. 38. Rhône-Alpes, 2002. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]^{ci}
- PIRO, Guillermo - Nuestro Nabokov. *3 Puntos*, a. IV n. 265, 25 jun. 2002.^{cii}
- Nuestro Nabokov. *3 Puntos*, n. 265, 25 jul. 2002. [Sobre *Varamo*]^{ciii}
- Se trata del realismo. *Radar Libros, Página/12*, 12 set. 2004. [Sobre *Edward Lear*]^{civ}
- PONCE, Javier - César Aira, un novelista que trabaja con el azar. *El Universo*, Guayaquil, Ecuador, 26 jun. 2005.^{cv}
- PORRÚA, Ana - César Aira: implosión y juventud. *Punto de Vista* n. 81.
- PREVE, Pablo - Pasión por la lectura. *3 Puntos* n. 246, 14 mar. 2002. [Sobre *Las tres fechas*]^{cvi}
- La felicidad literaria. *3 Puntos*, n. 255, 16 mayo 2002. [Sobre *Cumpleaños*]^{cvii}
- PRIETO, Martín - Enciclopedia desairada. *3 Puntos*, n. 205, 31 mayo 2001. [Sobre *Diccionario de autores latinoamericanos*]^{cviii}
- QUINTERO, Ednodio - *Visiones de un narrador*. Maracaibo: Universidad de Zulia, 1997.
- REMON-RAILLARD, Margarita - *César Aira o la literatura del continuo*. Grenoble III, 1999.
- La fábula metatextual en *El Llanto* de César Aira. *Tigre*, n. 10, La fable (I), Université Stendhal-Grenoble III, jun. 1999, p. 143-55.
- Cautiverio feliz, libertad e indiferencia en *Enma, la cautiva* de César Aira. *Les Cahiers de l'ILCE*, n. 2, Enfermement et captivité dans le monde hispanique. Université Stendhal-Grenoble III, out. 2000, p. 353-62.
- Transformation du monde et continuité: la thématique amoureuse dans l'œuvre de César Aira. *Almoreal - Fin de siècle, nouveaux discours: l'humour, l'amour et la mort*. Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orléans, out. 2001, p. 97-105.
- La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida. *Foro Hispánico*, 24, *La literatura argentina de los años 90*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi, set. 2003, p. 53-64.
- Pour une syntaxe totalisante: l'essai comme pré-texte et post-texte dans l'œuvre de César Aira. *Les Cahiers de l'ILCEA*, n. 4, Essais sur l'essai. Université Stendhal-Grenoble III, set. 2003, p. 119-32.
- Estética del simulacro y metatextualidad en la obra de César Aira. *Colloque International César Aira*. Université de Paris VIII-Université Stendhal-Grenoble III, maio 2004.
- RICAGNO, Alejandro - Los tiros del Danubio (Emeterio Cerro). *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 20, nov. 1990, p. 7.
- RODRIGUEZ, Emma - César Aira: "Hoy los escritores se arriesgan poco, van sobre seguro" *El Mundo*, 8 jul. 2002.^{cix}
- RUSSO, Edgardo - Vientos de Aira. *El Cronista*, Suplemento *El Cronista Cultural*, 5 ago. 1994. [Sobre *La costurera y el viento*]^{cx}
- SAAVEDRA, Guillermo - Los pequeños desastres. *Clarín*, 3 set. 1992.
- SÁNCHEZ SORONDO, Fernando - La literatura como juego de seducción. *La Nación*, Suplemento Literario, 15 jun. 1997. [Sobre *El mensajero*]^{cxii}
- SCHETTI, Ariel - Obra en marcha. *Radar Libros*, suplemento de *Página/12*, 1 dez. 2002.
- SHUA, Ana Maria - Contra todo test. Sobre la defensa de Aira a Emeterio Cerro. *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 20, nov. 1990, p. 7.
- SIFRIM, Monica - El fin de la leyenda maldita. *Clarín Digital*, 4 out. 1998. [Sobre *Alejandra Pizarnik*]^{cxiii}
- SISCAR, Cristina - El maravilloso cuento de Copi. *Revista Humor*, 1991. [Sobre *Copi*]^{cxiiii}

- SORONDO, Fernando Sánchez – La literatura com juego de seducción. *La Nación*, 15 jun. 1997.
- SZWARC, Susana – En clave de parodia. *La NacionLine*, 25 mar. 1998. [Sobre *La serpiente*]^{cxiv}
- TERRA MAGAZINE – Oro Sentimental: Arquitecturas del afecto. *Cultura*, suplemento de *Terra Magazine*, 30 ago. 2007.^{cxv}
- ULLOA, Escobar – La ilusión veraz. *The Barcelona Review* n. 43, jul.-ago. 2004. [Sobre *Las noches de Flores*]^{cxvi}
- VALENCIA, Leonardo – César Aira y la comedia de los procedimientos. *Lateral – Revista de Cultura* n. 93, set. 2002. [Sobre *Varamo*]^{cxvii}
- VILARIÑO, Laura – Gimnasios al ataque. *Clarín*, 26 ago. 1993.
- WAGNER, Jean-Didier – Ema en terra incógnita. *Libération*, 4 ago. 1994.
- ZABALIAUREGUI, Esteban – *Novelas y cuentos I y II* de Osvaldo Lamborghini. *El Peruano*. Lima, 17 nov. 2003.

GERAL

- ADORNO, Theodor W. – *Dialectica negativa*. Trad. José Maria Ripalda. Madrid: Taurus, 1971.
- *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- *Epistemología y ciencias sociales*. Trad. Vicente Gómez. Madrid: Cátedra, 2001.
- ; HORKHEIMER, Max – *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.
- AGAMBEN, Giorgio – *The Coming Community*. Trans. Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- *Image et memoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.
- *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspina. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- *Homo Sacer I. O poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohmann. Buenos Aires: Áltera, 2005.
- O que é um dispositivo? Trad. Nilcéia Valdatti. *Outra Travessia* n. 5: A exceção e o excesso. Ilha de Santa Catarina: Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, 2º sem. 2005.
- A potência do pensamento. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. *SciELO Brazil*. Revista do Departamento de Psicologia da UFF, v. 18, n. 1. Niterói, jan.-jun. 2006.
- *Lo abierto*. 2ª ed. Trad. Flavia Costa; Edgard Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 127.
- ANDERMANN, Jens – *Mapas de poder. Uma arqueologia literária del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- ANDRADE, Ana Luiza et al. (org.) – *Leituras do ciclo*. Ilha de Santa Catarina: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.
- ANDRADE, Mário de – *Obra imatura*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; MEC, 1972.
- *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974
- ANTELO, Raúl – Bilingüismo e paródia em Manuel Puig. *Tempo Brasileiro* n. 33-4: *Cultura, arte, literatura*. Rio de Janeiro Tempo Brasileiro, abr.-jun. 1973, p. 153-60.
- *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- *Na ilha de Marapatá*. Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.
- Emilio Renzi, Ricardo Piglia e outros. *Folhetim* n. 564. *Folha de S. Paulo*, 27 nov. 1987.
- Fins do moderno. *Travessia – Revista de literatura* n. 31: Fins do moderno I. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, ago. 1995-jan. 1996, p. 5-21.
- *Algaravia*. Discursos de nação. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- (org.) *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC; Letras Contemporâneas, 1998.
- (ed.) – *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.

- *Trangressão & modernidade*. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2002.
- *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- (org.) *Crítica e ficção*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários & Culturais/UFSC, 2005.
- (org.) *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários & Culturais/UFSC, 2006.
- Territorial Signs as Ready-Mades. *Critical Studies. Unforeseeable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas*. Ed. By Rita de Grandis; Zilã Bernd, s.d., p. 271-85.
- ARANTES, Otília B. Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo - *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. *Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ARAÚJO, Nara - *Diálogos en el umbral*. Santiago de Cuba: Oriente, 2003.
- ARISTÓTELES - *A ética*. Trad. Cássio M. Fonseca. São Paulo: Edipro, 1996
- ARLT, Roberto - *Crônicas periodísticas*. Ed. eletr. S.l.: ElApleph.com, 1999.
- *Los siete locos/Los lanzallamas*. Ed. crítica. Coord. Mario Goloboff. Col. Archivos n. 44. Buenos Aires: ALLCA XX, 2000.
- ARRIGUCCI JR., Davi - *Achados e perdidos*. Ensaio de crítica. São Paulo: Polis, 1979.
- ARTAUD, Antonin - *Escritos*. Sel. e trad. Cláudio Willer. Col. Rebeldes e Malditos v. 5. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- ASTUTTI, Adriana - *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- ATTRIDGE, Derek - *The Singularity of Literature*. London; New York: Routledge, 2004.
- AUERBACH, Erich - *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques - *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gaston - *A intuição do instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus, 2007.
- BADIOU, Alain - *Para uma nova teoria do sujeito*. Conferências brasileiras. Trad. Emerson Xavier da Silva; Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- * tica. Um ensaio sobre a consciência do Mal*. Trad. Ant nio Trânsito; Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- *Deleuze. O clamor do ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- *Conferências de Alain Badiou no Brasil*. Apres. e org. Célio Garcia. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Est cao Liberdade, 2002.
- *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manatial, 2005.
- BARRERA, Trinidad - Ricardo Piglia y las genealog as. * nsula 711. Revista de Letras Y Ciencias Humanas* a. LXI, mar. 2006, p. 17.
- BARTHES, Roland - *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- *Sistema da moda*. Trad. L. L. S. Mosca. São Paulo: EdUSP, 1979.
- *A c mara clara*. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- *Incidentes*. Trad. T. Coelho; A. Melo. Lisboa: Quetzal Editores, 1987.
- *O óbvio e o obtuso*. Trad. L. Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- *S/Z*. Trad. L a Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- *Fragmentos de um discurso amoroso*. 12^a ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- *O grão da voz*. Trad. A. Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- *Aula*. 6^a ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- *Mitologias*. Trad. R. Buongiorno; P. de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, s.d.
- *et al. - Análise estrutural da narrativa. Pesquisas semiológicas*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.
- *et al. - Literatura e realidade (que é o realismo?)*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- *O rumor da língua*. 2ª ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges - *A parte maldita. Precedida de "A noção de despesa"*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- *O erotismo*. 3ª ed. Trad. José Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.
- *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATTITI, Florencia - *La experiencia (estética) de observar um fenómeno vital. Canecalón - La revista de Comunicación de Peluca Films a. I, n. 2, 2004.*
- BAUDRILLARD, Jean - *Olvidar a Foucault*. 3ª ed. Trad. José Varquez. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- *Para uma crítica da economia política do signo*. Trad. Aníbal Alves. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt - *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- *Ética pós-moderna*. Trad. João Rezende Costa. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2003.
- *Vidas desperdiçadas. La modernidad y sus parias*. Trad. Pablo Hermida Lazcano. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BENJAMIN, Walter - *A modernidade e os modernos*. Trad. Heidrun Krieger Mendes da Sila *et al.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. 2ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. 3ª ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- *Paris capitale du XIX siècle. Le Livre des passages*. Paris: Cerf, 1993.
- BERMAN, Marshall - *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi K. - *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BIANCO, José - *Las ratas*. Buenos Aires: Sur Ediciones, 1943.
- *Ficción y realidad (1946-76)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- BLANCHOT, Maurice - *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- *O livro por vir*. Trad. M. R. Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- BOLAÑO, Roberto - *Entrevista a Melanie Jösch. Letras.s5.com. Escritores y Poetas en Español*. Proyecto Patrimonio. Santiago de Chile, ago. 2000.^{cxviii}
- BONITZER, Pascal - *Desencuadres. Cine y pintura*. Trad. Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- BOOTH, Wayne C. - *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORER, Alain - *Rimbaud na Abissínia*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- BORGES, Jorge Luis - *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- *Las dos maneras de traducir. La Prensa*, Buenos Aires, 1 ago. 1926.
- *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- *O informe de Brodie*. 2ª ed. Trad. Hermilo Borba Filho. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1983.
- *Cinco visões pessoais*. 2ª ed. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora UnB, 1987.
- *Discussão*. 3ª ed. Trad. Claudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- ; FERRARI, Osvaldo - *Borges em diálogo*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

- BOSI, Alfredo – *Céu, inferno. Ensaios de crítica estética e ideológica*. São Paulo: Ática, 1992.
- (org.) – *O conto brasileiro contemporâneo*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOURDIEU, Pierre – *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUCK-MORSS, Susan – *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI, 1981.
- *Estética e anestésica: o "Ensaio sobre a obra de arte" reconsiderado*. Trad. Rafael Lopes Azize. *Travessia – Revista de Literatura*, n. 33: A estética do fragmento. Florianópolis: Editora da UFSC, ago.-dez. 1996.
- *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CABRERA, Julio – *Projeto de ética negativa*. São Paulo: Edições Mandacaru; Graphbox, 1990.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros – *A síndrome do fim*. *Travessia – Revista de literatura* n. 31: Fins do moderno I. Ilha de Santa Catarina: Editora da UFSC, ago. 1995-jan. 1996, p. 23-32.
- CANDIDO, Antonio – *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1967.
- et al. – *A personagem de ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- et al. – *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.
- CAPARELLI, Sérgio – *Ditaduras e indústrias culturais*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1989.
- CARVALHO, Bernardo – *Para fazer o mundo se estilhaçar no vazio*. *Folhetim* n. 510, 14 nov. 1986.
- *Por uma literatura descritiva*. *Folhetim* n. 527, 13 mar. 1987.
- *Em busca do dinamismo da verdade*. *Folhetim* n. 194, 29 out. 1995.
- *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- *O paroxismo da interpretação*. *Folhetim* n. 569, 1 jan. 1988.
- *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- *Arte e loucura na filosofia francesa*. *Cult* n. 28, nov. 1999.
- *Saer passa a escrever na Folha*. *Mais!* n. 452. *Folha de S. Paulo*, 8 out. 2000.
- *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CARVALHO, Flavio de Rezende – *Os ossos do mundo*. 2ª ed. São Paulo: Antiqua, 2005.
- CARVALHAL, Tania Franco (org.) – *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL; Editora Unisinos, 1996.
- CERTEAU, Michel de – *A invenção do cotidiano*. Vol. 1: *Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHAGA, Marco Antonio – *A viagem do haikai de Nempuku*. Chapecó: Editora Universitária, 2000.
- CHEJFEC, Sergio – *Viaje y sufrimiento. O que é literatura? Fórum Virtual*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.^{cxix}
- *Breves opiniones sobre relatos con imágenes*. *The New Latin Americanism: Cultural Studies Beyond Borders*. International conference at the University of Manchester 21-22 June, 2002. Zunino & Zungri. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 28 mar. 2003.^{cxx}
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline – *O surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flavio Wolf de (org.) – *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EdUSP, 1993.
- COELHO, Teixeira – *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- *Usos da cultura*. Políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- *Arte e utopia*. *Arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COHN, Gabriel (org.) – *Theodor W. Adorno*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1986.
- COMPAGNON, Antoine – *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

- *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, Flávio Moreira da - *Hollywood com filtro (2): Manuel Puig - The Buenos Aires affair*. *Opinião* n. 166. Rio de Janeiro: Inúbia, 9 jan. 1976, p. 22.
- COUTINHO, Carlos Nelson et al. - *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- CRITICAL ART EMSEMBLE - *Distúrbio eletrônico*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- CROCE, Benedetto - *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*. Laterza, Bari, 1963.
- CULLER, Jonathan - *As idéias de Barthes*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.
- *Sobre a desconstrução. Teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1997.
- CUÑA, Newton - Manuel Puig. Recordações amargas e cinzentas. *Opinião* n. 56. Rio de Janeiro: Inúbia, 3 dez. 1973, p. 20.
- DEBORD, Guy - *A sociedade do espetáculo; Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. 2ª reimp. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- et al. - *La creación abierta y sus enemigos*. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo. Trad. e ed. Julio González del Río Rams. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1977.
- DELEUZE, Gilles - *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- *Conversaciones 1972-90*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 1995.
- *Cuatro lecciones sobre Kant. Dictadas entre Marzo y Abril de 1978*. Ed. eletr. S.l.: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS; www.philosophia.cl, s.d.
- *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- ; GUATTARI, Félix - *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- *Diferença e repetição*. Ed. eletr. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- *O que é a filosofia?* 2ª ed. 1ª reimp. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- DERRIDA, Jacques - *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman; Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973.
- *L'archéologie du frivole*. Paris: Galilée, 1990.
- *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.
- *Espectros de Marx. O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- *Cómo no hablar y otros textos*. 2ª ed. Barcelona: Proyecto A, 1997.
- *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. Desenhos e recortes Lea Bergstein. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora da UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1998.
- *Las muertes de Roland Barthes*. Trad. Raymundo Mier. México: Taurus, 1999.
- *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Ed. eletr. Trad. Haydée Silva. S.l.: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS; www.philosophia.cl, s.d.
- DIAS, Simone - *Continuidades efêmeras. A crise do intelectual legislador e a ascensão do intérprete*. Chapecó: Argos, 2001.

- DIDI-HUBBERMAN, Georges – *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- DUBOIS, Philippe – *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- DUCHAMP, Marcel – *Notas*. 2ª ed. Trad. Mª Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1998.
- ECO, Umberto – *Obra aberta*. Trad. Alberto Guzik; Geraldo Gerson. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EIKHENBAUM, B. et al. – *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2ª ed. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976.
- EINAUDI, (Enciclopédia) – Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000.
- ELIADE, Mircea – *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ENRIQUEZ, Mariana – *Plan de evasión: Pinedo, el carnal*. *Página/12, Radar Libros* dic. 2004.^{cxxi}
- ENZENSBERGER, Hans Magnus – *Las aporías de la vanguardia*. Trad. Pablo Simon. *Sur* n. 285. Buenos Aires, nov.-dez. 1963.
- *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Trad. Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.
- ESTRIN, Laura – *Albania, Albania*. Sobre los inéditos de Osvaldo Lamborghini. *Lote*, n. 73, ago. 2003.^{cxxii}
- FLUSSER, Vilém – *A filosofia da caixa-preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Trad. do autor. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- FOSTER, Hal – *Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- *Vigiar e punir. Nascimento da prisão*. 7ª ed. Trad. Ligia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1989.
- *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
- *A ordem do discurso*. 3ª ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- *A arqueologia do saber*. 5ª ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- *Raymond Roussel*. Trad. Manoel Barros da Motta; Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, s.d.
- *Por uma vida não-fascista*. Org. Coletivo Sabotagem. S.l.: Sabotagem, 2004.
- FRYE, Northrop – *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GARCIA CANCLINI, Nestor – *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo, 1990.
- GARCÍA-RAMOS, Juan Manuel (ed.) – *Manuel Puig*. Madri: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
- GENTILE, Giovanni – *Frammenti di estetica e letteratura*. Carabba, Lanciano, 1921.
- GIORDANO, Alberto – *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges/Oscar Masotta*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- GIRONDO, Oliverio – *Obra completa*. Ed. Crítica. Coord. Raúl Antelo. Col. Archivos v. 38. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- GLUSBERG, Jorge (ed.) – *Víctor Grippó*. Col. Art Criticism Briefs. Buenos Aires: AICA, s.d.
- GOLDMANN, Lucien – *Dialética e cultura*. 2ª ed. Trad. Luiz Fernando Cardoso et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- GRAMSCI, Antonio – *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GRIPPO, Víctor – *Una retrospectiva. Obras 1971-2001*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, s.d.
- GROSMAN, Ernesto Livon – *The Xul Reader. An Anthology of Argentine Poetry 1980-1996*. New York: Roof Books, 1997.
- GUATTARI, Félix – *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. 3ª ed. Trad. Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- ; ROLNIK, Suely – *Micropolítica. Cartografias do desejo*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich – *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- GUTIÉRREZ, Ramón E. Mandado – *Theodor W. Adorno (1903-1969)*. Madrid: Ediciones del Orto, 1994.
- HABERMAS, Jürgen – *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Ed. eletr. S.l.: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS; www.philosophia.cl, 2003
- HALL, Stuart – *Identidade cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- HALLWARD, Peter – *The Singular and the Specific. Radical Philosophy* n. 99, jan. 2000, p. 6-18.
- *The Limits of Individuation or How to Distinguish Deleuze and Foucault. Angelaki – Journal of Theoretical Humanities* v. 5, n. 2. London: Routledge, aug. 2000, p. 93-111.
- *Absolutely Postcolonial. Writing Between the Singular and the Specific*. S.l.: Palgrave USA, 2002.
- HEIDERMANN, Werner (org.) – *Clássicos da teoria da tradução. Volume I*. Florianópolis: NUT (Núcleo de Tradução)/UFSC, 2001.
- HERNÁNDEZ, Felisberto – *La casa inundada y otros cuentos*. Ed. eletr. S.l.: Ediciones del Sur, 2003.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de – *Anos 70. Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- *O espanto com a biotônica vitalidade dos 70. Almanaque – Cadernos de literatura e ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 43-53.
- *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- (org.) – *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HOME, Stewart – *Greve da arte/Manifestos neoístas*. Trad. Monty Cantsin. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- JAMESON, Fredric – *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Trad. Vinicius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, n. 12, jun. 1985, p. 16-26.
- *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- *As sementes do tempo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.
- JAUSS, Hans Robert et al. – *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Sel. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAY, Martin – *En el imperio de la mirada: Foucault y la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. In HOY, David Conzens (ed.) – *Foucault*. Trad. A. Bonano. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 193-223.
- *Downcast eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1993.
- JITRIK, Noé – *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- KAMENZSAIN, Tamara – *Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro: la poesía argentina de los 90. Plebella – Poesía Actual* n. 1. Buenos Aires, abr. 2004.^{cxiii}
- KEHL, Maria Rita – *Ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KLOSSOWSKI, Pierre – *Sade meu próximo. Precedido de O filósofo celerado*. Trad. Armando Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LACAN, Jacques – *O seminário. Livro 7: A ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

- *O seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe - *A imitação dos modernos. Ensaio sobre Arte e Filosofia*. Org. Virginia de Araújo Figueiredo; João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LADDAGA, Reinaldo - *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- LIMA, Luiz Costa (org.) - *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- LINK, Daniel - *La chancha com cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Del Eclipse, 1994.
- *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.
- *Orbis Tertius: la obra de arte em la época de su reproductibilidad digital. Anais VIII Congresso Internacional ABRALIC: Mediações, 2002* (CD-ROM).
- *Coloquio de Pringles. Pagina12/WEB*, suplemento Radar Libros 15 dic. 2002.^{cxixiv}
- *Os vanguardismos estão de volta*. Entrevista a Cláudia Nina. *Jornal do Brasil*, 4 jan. 2003.
- *Un argentino en el Mar de los Sargazos. Página/12*, suplemento Radar Libros, 12 out. 2003.^{cxixv}
- LISPECTOR, Clarice - *Água viva*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- LUDMER, Josefina (comp.) - *Las culturas fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- *O gênero gauchesco. Um tratado sobre a pátria*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- LUGONES, Leopoldo - *El payador y Antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- LUKÁCS, Georg - *Ensaio sobre literatura*. 2ª ed. Trad. Leandro Konder et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- *et al. - Realismo: ¿mito, doutrina o tendência histórica?* Col. Numeros, v. 7. Trad. Irene L. Cusien et al. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969.
- *Sociologia*. Trad. José Paulo Netto; Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1981.
- LYOTARD, Jean-François - *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- *O pós-moderno explicado às crianças*. Correspondência 1982-1985. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- MAJOR, René - *Lacan con Derrida: análisis desistencial*. Trad. Beatriz Rajlin. Buenos Aires: Letra Viva, 1999.
- MAN, Paul de - *Alegorias da leitura. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenira R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MANSILLA, Lucio V. - *Entre nos. Causeries del Jueves Libro II*. S.l.: Librodot, s.d.
- MASIELLO, Francine - *El arte de la transición*. Trad. Mónica Sifrim. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.
- MELVILLE, Hermann - *Bartleby, el escribiente*. Trad. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Biblioteca de Babel, s.d.
- MERQUIOR, José Guilherme - *Formalismo & tradição moderna. O problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- *De Praga a Paris. Uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista*. Trad. Ana Maria de Castro Gibson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- MILLER, J. Hillis - *A ética da leitura. Ensaio 1979-89*. Trad. Eliane Fittipaldi. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 11-49.
- MOLES, Abraham - *O kitsch. A arte da felicidade*. 2ª ed. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MOLLOY, Sylvia - *Las letras de Borges*. 2ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

- *Vale o escrito. A escritura autobiográfica na América Hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.
- MONEGAL, Emir Rodríguez - *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MONSIVÁIS, Carlos - *Aires de família. Cultura y sociedade n América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MORENO, César Fernández - *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.
- MORICONI, Ítalo - *A provocação pós-moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim; UERJ, 1994.
- NANCY, Jean-Luc - *La comunidad inoperante*. Ed. eletr. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS; www.philosophia.cl, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich - *Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro*. 2ª ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- *Ecce homo. Como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- *Vontade de potência*. Trad. Mario D. Ferreira Santos. São Paulo: Escala, s.d.
- ORTIZ, Renato - *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PARDO, José Luis (org.) - *Preferiría no hacerlo. Batleby, El escribiente, de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben e Julio Luis Pardo*. 2ª ed. correg. Trad. José Manuel Benítez Ariza. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- PANESI, Jorge - *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1998.
- PAULS, Alan - *Más que la teoría me importan los problemas. Entrevista a Martín Prieto*. 3 Puntos n. 271, 5 set. 2002.^{cxxvi}
- PERLONGHER, Néstor - *Breteles para Puig. Babel - Revista de Libros a. I, n. 5, nov. 1988, p. 21*.
- PIGLIA, Ricardo - *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo, Iluminuras, 1987.
- *Nome falso*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- *Prisão perpétua*. Trad. Sérgio Molina; Rubia Prates Goldoni. São Paulo, Iluminuras, 1989.
- *Sobre falsificações e outras histórias. Entrevista a Héctor Alimonda. Novos Estudos CEBRAP n. 23. São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, mar. 1989*.
- *A cidade ausente*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PITOL, Sergio; ROFFÉ, Reina - *El arquitecto de las cajas chinas. Ómnibus a. I, n. 1, 15 jan. 2005*.^{cxxvii}
- PRIETO, Martín - *Arturo Carrera. La generación de los poetas muertos. 3 Puntos n. 285, 12 dic. 2002*.^{cxxviii}
- PRIOR, Alfredo - *¡Un mundo maravilloso!* Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2000.
- PIZARNIK, Alejandra - *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- PIZARRO, Ana (coord.) - *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 1985.
- PUIG, Manuel - *Em busca de uma identidade. Entrevista a Julio Cesar Montenegro. Opinião n. 46. Rio de Janeiro: Inúbia, 24 set. 1973, p. 15*.
- *The Buenos Aires affair*. 4ª ed. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- *O "affair" teatral de Manuel Puig. Entrevista a Maria Carneiro da Cunha. Folhetim n. 241. Folha de S. Paulo, 30 ago. 1981, p. 6-7*.
- *A traição de Rita Hayworth*. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- *Púbis angelical*. 6ª ed. Trad. José Sanz. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- *O beijo da mulher-aranha*. Trad. Glória Rodríguez. 14ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- *A fondo. Con las primeras figuras de las letras, las artes y las ciencias. Entrevista a Joaquín Soler Serrano, 1980. Videoteca Memoria Literaria. S.l.: Ediciones Traslals Multimedia, 2000*.

- RAMA, Ángel - La construcción de una literatura. *Marcha* a. XXII, n. 1041. 30 dic. 1960, p. 24-6.
- Informe logístico (anti-boom) sobre las armas, estrategias y el campo de batalla de la nueva narrativa hispanoamericana. *Almanaque. Cadernos de Literatura e Ensaio*. Coord. Walnice Nogueira Galvão; Bento Prado Jr. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 7-32.
 - (ed.) - *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984.
 - *A cidade e as letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
 - *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- RANCIÈRE, Jacques - Deleuze e a literatura. *Encontros Internacionais Gilles Deleuze*, Colégio Internacional de Estudos Filosóficos Transdisciplinares, UERJ, jun. 1996.^{cxix}
- *En los bordes de lo político*. Ed. eletr. Trad. Alejandro Madrid-Zan; José Grossi. S.l.: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS; www.philosophia.cl, s.d.
- RESENDE, Beatriz (org.) - *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA - Florianópolis: ABRALIC, n. 4, 1998.
- RICARDO, Cassiano - *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- RINCÓN, Carlos - *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.
- RODRÍGUEZ, Luz - Argentina, años 90: el intelectual y los medios. *Continente Sul Sur*, n. 2, nov. 1996, Porto Alegre: IEL, p. 23-34.
- *El sueño de la razón. ¿Es importante la literatura latinoamericana?* Leiden: Rijks Universiteit, 1998.
- ROJAS, Ricardo - *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Kraft, 1957.
- SAER, Juan José - *Literatura y crisis argentina. Literatura argentina hoy. De la ditadura a la democracia*. Ed. K. Kohut y A. Pagni. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.
- *Ninguém nada nunca*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
 - *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
 - *A pesquisa*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
 - *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- SANTIAGO, Silviano - *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- *Vale quanto pesa (ensaios sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
 - *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
 - *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SARLO, Beatriz - *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires: Catalogos Editora, 1985.
- *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
 - *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
 - *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
 - *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
 - *Instantáneas: Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
 - *Paisagens imaginárias. Intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. R. Prates Goldoni; S. Molina. São Paulo: EdUSP, 1997.
 - *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
 - *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ; ALTAMIRANO, Carlos - *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
 - ; - *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEDAL, 1990.

- ; - *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- SASSI, Hernán - *La última vuelta de Bizzio: la novela de fantasmas realista. El Interpretador*, mar. 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio - *Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. Anais do VI Congresso da ABRALIC, "Literatura Comparada = Estudos Culturais?"* Florianópolis, 1998, CD-ROM.
- *Literatura de testemunho. Dossier. Cult* n. 23. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- (org.) - *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- ; NESTROVSKI, Arthur (org.) - *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SONTAG, Susan - *Ensaio sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- *Sob o signo de Saturno*. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SOUZA, Eneida Maria de - *Tempo de pós-crítica. Cadernos de Pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, n. 20, nov. 1994.
- *A teoria em crise. Revista Brasileira de Literatura Comparada ABRALIC*, n. 4. Florianópolis: ABRALIC, 1998, p. 19-29.
- SOUZA, Ronald de Melo e - *A epigênese do pós-moderno. Tempo Brasileiro* n. 84. Rio de Janeiro, jan.-mar. 1986.
- STANISLAVSKI, Constantin - *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- SÜSSEKIND, Flora - *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.
- *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- SYLVESTER, David - *Entrevistas com Francis Bacon*. 2ª ed. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- VALÉRY, Paul - *Variedades*. Org. e introd. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VIRNO, Paolo - *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- WALDMAN, Berta - *A distância em elipse: três exemplos de hibridismo. Anais do VI Congresso da ABRALIC, "Literatura Comparada = Estudos Culturais?"* Florianópolis, 1998, CD-ROM.
- WELLEK, René; WARREN, Austin - *Theory of Literature*. 3ª ed. London: Penguin Books, 1963.
- WILLIAMS, Raymond - *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILLSON, Patricia - *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.
- ZEA, Leopoldo (coord.) - *América Latina en sus ideas*. México: SXXI, 1986.
- ZIZEK, Slavoj; JAMESON, Fredric - *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 1998.

MAPA CRONOLÓGICO

- 1975 **AIRA, César** – *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo
- 1979 BROWN, W. B.; HOGENDORN, J. S. – *Nueva economía internacional*. Trad. César Aira. S.l.: Editorial Fraterna, 1979.
- 1981 **AIRA, César** – *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano
- 8 1981 **AIRA, César** – *Novela argentina: nada más que una idea*. Vigencia n. 51. Buenos Aires: Universidad de Belgrano, p. 55-58
- 8 1982 **AIRA, César** – Encuesta: La traducción poética. Xul – *Revista de Poesía* n. 4. Buenos Aires: Gráfica Pinter, p. 7-8
- 1983 **AIRA, César** – *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina
- 1983 TARG, William – *Vidas secretas*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 1984 **AIRA, César** – *Canto castrato*. Buenos Aires: Javier Vergara
- 1984 **AIRA, César** – *El vestido rosa/Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn Editora
- 1984 KING, Stephen – *Cementerio de animales*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 1984 SMITH, Robert Kimmel – *La segunda mujer*. Trad. César Aira. Barcelona: Círculo de Lectores
- 5 1984 **AIRA, César** – *Había una vez...* (Fragmento). Xul – *Revista de Poesía* n. 6. Buenos Aires: Gráfica Litodar, p. 47
- 12 1984 CATELLI, Nora – *Los gestos de la posmodernidad*. Punto de Vista a. VII, n. 22.
- 1986 **AIRA, César** – *Sin novedad en el frente*. El Porteño n. 51. Buenos Aires, p. 60
- 6 1986 **AIRA, César** – *Abril es un mes razonablemente cruel*. Creación n. 1
- 1987 **AIRA, César** – *Una novela china*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor
- 1988 **AIRA, César** – *Oswaldo Lamborghini y su obra*. Prólogo a LAMBORGHINI, Oswaldo – *Novela y cuentos*. Buenos Aires: Ediciones del Serba
- 1988 **AIRA, César** – *El deseo de viajar*. Fin de siglo n. 8
- 4 1988 **AIRA, César** – *Esquema para una representación del Fausto de Goethe*. La Papiroleta – *Revista de Literatura* n. 3. Buenos Aires, abr. 1988.
- 8 1988 **AIRA, César** – *Cecil Taylor*. Fin de Siglo n. 14
- 9 1988 BABEL – *Recienvenidos*. Babel – *Revista de Libros* a. I, n. 4, p. 10.
- 11 1988 GUEBEL, Daniel – *Son más los que mueren de angustia (Saul Bellow)* Trad. César Aira. Babel – *Revista de Libros* a. I, n. 5, p. 11.
- 3 1989 LINK, Daniel – *Críticos fuera del molde – Una antología mínima*. Babel – *Revista de Libros* a. I, n. 8, p. 42-3.
- 6 1989 **AIRA, César** – *El distraído (Una columna flotante)*. Babel – *Revista de Libros* a. II, n. 9. Buenos Aires, p. 7
- 6 1989 CHITARRONI, Luis – *Tipos de guerras*. Babel – *Revista de Libros* a. II, n. 9, p. 4.
- 6 1989 PAULS, Alan – *Lengua: ¡sonaste!* Babel – *Revista de Libros* a. II, n. 9, p. 5.
- 7 1989 CHEJFEC, Sergio – *De la inasible catadura de Oswaldo Lamborghini*. Babel – *Revista de Libros* a. II, n. 10, p. 21.
- 9 1989 MOLINA, Milita – *La historia ausente*. Babel – *Revista de Libros* a. II, n. 11, p. 33.
- 10 1989 **AIRA, César** – *Una máquina de guerra contra la pena*. Babel – *Revista de Libros* a. II, n. 12. Buenos Aires, p. 4
- 1990 CÁRCAMO, Sílvia Inés – *Narradores da década de 70. Posfácio a ALCALÁ, May Lorenzo (org.) – Nova narrativa argentina*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 239-47.
- 1990 **AIRA, César** – *Los fantasmas*. Buenos Aires: GEL
- 1990 **AIRA, César** – *O vestido cor-de-rosa*. Trad. Sérgio Molina; Rubia Prates Goldoni. In: ALCALÁ, May Lorenzo (org.) – *Nova narrativa argentina*. São Paulo: Iluminuras, p. 171-221
- 3 1990 **AIRA, César** – *Un barroco de nuestro tiempo*. Babel – *Revista de Libros* a. II, n. 15. Buenos Aires, p. 5

- 4 1990 MONTALDO, Graciela - Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi). *Hispanica. Revista de Literatura* n. 55. University of Maryland, p. 105-12.
- 8 1990 AIRA, César - El test. Una defensa de Emeterio Cerro. *Babel. Revista de Libros* n. 18, p. 41
- 12 1990 FEILING, C. E. - Esa clase de sed. *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 21, p. 5 [Sobre Los fantasmas.]
- 12 1990 PAULS, Alan - César Aira: Los fantasmas. *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 21, , p. 4-5.
- 11 1990 FEILING, C. E. - El cencerro y las vacas. Reflexiones de un bienpensante. *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 20, p. 7.
- 11 1990 RICAGNO, Alejandro - Los tiros del Danubio (Emeterio Cerro). *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 20, p. 7.
- 11 1990 SHUA, Ana Maria - Contra todo test. Sobre la defensa de Aira a Emeterio Cerro. *Babel - Revista de Libros* a. III, n. 20, p. 7.
- 1991 AIRA, César - *La liebre*. Buenos Aires: Emecé
- 1991 AIRA, César - *El bautismo*. Buenos Aires: GEL
- 1991 AIRA, César - *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1991 AIRA, César - *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: M.E.E.T
- 1991 AIRA, César - Entretien avec par Bernard Bretonnière. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: M.E.E.T, p. 67-81
- 1991 CAMPBELL, Joseph - *El poder del mito*. Trad. César Aira. Barcelona: Emecé, 1991.
- 1991 DUCHEIN, Michel - *Marie Stuart*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 1991 SISCAR, Cristina - El maravilloso cuento de Copi. *Revista Humor* [Sobre Copi]
- 1991 CONTRERAS, Sandra - El artesanato de la fragilidad. SPILLER, Roland (ed.) - *La novela argentina de los años 80. Lateinamerika-Studien 29*, verlag Frankfurt.
- 7 1991 AGUIRRE, Osvaldo - Aira revive a Copi. *El cronista cultural* [Sobre Copi]
- 1992 AIRA, César - *Embalse*. Buenos Aires: Emecé
- 1992 AIRA, César - *La prueba*. Buenos Aires: GEL
- 1992 AIRA, César - *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1992 AIRA, César - *Diario de la hepatitis*. Rosario: Bajo la Luna
- 19 4 1992 FAGNANI, Fernando - Pensar y abismarse. *El cronista*, Suplemento *El cronista cultural*. [Sobre El llanto]
- 30 6 1992 NÚÑEZ, Jorgelina - La realidad de los delirios y los miedos. *La Capital*, Suplemento *Cultura*. [Sobre El llanto]
- 3 9 1992 SAAVEDRA, Guillermo - Los pequeños desastres. *Clarín*.
- 9 1992 AIRA, César - El a-ban-do-no. Conferência no Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires)
- 27 10 1992 KOHAN, Martín - Repetición y diferencia. *El Cronista*, Suplemento *El Cronista Cultural*. [Sobre El volante]
- 1992 AIRA, César - *Buenos Aires: una antología de nueva ficción argentina*. Ed. J. Forn. Barcelona: Anagrama [Cecil Taylor]
- 1993 NÚÑEZ, Jorgelina - Aira, el niño monja. *El cronista cultural*, s.d. [Sobre *Cómo me hice monja*]
- 1993 AIRA, César - *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1993 AIRA, César - *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé
- 1993 AIRA, César - *Madre e hijo (Una pieza en un acto)*. Rosario: Bajo la Luna
- 1993 AIRA, César - *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1993 AIRA, César - *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo la Luna
- 1993 AIRA, César - Arlt (fragmento). *Paradoxa 7*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1993 SHUMWAY, Nicolás - *La invención de la Argentina: historia de una idea*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 7 1993 MONTALDO, Graciela - Entre el gran relato de la historia y la miniatura. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias* a. I, n. 2. Caracas, p. 81-93.
- 26 8 1993 VILARIÑO, Laura - Gimnasios al ataque. *Clarín*.
- 9 1993 AIRA, César - Exotismo. *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n. 3. Rosario

- 1994 **AIRA, César** – *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé
- 1994 **AIRA, César** – *El infinito*. Buenos Aires: Vanagloria
- 1994 **AIRA, César** – *La prosopopeya*
- 1994 SPIEGELMAN, Art – *Maus. Historia de un sobreviviente* (tomo I); *Maus. Y aquí comenzaron mis problemas* (tomo II). Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 1994 DABOVE, Juan Pablo – César Aira: Una novela china. *Revista de Letras* n. 3, p. 72-81. Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- 1994 SPIEGELMAN, Art – *Maus. Historia de un sobreviviente* (tomo I); *Maus. Y aquí comenzaron mis problemas* (tomo II). Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 1994 LINK, Daniel – Los fantasmas de la literatura. *La chancha com cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Del Eclipse.
- 1994 MONTALDO, Graciela – La perpetua huída hacia adelante. Prólogo a **AIRA, César** – *Los Fantasmas*. Caracas: Fundarte.
- 4 8 1994 WAGNER, Jean-Didier – *Ema en terra incógnita*. *Libération*.
- 5 8 1994 RUSSO, Edgardo – Vientos de Aira. *El Cronista*, Suplemento *El Cronista Cultural*. [Sobre *La costurera y el viento*]
- 12 1994 **AIRA, César** – El hornero. *La muela del juicio* a. IX, n. 5
- 1995 **AIRA, César** – *La fuente*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1995 **AIRA, César** – *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1995 **AIRA, César** – *Argentina, The Great Estancias*. Edited by Juan Pablo Queiroz and Tomas De Elia. Introduction by Bonifacio del Carril. Text by César Aira. New York: Rizzoli International Publications
- 1995 GILL, William – *Mentiras y secretos*. Trad. César Aira. Barcelona: Círculo de Lectores
- 1995 KING, Stephen – *Misery. El riesgo de la fama*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 13 8 1995 KOZAK, Claudia – La utopía de Aira. *Página/12*, Suplemento *Primer Plano*. [Sobre *La fuente*]
- 1996 **AIRA, César** – *El mensajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1996 **AIRA, César** – *La abeja*. Buenos Aires: Emecé
- 1996 **AIRA, César** – Pobreza. *La muela del juicio* a. X, n. 6
- 8 12 1996 **AIRA, César** – Autorretrato novelado. *La Jornada Semanal* [Fragmento de *Embalse* com novo título.]
- 1997 **AIRA, César** – *Dante y reina*. Buenos Aires: Mate
- 1997 **AIRA, César** – *Taxol. Precedido de Duchamp en Mexico y La broma*. Buenos Aires: Simurg
- 1997 **AIRA, César** – *La serpiente*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1997 ASHFORD, Daisy – *Los jóvenes visitantes*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Eudeba
- 1997 GARRAMUÑO, Floréncia – *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- 15 6 1997 SÁNCHEZ SORONDO, Fernando – La literatura como juego de seducción. *La Nación*, Suplemento Literario. [Sobre *El mensajero*]
- 1998 **AIRA, César** – *Las curas milagrosas del Dr. Aira*. Buenos Aires: Simurg
- 1998 **AIRA, César** – *La mendiga*. Buenos Aires: Mondadori
- 1998 **AIRA, César** – *El sueño*. Buenos Aires: Emecé
- 1998 **AIRA, César** – *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1998 **AIRA, César** – *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 1998 BOURNE, Benjamin Franklin – *Cautivo en la Patagonia*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 1998 LINK, Daniel – En breve cárcel. *Página/12*, Suplemento Radar Libros. [Sobre *Alejandra Pizarnik*]
- 1998 RUSSELL, Mary D. – *Rakhat. La última misión de la compañía*. Trad. César Aira. Barcelona: Emecé
- 12 4 1988 **AIRA, César** – La nueva escritura. *La Jornada Semanal*
- 25 3 1998 SZWARC, Susana – En clave de parodia. *La Nación Line*. [Sobre *La Serpiente*]
- 13 5 1998 HOPENHAYN, Silvia – Casi todo está permitido. *La Nación*. [Sobre *El sueño*]

- 21 10 1998 BRASCA, Raúl – Inestable y real. *La Nacion Line*. [Sobre *Las curas milagrosas del Doctor Aira*]
- 4 10 1998 SIFRIM, Monica – El fin de la leyenda maldita. *Clarín Digital*. [Sobre *Alejandra Pizarnik*]
- 30 12 1998 GUDIÑO KIEFFER, Eduardo – La definición de un estilo. *La Nacion Line*. [Sobre *La mendiga*]
- 1999 **AIRA, César** – *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets
- 1999 **AIRA, César** – *Haikus*. Buenos Aires: Mate
- 1999 ESTRIN, Laura – César Aira. *El realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ediciones Del Valle.
- 1999 PATTERSON, Richard North – *El juicio final*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Emecé
- 1999 REMON-RAILLARD, Margarita – *César Aira o la literatura del continuo*. Grenoble III.
- 10 3 1999 CHITARRONI, Luis – El olvido y la creación. *La Nacion Line*. [Sobre *El congreso de literatura*]
- 4 4 1999 CARRERA, Arturo – Fábula y delirio. *Clarín*. [Sobre *El congreso de literatura*]
- 6 1999 REMON-RAILLARD, Margarita – La fábula metatextual en *El Llanto* de César Aira. *Tigre*, n. 10, La fable (I), Université Stendhal-Grenoble III, p. 143-55.
- 2000 **AIRA, César** – *El juego de los mundos*. La Plata: Ediciones El Broche
- 2000 **AIRA, César** – *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 2000 ACKERMAN, Diane – *Una historia natural de los sentidos*. Trad. **César Aira**. Col. Argumentos. Barcelona: Anagrama
- 2000 CAMPBELL, Joseph – *Los mitos en el tiempo*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Emecé
- 2000 CLOSE, Glen – *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Trad. **César Aira**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 2000 LIPMAN, Matthew – *Suki*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Manantial
- 2000 LIPMAN, Matthew – *Escribir: cómo y por qué*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Manantial
- 2000 CERESA, Constanza – Escritura y procedimientos. *Ya lo leímos.cl – Banco de Crítica e Información Literaria Mariano Aguirre, Universidad del Chile*. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]
- 2000 FERNÁNDEZ, Nancy – *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- 2000 SAINT-EXUPÉRY, Antoine de – *Vuelo nocturno*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Emecé
- 2000 SHAKESPEARE, William – *Cimbelino*. Trad. **César Aira**. Cali, Colombia: Grupo Editorial Norma
- 1 8 2000 **AIRA, César** – Lo incomprensible. *El Malpensante* n. 24
- 6 8 2000 **AIRA, César** – Los dos payasos (Fragmento). *Cultura y Nación, Clarín*
- 10 2000 REMON-RAILLARD, Margarita – Cautiverio feliz, libertad e indiferencia en *Enma*, la cautiva de César Aira. *Les Cahiers de l'ILCE*, n. 2, Enfermement et captivité dans le monde hispanique. Université Stendhal-Grenoble III, p. 353-62.
- 2001 **AIRA, César** – *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara
- 2001 **AIRA, César** – *La villa*. Buenos Aires: Emecé
- 2001 **AIRA, César** – *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori
- 2001 **AIRA, César** – *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé/Ada Korn Editora
- 2001 **AIRA, César** – *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 2001 **AIRA, César** – Mutilación narcisista. Prólogo a MANSILLA, Lucio V. – *Esa cabeza toba y otros textos*. Buenos Aires: Mate
- 2001 BRADBURY, Ray – *Ahmed y las máquinas del olvido*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Emecé
- 2001 O'CONOOR, Patrick – César Aira's Life in Pink: Beyond Gender Games in *Cómo me hice monja*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXV, 2: inv., p. 259-76.
- 1 4 2001 LINK, Daniel – *Diccionaira. Página/12, Suplemento Radar Libros*. [Sobre *Diccionario de autores latinoamericanos*]

- 31 5 2001 PRIETO, Martín – Enciclopedia desairada. *3 Puntos*, n. 205. [Sobre *Diccionario de autores latinoamericanos*]
- 2 8 2001 OVIEDO, Antonio – Las leyes del absurdo. *La Voz del Interior*, Córdoba.
- 8 2001 ARES, Silvia G. Kurlat – La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de *Ema, la cautiva* de César Aira. *CiberLetras* v. 5: El relato de viajes y otros ensayos,.
- 8 9 2001 FERNANDO VICENTE – La psicodelia, revisitada. *El País*, Suplemento *Babelia*.
- 1 11 2001 **AIRA, César** – "Quisiera ser un salvaje". Entrevista a Eduardo Berti. *3 Puntos* n. 227
- 15 11 2001 HOPENHAYN, Silvia – Si hace Aira es boom. *3 Puntos*, n. 229.
- 27 10 2001 ECHEVARRÍA, Ignacio – El hombre de la luna. *Babelia, El País*. [Sobre *Cumpleaños*]
- 10 2001 REMON-RAILLARD, Margarita – Transformation du monde et continuité: la thématique amoureuse dans l'œuvre de César Aira. *Almoreal – Fin de siècle, nouveaux discours: l'humour, l'amour et la mort*. Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orléans, p. 97-105.
- 12 2001 **AIRA, César** – Particularidades absolutas. *Nueve Perros* a. I, n. 1. Rosario
- 2002 **AIRA, César** – *A trombeta de vime*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras
- 2002 **AIRA, César** – *La pastilla de hormona*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad
- 2002 **AIRA, César** – *Fragments de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 2002 **AIRA, César** – *Varamo*. Barcelona: Anagrama
- 2002 **AIRA, César** – Parecidos y diferencias entre Colombia y la Argentina
- 2002 **AIRA, César** – Los libros del pasado. *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, n. 14
- 2002 ACKERLEY, J. R. – *Vacación hindú*. Trad. César Aira. Valencia: Editorial Pre-textos
- 2002 BHABHA, Homi K. – *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial
- 2002 BRADLEY, Marion Zimmer – *La casa del bosque*. Trad. César Aira. Col. Letras de Bolsillo n. 20. Barcelona: Ediciones Salamandra
- 2002 CAMPBELL, Joseph – *Tú eres eso*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé
- 2002 CANGI, Adrián – César Aira, o autómata do presente. Posfácio a AIRA, César – *A trombeta de vime*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, p. 121-6.
- 2002 CHANDLER, Raymond – *El simple arte de escribir. Cartas y ensayos escogidos*. Trad. César Aira. Emecé
- 2002 CLARK, Mary Higgins – *Mientras mi preciosa duerme*. Trad. César Aira. Barcelona: Círculo de Lectores
- 2002 CONTRERAS, Sandra – *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- 2002 IRVING, Washington – *El jinete sin cabeza. La leyenda de Sleepy Hollow*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Editorial Estrada
- 2002 PILENKO, Gallia Valette – Un épisode dans la vie du peintre voyageur, de César Aira. *Plumart*, n. 38. Rhône-Alpes. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]
- 2002 ROBB, Candace – *El secreto del boticario*. Trad. César Aira. Barcelona: Ediciones Salamandra
- 30 1 2002 DONCEL, Diego – *Cumpleaños*. *El Cultural*. [Sobre *Cumpleaños*]
- 23 2 2002 MONTALDO, Graciela – El triunfo final de la pobreza. *Clarín*, Cultura y Nación.
- 14 3 2002 PREVE, Pablo – Pasión por la lectura. *3 Puntos* n. 246. [Sobre *Las tres fechas*]
- 16 5 2002 PREVE, Pablo – La felicidad literaria. *3 Puntos*, n. 255. [Sobre *Cumpleaños*]
- 23 5 2002 PABLOS, Gustavo – La vida entre las páginas. *La Voz del Interior*, Córdoba. [Sobre *Las tres fechas*]
- 30 5 2002 HOPENHAYN, Silvia – Nuevos lectores, nuevos autores. *3 Puntos*, n. 257.
- 1 6 2002 MONTALDO, Graciela – Los miedos del escritor. *Verbigracia*, a. V, n. 35, Caracas. [Sobre *Cumpleaños*]
- 19 6 2002 ANTELO, Raúl – Futuridade. *I Seminário Internacional Regional de Estudos Interdisciplinares: Condição Humana e Modernidade no Cone Sul da América Latina*. Programa de Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, p. 2-13.

- 26 6 2002 ÁLVAREZ NÚÑEZ, Gustavo – Aira, o la máquina de narrar. *Terra – Libros*, Buenos Aires. [Sobre Varamo]
- 8 7 2002 RODRIGUEZ, Emma – César Aira: "Hoy los escritores se arriesgan poco, van sobre seguro" *El Mundo*.
- 10 7 2002 DONCEL, Diego – El mago. *El Cultural*. [Sobre *El mago*]
- 25 7 2002 PIRO, Guillermo – Nuestro Nabokov. 3 Puntos, n. 265. [Sobre Varamo]
- 8 8 2002 FERREYRA, Javier – Poética del desequilibrio. *La Voz del Interior*, Córdoba. [Sobre Varamo]
- 9 2002 VALENCIA, Leonardo – César Aira y la comedia de los procedimientos. *Lateral – Revista de Cultura*, n. 93. [Sobre Varamo]
- 7 10 2002 MALDONADO ROSALES, Iván Javier – Me considero un saboteador de la literatura: César Aira. *UniVerso. El Periódico de los Universitarios*, a. II, n. 77. Xalapa; Veracruz; México: Universidad Veracruzana.
- 11 10 2002 Soy un revolucionario conformista. Entrevista a Esther Huerta Garcia. *Estrella Digital*
- 11 2002 ESTRIN, Laura – Aira, el provocador. *Lote* n. 64, Dossier César Aira. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]
- 11 2002 ABRAHAM, Tomás – Decálogo Aira. *Lote*, n. 64, Dossier César Aira.
- 11 2002 CIPPOLINI, Rafael – El aliento de la bestia. Fenomenología del monstruo en la estética aireana. *Lote*, n. 64, Dossier César Aira.
- 11 2002 CONTRERAS, Sandra – *Las provocaciones de César Aira*. *Lote*, n. 64, Dossiê César Aira.
- 11 2002 ESTRIN, Laura – Aira, el provocador. *Lote*, n. 64, Dossier César Aira.
- 11 2002 PEIRONE, Fernando – Aira y la otredad lectora. *Lote*, n. 64, Dossier César Aira.
- 1 12 2002 SCHETTI, Ariel – Obra en marcha. *Radar Libros. Pagina/12*.
- 14 12 2002 El dominio de la imperfección. Entrevista a Gustavo Valle. *Verbigracia – Ideas, artes, letras* a. VI, n. 24
- 22 12 2002 **AIRA, César** – Adiós, Navidad. *Reforma*. Ciudad de Mexico
- 2003 **AIRA, César** – *El mago*. Barcelona: Mondadori
- 2003 **AIRA, César** – *El todo que surca la nada*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2003.
- 2003 **AIRA, César** – *La princesa Primavera*. México: Ediciones Era
- 2003 **AIRA, César** – *Mil gotas*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera
- 2003 **AIRA, César** – *Argentina: un país desperdiciado*. Prólogo de Joaquín Moras Solá. Madrid: Taurus [Entre presidente y presidente. *El País*, 22 jan. 2002.]
- 2003 CHANDLER, Raymond – *Adiós, muñeca*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Emecé
- 2003 DE LEONE, Lucía – Tradición y Ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira. *Everba Summer 2003: Lo Latinoamericano*. Ed. Fabián Banga.
- 1 2003 ARTECA, Mario – La evolución en miniatura. *Bazaramericano.com*.
- 17 1 2003 GALDOLFO, Elvio – Niñez y peronismo. *Noticias*.
- 1 2003 JAVIER MALDONADO, Iván; VILA, Irma – Un diario del que brotan novelitas: el proceso creativo de César Aira. *Gaceta*, n. 61. Xalapa; Veracruz; México: Universidad Veracruzana.
- 8 5 2003 FERREYRA, Javier – El ingenioso farsante. *La Voz del Interior*, Córdoba. [Sobre *El mago*]
- 1 6 2003 LAMBERTI, Luciano – Instrucciones para leer a César Aira. *Fe de Rata. Revista de Vicios y Virtudes*, a. II, n. 18, Córdoba.
- 21 6 2003 AGUDELO, Darío Jaramillo – El arte es la invención del arte. *El País. Babelia*.
- 8 2003 HERBST, Alban Nikolai – César Aira: Humboldtst Schatten. ANH, Berlin. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]
- 17 9 2003 COLOMBO, Sylvia – "Escrever é desculpa para brincar com livros", diz autor argentino. *Folha de S. Paulo. Ilustrada*.
- 9 2003 REMON-RAILLARD, Margarita – La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida. *Foro Hispánico*, 24, *La literatura argentina de los años 90*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi, p. 53-64.
- 9 2003 REMON-RAILLARD, Margarita – Pour une syntaxe totalisante: l'essai comme pré-texte et post-texte dans l'œuvre de César Aira. *Les Cahiers de l'ILCEA*, n. 4, *Essais sur l'essai*. Université Stendhal-Grenoble III, , p. 119-32.
- 22 11 2003 CONTE, Rafael – Aira, en Francia. *El País*. Madrid.

- 28 12 2003 **AIRA, César** – Best sellers y literatura, vigencia de un debate. *La Nación Line*
- 29 12 2003 COELHO, Oliverio – El acto en cuestión (variaciones sobre César Aira). Zunino & Zungri. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- 2004 **AIRA, César** – *La Princesa Primavera*. México: Ediciones Era
- 2004 **AIRA, César** – *Las noches de Flores*. Barcelona: Mondadori
- 2004 **AIRA, César** – *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona
- 2004 **AIRA, César** – *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 2004 **AIRA, César** – *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 2004 BARDIN, John Franklin – *El percherón mortal*. Trad. César Aira. Col. Byblos. S.l.: Ediciones B
- 2004 BASTIDE, Jean François de – *La casita*. Ed. e trad. César Aira. Col. Traductores v. 5. Buenos Aires: Santiago Arcos
- 2004 FRESCHI, Romina E. – Leer el mundo. *Zapatos Rojos Reviews & Interviews*. [Sobre *Edward Lear*]
- 2004 GARCIA, Juan F. – Biblioteca. *Canecalón – La Revista de Comunicación de Peluca Films* n. 1. [Sobre *Diccionario de autores latinoamericanos*]
- 2004 KAFKA, Franz – La metamorfosis. Trad. César Aira. Ilustraciones por Luis Scafati. Valencia: Brosquil Edicions
- 17 3 2004 **AIRA, César** – El carrito. *Canecalón – La Revista de Comunicación de Peluca Films* n. 1
- 4 2004 **AIRA, César** – La ola que lee. *Plebella – Poesia Actual* n. 1. Buenos Aires
- 4 2004 FRESCHI, Romina – Mil Gotas. *Plebella – Poesia Actual* n. 1. Buenos Aires. [Sobre *Mil gotas*]
- 18 4 2004 Prefiero siempre lo nuevo a lo bueno. Entrevista a Raquel Garzón. *El País*
- 5 2004 MONTALDO, Graciela – Vidas paralelas: la invasión de la literatura. Actas del Coloquio Internacional César Aira: un episodio dans la littérature argentine de fin de siècle, Paris/Grenoble. A ser publicado na revista *Tigre* da Universidad Stendhal de Grenoble.
- 5 2004 REMON-RAILLARD, Margarita – Estética del simulacro y metatextualidad en la obra de César Aira. *Colloque International César Aira*. Université de Paris VIII-Université Stendhal-Grenoble III.
- 6 2004 Mi idea era escribir novelas convencionales, largas, buenas, realistas. Entrevista a Emiliano Manzano para o programa Saló de lectura, emitida por BTW (Barcelona Televisión) no início de junho de 2004. Reproduzida em *Bicho Mosquito – Revista esporádica de literatura y pensamientos bárbaros*, n. 2
- 7 2004 MATTONI, Silvio – El porvenir llegó. *La Voz del Interior*.
- 8 7 2004 MARCO, Joaquín – Las noches de Flores. *El Cultural*. [Sobre *Las noches de Flores*]
- 21 7 2004 MARINELLI, Diego – Fotos y pinturas del escritor César Aira. *Clarín*.
- 7 8 2004 ULLOA, Escobar – La ilusión veraz. *The Barcelona Review*, n. 43. [Sobre *Las noches de Flores*]
- 10 9 2004 Me gustaría ser un buen ejemplo de compromiso con la literatura. Entrevista a Ernesto Escobar Ulloa. *The Barcelona Review*, n. 44
- 12 9 2004 PIRO, Guillermo – Se trata del realismo. *Página/12*, Suplemento Radar Libros. [Sobre *Edward Lear*]
- 10 2004 El mejor Cortázar es un mal Borges. Entrevista a Carlos Alfieri. *Revista Ñ, Clarín*
- 11 2004 ABRAHAM, Tomás – Aira y Piglia. *Lote*, n. 88.
- 15 12 2004 PENSA, Mariana – *Ema, la cautiva* de César Aira: la tradición y su superación. *Delaware Review of Latin American Studies*, v. 5, n. 2. University of Delaware.
- 9 2004 MARQUARDT, Eduard – César Aira e a imagem ausente. *Scripta* n. 2
- 24 12 2004 MARQUARDT, Eduard – Começo e fim da literatura. *Cultura* n. 98. *Diário Catarinense*
- 2005 CHANOVE, Oswaldo – La receta milagrosa del doctor Cesar Aira.
- 2005 MATHIEU, Corina S. – "El vestido rosa" de César Aira: ¿puro cuento o novela? *The RLA (Romance Languages Annual) Archive*. 5 *Catedra Americas Ju Villoro*. University of Nevada, Las Vegas.
- 2005 **AIRA, César** – *Yo era una niña de siete años*. Buenos Aires: Interzona Latinoamericana
- 2005 **AIRA, César** – Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2005.

- 2005 ANTELO, Raúl – Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira. *Crítica e ficção*. Florianópolis: Núcleo de Estudos Literários & Culturais, p. 7-50.
- 2005 PORRÚA, Ana – César Aira: implosión y juventud. *Punto de Vista* 81.
- 2005 **AIRA, César** – *Yo era una niña de siete años*. Buenos Aires: Interzona Latinoamericana
- 2005 **AIRA, César** – *El cerebro musical*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera
- 2005 **AIRA, César** – *El pequeño monje budista*. Buenos Aires: Mansalva, 2005.
- 2005 **AIRA, César** – *Como me reí*. Rosario: Beatriz Viterbo
- 2005 **AIRA, César** – Mil gotas. Trad. Eduard Marquardt. In: RESENDE, Beatriz (org.) – *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 17-34.
- 10 2005 ANTELO, Raúl – A ética do abandono. In: RESENDE, Beatriz (org.) – *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano
- 1 2005 ABDÓN FLORES, José – El cinético placer. *Palabras malditas*. [Sobre *El congreso de literatura*]
- 1 2005 LINK, Daniel – El pintor de la vida moderna. *Cuadernos Hispanoamericanos*. [Sobre *Yo era una niña moderna*]
- 4 4 2005 **AIRA, César** – Alicia en el país de Aira (fragmento de *Yo era una niña de siete años*). *La Voz del Interior*, Córdoba
- 7 4 2005 PABLOS, Gustavo – La vida en el planeta Aira. *La Voz del Interior*, Córdoba . [Sobre *Las noches de Flores*]
- 6 2005 BAÑEZ, Facundo – Aira en el país de las maravillas. *El Día*, La Plata. [Sobre *Yo era una niña de siete años*]
- 24 6 2005 El artista ha perdido su aura, sólo van a la televisión a decir cosas banales. Entrevista a Xavi Ayén. *La Vanguardia*
- 26 6 2005 Reprodução da entrevista publicada em *La Vanguardia*, de 24/6, em *La Nación*, com o título "El artista puede ser un criminal"
- 26 6 2005 PONCE, Javier – César Aira, un novelista que trabaja con el azar. *El Universo*, Guayaquil, Ecuador.
- 14 7 2005 MARCO, Joaquín – Un episodio en la vida del pintor viajero. *El Cultural*. [Sobre *Un episodio en la vida del pintor viajero*]
- 23 7 2005 AYALA, J. Ernesto – Aira es una biblioteca. *El País*, Suplemento *Babelia*,. [Sobre *Yo era una niña de siete años*]
- 4 7 2005 Cualquier cosa: un encuentro con César Aira. Entrevista a Craig Epplin e Phillip Penix-Tadsen. Buenos Aires
- 12 2005 CONTRERAS, Sandra – En torno al realismo. *Pensamiento de los Confines* n. 17
- 6 2006 **AIRA, César** – *As noites de Flores*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- 6 2006 **AIRA, César** – *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- 2006 **AIRA, César** – *La cena*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 2006 AKIRA, Yoshimura – *Justicia de un hombre solo*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Emecé
- 12 5 2006 **AIRA, César** – *Experiencia vital*. *El Mercurio*. Santiago, Chile
- 30 6 2006 DIAS, MAURÍCIO SANTANA – A lógica do pesadelo. *Folha de S. Paulo* [Sobre *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* e *As noites de Flores*]
- 19 8 2006 DOBRY, Edgardo. Genialidad como simulacro. *Babelia, El País*
- 2007 **AIRA, César** – *La vida nueva*. Buenos Aires: Mansalva
- 2007 **AIRA, César** – *O tudo que sulca o nada*. Trad. s/cred. *Ficções* n. 16. Rio de Janeiro: 7Letras
- 2007 ALDISS, Brian – *Un mundo devastado*. Trad. **César Aira**. Barcelona: Editorial Edhasa
- 2007 CHANDLER, Raymond – *La hermana menor*. Trad. **César Aira**. Buenos Aires: Emecé
- 2007 SANT'ANNA, Sérgio – *Un crimen delicado*. Trad. **César Aira**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 22 5 2007 **AIRA, César** – *Pequeno manual de procedimentos*. Org. Eduard Marquardt; Marco Maschio Chaga. Trad. Eduard Marquardt. Curitiba: Arte & Letras
- 24 5 2007 **AIRA, César** – "Literatura latino-americana contemporânea" Mesa-redonda com Paulo Sandrini. Coordenação Eduard Marquardt
- 25 8 2007 BELLEZA Y FELICIDAD – *Exposição Oro Sentimental*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC, com 19 artistas argentinos contemporâneos: Daniel Juglar,

Agustín Inchausti, Cecilia Szalkowicz, Gastón Persico, Jorge Gumier Maier, Nahuel Vecino, Leo Chiachio e Daniel Giannone, Fernanda Laguna, Roberto Jacoby y Syd Krochmalny, Alfredo Londaibere, Pablo Rosales, Mariela Scafati, Diego Bianchi, Klara Domini, Lola Goldstein, Guillermo Ueno, Sergio De Loof, Dani Umpi, Ruy Krygier e **César Aira**.

- 2007 **AIRA, César** – *Picasso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad
- 2007 **AIRA, César** – *Las conversaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- 16 2 2008 **AIRA, César** – *Umás palavras*. Entrevista a Bia Corrêa do Lago. São Paulo, Canal Futura

MAPA ELETRÔNICO

- ¹ <http://www.poesiaargentina.4mg.com/documentacion/docolamborg.htm> [15 jul. 2005]
- ¹ <http://us1.toservers.com/laideafija.com.ar/especiales/feiling/cefintro.html> [15 jul. 2005]
- ¹ http://linkillo.blogspot.com/2005/04/fan-club_22.html [5 jul. 2005]
- ¹ <http://www.jornada.unam.mx/1996/dic96/961208/sem-aira.html> [19 jul. 2005]
- ¹ <http://literatura.org/Aira/caboom.html> [16 nov. 2004]. También em:
<http://linkillodraftversion.blogspot.com/2005/04/la-nueva-escritura.html> [5 jul. 2005]
- ¹ http://www.elmalpensante.com/24_lo_incomprensible.asp [7 dez. 2004]
- ¹ <http://www.revistavox.org.ar/virtual5.htm#aira> [8 fev. 2006]
- ¹ http://linkillo.blogspot.com/2005/01/fan-club_20.html [5 jul. 2005]
- ¹ <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/04/13/u-00411.htm> [18 jul. 2007]
- ¹ <http://www.guaraguao.org/archivo/sumario/14.htm> [27 jul. 2005]
- ¹ <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=270745501&sid=2&Fmt=3&clientId=29137&RQT=309&VName=PQD> [13 ago. 2006]
- ¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/ineditos.asp?vernovedad=99> [4 abr. 2005]
- ¹ http://edicionesdelsurlibros.iespana.es/articulo_104.htm [19 jul. 2005]
- ¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/ineditos.asp?vernovedad=237> [4 abr. 2005]
- ¹ <http://www.plebella.com.ar/numero1/resenial.htm> [23 jul. 2005]
- ¹ <http://www.canecalon.com/canecalon01/biblioteca.htm> [15 jul. 2005]
- ¹ <http://maxicrespi-fotos.blogspot.com/2005/04/csar-aira.html> [5 jul. 2005]
- ¹ http://linkillo.blogspot.com/2005/04/fan-club_22.html [5 jul. 2005]
- ¹ <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1035702661&sid=2&Fmt=3&clientId=29137&RQT=309&VName=PQD> [13 ago. 2006]
- ¹ <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=227&seccion=protagonista> [29 ago. 2004]
- ¹ http://www.estrelladigital.es/especiales/cultura/suplibros/articulos/entrevista_cesar.htm [29 ago. 2004]
- ¹ <http://www.eud.com/verbigracia/memoria/N237/apertura.shtml> [5 jul. 2005]
- ¹ <http://chile.arcoiris.tv/modules.php?name=Unique&id=261> [12 nov. 2006]
- ¹ <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=69> [5 jul. 2005]
- ¹ <http://personal.telefonica.terra.es/web/bichomosquito/aira.htm> [12 set. 2004]
- ¹ http://www.barcelonareview.com/44/s_ca.htm [23 jun. 2005]
- ¹ <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=119> [5 jul. 2005]
- ¹ http://www.d.lavanguardia.es/Cerca/Cerca?p_any=2005&p_totes=aira [1 jul. 2005]
- ¹ http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20050626/pags/20050626203335.htm [5 jul. 2005]
- ¹ <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html> [19 jun. 2007]
- ¹ <http://animalitosinexpresivos.blogspot.com/2007/05/asimetras-una-entrevista-con-csar-aira.html> [15 dez. 2007]
- ¹ <http://www.milenio.com/mexico/milenio/notaanterior.asp?id=73316> [18 jun 2007]
- ¹ <http://www.ociocritico.com/oc/actual/servicios/entrevistas/aira.php> [12 jul. 2005]
- ¹ <http://palabrasmalditas.net/portada/content/view/348/54/> [23 jul. 2005]
- ¹ <http://www.revistalote.com.ar/nro088/aira.htm> [23 jul. 2005]
- ¹ <http://www.revistalote.com.ar/Nro064/decalogo.htm> [23 jul. 2005]
- ¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=32> [18 jul. 2005]
- ¹ <http://www.terra.com.ar/canales/libros/46/46603.html> [19 jul. 2005]
- ¹ <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kurlat.html> [29 ago. 2004]
- ¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=169> [29 ago. 2004]
- ¹ http://www.elpais.es/articulo/elpbabnar/20050723elpbabnar_1/Tes/Aira%20es%20una%20biblioteca [23 jul. 2005]
- ¹ <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=208> [5 jul. 2005]
- ¹ <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=746> [8 jan. 2007]
- ¹ http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/c_aira.html.html [14 maio 2004]
- ¹ <http://www.paginal2.com.ar/diario/cultura/7-31098-2004-02-04.html> [22 jul. 2005]
- ¹ <http://literatura.org/Aira/cacrisue.html> [29 ago. 2004]
- ¹ <http://literatura.org/Aira/caCl.html> [1 fev. 2005]
- ¹ <http://critica.uchile.cl/narrativa/aira.htm> [13 jul. 2004]
- ¹ <http://chanove.rupture.net/aira.htm> [16 jul. 2005]
- ¹ <http://literatura.org/Aira/caC2.html> [29 ago. 2004]
- ¹ <http://www.revistalote.com.ar/Nro064/aliento.htm> [23 jul. 2005]
- ¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/ineditos.asp?vernovedad=234> [4 abr. 2005]
- ¹ http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Mil/sorpresas/creador/elpbabnar/20040110elpbabnar_4/Tes [27 nov. 2007]
- ¹ <http://www.revistalote.com.ar/Nro064/provocaciones.htm> [23 jul. 2005]
- ¹ <http://www.eloisacartonera.com.ar/elois/rosetti.html> [20 jan. 2008]
- ¹ http://everba.org/summer03/de_leone.htm [29 ago. 2004]
- ¹ <http://163.10.30.3/congresos/orbis/Pablo%20Decock.htm> [13 set 2006]

¹ http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=26&sec=Presentaciones [20 nov. 2007]
¹ <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=1085662601&sid=1&Fmt=3&clientId=29137&RQT=309&VName=PQD>
 [13 ago. 2006]
¹ http://tutv.puertorico.pr/de_imprensa_cesar_aira.htm [21 jul. 2005]
¹ http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=4053 [22 jul. 2005]
¹ http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=5133 [22 jul. 2005]
¹ <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20011027/b7.html> [30 ago. 2004]
¹ <http://www.revistalote.com.ar/Nro064/provocador.htm> [12 set. 2004]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=11> [18 jul. 2005]
¹ <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010908/b32.html> [12 jul. 2005]
¹ <http://www.lavoz.com.ar/nota.asp?nrc=112124> [12 jul. 2005]
¹ <http://www.lavoz.com.ar/nota.asp?nrc=164251> [12 jul. 2005]
¹ <http://www.plebella.com.ar/numero1/reseniamilgotas1.htm> [21 jul. 2005]
¹ <http://www.zapatosrojos.com.ar/Review/Review-Edward%20Lear%20de%20Cesar%20Aira.htm> [12 set. 2004]
¹ <http://www.canecalon.com/canecalon01/biblioteca.htm> [15 jul. 2005]
¹ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mgarcia.html> [13 nov. 2007]
¹ <http://literatura.org/Aira/cacrimend.html> [29 ago. 2004]
¹ http://www.die-dschungel.de/ANH/download/download.php?URL=../txt/pdf/aira_humboldts_schatten.pdf [23 jul. 2003]
¹ <http://literatura.org/Aira/cacrisue.html> [29 ago. 2004]
¹ <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=229&seccion=lengua> [21 jul. 2005]
¹ <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=290&archivo=257cul03&seccion=archivo>
 [21 jul. 2005]
¹ <http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta61/61/ventana/vent03.htm> [21 jul. 2005]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=13> [18 jul. 2005]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=104> [18 jul. 2005]
¹ <http://www.laciudadletrada.com/Archivo/lad.html> [1 dez. 2007]
¹ http://www.federata.com.ar/proyctofdr/18_puno_11_01.htm [19 jul. 2005]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=84> [18 jul. 2005]
¹ <http://old.paginal2web.com.ar/2001/suple/Libros/01-04/01-04-01/nota3.htm> [5 jul. 2005]
¹ <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=152> [5 jul. 2005]
¹ <http://www.uv.mx/universo/77/infgral/infgral15.htm> [19 jul. 2005]
¹ <http://www.elcultural.es/HTML/20040708/letras/LETRAS9938.asp> [7 jul. 2005]
¹ http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=12467 [22 jul. 2005]
¹ <http://www.clarin.com/diario/2004/07/21/sociedad/s-03503.htm> [30 ago. 2004]
¹ <http://www.americat.net/docs/biblioteca/catedra/5%20catedra%20americas%20Ju%20Villo.pdf> [26 jul. 2005]
¹ <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=96>
 [5 jul. 2005]
¹ http://aira.7p.com/enscrit/ec_losfan1.html [27 ago. 2004]
¹ <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N209/central4.shtml> [14 maio 2004]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=12> [22 jul. 2005]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=10> [18 jul. 2005]
¹ <http://www.lavoz.com.ar/nota.asp?nrc=47608> [12 jul. 2005]
¹ <http://www.lavoz.com.ar/nota.asp?nrc=98472> [12 jul. 2005]
¹ <http://www.lavoz.com.ar/nota.asp?nrc=318224> [12 jul. 2005]
¹ <http://www.revistalote.com.ar/Nro064/otredad.htm> [23 jul. 2005]
¹ <http://www.udel.edu/LASP/Vol5-2Pensa.html> [21 jul. 2005]
¹ <http://www.plumart.com/vf3802/html/3138episode.html> [4 jul. 2005]
¹ <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=265&seccion=lengua> [21 jul. 2005]
¹ <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=265&seccion=lengua> [21 jul. 2005]
¹ <http://www.paginal2web.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1110.html> [5 jul. 2005]
¹ <http://www.eluniverso.com/core/eluniverso.asp?fecha=06/30/2005&page=noticia&id=984&tab=1&contid=6C35D787E1C841B5B02A325B9032199A&EUID=''> [21 jul. 2005]
¹ http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=290&seccion=a_libros&nEsp=246 [21 jul. 2005]
¹ http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=290&seccion=a_libros&nEsp=255
 [21 jul. 2005]
¹ <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=290&archivo=205lne01&seccion=archivo>
 [21 jul. 2005]
¹ <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/07/08/anticuario/1026120706.html> [29 ago. 2004]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=103> [18 jul. 2005]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=163> [18 jun. 2005]
¹ <http://www.clarin.com.ar/suplementos/cultura/98-10-04/e-01401d.htm> [29 ago. 2004]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=53> [18 jul. 2005]
¹ <http://literatura.org/Aira/cacriserp.html> [29 ago. 2004]
¹ <http://www.ar.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI1867628-EI8862,00.html> [9 jan.2007]
¹ http://www.barcelonareview.com/43/s_resen.htm [12 set. 2004]
¹ <http://www.lateral-ed.es/revista/indice/093.htm> [12 set. 2004]
¹ <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm> [21 jul. 2005]
¹ <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/polemical.php> [21 jul. 2005]
¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/ineditos.asp?vernovedad=187>
¹ <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=165> [5 jul. 2005]
¹ <http://www.revistalote.com.ar/nro073/albania.htm> [23 jul. 2005]
¹ <http://www.plebella.com.ar/numero1/resenial.htm> [26 jul. 2005]

- ¹ <http://www.beatrizviterbo.com.ar/prensa.asp?vernovedad=125> [29 ago. 2004]
- ¹ <http://www.adrianahidalgo.com/vernota.php?ID=87> [23 jul. 2005]
- ¹ <http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=290&archivo=271cul05&seccion=archivo> [21 jul. 2005]
- ¹ <http://www.omni-bus.com/n1/pitol.html> [21 jul. 2005]
- ¹ http://www.3puntos.com/seccion.php3?numero=285&seccion=a_personajes [4 jul. 2005]
- ¹ <http://www2.uerj.br/~pgletras/ranciere.htm> [16 fev. 2005]

ARQUIVO

TEXTOS ESPARSOS DE CÉSAR AIRA

Tradução Eduard Marquardt

ROMANCE ARGENTINO: NADA ALÉM DE UMA IDÉIA*

O romance argentino atual, quem duvida, é uma espécie raquítica e fracassada. Em linhas gerais, o que define uma produção narrativa pobre é o mau uso, o uso oportunista, bruto, do material mítico-social disponível, ou seja, dos sentidos sobre os quais vive uma sociedade num certo momento histórico. A transposição literária de uma realidade exige a presença de uma paixão bastante precisa: a da literatura. Um exame rápido e provisório, nada exaustivo, dos romancistas argentinos recentes revela uma ausência completa dessa paixão e de seu epifenômeno, o talento.

O primeiro exemplo é *Como en la guerra* (Sudamericana, 1977), de Luisa Valenzuela. Trata-se de um confuso pesadelo; um psicanalista argentino radicado em Barcelona, ninguém sabe por quê, viaja ao México e daí a Buenos Aires atrás de uma mulher enigmática, que talvez represente o eterno feminino, talvez a Luisa Valenzuela, e que por fim encontra (ou não) num ataúde de cristal. Esse resumo é uma suposição: nem Barthes teria conseguido retirar algo claro de tanto ocultismo. O romance propriamente dito ocupa umas três páginas, o resto é esse tipo de recheio que se produz ao alinhar por um livro inteiro, a qualquer preço, os mitos que o autor considera de maior prestígio. Não basta, porém, aludir todo o tempo a Evita, Gaudí, aos cogumelos alucinógenos, à matança de Ezeida, à psicanálise para que a energia destes temas dê vida a uma narrativa. Bastaria encarnar qualquer um deles, mas com o entusiasmo necessário.

A complicação insensata que torna ilegíveis a tantos desses romances é um efeito, mais exatamente sua falta de paixão. Escreve-se por escrever, e na errância subsequente se perdem autor e leitores. Tomemos outros dois casos: *La niña bonita* (Corregidor, 1977), de Carlos Arcidiácono, e *Salvar la cabeza* (Sudamericana, 1979), de Ramón Plaza. O primeiro acumula tramas que não são tramas e que também não se relacionam entre si: três mulheres viajam num carro até Bariloche, uma velha lembra de sua vida, um jovem lembra de sua infância, personagens *ad hoc* dialogam sobre temas artísticos, literários e filosóficos, além de muitas outras coisas em escassas duzentas páginas. O relato está em vários tempos verbais, em primeira, segunda e terceira pessoa, e um dos narradores é... uma parede. *Salvar la cabeza* alterna capítulos, nos quais se elenca: a campanha de Aníbal contra Roma, as desventuras de um portenho míope que cometeu um crime, as etapas metamórficas de certas espécies imaginárias da pré-história, diálogos gauchescos soltos, as andanças dos fantasmas, as habituais lembranças infantis, e, lógico, o guerreiro em apuros, que aparece em todos os romances argentinos dos últimos anos como elemento decorativo (deve-se reconhecer, no entanto, que freqüentemente a *fellatio* o supera). O relato está em tempos verbais distintos, mesclando sonhos, fantasias, reflexões do autor, personagens, exercícios de estilo (a exemplo, um parágrafo onde as frases iniciam com um advérbio terminado em "mente"). Um dos narradores é... uma nuvem.

Por que tanta complicação? Sadismo? Incompetência? Por que essa prosa sempre confusa? Por que intercalar parágrafos vazios e charlatães por toda parte, até nos diálogos (entre o "como vai" e o "bem", vinte linhas de galimatias sobre a angústia, Flaubert, o tango, os gregos, o inimaginável)? Essa técnica aceitaria, *prima facie*, uma explicação sociológica: como os romancistas argentinos não vivem de seu ofício, vendo-se obrigados a escrever em seus momentos de ócio, esta seria a única forma de fazer um romance: por fragmentos distraídos.

Mas há um erro de cálculo, fatal para um romancista (o romancista é o engenheiro da literatura): ao construir um romance com cinco argumentos simultâneos, atenta-se contra o interesse (para não dizer da paciência) do leitor, jogando fora sua atenção. Além disso, para não deixar que flutuem

* "Novela argentina: nada más que una idea" *Vigencia* n. 51. Buenos Aires: Universidad de Belgrano, 1981.

projetos tão endiabradamente complexos, é necessário um talento e técnica que estes autores não têm, e nem podem ter, porque estragam seu aprendizado com os horríveis livros que publicam.

É difícil justificar estes romances diante do leitor potencial. As contracapas, esses santuários do ditirambo, tentativas patéticas de se fazer da necessidade virtude, de coagular como romances, através de alguma palavrinha salvadora, aquilo que é mais que caos ou mesquinha grafomania, abundam em termos como "polifacético", "bonecas russas", "galeria de espelhos", e, claro, "anti-romance". Numa delas se chega a propor que o leitor se torne "anti-leitor", o que, se não fosse uma mera insensatez de editor entediado, seria divertido. Os anti-leitores, sabemos, pululam.

Copyright (Sudamericana, 1979), de J. C. Martini Real, parece, entretanto, bastante legível. Estando melhor escrito que os anteriores, ressalta a falha do projeto que lhe dá origem. Trata-se de um romance desprezível, para se entreter por um momento, mas dirigido ao minúsculo setor de leitores com excelente informação literária. Não é contraditório? Esses leitores não conseguem buscar nos livros um mero passatempo, é inaceitável após terem lido Gogol, Swift ou Borges; e os leitores que de fato buscam por isso não entenderiam as alusões e paródias de *Copyright*. De qualquer modo, é um bom produto dessa retaguarda da vanguarda que, hoje em dia, é a única vanguarda de que dispõem aqueles que praticam literatura a sério. Em nosso século, a vanguarda artística passou por três momentos: primeiro a prática, depois a teoria, e agora a prática que obedece a teoria. É certo que essa teoria foi tão prolífica e exaustiva que hoje parece impensável uma literatura que ela não tenha previsto. Mas esse impensável é o desafio que constitui a essência própria da literatura, e a essência própria do ignorado pelos romancistas argentinos, para quem o já trilhado é a única alternativa.

É claro que em *Copyright* o vanguardismo é só uma ironia a mais. Como tantos outros romances deste curioso período de nossa história literária, este se encontra muito bem equipado contra as críticas. Pode-se dizer que foram escritas com o único fim de se antecipar a elas (como se na Argentina existisse a crítica literária). Diante de qualquer objeção, o autor pode, sarcástico, dizer: "Mas isso era brincadeira!". O vanguardismo de *Copyright* está posto de brincadeira, de fato. Assim como todo o resto. (Essa é a cartada menor. A maior é a política, tão multiforme e intrincada que pode ser aplicada a qualquer ocasião. Estes romancistas, tão desencantados da política de escrever, quando se trata de defender o escrito recuperam-na numa presteza surpreendente, como o macaco que volta a morder a banana a que antes dera as costas.)

Ao dedicar o prolongado esforço de um romance para o entretenimento frugal de um grupo mínimo de entendidos, Martini Real é um exemplo do projeto mais generalizado, e, lamentavelmente, mais justificado: o da modéstia. Ernesto Schóo anuncia seu *Baile de los guerreros* (Corregidor, 1978) como um mero roteiro de cinema, e com efeito se trata de um romance que não existe. Fernando Sorrentino, em *Sanitarios centenarios* (Plus Ultra, 1979), esboça uma historinha boba, sem pretender nada além disso. Rubén Tizziani (*El desquite*, Emecé, 1978) embarca num gênero, por assim dizer fora da literatura, e o resultado, como não poderia ser de outro modo, é mais um romance policial. Pacho O'Donnell, em *El tigrecito de Monpracén* (Galerna, 1980), passa o romance adiante: sua intenção é fazer sentir o aroma dos *temps perdu* argentino, sem levar em conta que o leitor pode não se mostrar grato em passar todo o livro cheirando, sem poder fincar o dente em nada. Além do mais... Puig já fez isso em seu primeiro romance. Fernando Sánchez Sorondo, em *Risas y aplausos* (Sudamericana, 1980), conforma-se em seguir os passos de Salinger sem fazer nada além, como se já não fosse uma carga extra de embromação sentimental; falha, inclusive, como tradução ao argentino de *El cazador oculto*, porque traduz como um mal Bianco. (A propósito, por que não se tornou a escrever entre nós um romance como *Las ratas*? Em sua neutralidade e eficácia merecia melhor sorte como modelo para romancistas que a obtida por *Rayuela*, uma experiência, depois de tudo, pessoal e irrepetível.) Rodolfo Rabanal, em *Un día perfecto* (Pomaire, 1978), se propõe a escrever, não com pouco trabalho, aliás, um romance de Onetti: seu erro consiste em que Onetti não é uma técnica, mas uma textura valorizada por um talento poético-narrativo único, e como Rabanal carece profundamente desse talento peculiar, de qualquer outro, seu romance cai no nada.

Em geral, a modéstia é, aqui, um atributo da falta de originalidade. Quase todos estes romances – salvo aqueles que, de tão ruins, podem mostrar-se inovadores no execrável ou no irrisório – dão a impressão de experiências repetidas. E isso é justamente o contrário do ser que é próprio à literatura. Entre parênteses, digamos que seus autores são praticantes obstinados do famoso abrir guarda-chuva: Sánchez Sorondo cita Holden Caulfield na segunda página, O'Donnell chama Rita Hayworth pelo nome, Martini Real se esvai em epígrafes. E assim a "imitação" se torna homenagem. Desnecessário dizer, portanto, que isso não resolve nada.

Risas y aplausos é exemplar noutro sentido. Começa dizendo: "O problema de escrever é enorme...". Brincadeiras à parte, essa dificuldade se produz pela falta de um código respeitável, e de utilização possível, da narração direta em nosso idioma literário. A partir de *Rayuela*, a narração em terceira pessoa enfraqueceu na Argentina, até se extinguir por completo. Todos os romances comentados aqui, bem como as demais, estão escritos em primeira pessoa, com o que o "eu" narrador deixa de ser um recurso estilístico para se tornar a linguagem obrigatória do romance. A primeira pessoa é uma espécie de muleta tanto para a organização da matéria narrativa como para a manutenção de um tom que, sem ela, seria muito difícil. Hoje em dia existem escritores de quarenta ou cinquenta anos, com vários romances ou livros de contos publicados, que teriam a surpresa de sua vida se se vissem obrigados a escrever uma só página de narração direta em terceira pessoa: não saberiam, literalmente, por onde começar. E escrever todo um romance sem o socorro da oscilação da memória e do humor de um protagonista-narrador é algo que jamais lhes passaria pela cabeça.

Paradoxalmente, este fato atenta contra a propensão realista inerente ao romance. Podem servir de exemplo as celebradas *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Losada, 1979), de Jorge Asís. Entre o leitor deste romance e a realidade supostamente descrita erige, como um véu impenetrável, o alter-ego do autor, esse indivíduo que sempre sabe tudo e gentleman, por mais gafes que cometa. O alter-ego impede a chegada do autor em suas personagens, paisagens e cenários, absorvendo todas as suas energias de invenção e estilo; os demais personagens ficam reduzidos a mínimas *macchietas*. Curiosamente, Asís se refere a seu protagonista como "vampiro", com o que dá no nada, sem querer.

Este romance, claro, foge do realismo. Por mais que este tenha motivado-o em seu afã de criar algo legível, crível, compreensível, Asís viu-se obrigado a recorrer ao estilo costumbrista tipológico, em sua época imposto pelas revistas *Patoruzú* e *Rico Tipo*, e hoje persiste na charge *El Loco Chávez*. Ao fim das contas, Rodolfo Asís não é mais que um Loco Chávez que pode dizer palavrões e dar-nos o detalhe das modestas perversões que exerce com suas senhoritas-tipo.

O *best-seller*, como fenômeno e técnica, provocou diversas e discretas reações na produção local. Uma delas é a adoção cega de formas e temas, como é o caso de Silvina Bullrich. Outra seria a sua utilização como recombinação temática: é o caso do último romance de Beatriz Guido (*La invitación*, Losada, 1979), muito bem documentado acerca de um tema bastante caprichoso e absurdo, a caça do veado colorido, embora conserve a linha de seu romance anterior. Outra, a adaptação do *best-seller* à mentalidade argentina: é o que faz Asís. Outra ainda, a paródia, praticada por Fontanarrosa em *Best-seller* (Pomaire, 1980), na verdade um pouco mais divertido já que desdobra uma desenvoltura e um prazer de leitura totalmente raros em nosso horizonte. Um obstáculo para aqueles que tentam o *best-seller* na Argentina é a convenção inflexível segundo a qual um romance deve ser desagradável, difícil de ler, repugnante em todos os sentidos. A justificativa que esgrimem os autores é a de que apenas assim podem dar um reflexo da realidade argentina, no que, aliás, não estão muito equivocados.

Ricardo Piglia consegue, com *Respiración artificial* (Pomaire, 1980), um dos piores romances de sua geração, graças, em parte, à sordidez profissional que nele deriva do medo infantil de não o compararem a Arlt (a outra face dessa identificação é a escritura vigiada até a aridez, pelo medo de que sim o comparem a Arlt). No fundo, Piglia não provém absolutamente de Arlt, que foi um verdadeiro romancista, com tudo o que esse termo implica de invenção miliumanoitesca. Seu mestre é Sábato. Dele, toma o velho truque de montar um romance com duas ou três situações tópicas (a viagem ao interior para encontrar o pai agonizante – originalidade de Piglia: não é pai, mas tio, e não agoniza, mas estão por prendê-lo –, a conversa até o amanhecer, a visita do jovem ao

ancião que vive entre seus fantasmas), alguns personagens bem conhecidos (o intelectual desencantado, o policial que fuma, o velho europeu fracassado, a ovelha-negra que, na verdade, é o único são da família), e todos os demais juízos, ajustes de contas, discussões ganhas de antemão porque o autor fabrica os interlocutores adequados, e tanta opinião quanto tenha passado por sua cabeça nos últimos anos. Eis aqui como a *mathesis*, que é a chave do romance, tal como o inventara Cervantes, e que triunfa na exuberância de *Best-seller*, pode aniquilar uma ficção. Porque a *mathesis*, no romance, deve ser um saber de ninguém, não do autor.

Mas a falha de Piglia, embora bastante temperada, é paradigmática: para que a literatura sirva para algo, a uma comunidade, deverá ser boa literatura, e é impossível fazê-la se não se é um bom escritor. Ninguém conseguiu ser um bom escritor sem ser escritor. E que romancista, hoje e aqui, se compromete seriamente, sem ironias ou cálculos, com a literatura? A resposta é óbvia: os bons romancistas. O que dizer deles? Puig e Saer entram em sua maturidade longe do país que os expulsou. Peyceré é um segredo guardado por vinte ou trinta leitores. E Osvaldo Lamborghini não parece ter intenções de escrever outro *Sebregondi*. Pelos demais, resta apenas esperar.

A TRADUÇÃO*

A tradução é a mãe do estilo. O fato de o nosso século carecer de estilo se deve à posição dos melhores artistas, a saber, adversa à tradução, patente sobretudo nas artes visuais. Hoje em dia os estímulos plásticos da realidade não são traduzidos a uma linguagem unificada, permanecendo em estado bruto, ou à meia tradução, deliberadamente. Um artista encontra estímulo na natureza, por exemplo, e longe de elaborá-lo até o estágio do quadro pintado, faz uma obra com árvores e coelhos reais. Duchamp foi o carrasco da tradução.

A tradução é um mito. Seu ritual é a literatura, não a tradução propriamente dita. Traduzir poesia é o mais néscio dos passatempos adolescentes. Se alguém deseja ler Baudelaire sem se dar ao trabalho de aprender francês... então deve, de fato, ficar com as traduções. A tradução de poesia só ganha interesse quando se dá uma passagem de tonalidade, como na tradução de Marianne Moore das fábulas de La Fontaine. (É preciso reconhecer, de qualquer modo, que o idioma inglês pratica com empenho a arte da tradução poética, ocasionalmente com bons resultados, tais como a versão de *Eugenio Oneguín*, por Sir Charles Johnston. Que eu saiba, não se pratica essa arte em castelhano.)

Mas não se perdeu nada. Podemos viver sem estilo, ou com espelhismos de estilo. Talvez seja melhor assim.

Os escritores devem aprender línguas estrangeiras, tantas quantas puderem, não para traduzir, mas para ler. O ideal é que um escritor leia somente em línguas que não a sua. Assim criará em sua cabeça, em sua boca e em seu ouvido o clima propício para que cresçam as frases, esses dispositivos alheios à linguagem comum, sem os quais não há literatura.

Estendendo o conceito de tradução literária, na idéia geral de tradução se fundamenta a soberania estatal. O sentido, cujo respaldo e garantia é a tradução, nos faz dóceis à lei. Desde que a ordem seja compreendida, será necessário acatá-la. Daí o valor liberador da literatura, que opera contra o sentido. Nessa direção aponta, vagamente, o famoso ensaio de Benjamin sobre a tradução. Mas há um livro argentino que desenvolve o tema completamente e que me permito recomendar aos leitores: *El evangelio apócrifo de Hadattah*, de Nicolás Peyceré.

* "Encuesta: La traducción poética" *Xul - Revista de Poesía* n. 4. Buenos Aires: Gráfica Pinter, ago. 1982.

ERA UMA VEZ...*

A história em questão é a seguinte: Oliverio e sua esposa, muito aficionados às festas, ofereceram uma para que ele, já muito doente, se despedisse de seus amigos. Já de madrugada, quando os convidados iam embora, Girondo os detinha na porta e perguntava, confidencialmente e com o maior interesse: Que acha de *La masmédula*? Supõe-se que queria a verdade, a verdade íntima e definitiva. Quando todas as palavras morriam... Ao mesmo tempo, devia saber que punha os convidados na mais incômoda posição. A cena revela um narrador hábil, muito mais que o de *Interlunio*, porque nos contos (e esse intercâmbio era seu próprio conto antecipado) o que importa é se colocar na boa posição sádica; de repente, criar uma multiplicidade: os convidados de Girondo são como as esposas de Harún-al-Rashid ou as conquistas de Dom Juan, a única coisa que se lhes exige é passar um a um. Há, é claro, um ausente: aquele que pudesse dizer a verdade impossível. Girondo a compôs com os "cada um" que iam se afastando, no mais sombrio final de uma festa sinistra e obviamente alcoolizada. Seria preciso muito ódio para lhe dizer que o livro era "ruim", e no país dos bons modos, onde as anedotas se escondem cuidadosamente dos ouvidos do público, a possibilidade era remota. Ainda que existisse – para isso seguia ou precedia outro interrogado. Teria podido? Se o autor em pessoa não estava seguro, afinal de contas, quem garantiria que esses balbucios, esses *yolleos* e *lubidulias* não foram o desatino-mor de um bêbado, um lamentável erro de cálculo? Pelo que, agora, deveriam dizer uma mentirinha leve para recompensar tamanha hospitalidade festiva. E se, pelo contrário, não era uma mentira? Se esse condenado livro era uma obra-prima, imortal? Tanto mais ridícula era sua posição em não saber se mentiam ou diziam a verdade. Sequer a sinceridade podia salvá-los, a índole do jogo excluía as intenções. Talvez... não tinha tanta importância e a única coisa que contava era responder algo, qualquer coisa, como para, precisamente, inaugurar uma dessas séries tolas, "sei que ele sabe que eu sei..." uma catálise infinita para postergar a morte.

Pois bem, a anedota é nosso trabalho, já veremos porquê. Para começar, não devemos nos perguntar pelo motivo da dúvida que Girondo sentiu no último momento, mas por sua função no sistema-Girondo. Com efeito, por que motivos um escritor poderia duvidar ou não da imortalidade de sua obra? Não há nada além de motivos desprezivelmente narcisistas, nos quais o narcisismo não se incorporou ao dispositivo literário. E Girondo, podemos partir daí, não tinha motivos, não duvidava por gosto psicológico. Se tivermos de pôr na anedota o título "A dúvida final...", teremos de fazer tanto da dúvida quanto do epíteto elementos flagrantes de uma máquina. A função da dúvida foi "fazer algo mais" com a *Masmédula*, dar-lhe um toque extra, talvez sugerir um processo interminável de apostas sucessivas. Por mais volátil que pudesse ser, sobretudo num país sem filologia, a anedota podia colaborar na ação infinita da poesia: fazer uma coisa; fazer algo mais; fazer algo mais... De modo que aí estava o velho Hamlet, agonizante, e sua dúvida. Girondo tinha cultivado desde sempre a imagem do artista noturno – ainda que mais não fosse pela trivial razão de preferir a noite ao dia. Daí a "abandonar a sociedade" não há mais que um passo, um passo imaginário. Basta inventar um trabalho que não aporte luz. "O homem é esta noite, este Nada vazio que contém tudo em sua simplicidade indivisível... Aqui surgiu bruscamente uma cabeça ensangüentada; ali outra aparição branca; e desaparecem, não menos bruscamente. É a noite que se percebe, caso se olhe um homem nos olhos; seus olhares submergem numa noite que se torna horripilante: é a noite do mundo a que então somos apresentados." (Hegel) A luz de verdade que Girondo simulava pedir com a pergunta está ofuscada desde antes, por toda sua colocação em cena, tão longa e complicada que momentaneamente parece exceder o livro por todos os lados. A anedota e o

* "Había una vez... (fragmento)" *Xul* – Revista de Poesia n. 6. Buenos Aires: Gráfica Litodar, maio 1984. Reproduzido em GIRONDO, Oliverio – *Obra completa*. Ed. crítica. Coord. Raúl Antelo. Col. Archivos v. 38. Madrid: ALLCA XX, 1999.

livro estão unidos por um de seus ouropéis cenográficos: a angústia. Implícita no livro, explícita na cabeça ensangüentada que sai a olhar os olhos dos convidados. A angústia é, segundo os autores, ou bem a impossibilidade de Deus de perguntar por si mesmo, ou bem o Significado que ficou sem Significante: dá no mesmo, e de todo modo carece da menor importância. As palavras se deslocaram, fugiram, e não ficou nada além do sentido. Supõe-se que isso seja a angústia, e por vezes alguém deveria se angustiar, ou simular. *La masmédula* é a angústia; aqui as palavras fugiram das palavras e os significados ficaram nus, olhando nos olhos de nossos significados, portanto inomináveis. A angústia se formula dizendo se *isso* era bom e valia a pena. Ou não era bom, nem valia a pena? A angústia em forma de dúvida, o botão em forma de casa, orifício; falando, balbuciando quando não devia; apostava a vida contra esse livro.

Mas por que fazer uma aposta, ao invés de não fazê-la? Para ter angústia? Ora! Todos os sentimentos metafísicos são desconversa, passagens com as quais se paga a literatura, e já sabemos o que vale o dinheiro – ainda que Gironde, é certo, desfrutou da *béllé époque* do dinheiro. A dúvida, a angústia, a agonia são elementos radicalmente alheios à literatura, que é uma atividade hedônica, de origem epicúria e antiprodutiva. A angústia ocupa lugar por uma superprodução de sentido (o sentido desborda as palavras, a água alusiva consome tudo), a angústia se sustenta na produção como uma sombra num corpo. A literatura, modo de vida contrário à produção, move-se em outra órbita.

Não. A angústia aqui é puro papel pintado. Da angústia deduzimos a aposta, e a função da aposta é criar o medo, a única coisa que importa e que torna todo o resto circunstância teatral, mascaramento. O medo é imenso, a chave, o ouro que respalda todas as nossas pantomimas, e bem se poderia dizer (como se disse, aliás) ser "a única paixão" na vida dos escritores. Grandes fingidores de todo o resto, mas não do medo, que é inteiro ficção, do direito e do contrário, os artistas são sempre artistas do medo, artistas a seu serviço, inventores do medo pelos caminhos mais tortuosos. A arte ganha corpo graças ao medo, sem o que é um passatempo. (Quase sempre é um passatempo.) O medo é a pedra-de-toque da arte genuína. E teme, precisamente, pelo genuíno de seu ser. – Com o que arrasta o temeroso a um corredor de raciocínios antiquados sobre o Ser e a Verdade, e o *feedback* fica completo... alguém tem a certeza de ter se tornado imbecil, a literatura se dissolve como fumaça no ar... a catástrofe se completa... fomos amputados! De imediato: somos um velhinhos néscios, e morremos.

BEST-SELLER E LITERATURA*

Sobretudo, e mesmo que não seja para atenuar a habitual confusão que reina sobre a matéria, conviria levantar uma diferença entre dois usos da palavra *best-seller*: o primeiro e mais natural, que se poderia dizer "etimológico", o do livro mais vendido. Sobre isso, obviamente, não há nada o que dizer: qualquer livro pode, em determinado momento, vender mais que outro, ou mais que todos os outros. As circunstâncias mais diversas, a moda, a atualidade, a casualidade podem levar a esse resultado. O outro sentido, sobre o qual sim conviria pensar um pouco, é o do *best-seller* como gênero específico: o livro, geralmente em forma de romance, confeccionado com vistas ao consumo de um público imediato.

Na realidade, ambos os sentidos da palavra podem se reconciliar se afinamos um pouco a tradução. *Best-seller* não é exatamente o mais vendido, mas o que vende melhor. Porque não conta apenas a quantidade, mas uma qualidade capital da venda: a velocidade. Daí ser um equívoco dizer que os maiores *best-sellers* são a *Bíblia* e o *Quixote*. É certo que esses livros foram vendidos numa quantidade incalculável (ainda que no caso da *Bíblia*, para sermos justos, teria de se descontar os exemplares presenteados com fins de evangelização), mas se a venda se realiza ao longo de mil anos, ou de quinhentos, o negócio se dilui. Ficariamos, assim, com uma definição unificadora de *best-seller*: o livro que se propõe, e consegue, ser vendido muito e rápido.

Nessas condições, falar de *best-seller* equivaleria a falar de qualquer outro produto. Outra consideração sobre o assunto, no entanto, realizada em termos mais estritamente literários, pode sim interessar.

Os termos literários, convém esclarecer, não são termos morais que, de modo geral, se ocupam do *best-seller*. O moralismo, que ao falar do *best-seller* desemboca bem rápido no alarme, é completamente injustificado aqui. A literatura sempre foi uma atividade minoritária, por mais que façam escritores ou editores. É difícil, na realidade, ver o que os escritores ganhariam caso sua atividade deixasse de ser minoritária; essa fantasia sim contém motivos de alarme, se pensarmos às custas do que poderia dar-se a ampliação social da literatura.

O *best-seller* é a idéia, frutificada em países da área anglofalante, de se montar um entretenimento massivo que tenha a literatura como "suporte". É algo assim como literatura destinada à gente que não lê literatura, nem quer (e a quem, é bom lembrar, não se tem de reprovar nada: seria como reprovar a abstenção de quem não pratica caça submarina; além disso, entre aqueles que não se interessam por literatura, conta-se noventa e nove por cento dos grandes homens da humanidade: heróis, santos, descobridores, estadistas, cientistas, artistas; a literatura é de fato uma atividade muito minoritária, mesmo que não pareça). O *best-seller* é material de leitura para gente que, caso não existisse esse material, não leria nada. Daí se deduz a falta de justificativa dos alarmes. Acreditar que alguém possa deixar de ler Henry James para ler Harold Robbins é uma ingenuidade; e caso não existisse Harold Robbins, seus leitores desocupados não leriam Henry James. Não leriam nada, simplesmente.

A reflexão a que o *best-seller* convida é outra. Esses romances fáceis e massivos são a mistura perfeita para fazer visível esse algo tão misterioso que é a literatura propriamente dita, o literário da literatura. Ao apresentar um produto literário semelhante, quimicamente "limpo" de literatura, o *best-seller* é um detector impagável do literário. Vejamos algumas das diferenças significativas.

O livro literário é sempre parte de uma biblioteca. Separado, vale muito pouco em termos de prazer e saber. O símbolo genuíno do aficionado pela

* "Anatomía del *best-seller*" *Creación* n. 3. S.l.: ago.-set. 1986. Reentitulado posteriormente "Best-seller y literatura, vigencia de un debate" *La NaciónLine*. Buenos Aires, 29 dez. 2003.

literatura não é o livro, mas a biblioteca. E isso se deve porque a literatura faz sistema. Se alguém lê, digamos, *As asas da pomba*, e gosta, o mais provável é que leia outros livros de Henry James, e quando terminar lerá suas cartas, prefácios, conferências, uma biografia, a de Leon Edel, por exemplo, daí passando aos contemporâneos de James, seus discípulos ou mestres, Flaubert, Turguêniev, *The Ring and the Book*, Proust... em círculos concêntricos que terminarão por abarcar a literatura toda.

Em contrapartida, se alguém lê um *best-seller*, um romance sobre o contrabando de material radioativo no Báltico, por exemplo, e gosta, e mesmo que seja o livro que mais tenha gostado em sua vida, é muito provável que esse alguém tenha desejos de ler outro romance sobre contrabando de material radioativo no Báltico – sequer outro romance sobre material radioativo, ou sobre contrabando, ou sobre o Báltico. Lembrará dessa leitura como um momento prazeroso, e aí acaba a história. E quanto ao autor, quem será o autor desse livro? No gênero *best-seller* importa mais o livro que seu autor (e aqui descobrimos, por contraste, que na literatura acontece o oposto).

Esta é uma das vantagens do *best-seller*, uma de suas vantagens de mercado, poderíamos dizer: apresenta-se autônomo, sedutor em si mesmo. Para alguém não interessado em literatura, que deva fazer uma tediosa viagem de trem, ou sofra de gripe e não possa mudar a televisão para o quarto, o que pode haver de melhor que um romance desses? Um romance chamado *Reféns na catedral*, por exemplo, não precisa de mais nada para atrair o leitor, de entrada ele já pode imaginar tudo: o grupo terrorista com seu líder, seu psicopata, aquele que está em dúvida e sua menina, as beatas assustadas, o bispo mediador, as tropas rodeando o templo, o jornalista audacioso... Por outro lado, um livro chamado *As asas da pomba* é uma pura aposta, um *understatement* para universitários, um enigma de demorada resolução. (Pelo inverso, aqui se tem uma das virtudes da literatura: constituir uma promessa de leituras inesgotáveis para toda a vida, a entrada na autêntica Biblioteca de Babel.)

Mas a pedra-de-toque na diferença entre *best-seller* e literatura é a sinceridade. De um lado estão os usos diretos e verazes da palavra, o transcurso utilitário do verbo na sociedade: aqui confluem os "Bons dias", "Amo você", "Passo te pegar às oito" e o *best-seller*. De outro, esse peculiar questionamento da significação a que chamamos Literatura. A incompatibilidade é absoluta. A literatura é falaz em dois planos: utiliza-se de uma palavra cujo valor de troca deixa de ser seu sentido direto, pondo em cena o teatro desse uso perverso. O *best-seller*, por sua vez, é simetricamente veraz em dois planos: diz o que quer dizer, e oferece isso como aquilo que é.

Pois bem: a literatura, que é experimentação, poderia fazer o experimento de praticar uma escritura totalmente sincera, não mais próxima e sim mais distante de sua falácia constitutiva. Assim, dando uma volta completa, poderia dar um aceitável simulacro do *best-seller*. Esse experimento foi realizado há alguns anos, e com excelente resultado: *O amante*, de Marguerite Duras.

Já com *O nome da rosa*, de Umberto Eco, aconteceu algo diferente, e bem mais instrutivo. Esse romance é um autêntico *best-seller* do princípio ao fim; para começar, é totalmente sincero, seu autor é um reputado catedrático, profissional da expressão exata de seu pensamento. Mas além disso, ilumina dois contrastes precisos entre *best-seller* e literatura: o primeiro deles é a intenção. A literatura é sempre uma intenção desviada; o *best-seller*, uma intenção realizada. O próprio Eco declara: propôs-se a fazer "um romance policial que se desenvolvesse num mosteiro do século XII". A verdadeira literatura resulta, em comparação, num labirinto de propósitos falidos e resultados inesperados. A que se propôs Cervantes ao escrever o *Quixote*, Byron o *Dom Juan*, Kafka *A metamorfose*? Certamente, suas intenções não caberiam, mesmo quando pudessem ser expressadas claramente (mesmo se existissem!), numa límpida frase satisfeita como a de Eco. O *best-seller* é "um sonho realizado", enquanto a literatura é um sonho em processo; e é também um sonho realizado enquanto torna real o sonho dos escritores de serem ricos, detalhe que a publicidade não deixa de destacar.

O segundo contraste está na *mathesis*, o saber ou a informação incorporados ao romance. Na literatura, esse saber sempre foi grande, mas também sempre desvalorizado ao se subordinar a um mecanismo artístico, no qual

a verdade é submetida a uma perspectiva. O saber abundante que veicula *O nome da rosa* não está desvalorizado totalmente, muito pelo contrário, está ressaltado pela amenidade e pelo bom didatismo. Tanto, que esse romance seria ideal para quem desejasse se iniciar no estudo da cultura medieval. O mesmo acontece com qualquer *best-seller* bem feito. (A exemplo, os romances seguintes de Eco.) E com isso podemos terminar denunciando outro equívoco freqüente, o daqueles que afirmam que o *best-seller* é um atentado contra a cultura. Tudo ao contrário. Lendo-os se aprende história, economia, política, geografia, sempre à escolha e de forma divertida e variada. Lendo-se literatura genuína, no entanto, não se adquire nada além de cultura literária, a mais inofensiva de todas.

O DESEJO REAL DE VIAJAR*

Este delicioso romance de Jorge Di Paola, *¡Minga!*, é uma história de deslocamentos, contigüidades, separações e simultaneidades. Numa palavra, é uma viagem, mas uma viagem que não tem por medida nossos sonhos mais exorbitantes, e sim as fantasias mais possíveis, uma viagem de ônibus, camionete, a pé, por um círculo nada exótico do centro-sul da província de Buenos Aires. O ponto de partida e chegada é um povoado desses que há por aí, ao qual as personagens chamam *Huyamos-de aquí*, que bem poderia ser a tradução do nome aborígene de, por exemplo (e para dar um exemplo qualquer, ao acaso), "Tandil". Mais ainda que uma viagem, *Minga* é um desejo de viajar, de se desprender, de ser feliz (por que não?; um desejo que se desloca entre autor e leitor, e não descansa em nenhum). Nesse sentido, é um experimento, muito bem realizado, de realismo. Com efeito, se uma história nunca chega, por definição, ao real, o desejo que cria é de fato real. Quase real demais, como a nostalgia de algo que tivéssemos perdido.

O romance argentino (e advirto isso ao recém ler *Minga*) foi uma topologia da imobilidade, uma saga de fixações. Nossos heróis foram, caracteristicamente, aqueles que preferiram morrer antes de mudar de lugar. Pensemos em Arlt, no final desolado de *El juguete rabioso*, em que a esperança de sair é um sarcasmo; no círculo conspirativo, de exacerbada fixação em que vive Erdosain, no mundo estatutário de *El amor brujo*. Na crucificação dos destinos operada por Puig. Ou em todos os romances, bons ou ruins, com que podemos identificar o romanesco argentino; qualquer um deles nos demonstrará a impossibilidade de mudar de lugar: Marechal, Sábato, Mallea, Viñas, Cortázar. O tema do exílio, nos últimos anos, levou à apoteose essa característica. E acredito que exemplos anteriores que parecem desmentir a regra, na verdade não o fazem, por exemplo *Excursión a los indios raquelles*, de Mansilla, que, apesar do tema, estabelece uma fixação de ordem ainda mais radical, que é a voz do narrador, cravado empiedosamente em sua poltrona de expositor de clube, de onde não se pode mover um milímetro.

Aqui, em contrapartida, há algo muito novo, um efeito (que é o mais literário dos efeitos) de "outra" literatura. A identificação de Di Paola com Gombrowicz tornou-o uma espécie de estrangeiro de partida dupla (e nula), um homem de fábula, como seu mestre, um descobridor de esquisitices que torna visível o invisível, uma classe de homens que encontra o estilo numa mudança de lugar, e que não o encontrará em nenhuma outra parte. Pablo von Paulus, o protagonista de *Minga*, um matemático, pensa e viaja ao mesmo tempo, e nenhuma das duas atividades interrompe a obra: ao contrário, chegam a se confundir. Von Paulus e o pensamento de Di Paola vagabundeiam por igual: não se pode estranhar que, na distração do segundo, o primeiro perca sua Teoria. Essa simultaneidade, muito de Gombrowicz, está levada ao relato em dois planos. Por um lado, assistimos o tempo todo ao que acontece, "nessa mesma hora" no mundinho do povoado que constitui o pensamento da personagem (sua bem-amada, seu pretendente rico, um casamento amigo, uma empregada doméstica). Por outro, a prosa do relato funciona como um relógio de não-ação (um relógio análogo, assinala o sutilíssimo autor, mas que mostra a hora de modo digital); é uma prosa da simultaneidade, da continuidade-contigüidade, da felicidade-facilidade. Diante de um estilo tão brilhante como este, pode-se falar das "felicidades de expressão" que, por se manifestarem na forma de um corte, podem ser o contrário da felicidade em ler (o plural já é suspeito). A única felicidade em ler é poder continuar lendo, e algo disso, ou talvez muito, há em *Minga*.

O ponto de partida é uma telha. Pablo sai a viajar no espanto que lhe produz a notícia de que seu melhor amigo foi morto por uma telha. É difícil levar a sério a morte de alguém decapitado por uma telha (assim simplesmente,

* "El deseo de viajar" (sobre *¡Minga!*, de Jorge Di Paola). *Fin de Siglo* a. II, n. 8, fev. 1988.

sem explicações; supõe-se ter sido uma telha que voou por um vento forte). É quase um atentado à verossimilhança, um deslocamento da língua à ação como se *teja* [telha] fosse um performativo (e poderia ser: o imperativo do verbo *tejer* [tecer], para regozijo dos textualistas). A solução de um Raymond Roussel teria sido construir uma exatíssima trama na qual a telha se tornaria necessária. Di Paola parte na direção oposta, a de uma contingência máxima. Simplesmente, não se ocupa mais da telha. Segue a linha do "procedimento-*teja*", ou seja, o deslocamento, a passagem entre língua e realidade, entre camadas de verossímil. Parte sem bagagem, foge para frente, para o suave desejo de viajar do leitor. Ao final, há uma fuga na noite. O começo e o fim de *Minga* são ambos homenagens a Gombrowicz: a telha, algo assim como a *servilleta* de *Los hechizados* e o memorável desfecho de *Ferdydurke*. Num ponto eqüidistante, no preciso centro do romance, uma homenagem a Miguel Briante, outro grande escritor que também se ocupou de contínuas passagens, demoras, reflexos e visibilidades. Na verdade, não deveria falar de "homenagens" e sim "contínuos", "passagens" e todo o demais. Di Paola não é um discípulo, mas parte de uma maestria genérica, impessoal, errática e divertida, a Literatura, que seu trabalho nos permite voltar a desfrutar. Agradecemos.

Amanhecer em Manhattan. Com as primeiras luzes, bastante incertas, cruza as últimas ruas uma prostituta negra que volta a seu quarto após uma noite de trabalho. Despenteada, com olheiras, o frio da madrugada faz da bebedeira uma lucidez estúpida, num lugar esquecido do mundo. Não tinha saído de seu bairro habitual, e por isso não lhe faltava muito caminho. O passo é lento, poderia estar retrocedendo. Qualquer distração poderia dissolver o tempo no espaço. Ainda que no fundo queira dormir, a essa altura sequer lembra disso. Há bem pouca gente na rua; os que saem a essa hora (ou aqueles que não têm de onde sair) a conhecem e por isso não reparam seus sapatos altíssimos, violeta, sua saia apertada com uma longa fenda, nem os olhos, que de qualquer modo não cruzariam outros, vidrados ou brandos. Trata-se de uma rua estreita, de um número qualquer e com casas velhas. Na seqüência, duas quadras de construções um pouco mais modernas, porém em condições ainda piores; comércios, condomínios vagos dos quais se desprende uma escada de incêndio, a cornija suja. Passando uma esquina fica o edifício onde dorme até tarde, num quarto que divide com dois meninos, seus irmãos. Mas antes acontece algo: formou-se um grupo de tresnoitados. Meia-dúzia de homens reunidos na metade desse corredor olham por uma vidraça. Fica curiosa por essas estátuas cinzentas. Nada se move neles, sequer a fumaça do cigarro. Ela, aliás, não tem mais nenhum. Segue olhando, e como se este fosse o ponto necessário para engancha no fio que a sustenta, seu passo fica mais leve, mais suspenso. Quando chega, os homens continuam sem lhe dar atenção. Precisa de alguns instantes para entender do que se trata. Estão em frente a uma loja abandonada. Por trás da vidraça suja há penumbra; lá dentro, caixas empoeiradas e entulhos. Mas além disso há um gato, e na frente dele, de costas para o vidro, um rato. Ambos se olham sem se mover, a caça chegou ao fim e a vítima não tem como fugir. O gato, com parcimônia, estica todos os seus nervos. Os espectadores se tornaram seres de pedra, já não estátuas, mas planetas, o próprio frio do universo... A puta bate com a carteira na vidraça, o gato se distrai por uma fração de segundo e isso basta para que o rato fuja. Os homens despertam, olham desencantados a cúmplice, um bêbado cospe, dois a perseguem... antes que a escuridão se desfaça, dá-se algum gesto de violência.

Depois de um conto vem outro. Vertigem. Vertigens retrospectivas. Bastaria um elemento qualquer da série para que o seguinte a fizesse interminável. A vertigem produz a angústia. A angústia paraliza – e nos evita o perigo que justificaria a vertigem; aproximar-se da margem, por exemplo, da falha profunda que separa um elemento de outro. A paralisia é a arte no artista, que vê transcórrem os acontecimentos. A noite acaba, o dia também: há algo embaraçoso no trabalho em curso. Os crepúsculos opostos caem como lâminas num sulco de gelo. Olhos que se fecham definitivamente, sempre e noutro lugar. Paz. Contudo, existe, e bem mais perceptível do que poderíamos desejar, um movimento descontrolado, que gera angústia nos outros e dá o modelo impossível da angústia em si mesmo. Chama-se arte também. A arte é uma multiplicação: estilos, bibliotecas, metáforas, disputas, o quadro e seu crítico, o romance e sua época... Tem-se de aceitar isso tal como a existência dos insetos. Há restos por toda parte. Mas a vida, sabemos, "é uma só". Daí que a biografia de um artista seja algo impossível; há modos de se provar isso: esses modos se confundem na possibilidade da biografia, com o que volta a nascer a literatura, e a situação insuportável de novo se instala no pensamento, o operador se inquieta e já não vê a sucessão de escrúpulos mas uma proliferação de modelos de difícil aplicação. A biografia, como gênero literário, deriva da hagiografia; mas os santos são, ou foram santos, justamente por renunciar aos benefícios biográficos, recolhendo apenas os restos descartáveis. Por outro lado, as hagiografias nunca estão sós, sempre fazem parte de uma espécie de coleção. A biografia tenderia ao contrário, ainda

* "Cecil Taylor" *Fin de Siglo* a. II, n. 14, ago. 1988.

que o resultado fosse exatamente o mesmo. Quem se orgulharia em saber o que é um resto, e de poder diferenciá-lo do contrário? Ninguém que escreva, ao menos.

Tomemos as biografias de artistas. Vêm a caso perfeitamente. Os adolescentes lêem as vidas dos músicos célebres, que sempre foram meninos musicais; logo, trata-se de uma *success story*, o relato de um triunfo, com sua estratégia espetacular ou secreta, suas vinganças, a transparência de suas lágrimas de crocodilo. São mecanismos sutis, dentro de sua idiotice essencial, que não permanecem por muito tempo na memória (salvo algum detalhe), mas sem por isso deformá-la menos: nela injetam grandes escorregadores, formando um panorama tão pitoresco que a vítima chega a se considerar um Proust – o que, aliás, seria um falso triunfo da vida. Impossível não desconfiar desses livros, sobretudo se foram o alimento primeiro de nossas infantilidades passadas, e das que virão. "Antes" estava o sucesso futuro, "depois" suas recompensas deliciosas, tanto mais por terem sido objeto de pontualíssimas profecias. Os maus augúrios têm a cor nacarada de uma perfeição. Já os bons levantam o mundo nas mãos, oferecendo-o aos astros. A Rainha da Noite, numa palavra, canta de dia.

Examinemos um caso mais próximo. O de um grande músico de nosso tempo, qualquer um deles (são tantos). Cecil Taylor. Bem se poderia dizer tratar-se do principal músico do século.

Engendrado de corpo e alma numa música de tipo popular, o jazz, desde o princípio seu vigor pela renovação o fez universal, talvez o único gênio que pôde ir além de Debussy: aquele que pôde consumir a música como torção sexual da matéria, o atomista fluido de todos os sentidos e sem-sentidos que constituem o jogo do pensamento no mundo. Também não deixa de ser o melhor representante da cidade do jazz; ele é de fato Nova York, a subimpressão do perfil dos grandes edifícios na imagem do pianista concentrado, a música como enlace. Que outra coisa pode ser o realismo? Uma época em que determinada gente viveu. O jazz, uma brisa eterna. A cidade minituarizada num diamante. É o Egito, mas também uma pequena tribo à espreita. Nossa civilização antropológica produz (ou ao menos poderia, numa arte adequada à narração) histórias nas quais, digamos, dois negros nus fazem a guerra na selva, perseguindo-se com os signos mais sutis: o acaso, a mobilidade pura. E o jazz. Uma ação de sonhos: situações. Tudo são situações, êxtase romanesco (não já de conceitos). Segundo a lenda, Cecil fez a primeira gravação atonal de jazz, em 1956, duas semanas antes de Sun Ra, por conta, fazer também. (Ou foi o contrário?) Não se conheciam, nem conheciam Ornette Coleman, que trabalhava no mesmo do outro lado do país. A história, é claro, registra os momentos sem dar um valor *per se*, já que todos eles (e Eric Dolphy, Albert Ayler, Coltrane, quem sabe quantos mais) demonstraram seu gênio persistentemente no transcurso das décadas seguintes.

De qualquer jeito, a História tem sua importância, porque nos permite interromper o tempo. Na realidade, o que se interrompe com o procedimento são as séries; mais precisamente, a série infinita, qualidade esta que anula toda e qualquer importância que a interrupção possa ter. Torna-a frívola, redundante, leve, como uma tussidinha num funeral. Nesse ponto se dá a segunda quebra, e o que era nada além de um pensamento de repente gira, mostrando um rosto inusitado: a Necessidade se lança, patente, soberana, imprescindível – e ao mesmo tempo microscópica, volúvel, estúpida, neutra. A interrupção é necessária, mas é a necessidade momentânea. Da ampliação da necessidade nasce a "atmosfera", de fato essencial no peso específico de uma história. Nunca se encarecerá o bastante a importância da atmosfera na literatura. É a idéia que nos permite trabalhar com forças livres, inoperantes, com movimentos num espaço que, ao fim, deixa de ser este ou aquele, um espaço que consegue desfazer as entidades do escritor e do escrito, o grande e múltiplo túnel a pleno sol... Pois bem, a atmosfera é a condição tridimensional do regionalismo, bem como o meio da música. A música não interrompe o tempo. Exatamente o contrário.

1956. Começamos de novo. Para esse Cecil Taylor, genial músico negro de pouco mais de trinta anos, prodigioso pianista e sutil estudioso da *avant-garde* musical do século, consolidara-se seu estilo, ou, por outra, sua invenção. À exceção de dois *jazzmen*, cujo trabalho era semelhante, ninguém fazia a menor idéia do que Cecil estava realizando. Como isso se dava? Sua originalidade residia na transmutação do piano, que, em suas mãos, de instrumento passara a ser um método composicional livre, instantâneo. Os chamados "conjuntos tonais"

com que desenvolvia sua escritura momentânea já tinham sido utilizados anteriormente por um músico, Henry Cowell, mas Cecil levava o procedimento a um ponto tal que, por suas complicações harmônicas, e sobretudo pela sistematização da corrente sonora atonal em fluxos tonais, era impossível compará-lo com o que quer que fosse. Suponhamos que vivia (é o tipo de dado que as biografias nos dão) num prédio barulhento da East End de Manhattan. Ratos, daqueles que amam os norte-americanos, uma quantidade indefinida e constante de baratas, a embotada promiscuidade de uma casa velha com escadas estreitas, são, todos, o panorama original. A atmosfera. O inecessário. Em seu quarto havia um piano, nem sempre afinado, pela falta de catorze dólares para o serviço. Era um móvel quase póstumo. Dormia ali pela manhã e parte da tarde. Saía ao anoitecer. Lavava copos num bar. Já tinha gravado um disco (*In Transition*) e esperava por trabalhos temporários em piano-bares.

Sabia que era preciso descartar a idéia de um reconhecimento súbito, é claro, inclusive de um triunfo gradual, à maneira de círculos concêntricos. Não era tão ingênuo. Mas esperava sim, e tinha todo o direito, que cedo ou tarde seu talento chegaria a ser reconhecido. (Aqui há uma verdade e um erro: é certo que hoje Cecil é apreciado no mundo todo, e nós que escutamos seus discos durante anos com amor e uma admiração sem limite seríamos os últimos a duvidar disso. Mas há também um erro, de tipo lógico, e esta história tentará mostrar, sem ênfase, a propriedade do erro. Claro que nada confirma a necessidade dessa história, que não é mais que um capricho literário. Acontece que, uma vez imaginada, ela se torna de certo modo necessária. A história da prostituta que espantou o rato não é, o que não quer dizer que a grande série virtual das histórias seja inecessária em seu conjunto – e, no entanto, é. A de Cecil Taylor é uma antiga fábula: o que lhe convém é o modo de aplicação. A atmosfera não é necessária... Mas como ouvir a música fora de uma atmosfera?)

O piano-bar em questão era um lugar freqüentado por músicos e drogados. O artista se predispôs a uma acolhida flutuante entre a indiferença e o interesse; descartava o escândalo nesse ambiente. Predispôs-se a que a indiferença fosse o plano, e o interesse, o ponto: o plano poderia cobrir o mundo como um toldo de papel, o interesse era pontual e verdadeiro como um "bom dia" entre peixes. Preparava-se para a incongruência inerente às grandes geometrias. O acaso da concorrência poderia muni-lo de um quê de atenção: ninguém sabe o que prospera à noite (ele tocava depois das doze, na verdade, no dia seguinte), e o que alguém faz nunca passa completamente despercebido. Mas dessa vez passou. Para sua grande surpresa, a oportunidade não se mostrou, precisamente, "nunca". Escárnio invisível diluído em risadinhas inaudíveis. Assim transcorreu a sessão, e o gerente cancelou a apresentação da noite seguinte. Cecil, claro, não discutiu com ele sua música. Não viu nisso nenhuma utilidade. Limitou-se a voltar para os ratos.

Dois meses depois, sua distraída rotina de trabalho (já não lavava copos; era empregado de uma repartição pública) foi realçada mais uma vez por um contrato verbal, para atuar num bar, uma noite só, no meio da semana. O bar parecia com o anterior, embora fosse talvez um pouco pior, e a concorrência não diferisse. Era possível, aliás, que alguns dos presentes daquela noite se repetissem ali. Chegou a pensar isso, o grande iludido. Sua música soou nos ouvidos de uma dezena e meia de músicos, drogados e alcoólatras, talvez até nas belas orelhas negras de uma mulher vestida em seda, sustentada pela heroína. Não houve aplausos, alguém riu pesadamente (de outra coisa, com toda certeza), e o dono do bar sequer se deu ao trabalho de lhe dizer boa noite. E por que faria isso? Há momentos assim, em que a música fica sem comentários. Sem motivo, prometeu a si mesmo vir ao bar noutra oportunidade (freqüentara-o eventualmente como ouvinte) para imaginar comodamente a posição do ser humano diante da música: o pianista consumado, a sucessão de velhas melodias, lentas e espaçadas. Mas nunca foi, achava que não valia a pena. Considerava-se uma pessoa desprovida de imaginação. Transcorrida uma semana, a representação desse fracasso fundiu-se à do anterior, o que lhe causou um certo estranhamento. Era uma repetição? Não havia motivos para acreditar nisso, e no entanto a realidade se mostrava assim, simplesmente.

Certa feita encontrou-se na rua com um ex-discípulo da Advanced School of Music de Boston, um neoclassicista. Cecil, em segredo, fazia troça de Stravinsky. Todos os negros desprezam os russos, não? Duas frases apenas, e o

outro ficara vagamente impressionado pelo tom sibilino da voz de seu conhecido, o sussurro, o gorro de lã. (Se ao invés de ser uma nulidade, o ex-discípulo tivesse chegado a algo, teria anotado isso em sua autobiografia, muitíssimos anos depois.)

Três meses mais tarde, uma conversa de madrugada, numa mesa do Village Vanguard, terminou numa oferta para ali se apresentar por uma noite, como complemento de um grupo renomado. Abandonou seu emprego na repartição e trabalhou dez horas diárias em seu piano (mudara-se para um dos quartos de uma velha casa de proxenetas, em Bleeker Street) durante a semana que antecedia a apresentação. Al V.V. assistia a flor e a nata do mundinho do jazz. Estava convencido de que nesse momento se formaria o primeiro círculo, nem que fosse pequeno como um ponto, do qual irradiaria a compreensão de sua atividade musical, e, conseqüentemente, a própria atividade.

Chegou a noite em questão, quando solicitado subiu a tarimba onde ficava o piano, e atacou...

Não houve mais que alguns aplausos condescendentes: "ao menos suou". Isso o desconcertava. Na parte posterior do palco estavam alguns músicos, que desviaram o olhar com um risinho amarelo. Foi sentar-se à mesa onde estavam seus conhecidos, que falavam de outra coisa. Um deles tocou-lhe o cotovelo e, inclinando-se em sua direção, sacudiu lentamente a cabeça de um lado para outro. Com uma grande gargalhada, alguém suspirou um "Enfim, já acabou". O crítico de jazz mais proeminente da época estava sentado a algumas mesas dali. O que sacudira a cabeça foi até lá conversar com ele, e voltou com este recado:

– Sinhué – assim chamavam o crítico entre eles – fez um silogismo claro como um céu sem nuvens: o jazz é uma forma de música, e é, assim, uma parte da música. Como aquilo que nosso bom Cecil faz não é música, tampouco pode aspirar à categoria jazz. Segundo ele, conforme o que entendo eu, que sou um autodidata, não se pode avançar no jazz senão por um desvio do genérico, ou seja, não há particularidades que possam se relacionar, por analogia, ao jazz.

Não tentou nenhuma resposta. Evidentemente, esse imbecil não entendia nada de música, o que não o surpreendia. Ele, por sua vez, não entendia uma palavra de suas razões, ou, melhor dizendo, da convicção que sustentava suas razões. Zonzo, esperou que algum dos músicos que vira por ali dissesse algo. Mas não foi assim. De fato não podia estar certo de haver algum dos músicos que acreditava ter visto, era muito míope e usava uns óculos escuros que, na escassa luz do salão, ofuscavam todo reconhecimento. Quando voltou a pensar na situação nos dias seguintes, compreendeu que de ninguém deveria esperar menos reconhecimento explícito do que de seus colegas. Seria obrigado a escutar infinitamente a música alheia até reconhecer uma nota, um pequeno solfejo amistoso, um "Hi", como aqueles que se cruzavam ao voltar do banheiro, depois de uma dose? Não fizera outra coisa em sua vida, e amava o jazz.

Passaram-se várias semanas. Trabalhou de faxineiro num banco, de vigia noturno num edifício de escritórios e num estacionamento. Certa noite lhe apresentaram alguém que se dirigiu a Cecil pelo mais fútil dos motivos: a senhora Vanderbilt contratava pianistas para seus chás. E de fato foi chamado em poucos dias: parecia que suas credenciais de estudo tinham sido investigadas e aprovadas. Às seis da tarde foi à mansão de Long Island e tomou uma xícara de café com os criados, que, à impressão, faziam uma idéia esquisita de seu trabalho. Um valet por fim veio avisá-lo de que poderia iniciar sua interpretação. Posicionou-se diante de um autêntico Steinway entreaberto, numa sala onde uma elegante quantidade de pessoas de ambos os sexos bebia e conversava. Sua atuação não durou mais de vinte segundos, pois a senhora Vanderbilt em pessoa, num gesto que os entendidos qualificaram de esnobe, aproximou-se (o esnobe do assunto estava em não ter solicitado ao valet que o fizesse) e com toda calma fechou a tampa do piano sobre as teclas. Cecil já havia tirado as mãos.

– Prescindiremos de sua companhia – disse, estalando as pérolas. Não é tão difícil quanto se pensa estalar pérolas.

Os convidados aplaudiram Gloria.

– Devia ter imaginado acontecer algo assim – dizia Cecil à sua amante dessa noite. – Mas devia ter suposto também que o próprio estranhamento, ao

invés de atravessar a couraça de ignorância dessa gente, pudesse servir como um lubrificante para que a impenetrabilidade da casca voltasse sobre si mesma e se tornasse inútil. Minha música tem muitos aspectos, conheço apenas os musicais. A vida está cheia de surpresas.

Na primavera teve um novo contrato, desta vez por uma semana inteira, num bar cujas características mais visíveis eram as rajadas de importância nula conferida à música que soava dele. Velhas negras, ex-escravas deviam tocar ali durante a madrugada, em seus pianos roídos. O dono estava ocupado exclusivamente pelo tráfico de heroína, era um rapaz qualquer quem tratava com os pianistas. Cecil tocava à meia-noite, por duas horas. Todo mundo entrava e saía, não se podia confiar que alguém, entre compra e venda, entre aquisição e uso tivesse ânimo desperto o bastante para apreciar uma forma genuinamente nova de música. E nessa composição do lugar sentou-se ao piano.

Passaram-se dois ou três minutos de sua execução quando o dono do bar se aproximou dele por trás, agitando a mão que segurava o cigarro.

- Shh, shh - disse quando já estava a seu lado. Preferiria que não continuasses, filho. Cecil retirou as mãos do teclado. Alguns fregueses aplaudiram, rindo. Logo subiu uma senhora negra que começou a tocar Body & Soul. O dono estendeu uma nota de dez dólares ao músico alterado, mas quando este iria pegá-lo, tirou a mão:

- Era gozação?

Era um indivíduo perigoso. Pesaria noventa quilos, cinqüenta a mais que Cecil, que se foi sem esperar mais reprovações.

Cecil era uma espécie de duende, elegante a pesar de sua miséria, sempre em veludo ou couro branco, sapatos bico-fino tal como correspondia a seu corpo pequeno, musculoso. Podia chegar a perder dois quilos numa tarde de improvisações em seu piano velho. Extraordinariamente distraído, leve, volátil, ao se sentar e cruzar as pernas (calças largas, camisa impecável, colete de tecido) era excessivo como um bibelô; o mesmo quando acendia um cigarro, ou seja, quase o tempo todo. O fumo era o bosque onde esse duende fazia sua morada, à sombra de uma teia-de-aranha úmida.

Nessa noite, caminhou pelas ruas profundas do sul da ilha, pensando. Havia algo curioso: a atitude do irlandês espaçoso que vendia heroína não diferia muito do que pouco antes demonstrara a senhora Vanderbilt. Mas ambas as personagens em nada se pareciam. Com exceção disso. Passaria por aí, pelo ato de interrompê-lo, o denominador comum da espécie humana? Por outro lado, nas últimas palavras do sujeito encontrava algo mais, algo que agora reconstruía na lembrança de todas as suas apresentações fracassadas. Sempre lhe perguntavam se fazia por brincadeira ou não. É claro que a senhora Vanderbilt, por exemplo, não se rebaixara em perguntar, mas de modo geral pressupunha a existência da pergunta; mais que isso, sua indignação não se dava senão pela insolência da necessidade de perguntar isso a um negro. Dissera "Não sei, nem me interessa". Mas de certo modo mostrara que importava sim. Cecil se perguntou por que era possível perguntar isso a ele; se a mesma pergunta não era pertinente em relação aos demais. Ele, por exemplo, jamais perguntaria à senhora V. se fazia o que fazia (fosse o que fosse) a sério ou de brincadeira. O mesmo ao dono do bar desta noite. Havia algo inerente a seu trabalho que provocava a interrogação.

A senhora Vanderbilt, por outro lado, participava de uma famosa anedota, citada em quase todos os livros de psicologia escritos nos últimos anos. Em certa ocasião, quis ambientar uma ceia com música de violino. Perguntou quem era o melhor violinista do mundo: o que menos poderia ela pagar? Fritz Kreisler, disseram-lhe. Chamou-o pelo telefone. Não faço concertos particulares, disse ele: meus honorários são muitos caros. Isso não é problema, respondeu a senhora: quanto? Dez mil dólares. Perfeito, aguardo-o esta noite. Mas há mais um detalhe, senhor Kreisler: o senhor jantará na cozinha, com a criadagem, não se juntará a meus convidados. Nesse caso, disse ele, meus honorários são outros. Problema nenhum, quanto? Dois mil dólares, respondeu o violinista.

Os maestros amavam esse conto e continuariam amando pelo resto da vida, contando incansavelmente entre si e transcrevendo-o em seus livros e artigos...

Mas e a anedota dele, de Cecil, alguém amaria, contaria a alguém? Não teriam também de triunfar as anedotas para que alguém as repetisse?

Nesse verão foi convidado, junto com uma legião de músicos, a participar no festival de Newport, que dedicaria duas jornadas, à tarde, para apresentar artistas novos. Cecil pensou: sua música, essencialmente nova, seria um desafio nesse marco. Pela primeira vez seria ouvido num concerto, não no ambiente desagradável e distraído dos bares (por mais que todos os grandes músicos de jazz tivessem triunfado nos bares). Pois bem, chegada a hora, sua apresentação se deu num clima de muita frieza. Não houve aplausos e os poucos críticos presentes se retiraram ao corredor para fumar um cigarro, à espera do número seguinte. Poucas crônicas o mencionaram, apenas como uma extravagância. "Não é música", diziam, lacônicos, os entendidos. Enquanto os demais se perguntavam se não teria sido uma gozação. O cronista de *Down Beat* propunha a questão (ironicamente, está claro) como um paradoxo: se batemos o teclado de um piano ao acaso... Em resumo, uma reedição do paradoxo conhecido como "do cretense". A música, Cecil pensava, não é paradoxal, mas o que acontece comigo é, de certo modo, um paradoxo. Mas não há paradoxos de estilo, não pode haver. Isso é paradoxal no meu caso.

No curso dos meses que se seguiram, apresentou-se em meia dúzia de bares, sempre diferentes já que o resultado era igual em todos os casos, e recebeu dois convites: primeiro para uma universidade, depois num ciclo de artistas de vanguarda na Copper Union. No primeiro caso, Cecil foi com a esperança flutuante que acabou desperdiçada (a sala se esvaziou poucos minutos depois de iniciada a atuação; o professor que o convidara precisou de um difícil malabarismo para se justificar, odiando-o daí em diante), embora servisse ao menos para comprovar outro pequeno detalhe. Um público seletivo é um público esnobe. O esnobismo é um segredo explícito que se cala. O público universitário não tinha motivos para "entender" a música; não digamos "apreciá-la", porque isso não lhes dizia respeito. Mas, ao mesmo tempo, atuava uma pressão (eles mesmos eram essa pressão) para que sim a entendessem. A mentira encontrava sua difícil atmosfera ideal, o mal-entendido poderia viver para sempre nessas salas-de-aula. Um pequeno percentual de mentira, por menor que fosse, poderia afiançar a verdade indiscutível do real. Quem nos garante, afinal, que realmente estamos vestidos no sentido correto, que as calças, camisas e gravatas não são obscenos? Pois bem, sua atuação não produziu nada disso. Então o esnobismo não existia? Se era assim, todo o edifício mental acessório de Cecil vinha abaixo. Já não poderia nunca entender o mundo.

Na Copper Union a experiência foi ainda menos gratificante. Os músicos vanguardistas, que também apresentavam suas obras, estavam na posição ideal de determinar o que era música e o que não era, uma vez que eles mesmos se encontravam, precisamente, na margem interna da música, em sua área de ampliação sistemática. Mas tampouco aqui a posição ideal deu lugar ao juízo correto. Da obra do jazzman negro puderam dizer apenas duas coisas: que naquele momento não era música (ou seja, que não seria nunca), e que casualmente lhes ocorria a pergunta de se não estariam diante de um tipo de brincadeira.

Cecil abandonou um de seus empregos habituais e com algumas economias passou os meses de inverno estudando e compondo. Na primavera surgiu um contrato, de alguns dias, num bar do Brooklin, onde se repetiu o de sempre, o daquela primeira noite. Quando voltava de trem à sua casa, os movimentos, a passagem pelas estações imóveis produziu nele um estado propício ao pensar. Concluiu então que a lógica do assunto todo era perfeitamente clara, perguntou-se por que não se dera conta disso antes: com efeito, em todas as histórias de Hollywood com que havia lavado seu cérebro sempre há um músico que a princípio não apreciam e no final sim. Aí estava o engano: na passagem do fracasso ao triunfo, como se fossem os pontos A e B que unem uma linha. Na realidade, o fracasso é infinito, porque é infinitamente divisível, coisa que não acontece com o sucesso.

Suponhamos, dizia-se Cecil no vagão vazio às três da manhã, que para chegar a ser reconhecido deva atuar para um público cujo coeficiente de sensibilidade e inteligência tenha superado um limite X. Pois bem, se começo atuando, digamos, diante de um público cujo coeficiente seja uma centésima parte de X, terei depois de "passar" por um público cujo coeficiente seja de

uma quinquagésima parte de X, depois por um de uma vigésima quinta parte de X... e assim *ad infinitum*.

"De modo que, enquanto continuar a série, fracassarei sempre, porque nunca terei o público com a qualidade mínima necessária. É tão óbvio!"

Seis meses depois foi contratado para tocar numa taverna, a que assistiam turistas franceses.

Apresentou-se pouco depois da meia-noite. Sentado no tamborete, estirou as mãos em direção às teclas, atacou com uma série de acordes... Algumas risadas soaram sem força. O *maître* fazia sinais para que diminuísse, com gesto alegre. Teria já decidido tratar-se de uma brincadeira? Não, estavam razoavelmente incomodados. Para tapar o mau momento, imediatamente subiu um pianista negro de uns quarenta anos. Ninguém dirigiu a palavra a Cecil, mas de qualquer modo esperou que lhe pagassem uma parte do prometido (o que sempre faziam), olhando e ouvindo o pianista. Reconhecia o estilo, algo de Monk, de Bud Powell. A música o emocionava. Um pianista convencional, pensou, sempre trata a música em sua forma mais genérica. Efetivamente, deram-lhe vinte dólares, com a condição de nunca voltar a lhes pedir trabalho.

9 de agosto de 1981

OSVALDO LAMBORGHINI E SUA OBRA*

A primeira publicação de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires 1940-Barcelona 1985), pouco antes de completar os trinta anos, é *El fiord*; apareceu em 1969 e foi escrito alguns anos antes. Era um livrinho encorpado que se vendeu por muito tempo mediante o trâmite de solicitá-lo diretamente ao vendedor, numa só livraria de Buenos Aires. Mesmo não tendo sido nunca reeditado, percorreu um longo caminho e cumpriu a incumbência dos grandes livros: fundar um mito.

Tratava-se, e continua tratando-se, de algo inusitadamente novo. Antecipava toda a literatura política da década de setenta, já superando, tornando-a inútil. Incorporava toda a tradição literária argentina, mas dando um matiz novo, muito distinto. Parecia estar encavalgado entre duas puerilidades: a anterior, fundada na meia-língua infantil da gauchesca e o acartonamento de funcionários de nossos pró-homens literários, e a posterior, com seus rompantes revolucionários, sempre ingênuos. De repente descobríamos que inclusive Borges, muito na linha inglesa, tinha se autolimitado à literatura "para a juventude". Os únicos antecedentes que valia a pena mencionar eram Arlt e Gombrowicz. Mas à diferença deles, Osvaldo não se ocupava do problema da imaturidade; parecia ter nascido adulto. Secreto, mas não ignorado (ninguém pode ignorá-lo), o autor conheceu a glória sem ter gozado o menor vislumbre da fama. Desde o começo foi lido como um mestre.

Em 1973 apareceu seu segundo livro, *Sebregondi retrocede*, um romance que originalmente foi um livro de poemas. A capa tinha o mesmo emblema que a de *El fiord*: um dedo apontando para cima, entre fático e tipográfico. Deste venderam-se uns mil exemplares, e Osvaldo comentava, filosófico: "Efeitos do boom. De seu primeiro livro, Borges vendeu sessenta e quatro".

Pouco depois fez parte da direção de uma revista de *avant-garde*, *Literal*, onde publicou alguns textos críticos e poemas. Por algum motivo, seus poemas causaram uma impressão ainda mais enfática de gênio que sua prosa.

Durante o resto da década suas publicações foram casuais, ou diretamente extravagantes (seus dois grandes poemas, *Los Tadeys* e *Die Verneinung* [A negação], apareceram em revistas norte-americanas). Alguns poucos relatos, algum poema e escassos manuscritos circularam entre seus numerosos admiradores. Passou então vários anos fora de Buenos Aires, em Mar del Plata ou em Pringles. Em 1980 saiu seu terceiro e último livro, *Poemas*. Pouco depois foi a Barcelona, de onde regressou, doente, em 1982. Convalescente em Mar del Plata, escreveu um romance, *Las hijas de Hegel*, por cuja publicação não se preocupou (não se preocupou sequer em mecanografá-lo). E tornou a ir a Barcelona, onde morreu em 1985, aos quarenta e cinco anos de idade.

Estes últimos três anos, que passou em reclusão quase absoluta, foram incrivelmente fecundos. Coisa que seus amigos não suspeitávamos, dele apenas recebemos manuscrito de uma novelinha, *La causa justa*. Seu espólio revelou uma obra ampla e surpreendente, que culmina no ciclo *Tadeys* (três romances, o último interrompido, e um volumoso *dossier* de notas e relatos adventícios) e os sete tomos de *Teatro proletario de cámara*, uma experiência poética-narrativa-gráfica em que trabalhava ao morrer.

A primeira e última pergunta que surge diante de suas páginas, diante de qualquer uma delas, é: como é possível escrever tão bem? Creio que há um para-além da qualidade estilística, para-além do simulacro de perfeição que pode luzir uma boa prosa. Em Osvaldo há uma alusão ao perfeito de verdade, que escapa ao trabalho. Trata-se, ao contrário, da facilidade, uma sorte de escritura automática. Entre seus papéis não há um só rascunho, não há versões corrigidas, e quase não há, de fato, tachaduras. Tudo saía bem de entrada. Não

* "Osvaldo Lamborghini y su obra" Prefácio a LAMBORGHINI, Osvaldo - *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.

havia parto. Em todo caso, tinha ocorrido. Tratei de explicar a mim mesmo a partir do descobrimento póstumo da versão original, em verso, de *Sebregondi retrocede*, como uma oscilação-tradução. Esse nacarado de perfeição tão sujo poderia explicar-se talvez como o efeito de uma tradução virtual: nem prosa nem verso, nem uma combinação de ambos, mas uma passagem. Há uma arqueologia poética na prosa, e vice-versa; uma dupla-inversão, cuja marca é aquilo no que muitos viram o mais característico do estilo de Osvaldo: a pontuação. Por outro lado, ele mesmo disse: "Enquanto poeta, zás!, romacista".

Devido a *Sebregondi retrocede* ter realmente passado por essa tradução, mostra o procedimento com especial claridade. Aqui vemos a nu a mecânica deliciosamente límpida das frases; assistimos ao nascimento das palavras. (Quem ouviu, por exemplo, a palavra "tento", antes de ler a frase "... El Sebregondi con plata es un Sebregondi con-tento"?). Mas, e aí está o peculiaríssimo paradoxo desta escritura, esse nascimento tem algo de definitivo. Conjugam-se a fluidez e a fixidez, e isso se dá no brilho.

Toda a escritura de Osvaldo está dominada pelo signo do líquido; e menos pela água que pelo álcool, cujo brilho e fluidez passam à mente, e a partir dela transformam o mundo; ao mesmo tempo, produzem a fixidez repetitiva do hábito.

Em certa ocasião, Osvaldo trabalhava numa livraria e comentava com assombro o respeito a *priori* que as pessoas mostravam ao manipular livros muito grossos. Ele nunca se beneficiaria, dizia, com essa superstição: "minha obra", e mostrava alguns folhetos magérrimos, "será dois ou três desses, nada mais". Mas a brevidade nele não era um mero acidente bibliográfico. Como se podia esperar, tinha fundo duplo.

Lembro de algo que me contou depois de uma temporada que havia passado na casa de seus pais. Havia recuperado e voltado a ler os livros de sua infância, dentre eles os de Dickens. *David Copperfield* tinha lhe agradado tanto quanto antes, mas com uma ressalva (uma ressalva que já tinha feito em sua primeira leitura, trinta anos atrás): havia uma passagem em que David acompanhava sua nutriz Peggoty para alimentar as galinhas; ela jogava cereal e as aves ciscavam... Mas o menino olhava os braços sardentos da mulher e se maravilhava de que não preferissem ciscar ali. Essa passagem lhe encantava. Mais que isso, achava que todo o romance se tornava redundante por essa cena. Não lamentava que Dickens o tivesse escrito, claro. Estava bem que existisse, não podia ser de outro modo; mas era como o cereal inumerável que se pode lançar às galinhas para que tenham (ou não, isso dá no mesmo) a iluminação de ir bicar o ponto verdadeiro, a representação. Ele não era Dickens.

O que Osvaldo era é difícil dizer. Tinha uma teoria sobre os romances longos: dizia que davam por resultado uma frase, uma pequena frase "muito linda". Exemplificava com *Crime e castigo*: "Para demonstrar que é Napoleão, um estudante deve assassinar uma velha usurária". Degustava essa frase, repetia. Dava a entender, creio, que o seu era essa frase, sem o romance.

Mas não se tratava só do resultado; da matéria própria do romance também. Insistia que todos os grandes romances estão percorridos por uma pequena melodia, uma "musiquinha". O romance se fazia com frases providas de sentido, mas a frase, por sua vez, para ser, tinha de ser pura música ("música porque sí, música vana"), a citação do famoso soneto, que repetia tanto. É a passagem paradoxal do verso à prosa.

Provavelmente daí vem a inclusão, em *Sebregondi retrocede*, de Porchia, que tinha para se encantar: um velho operário aposentado, cuja obra (as Vozes) está composta exclusivamente de frases zen, do tipo "Antes de percorrer meu caminho, eu era meu caminho". Pois bem: Porchia estava louco.

Incidentalmente, lembro que Osvaldo tinha um método para escrever quando, por alguma razão, "não podia escrever": consistia simplesmente em redigir uma pequena frase qualquer, depois outra, e outra, até preencher várias páginas. Alguns de seus melhores textos (como *La mañana*) estão escritos assim; e se poderia pensar que tudo está escrito assim.

El fiord, como a mônada de Leibnitz, reflete todo o universo lamborghiano; o mesmo faz qualquer um de seus escritos. Suponho que ele

insistia no monádico desse texto inaugural mais por comodidade, porque acontecia ter sido o primeiro. E talvez por outros motivos também. As interpretações tecidas ao redor de *El fiord* (por exemplo, a de considerá-lo um "objeto fractal" e aplicar a idéia ao resto de sua obra enquanto fragmentação linear, periferia infinita de um sentido, a "ilusión de cosa grande redonda" com que começa *Sebregondi retrocede*) não fazem mais que destacar sua densidade literária, sua qualidade de ininterpretável. Mas as chaves para uma interpretação são muito visíveis, quase demais. Estas iniciais estão pontuando a narração: CGT que dá à luz ATV, Augusto Timoteo Vandor, o líder sindical que rebelou-se contra Perón... mas este último parecia ser "el Loco Rodríguez", e aqui as iniciais não correspondem a nada; por outro lado, Sebastián (Sebas) alude às "bases" através de outro procedimento lingüístico...

El fiord é uma alegoria, mas, muito além disso, é uma solução ao enigma literário que esboça a alegoria, que tanto intrigou Borges. A solução proposta por Osvaldo, tão sutil que, ao menos para mim, parece quase inapreensível, consiste em extrair sentido alegórico de sua posição vertical, paradigmática, e estendê-lo num contínuo no qual deixa de ser o mesmo (disso se trata o sentido, todo sentido, de um abandono de um termo por outro), e depois voltar a sê-lo, indefinidamente.

A colocação em cena desse contínuo, do qual faz parte a passagem do verso à prosa, a transexualidade e, diria eu, tudo na obra de Osvaldo, é a própria literatura. Seu trabalho de chargista, ao incluir a imagem na linha (ou "no gancho"), é parte do mesmo, o que se acentuaria em sua obra gráfica dos últimos anos, nos livros artesanais que fez (ainda que estes participem de outra idéia bem sua, a de "primeiro publicar, depois escrever") e sobretudo no *Teatro proletario de cámara*. Era inesgotável na invenção de contínuos; lembro de um, ao acaso, no conto *Matinales*, que ele mesmo contava às gargalhadas (encontrava-o uma *trouvaille*): o menino que para se tornar louco faz o gesto, que representa familiarmente a loucura, de pôr um dedo na têmpera e girar. Todo o *Sebregondi* pode considerar-se um tratado do contínuo.

É claro que o mesmo se poderia dizer de *Las hijas de Hegel*, em que também aparecem elementos novos. A novelinha é um curioso *Aufhebung* em processo. A primeira e a terceira parte, datadas em torno do 17 de Outubro, efeméride central da classe operária argentina, estão escritas em cadernos; a segunda, datada um pouco antes e escrita pelo procedimento frase-por-frase, numa caderneta pequena. Aqui o contínuo se torna simultaneidade (mas de quê? de escritura? de escritura e leitura? de literatura e história?), ritual ou fatalidade.

Caso se interroguem cem pessoas que o tenham conhecido, noventa e nove definirão Osvaldo por seu amor às mulheres. Aí, e só aí, parecia exceder a literatura. Não é que fosse feminista (esquivou-se disso numa lapidária declaração de princípios: buscava "mulheres de verdade, não a estúpida verdade da mulher"). Seu amor pelas mulheres brilhava com a mesma luz de sua inteligência; quase se confundiam.

Nisso era sincero, claro, e sua biografia é o testemunho mais fidedigno. E, no entanto... o contínuo atuava também sobre a sinceridade, sobre a verdade, pondo-as numa mesma linha, com o demais.

Bem ao contrário de Hegel, para Osvaldo a realidade culminava nas mulheres e na classe operária. Mas ali, nesse cume, começava a representação. E essa representação tinha um nome: a Argentina. Por isso a Argentina era "¡Albânia, Albânia!" ou "¡Alemania, Alemania!". A Argentina valia só "por seu grande poder de representação". Vale a pena lembrar das circunstâncias em que certa vez lhe ouvi repetir isso. Diante de um viajante que elogiava a beleza rotunda e sem pudor das mulheres brasileiras, Osvaldo disse seu consabido "mas a Argentina tem um grande poder de representação". E explicou-se assim: "lá, uma mulher não é mais que uma mulher, aqui, em contrapartida, é uma operária que passa a caminho da fábrica...". E seguia o argumento político: "... porque o peronismo deu dignidade à classe operária argentina etc. etc. etc.". Essa recorrência política era nele uma constante, e às vezes parecia tão fora de lugar que levou alguns a pensarem ter algo de cínico. Acredito que respondia mais a seu complexo sistema formal.

A Argentina laborghiniana é o país da representação. O peronismo foi a emergência histórica da representação. A Argentina peronista é a literatura. O operário é o homem por fim real que cria sua própria literatura ao se fazer representar pelo sindicalista. Daí o regresso da figura de Vandor (em cuja morte via, com toda coerência, "o assassinato simbólico da classe operária argentina"), de seus primeiros a seus últimos escritos.

Mas no mesmo movimento em que o operário se torna sindicalista, o homem se torna mulher. Eis aí o avatar extremo da transexualidade lamborghiana. "Gostaria de ser operária têxtil, mas para chegar... a secretária do sindicato."

O sistema era de apreensão ao mesmo tempo muito difícil e muito fácil. Era, como todo estilo, um campo gravitacional, no qual se caía.

Lembro que uma noite caminhávamos pelo centro e cruzamos uma prostituta das que, por então, há vinte anos, ainda podiam ser vistas em Buenos Aires: pintada como um mascarão, carregada de jóias baratas, roupas berrantes, gorda, velha. Osvaldo, pensativo, disse: "Não acredite. Veja Mao Tsé Tung". Deteve-se, estupefato, e me dirigiu um olhar esquisito. Por um instante, o mal-entendido abarcou toda a literatura, e mais. Foram necessários tantos anos e tantas coisas para que eu pudesse ler nesse olhar, ou no próprio passado, o que quis me dizer: "Por fim entendeu alguma coisa".

Uma lembrança mais, para terminar. Osvaldo conhecia Hegel principalmente através de Kojeve, a cuja interpretação aderiu ao mesmo tempo em que não levava muito a sério (a mesma ambigüidade tinha com Sartre, em cujos livros encontrava, quem saberá por que, uma fonte inesgotável de piadas). Mas também tinha lido Hegel, e na última vez que o vi, tinha nas mãos as *Lições sobre a filosofia da história*; tinha escolhido para ler no avião, coisa que me explicou assim: abriu ao acaso, numa livraria, e nessa página casual Hegel falava do... Afeganistão. (¡Afganistán, Afganistán!) Isso lhe bastou.

Nestes últimos anos, a lenda fez de Osvaldo um "maldito", mas as bases reais não vão além de certa irregularidade em seus costumes, dos quais o mais grave foi apenas a freqüente mudança de domicílio. Para algumas normas muito estritas pode ter sido um marginal, mas nunca, de nenhuma maneira, o esperpêntico fantasma que um leitor ingênuo poderia deduzir.

Osvaldo era um senhor gentil, elegante, de modos aristocráticos, um pouco altivo mas também muito afável. Sua conversa deslumbrava invariavelmente. Ninguém que tenha falado com ele – ainda que fosse por poucos minutos – deixa de lembrar, para sempre, alguma ironia, uma réplica perfeita, um retrato de insuperável feitio; não só nisso se parecia com Borges: tinha algo de cavalheiro antiquado, com ângulos um tanto ladinos, de *gaucho*, cobertos por uma severa cortesia. Além disso, tinha lido tudo, sua inteligência era maravilhosa, dominadora. Foi venerado por seus amigos, amado (com uma constância que parece já não existir) pelas mulheres, e respeitado em geral como o maior escritor argentino. Viveu rodeado de admiração, carinho, respeito e bons livros, uma das coisas que nunca lhe faltaram. Não foi objeto de repúdios nem exclusões; simplesmente se manteve à margem da cultura oficial, com o que não perdeu grande coisa.

O DISTRAÍDO*

Poucos livros são tão deliciosos e reconfortantes como as "memórias do letrado pobre" Chen Fu (1763-c. 1820), autobiografia estritamente privada, escrita porque sim, por gosto, em torno de 1816, imediatamente perdida e deixada de lado. Um erudito provinciano encontrou, por acaso, quatro de suas seis cadernetas e as imprimiu em 1877. Mas só em 1924, exumada por Yu P'ing Po, chegou a público; desde então se tornou um clássico da literatura chinesa, não menos apreciado em sua pátria que na Europa. Que eu saiba, não foi traduzido ao castelhano, mas sim ao inglês, por Lin Yu-Tang (*Six Chapters of a Floating Life I*, 1935) e por Shirley Black (*Chapters from a Floating Life*, 1935), ao italiano, por Lionello Lanciotti e Tsui Tao Lu (*Sel racconti di vita irreali*, 1955) e ao francês, por Pierre Ryckmans (*Six récits au fil inconstant des jours*, 1966) e por Jacques Reclus (*Récits d'une vie fugitive*, 1967). Esta última é a que li. O título significa algo assim como "seis cadernos sobre uma vida à deriva". Sua organização não é cronológica mas temática, a mesma utilizada por Svevo para seu *Zeno*. O primeiro caderno ou capítulo está dedicado ao amor conjugal, centro da vida de Chen Fu e característica que o torna único em sua época; o segundo, aos "pequenos prazeres da vida"; o terceiro, às "desditas da vida", ou seja, à morte de sua esposa; o quarto, às viagens. Os dois capítulos perdidos se ocupavam de uma viagem à ilha de Okinawa e da filosofia do autor. Não há grandes motivos para se lamentar o extravio, que em algum momento pode ser corrigido. O que ficou, pouco mais de cem páginas, basta para sonhar interminavelmente.

Chen Fu nasceu numa família de funcionários acomodados, em cuja altura não pôde se manter. Não foi brilhante, sequer inteligente. Declara no livro que a chave de sua vida foi uma "educação incompleta" que o obrigou a subsistir em postos obtidos pelo acaso de recomendações circunstanciais, em distintas prefeituras da China oriental. Amava a poesia e a pintura, as flores e as paisagens, mas era um senhor convencional, bastante frívolo e desorientado, esnobe, sabrista, desprovido de talentos práticos e de outros também. Só foi eficaz em banalidades: organizar piqueniques à luz da lua (passou a vida fazendo isso), confeccionar jardins em miniatura, pôr flores em jarros, contemplar paisagens de fama pitoresca... E mesmo nesse campo cuidou para não ser totalmente eficaz. Era muito suscetível; tinha algo de solteirona. Uma de suas paixões era o bonsai, mas punha tantos requisitos que em toda sua vida só viu dois que valessem a pena, sendo que um deles viu de passagem, numa vitrine. Outra paixão, as orquídeas. Tinha uma planta excelente, mas um de seus muitíssimos cunhados, por inveja, regou-a com água fervente e murchou. Jurou então nunca mais voltar a se ocupar de orquídeas. A passagem faz lembrar um caso das memórias de Mario Praz, paradigma do colecionador, que certa vez fez com que lhe enviassem algumas tacinhas de porcelana pelo correio e que chegaram quebradas; jurou então não se ocupar jamais de porcelanas, com as mesmas palavras de Chen Fu. Talvez a função do juramento seja esta em todos os casos: excluir da vida as coisas frágeis.

Foi incrivelmente chinês, até a paródia, até a cor local. Salvo numa coisa, na qual se mostrou contemporâneo cabal de Goethe, ainda que ao estilo chinês: seu casamento. É o único traço que o redime: o amor sincero, tão fora de lugar na China do século dezoito, por sua esposa, com quem conviveu durante vinte e três anos de êxtase ininterrupto. Mas não pôde evitar que ela morresse ao ser abandonada por uma cortesã, pela qual estava apaixonada. Chen Fu só alcança o amor perfeito depois de sua morte, quando invoca, e aparece, seu fantasma. Porque nos fantasmas é preciso acreditar para vê-los, e muito; é a única intensidade a que se permitiu, para cair imediatamente na crença branda dos jardins, das noites de lua, dos poemas de Li Po e da etiqueta.

* "El distraído. Una columna flotante de César Aira" *Babel* - Revista de Libros a. II, n. 9. Buenos Aires, jun. 1989.

Chen Fu não foi escritor; seu nível intelectual, sua sensibilidade, sua formação, estavam muito abaixo do mínimo absoluto exigível para a tarefa. Sua vida foi das que se absorvem em si mesmas totalmente, até a última gota. Foi um superficial, além de ser um dom ninguém.

E no entanto fez a única coisa pela qual vale a pena ser um escritor: escreveu uma obra-prima. Mais que isso: fez com que sua vida se absorvesse pela segunda vez, num livro; criou um sistema. Porque todo o deprecatório que sabemos dele, sabemos por ele mesmo, e isso é uma transfiguração. Chen Fu, que não esteve à altura de nada, esteve à altura de seu livro, que também é sua vida, e que está entre o mais perfeito a que pode aspirar a literatura.

E sempre *sem ser um escritor*. Porque esse paradoxo é a chave do seu triunfo, ou o próprio triunfo, o que o cobre de glória. Chen Fu é o reverso iluminado da figura nefasta e deprimente do "escritor", tal como o reconhecemos, por exemplo, em Nabokov ou Octavio Paz. Eles são o escritor em sua forma plena: o escritor "bom", de méritos indiscutíveis; porque ao ser a literatura uma atividade eminentemente qualitativa, somente a qualidade e as qualidades pessoais das quais provém a qualidade da obra concedem o título; falar de um "bom escritor" ou de "escritor distinto" é redundante.

Chen Fu não é um escritor. E ao mesmo tempo é a única classe de escritor a que podemos aderir, a única em que a literatura pode se estender por toda a vida, por toda a sociedade, pelo mundo, e colori-lo de felicidade. O demais é um elitismo agressivo e destruidor, vitórias de uns apoiadas no fracasso de outros, egoísmo, senilidade, prestígio.

Talvez seja possível objetar que triunfos como o de Chen Fu só podem se dar em culturas peculiares, que não tenham reificado a arte. Mas a China da dinastia Ts'ing não se ajusta de todo a esse modelo. Além do mais, a cultura ocidental hoje é todas as culturas à escolha. É certo que a China é um campo de experimentação privilegiado; mas é justamente para nós, que podemos ser nossa própria China apenas por desejar isso.

UMA MÁQUINA DE GUERRA CONTRA A PENA*

Laiseca é um macrocopista: vê as coisas grandes e de muito perto. Por exemplo, a História, que é imensa e está cheia de pirâmides, muralhas chinesas, torres de Babel, campanhas à Rússia e outras desmesuras de estilo. Quanto maior é a coisa, maior o enigma: para que construir uma pirâmide altíssima e enorme? Para que fazer enormidades em geral? Por que houve História? Ou ainda, começando por onde cabe: por que escrever um romance? Para este último, há uma filologia doméstica.

La hija de Kheops provém de uma anedota que Laiseca paladeou fruidamente durante anos. A filha do Faraó, para contribuir com o financiamento da grande obra pública empreendida por seu pai, praticou a prostituição. Além do pagamento habitual por seus préstimos, que era remetido na íntegra ao fundo pró-pirâmide, exigia de cada um de seus clientes a doação extra de uma pedra, destinada a levantar a sua própria. A piada está em que ao fim de sua vida tinha conseguido elevar uma, não tão alta quanto a oficial, mas de dimensões respeitáveis.

Quando estava a ponto de começar a escrever (fui testemunha do processo), Laiseca enfrentou um dilema que lhe exigiu fartas reflexões: a Pirâmide, a "jóia magna" que protegeria o Egito durante toda a eternidade, era o melhor que o Faraó podia fazer, disse Laiseca não tinha dúvida. Mas para fazê-la, tinha de fazer bem, e isso significava um longo sacrifício, uma geração ou duas de egípcios que viveriam na maior austeridade, *sem poder sequer tomar uma cerveja*. A cerveja era o ponto-chave. Durante meses Laiseca deu voltas no assunto, num bar da Onze, chamado El Rubí, diante de geladas garrafas de, exatamente, cerveja. Valem a pena os sacrifícios? Pode-se viver sem felicidade? Por acaso a vida tem resultados? Kheops, em seu justificado esforço de ser um Mozart, não haveria terminado sendo um *chichi*? Um faraó místico tem o direito de privar o mais pobre de seus súditos *deste* prazer?, perguntava-se Laiseca mortalmente sério e pensativo, com o copo de cerveja na mão.

Eram perguntas grandes demais para responder só com palavras. O romance faria isso. E um dia o romance já estava em marcha. Depois de tudo, o trabalho de Laiseca não é a História, mas sua contraface, a Felicidade. Laiseca é como Rousseau (são duas gotas de água), mas enquanto para Jean Jacques a História deu a oportunidade de criar um mundo, o mundo em que vivemos, a Laiseca deixou o malogro de ser um criador de mundo, num mundo já feito. Daí que nele a literatura seja uma necessidade. É uma máquina de guerra contra a Pena; se não pode construir pirâmides, pode criar exorcismos, e ele sabe fazê-los grandes de verdade e eficazes.

"Estou na página quatrocentos e só agora começo com o que queria dizer", afirma tipicamente Laiseca quando se põe a escrever. Isso é de uma fatalidade que não admite exceções. Com *La hija de Kheops*, no entanto, aplicou um truque muito eficaz para ir diretamente ao grão: as quatrocentas, ou quinhentas, ou mil páginas prévias, escreveu Mika Walatari, e são as que constituem *Sinhué el Egípcio*, seu romance favorito. Isso não deveria nos surpreender, porque aproximar a leitura e a escritura até que se confundam é talvez a operação literária por excelência (além disso, Laiseca já havia praticado nos *Poemas chinos*).

La hija de Kheops é uma odisséia da contigüidade. Não são apenas a leitura e a escritura que se aproximam: todo o resto também, desde a própria idéia de se fazer a pirâmide, que se dá num sonho, com a consciência exageradamente apegada a si mesma, até o amor, passando pela magia. A contigüidade contamina tudo. Egito e Argentina se aproximam até se tocarem, não porque haja anacronismos (eles não existem neste romance), mas pela lógica da

* "Uma máquina de guerra contra la pena" *Babel* - Revista de Libros a. II, n. 12. Buenos Aires, out. 1989.

Felicidade que torna contíguos a possibilidade e o ato. A própria história se ilumina a partir daqui: como puderam acontecer tantas enormidades? Muito fácil: aconteceram porque a alguém ocorreu serem possíveis. A literatura toma o relevo da realidade, mas sem suprimi-la, longe disso. O "realismo delirante" de Laiseca é muito real.

Os casais contíguos em Laiseca são de dois tipos. Em primeiro lugar está o casal de amantes, a proximidade absoluta do amor, aqui magnificada pelo incesto. Em segundo lugar, o casal constituído pelo Chefe de Estado e seu primeiro ministro (ou conselheiro, general, grande sacerdote). Aqui há contigüidades intermediárias: o Saber, o Mito, a História. Em contrapartida o Poder, que à primeira vista parece tema excludente da ficção laisequiana, na realidade é lateral e auxiliar. O poder é a vontade (que um vagabundo tem tanto quanto um imperador) e a vontade não é mais que o movimento, que Laiseca pensa sempre como uma estratégia bélica, rumo à felicidade. A felicidade será, ao fim das contas, a aproximação do todo, a morte das distâncias, a precipitação de todos os possíveis no Acontecimento. O tempo então desaparecerá, comprimido num instante adâneo no qual se pode celebrar as núpcias cósmicas de Kheops e sua filha. Os anos que a construção da Pirâmide leva não são senão o pagamento do resgate do tempo, seqüestrado pelos *chichis*, que nunca faltam. E quando tudo fazia esperar austeridade, sacrifício e esperança, acaba que esses anos são os da mais intensa felicidade. Porque neles se reflete algo mais, um futuro quase impensável de tão luminoso. A gente é feliz porque será feliz, e vice-versa. E quando essa grande geometria se consumir, quando a autora nietzschiana da eternidade iluminar a jóia suprema do deserto... então Laiseca cala, com um sorriso misterioso. Não se propôs a dizer tudo, nem muito menos. E além disso, já não é um adolescente à espera da glória; é um artista maduro e consumado; é o autor de *Los Sorias*, um dos maiores romances do Século XX, e já não tem nada que esperar. E os leitores, por nossa parte, que com todo este manejo ficamos excessivamente perto de nosso desejo, o que podemos esperar? Devemos esperar algo? Uma coisa só, talvez: que não nos falem nunca as obras-primas que renovam nossa suspeita da consumação do tempo. E quem poderia duvidar que *La hija de Kheops* é uma obra-prima?

UM BARROCO DO NOSSO TEMPO*

Copi exerceu seu gênio em três ou quatro áreas: a história em quadrinhos, a narrativa e o teatro como autor e ator. Não é raro um autor mostrar sorte em distintos gêneros, por vezes com igual êxito, ou que um pintor escreva, um romancista faça cinema, ou qualquer outra combinação. Não é impossível que o futuro imediato da arte resida nessas passagens. A grandeza singular de Copi reside em ter posto funcionar uma máquina artística geral que poderia alcançar suas metas, mas só ali, no deslizamento interior de uma forma a outra. Alguns críticos notaram que suas HQs já constituíam um minúsculo teatro: mantêm um ponto de vista fixo, de espectador sentado diante das personagens em cena. Do mesmo modo, seu teatro tem o estilo sucessivo da HQ, sua narrativa tem a unidade temporal do teatro, e seu uso da língua o mesmo minimalismo semiótico de seus desenhos, o que, por sua vez, se repete nas situações de suas obras teatrais... Estes cós, claro, podem ser explicados pela persistência de um estilo, mas no seu caso isso seria simplificar as coisas. Porque o estilo de Copi, ou ele próprio, não é uma forma que atua sobre conteúdos indiscriminados, mas uma continuidade de transformações de forma a fundo e vice-versa. Por haver passagem, há aceleração; e o que primeiro atrai em Copi é sua enorme velocidade, uma velocidade que produz transformações, após ter sido produzida por elas. Copi era consciente desse dispositivo que inventara (era, pois, um refinado teórico de si mesmo, a despeito da imagem que cultivava de artista selvagem), e diz isso em seu penúltimo drama, *Lês escallers du Sacré-Coeur*, auto-sacramental em verso que pode ser lido como seu testamento:

*Est si je m'exprime em vers
c'est parce que lê temps m'incite
a parler toujours plus vite.
Je suis prise d'un vertige
qui frisse l'imaginaire.*

(E se me expresso em verso/ é porque o tempo me incita/ a falar cada vez mais rápido./ Sou presa de uma vertigem/ que frissa o imaginário.) Com efeito, uma velocidade sobre-humana desemboca na imagem, não para ali fazer lugar, mas para iniciar a vida, a transmutação natural da arte. A imagem, para Copi, é o transexual em ação, ou seja, a Mulher. O mundinho gay de Paris foi, para ele, o palco de transformações que tornou sua arte possível; mas diferente de grandes sacadas anteriores no mesmo terreno, como *Zazie*, de Queneau, ou os romances de Genet, que no fim das contas se limitam em utilizá-lo como tema, Copi criou um contínuo multidimensional que inclui a passagem arte/realidade num sistema muito mais amplo, uma passagem generalizada. Sua obra é um catálogo de transmutações; sobre o suporte de uma rapidez frenética, passamos do desejo ao ato, do instante à eternidade, do homem à mulher, da vida à morte, do humano ao animal, da memória ao esquecimento, de um idioma a outro etc. O único antecedente que vale a pena mencionar é o dos grandes barrocos: Shakespeare, Cervantes, Velázquez. Acredito que Copi foi o maior artista barroco de nosso tempo, um cidadão do Grande Teatro do Mundo, salvo que esse Teatro (e esse Mundo), o ambiente travesti em que viveu, saiu da realidade, tal como um *objet trouvé* duchampiano, pronto para entrar na fita infinita das mudanças. E, entretanto, não foi um pós-moderno: basta compará-lo ao filme de Almodóvar, *La ley del deseo*, uma ilustração da temática de Copi, para ver o abismo que os separa; o argentino foi uma das últimas encarnações do grande artista modernista, que assume a grande responsabilidade de inventar uma história e colocá-la no mundo como algo que acontece de verdade. A partir daí, e só a partir daí, abriam-se as perspectivas barrocas do Sistema das Artes. No que

* "Un barroco de nuestro tiempo" *Babel* - Revista de Libros a. II, n. 15. Buenos Aires, mar. 1990.

toca à invenção, Copi era muito restrito; certa ocasião, quando se tentou filiá-lo a alguma corrente gestual ou espontânea, reagiu energicamente: "O *happening* é algo que me dá calafrios. É como se alguém entrasse aqui e mijasse na pia. É odioso e vazio de história. O *happening* é o que não acontece". A propósito do cinema, deve-se dizer que foi o que este homem renascentista não praticou; mais que isso, Copi odiava o cinema, e, segundo ele, "por lealdade ao teatro", mas na verdade porque seu sistema de acelerações até a imagem tornava-o desnecessário; algo parecido pode ser dito da música, impossível em Copi, já que não concebia o "tempo real", suporte exclusivo da música, desprovido de uma história, ou seja, da possibilidade de se tornar instante na memória-esquecimento. Porque esses dois termos se identificam, num dos passes mais assombrosos do mago literário que Copi é; isso acontece sobretudo em seus dois melhores trabalhos, *La cité des rats*, em que desenvolve explicitamente sua teoria da consciência e do acontecimento, e nesse grande festival de amnésias operativas que é *El baile de las locas*, por onde o leitor deveria começar. Deveria também começar por *El uruguayo*, seu primeiro relato mas não sua primeira grande obra, já que a peça *Eva Perón* data de alguns anos antes. De seu teatro, lamentavelmente ainda sem tradução, o ponto mais alto acredito ser *Las cuatro gemelas*, que funciona do início ao fim a golpes de ressurreição. Não são inferiores *El homosexual o la dificultad de expresarse* (a preferida de Copi), a incrível *Loretta Strong*, ou *La noche de Mme. Lucienne*, em que o perspectivismo barroco alcança uma tensão tal que mesmo o mais entusiasta leitor de *El vergonzoso en Palacio* ou *La vida es sueño* poderia suspeitar. Quanto às narrativas coligidas em *Virginia Woolf ataca de nuevo*, são tão boas que saem do sistema Copi; com elas, num último grau do contínuo, entra para o universal e anônimo, Sherazade poderia tê-las contado ao sultão, ou um pai para fazer adormecer seus filhos. Em seu último romance e em sua última peça, *La Internacional Argentina* e *Una visita inesperada*, perdeu-se o impulso paroxístico que dominava sua criação, o que não é de estranhar, pois em ambos o movimento está obstruído por um tema; que sejam temas tão melancólicos como a Argentina ou a AIDS é coerente com o cansaço ou o desengano de fim de linha, a doença e a morte, pois o contínuo de Copi não foi uma invenção flutuante, mas o mito de uma vida real, uma "verdadeira história", daquelas que ele mesmo julgava imprescindíveis para que houvesse arte.

UM TESTE*

A aparição de um novo livro de Emeterio Cerro, *Los teros del Danubio*, no que pode certamente incitar a gozação e o silêncio que vêm se alternando contra esse autor, é uma boa ocasião para dizer duas palavras sobre ele. Não com intenção polêmica, nem querendo convencer ninguém (seria inútil ou contraproducente). Trata-se de definir o que Emeterio Cerro representa para nós, ou melhor: o que é um escritor genial para seus contemporâneos. O que são estes livrinhos sem pé nem cabeça, que todo mundo se apressa em descartar como glossolalias taradas, e que sempre fazem pensar no traje novo do imperador e no esnobismo pueril dos incapazes? Antes de qualquer outra coisa, são um teste. Uma pedra-de-toque ou prova de fogo revelada àqueles que crêem que a literatura pode ser uma atividade inócua, um dever escolar bem-feito ou um instrumento de prestígio; aos que crêem que possa não ser um extremismo, ou que se pode ser artista e continuar pertencendo à sociedade, inclusive gozar do melhor de dois mundos. Que se pode ser um grande artista e não sofrer escárnios (que espertos!). A prova funciona num automatismo de chip. Aquele que não ama Emeterio Cerro não ama a literatura, simples assim. É claro que amar a literatura não é obrigatório, sequer aconselhável. Mas aqueles que riem de Emeterio Cerro *em nome* da literatura cometem um grande engano. O que é literatura para eles então? Algo apresentável, sério, que possa agradar às senhoras? Nabokov, Marguerite Yourcenar, Octavio Paz? Se é assim, é preciso dizer-lhes que estão equivocados. E não se trata de um engano que se possa dissipar com esforço e boa vontade. A literatura é algo incompreensível. Isso é absoluto. Mas não se trata de um incompreensível hermético, esotérico, ou, em geral, "fino". Incompreensível deve ser o escritor, não a obra. Incompreensível por não se ajustar à etiqueta social da linguagem, como um palhaço num velório. E, sobretudo, incompreensível não para os demais, mas para ele mesmo. Emeterio é o grande obus no coração da elite, aquela que está sempre pensando: isso é escandaloso para os demais, é incompreensível para os demais, que sorte eu estar do lado bom! Pois bem: não. Estão do lado mau. É a eles justamente que a literatura transforma em "os demais", a quem escandaliza e descoloca. É preciso ir à profunda e desalentadora verdade do óbvio: incompreensível é aquilo que não compreendo. É certo que com tempo se fará compreensível, mas o que importa é sua qualidade de presente. O abuso da história está nos confundindo terrivelmente; os contemporâneos de Raymond Roussel não o compreendiam, mas o compreendemos nós, oitenta anos depois; imediatamente fazemos um pequeno passe-de-mágica e nos acreditamos os contemporâneos de Roussel, *porém compreendendo-o*, fraternais, iluminados, conspirativos, justos. E é mentira, porque a condição para ser contemporâneo de Roussel é não compreendê-lo. Em sua época, Roussel passou por louco, charlatão, equivocado e esnobe: nenhum exercício de boa consciência pode apagar isso porque é o que aconteceu. O que mais se pôde fazer naquele momento, e houve vários que o fizeram, foi reconhecer que Roussel, ao fim das contas, era literatura. A História é um parque de diversões de pedra, imóvel e fatal. Acreditar em outra coisa é como acreditar em extraterrestres. Poder-se-á objetar que com esse critério qualquer galimatia petardista tem mais direito à eternidade que o trabalho honesto de tantos escritores que se ajustam ao gosto e às expectativas dos leitores. Pois bem: sim! É assim, acredite-se ou não. Quem disse que a literatura era uma profissão para bem-pensantes?

* "El test. Una defensa de Emeterio Cerro" *Babel* – Revista de Libros n. 18. Buenos Aires, ago. 1990.

O A-BAN-DO-NO*

No princípio está a renúncia. Dela nasce tudo o que podemos amar em nosso ofício; sem ela nos veremos reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência. Trata-se da condição do início: terminar de uma vez, deixar tudo para trás, de uma vez por todas. A renúncia é nossa utopia, a de todos os artistas, mesmo os mais persistentes. Balzac fez seu o lema da inscrição em pedra nos muros da Grande Cartuxa: *Tace, late, fuge* (cala, abandona, fuge).

Uma generalização bem óbvia é a de que todos os escritores, quando jovens, desejamos ser escritores. Não menos óbvio é termos sido todos jovens: fomos o tempo todo em que desejamos ser escritores, em tudo aquilo que nos levou a aprender que, para ser escritor, teríamos de encontrar um modo de renunciar a sê-lo. E não a apenas isso, mas a ser "escritor bom" ou "escritor ruim", a ser poeta, romancista, crítico, filósofo, e renunciar a mais, muito mais, se possível a tudo. Claro que descobrir o que era esse "mais" e esse "tudo" já não se mostrou tão simples. Investigar é entrar no território da invenção, do estilo, do destino. O que mais devemos abandonar? Que outra coisa devemos calar? De que novos giros de tempo ainda devemos fugir? Chega de perguntar e já estaremos no coração do romanesco, nas ilhas, montanhas, selvas, castelos, trens, barcos, rumo ao acaso. É quase como se voltássemos a ser jovens, e qualquer um sabe, por experiência própria, que todos os jovens quiseram ser escritores.

Por sorte já não somos tão ingênuos, e se aprendemos algo, é que o abandono e a liberação não sobrevirão por um mero cessar. O antigo resiste a morrer: fulmina-o o raio do inesperado, burlando suas mais sutis precauções, uma legião. Tudo deve ser inventado, inclusive a renúncia a seguir inventando. Sobretudo a renúncia. A literatura inteira, o sistema das artes em sua fantástica variedade se revela nessa tarefa, se põe de pé (até agora víamos isso ao contrário, num reflexo desluzido).

Abandonar é permitir que o mesmo se torne outro, que o novo comece. E assim nunca abandonaremos o bastante, tão grande é nossa sede de desconhecido. (Por isso nos fizemos escritores.) Buscamos algo mais para abandonar, outra coisa, outra além, nos esforçamos como nunca nos esforçamos em nenhum dos trabalhos que empreendemos, mobilizamos toda nossa invenção, até mesmo a alheia, em busca de novas renúncias. E já não se trata de abandonar técnicas, gêneros, uma profissão, nossas velhas mesquinhas... O que aparece, afinal, como objeto digno de nosso abandono é a vida em que vínhamos acreditando até agora. "Já vi, já tive, já vivi." Aí descobrimos que a literatura ainda nos serve, a literatura posta do direito, instrumento perfeito para negar a si própria, levando consigo tudo, em seu reflexo aniquilador.

É a euforia, enfim, o entusiasmo, a vocação, o êxtase prometido... Mas é uma euforia da melancolia. Porque nossa vida passou... Teve de passar para que aprendêssemos. Parece como se fosse muito tarde, como se não houvesse outro momento além deste, póstumo, para começar. Então, "do fundo do naufrágio", voltamos em busca de consolo nos poetas que amamos em nossa juventude, quando queríamos ser escritores. Primeiro Baudelaire. Depois todos os outros. E depois Rimbaud. Nele nos detemos, perplexos, no presente. Chegamos. Podemos começar. Podemos terminar. De Rimbaud, o poeta mais amado, sempre se diz ser mais que um poeta amado. Deve ser isso, porque não começamos sequer com ele. Não começamos, aliás, sequer com nós mesmos. Nos escapa como um mau projeto. Foge para frente, e não vale a pena persegui-lo. É o mito de nossas vidas, nossa juventude em pessoa. Certa vez perguntei a um poeta, o que mais amei, por que não havia terminado o secundário. Por que não havia seguido o caminho. Me respondeu, com

* "El a-ban-do-no" *La Hoja del Rojas* n. 39. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, set. 1992. Também em *Hojas del Rojas* n. 1: *El fin del arte*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, nov. 2000.

toda naturalidade, como se fosse óbvio: "Pra que, se o que eu queria era ser Rimbaud". É óbvio, realmente, todos poderíamos responder o mesmo. Mas ultimamente começo a me perguntar se essa frase não estará além das precisões biográficas, repetindo para sempre o mito que pretendemos encarar. Para que viver, com efeito, por que queremos ser escritores, se o que desejamos é ser Rimbaud? Deveríamos deixar de nos mentir. Talvez saíamos ganhando ao perder tudo. O tempo, em sua transparência inofensiva, contém a promessa do instante, e a alquimia se realiza no caderno de um menino. E digo "se realiza" em sentido literal. Se faz realidade, tal como se faz real a realidade: no presente, em nós, definitivamente. Nossos mais loucos e irrealizáveis desejos estão se fazendo realidade em nossas vidas, ou seja, em Rimbaud. Não é história, nem filologia, nem crítica literária; é um procedimento para fazer do mundo, mundo. Por isso, este curso, que originalmente se chamaria "Como ser escritor", irá se chamar, ao fim das contas, "Como ser Rimbaud".

EXOTISMO*

A prosa cristalina do Século Clássico é o comentário perene de uma imagem luminosa, um cristal, que nos diz o que será possível ver sempre: o Homem. Os Universais concentram-se nessa figura, todo o resto descende do mundo sublunar. "Sou homem antes de francês, e francês apenas por casualidade", dizia Montesquieu. A Razão coloca a nacionalidade sob o signo da contingência e do acaso. O necessário, a transparência do Homem se difunde no movimento ondulatório do Saber absoluto a partir de um centro diamantino. Montesquieu continua: "Se conhecesse algo que fosse útil a mim e prejudicial à minha família, tiraria isso da cabeça. Se conhecesse algo útil à minha família, mas não à minha pátria, procuraria esquecer. Se conhecesse algo útil à minha pátria e prejudicial à Europa, ou que fosse útil à Europa e prejudicial ao gênero humano, consideraria um crime". Esse diagrama de inclusões progressivas é o emblema do Homem; a figura se desenha no céu das idéias (seu desdobramento não é astronômico, mas geográfico), tendo no centro a Europa, mais exatamente Paris, a linha de sua espiral correndo sobre mares e terras, cuja realidade se constituirá, precisamente por esse dispositivo, num enigma permanente.

Montesquieu, um dos pais fundadores do Homem, assenta as bases racionais do estudo das instituições do mundo moderno, cria as ciências sociais e durante o processo inventa um gênero literário, o "romance exótico". Rica e Usbek, protagonistas de suas *Cartas persas*, podem ver a Europa como ninguém viu antes – como, aliás, não podem vê-la os próprios europeus, que são parte inseparável do fenômeno Europa. Sua condição de estrangeiros permite aos persas passarem do "ver" ao "enxergar", com o que poderão fundamentar um precedente. Depois deles, o pressuposto ineludível da ciência e das artes será a escopia.

Mas os persas não são reais; são o dispositivo que Montesquieu inventa para gerar a escopia. Com esse dispositivo nasce algo novo: a ficção como auxiliar do pensamento. Daí em diante, para pensar será preciso impor uma ficção, um "como se..." a partir do qual a modernidade desdobrará todas as suas cores. Dele nasce o romance moderno, mas também as chamadas "ciências sociais", cuja origem comum não foi suficientemente destacada. O uso da hipótese, da experimentação, tem sua origem no "como se...", do qual o romance nasce.

Como ver a sociedade que me rodeia sem supor a mim mesmo como estrangeiro, louco, ingênuo, gigante, artista...? Devo fazer "como se" fosse outro. E assim o romance se apodera a tal ponto de mim que na realidade acabo sendo outro, irremediavelmente marginal. A transformação se completa num dos mais belos romances dessa tradição, *O ingênuo*, de Voltaire, quando, no fundo de um calabouço, o hurão descobre o mundo dos livros, tornando-se um estrangeiro definitivo: o sábio, o leitor.

O gênero exótico provém dessa colaboração entre ficção e realidade, sob o signo da inversão: para que a realidade revele o real, deverá se tornar ficção. A inversão se dá naturalmente e o persa, na França, não demora em ser francês na Pérsia. O "estrangeiro" vira "viajante".

Estes dois estágios não fazem mais que colocar em imagens processos inerentes à literatura. O "estrangeiro" que contempla meu mundo habitual não é senão eu mesmo enquanto escritor, fazendo meu trabalho de estranhamento e descobrimento. E o "viajante", por sua vez, não é outro senão aquele que regressa contando o que viu nas ilhas curiosas de sua fantasia, seu destino, seu estilo. Mas, de repente... (e esse inesperado tem data, o século XVIII, quando a viagem, imemorial nos fatos e livros, começa a se articular em formato de Razão, entre fatos e livros...) de repente essas terras longínquas estão no mundo, Pérsia, África, América, Taiti, China... Estão realmente no mundo, são literatura *ready-made*; basta apenas ir vê-las.

* "Exotismo" *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n. 3. Rosario, set. 1993.

O país distante é um cenário de fantasia, já criado... Um *objet trouvé*. Um procedimento vanguardista, poderíamos dizer, que deveria valer apenas por sua invenção e ser utilizado uma só vez. Quando os romances com o mesmo mecanismo se multiplicam (e isso se dá num volume considerável), seu mérito perde valor; disso se tem o gênero exótico tal como o conhecemos: o exotismo como moda, frivolidade, tolice.

Pior que isso: o exotismo se torna comercial. Já no século XIX, é o tipo de iniciativa tomada apenas por dinheiro. Não deveria nos surpreender que o gênero ocupe a zaga da expansão capitalista. Do primeiro estágio (o persa em Paris) ao segundo (o francês na Pérsia), há uma passagem da *produção* ao *produto*. O primeiro era uma metáfora do escritor em seu trabalho, estranhando a si próprio para fabricar um olhar; o segundo é a máquina de fazer literatura sem esforço, saltando para além da invenção, deixando-a a cargo do mundo. Trata-se da transformação do livro em mercadoria e da conseguinte aparição em cena do leitor, o consumidor.

Com a entrada do leitor se cristaliza o terceiro estágio do exotismo: o persa que vende aos leitores franceses uma Pérsia "persa", colorida, diferente, exótica. O escritor se utiliza de um estranhamento *ready-made*. Um duplo *ready-made*: não só a matéria, mas também o sujeito que a expressa. O procedimento se completa. Já não é preciso viajar nem importar nativos. O persa em Paris e o francês na Pérsia convergem no mexicano serviçal, a quem não falta a consciência de estar vendendo seu país por trinta moedas. Mas não devemos nos apressar no julgamento: se fizéssemos isso, estaríamos caindo no jogo da sua má-consciência.

E assim chegamos à nossa situação atual. Em nosso clima de exigência e de consciência exacerbada (que é sempre má-consciência), no que se transformaram esses três exotismos? O primeiro, do estrangeiro em nosso mundo cotidiano, tornou-se ciência, abandonando o campo da literatura. O segundo, do "viajante", no simples transcorrer das fronteiras degenerou em gênero, no pior sentido da palavra: literatura de gênero, literatura comercial, ficção científica ou fenômenos paranormais, viagens no tempo ou regressos da morte. As viagens, simplesmente, tornaram-se cada vez mais distantes, a lógica do consumo fez com que o público pedisse exotismos cada vez mais esquisitos.

E o terceiro, do "persa profissional"? É o mais incandescente porque, em boa medida, é o que nos qualifica. Internou-se nos labirintos da nacionalidade e ali permanece.

Todo esse processo é um epifenômeno da criação de novas nacionalidades, tendo lugar durante o século passado. Uma vez criadas, as nacionalidades se fetichizam como mercadorias (essa, aliás, poderia ser a fórmula definitiva do exotismo: a fetichização da nacionalidade), exibindo-se num mercado global cujas técnicas de promoção e venda, cujo "marketing" tem um nome: exotismo.

Como vive e opera o escritor nesse mercado? A má-consciência faz hora extra. Os escandinavos reclamam bens tropicais. O que fazer? Dá-los ou não?

É bem conhecida a postura de Borges nesse ponto. Expressou-a na famosa parábola dos camelos do Alcorão: no Alcorão não há camelos porque Maomé era um árabe autêntico (não um francês disfarçado de Maomé), ou seja, os camelos não chamavam sua atenção; não os via diretamente e por isso não os registrava, não tinha olhar. A moral seria a de que o árabe autêntico expressaria uma Arábia autêntica, enquanto o "árabe profissional" poria no mercado uma Árabia embalada a vácuo. Vale dizer, uma que pudéssemos reconhecer.

Mas a má-consciência está na base do raciocínio de Borges. Sua receita, em última análise, não faz mais que separar o bom do mau profissional, o sério e confiável do incompetente.

E assim suspeitamos que ser um bom profissional da arte não equivale a ser um bom artista. Depois de tudo isso, já não podemos raciocinar muito bem a questão porque se trata, justamente, de escurecer o cristal da Razão. Não podemos ser tão sérios sem renunciar a literatura. Se no fundo temos de confessar que a literatura é uma espécie de perversão, de jogo louco, nossos melhores silogismos invariavelmente se deslocam. Mesmo esta história do exotismo parte de uma brincadeira, de um quebrar as regras do jogo limpo. Quem mandou os escritores utilizarem os países distantes como *ready-made* literário?

Ninguém, é lógico. É o vanguardismo como tentação, como jogo perigoso que atenta contra a persistência do próprio jogo. Mas é também aquilo que torna interessante continuar jogando.

Há algo mesquinho no veto borgiano aos camelos. O que se exige do escritor é *autenticidade*, dando por certo se tratar de um valor positivo (e deve ser, com certeza). Só que o artista é artista justamente da transmutação dos valores. E se ele prefere ser inautêntico? Ninguém pode impedi-lo. Do contrário, estaríamos confundindo as virtudes cívicas com as artísticas.

O mito que subjaz toda essa dialética é o do Homem, o Homem que só por acaso é francês ou persa ou argentino, bem como o único suporte de predicados, como a Autenticidade. Acredito que em algum ponto do caminho descobrimos que um escritor pode ser apenas francês ou persa ou argentino, nunca Homem. A literatura se apóia nesse acaso, e o exotismo, essa velharia da má-consciência, manteve com vida o jogo precário da literatura.

Com a ajuda de alguns exemplos vejamos essa velharia, o exotismo, em sua pior forma – mas que é, por efeito da transmutação dos valores, também a melhor. A primeira e última coisa que a boa consciência tem de reprovar no exotismo é sua *superficialidade*. Por outra: sua *frivolidade*. Na superfície não há expectativas de pertinência, o trivial está no mesmo plano do importante, as estruturas de parentesco valem tanto como um arranjo de flores, um terremoto é substituível por um arco-íris no céu crepuscular. A escolha de dados é esteticizante, irresponsável, desordenada. É quase o limite da provocação num autor paradigmático do exotismo decimonônico, Pierre Loti, em qualquer um de seus muitos romances, *Mme. Chrysantheme*, por exemplo. Loti viaja ao Japão e nos fala do mobiliário, indumentária, decoração, comidas, cores... O que brota daí é um Japão de estampa... bem diferente, ao fim das contas, do Japão "semiológico" de Barthes, cujos elogios à irresponsabilidade militante do artista subscrevera Loti. É lógico que para dar um retrato pertinente do Japão se tem de partir das estruturas sócio-econômicas, históricas... Mas Loti não tem tempo: o exotismo é o instante da constituição do olhar; seu Japão é instantâneo, como o sertão do bobo em "O recado do morro": suas descrições são tão inúteis para os viajantes quanto as de Loti são para os inversores.

Houve autores, contemporâneos de Loti, que trataram de contradizer essa má fama. É o caso de Segalem. Sua estratégia se aproxima à da ciência, sem contudo passar por ela. Segalem legitima a si mesmo tornando-se chinês. A diferença aqui está entre o sinólogo e o chinês. Diante da acumulação de *chinoiseries* praticada pelo exotista, tudo indica que o melhor caminho é se tornar sinólogo. Tornar-se chinês, ao contrário, é o caminho artístico, aquele que ninguém apontaria como "bom". A busca de legitimação do artista perante a ciência ou a filosofia se manifesta na afirmação de seus direitos. O direito à inautenticidade, por exemplo, ou à transmutação dos valores em geral. A legitimação tem em vista o lugar do artista na sociedade. O exotismo, por sua vez, ocupa-se especificamente de posições: começa inventando um indivíduo único e heterogêneo numa sociedade funcional, e por um mecanismo inverso e complementar, inventa logo uma sociedade "artista" (o Japão de Loti, ou o de Barthes) onde o único elemento heterogêneo é o estranhamento do olhar que a expressa.

Virar chinês é se tornar escritor. Quem dá esse passo é um terceiro contemporâneo, Raymond Roussel. Roussel vai mais longe que Segalem ao rechaçar seu espiritualismo, sua profundidade. Entre Segalem (que se instala na China, aprende chinês, vira chinês...) e Roussel (que dá a volta ao mundo fechado no camarote do barco) corre toda a distância existente entre a profundidade e o deslizeamento. É um regresso que se desvia da superficialidade de Loti (a quem Roussel admirava imensamente, a ponto de afirmar que "seu nome só podia ser pronunciado de joelhos").

Caradec, biógrafo de Roussel, considerava-o "desprovido de todo e qualquer poder de observação", ao comprovar não existir descrições realistas em qualquer relato cujo ambiente fosse uma das localidades onde Roussel veraneava. Notável absurdo. Acontece que Roussel deu toda a volta, convertendo em genuíno saber literário o reconhecimento pelo qual fica cifrada toda a miséria do exotismo, seu pecado original.

Porque a pobreza final do exotismo está aí: no ponto mais afastado de sua viagem, nos antípodas, o exotista se limita a reconhecer aquilo que vê, que já tinha visto, que já sabe, e nada mais. Levada às suas últimas conseqüências, a lógica do exotismo deveria revelar um estranhamento radical, que não entrasse nos moldes mentais ou lingüísticos do autor. Ao chegar lá, no trópico ou na ilha perdida, não deveria encontrar o que já conhece, mas algo tão diferente que só uma nova língua, um novo saber poderia dar conta. Ou, em todo caso, deveria se reduzir ao silêncio ou balbucio, que é o que acontece a Stendhal ao chegar na Itália, no final de *Vida de Henry Brulard*.

Mas vejamos um exemplo do outro lado, do nosso lado, para aplicar estes meus balbucios. Tomemos um de nossos livros sagrados, cujo nome não podemos pronunciar senão de joelhos: *Macunaíma*. Aqui também reina a superfície, a imensa desorganização do pertinente e do insignificante, o riso que desorganiza os saberes, o capricho estético. Diria-se que se trata de um Loti no Brasil, mas um Loti sonhado por Roussel, pois o reconhecimento foi suplantado pela invenção total. E Mário não teve de ir a lado algum, sequer fechado em seu camarote. O americano não precisa viajar tanto como o europeu; em seus países desconexos, por fazer, encontra metades exóticas olhando pela janela. A esse outro país, dentro do seu, pode-se atribuir um sinal negativo (a barbárie, como em Euclides ou Sarmiento) ou positivo (a selva edênica de *O guarani*). Seja como for, esse outro país se torna "outro" absoluto, literatura, tal como a infância, o amor.

Que diferença há entre *Macunaíma* e *Mme. Chrysantheme*? Deixemos de lado as intenções, que nos desencaminham num labirinto de suposições. Tampouco seria correto apelar de entrada à qualidade; é óbvio que *Macunaíma* é uma obra-prima e *Mme. Chrysantheme* um romancezinho vulgar de consumo; mas o juízo de qualidade deveria vir no final, como um resultado.

A diferença se resume neste fato misterioso: Mário é brasileiro, Loti não é japonês.

Pois bem, isso não deveria assinalar uma vantagem para Loti? Não seria Mário quem manipula um *ready-made*, ou em todo caso um *fait accompli*, como sua "brasileiridade"? Acho que não, toda a vantagem permanece do lado de Mário por um detalhe-chave: Loti, em seu rol de produtor de livros para leitores que os reivindicam, pôs a literatura ao lado do *status quo*, utilizando-a para não se tornar japonês e continuar sendo francês, enquanto Mário fez de sua obra uma máquina para se tornar brasileiro. É claro que ele já era brasileiro, mas isso é o que a modernidade lançou à contingência e ao acaso; para tornar esse dado inteligível, o brasileiro deve fazer "como se" fosse brasileiro. Na realidade não há outro modo de sê-lo. As certezas do pensamento tingem-se de ficção para entrar na vida. E esta é a última definição com que trabalho: a literatura é o meio pelo qual um brasileiro se torna brasileiro, um argentino um argentino. É o necessário para que o Brasil se transforme em Brasil, para que a Argentina chegue a ser a Argentina. Em última instância, para que o mundo se transforme em mundo.

E não falo de chegar a ser um brasileiro ou um argentino *de verdade*, genuíno. A autenticidade não é um valor dado de antemão, à espera do indivíduo para ocupá-lo. Ao contrário, trata-se de uma construção tal como o destino, ou o estilo. Não se trata apenas de ser argentino ou brasileiro, mas de inventar o dispositivo pelo qual valha a pena sê-lo e viver uma vida sendo.

Não se pode negar que países como os nossos, historicamente novos, oferecem melhores condições para pôr em marcha esse mecanismo ao conservarem um *quantum* de não-inventado. Isso também foi feito em países mais velhos, em nações já encerradas em seu universalismo. Na própria pátria do Homem, aliás. *Mme. Bovary*, por exemplo, romance tão parecido com *Macunaíma*: o mesmo rastreio da nacionalidade a partir de mitos, o mesmo tratamento científico dos estereótipos... Mas fica uma diferença essencial: Flaubert se torna francês no desprezo, enquanto Mário se faz brasileiro no amor. O exotismo horroroso das cidades francesas de província se enclausura com a idiotice, a morte. E assim volta a se abrir o caminho para novas superfícies, novos deslizamentos, que estão longe de parar.

O expressionismo funciona pela participação do autor em sua matéria, a intromissão do autor no mundo, gesto que não pode se dar sem uma certa violência. A distinção clássica entre impressionismo e expressionismo diz que no primeiro o mundo é que vem ao artista, em forma de percepções; no segundo, o artista dá um passo adiante, coloca a si mesmo dentro da matéria com que fará sua obra. Não é que no impressionismo o mundo tome a iniciativa, nem que o artista expressionista seja mais ativo; todo artista, seja qual for a modalidade adotada, faz parte de uma atividade globalizante, a ação perpétua que constitui a arte. Trata-se de dois métodos, que em última instância se equivalem, tal como projeção e introjeção para a teoria psicológica. Salvo que a projeção expressionista acontece no campo simbólico, mediante palavras, e a introjeção impressionista no campo imaginário. Por esse ou outro motivo, o expressionismo é amaldiçoado, o impressionismo, feliz. Remeto-me a uma citação de Goethe, que esclarece: "Os alemães são gente esquisita. Com seu pensamento profundo, com idéias que estão constantemente buscando e que em tudo introduzem, tornam a vida dura demais. Eia! Tendeis o valor de se deixar levar por vossas impressões... e não penseis que será sempre vão tudo o que for uma idéia, algum pensamento abstrato". Aqui estão agrupados, por um lado: Impressionismo, introjeção, imaginário e felicidade, e em seguida Expressionismo, projeção, simbólico e maldição ("a vida dura", ou melhor, "a vida infame").

O expressionista, então, torturado e pensativo como um alemão, dá um passo adiante, salta ao mundo, montado nas palavras. Faz isso sem sair de si mesmo, pois a eficácia do método está em se adiantar em bloco, sem reservar nada antes. Uma vez realizado o salto, o artista se vê em meio à matéria, que, em termos mais producentes, deveria ter tratado de ver à distância, ao mínimo de distância necessário para poder representá-la. Vê-a perto demais, sem perspectiva, ao seu redor, ou, melhor dizendo, não a vê, mas toca-a, numa situação verdadeiramente pré-natal, envolvendo-se nela...

O mundo perdeu sua natureza cristalina, ficou viscoso, opaco, de barro. Um mundo de contato, que se deforma para brincar com ele, o intruso, esticando, achatando-se em anamorfozes aterrorizantes. Obstinado pela inadequação, o artista insiste apesar de todos os padrões visuais da representação (não existem outros), e sua obra fica cheia de monstros. Acha lamentável essa situação (não lhe faltam motivos), acha o mundo horrível, e ainda assim persiste. Bastaria voltar um passo, recuperar a perspectiva, voltar a enfocar... Não é absurdo, tratar de ver aquilo que está tocando o olho? É sim, e o absurdo contamina tudo, piorando aquilo que já era horrível. O passo anterior, a fuga, seria tão fácil... Mas deixa pra lá. E já não por obstinação no erro; deu-se uma transmutação, operou-se uma química, e agora a inadequação é método. Retroceder equivaleria a renunciar à sua arte, porque seria sair do presente e entrar no tempo, uma perspectiva, uma distância. O artista, virtuoso na renúncia, jamais renuncia a seu presente. Abandona todo o resto; isso, nunca.

Não é uma questão existencial ou afetiva, ainda que pareça. Originalmente, é uma questão formal. No começo de toda essa peripécia há um projeto artístico, não outra coisa. A representação cotidiana e utilitarista, que liga e desliga conforme nossa necessidade, é recolocada por outra, deliberada, coerente, contínua e difícil. A dificuldade de viver, identificada com a maldição, transmutou-se na felicidade de uma arte refinada, num virtuosismo alquímico que converte em triunfos estéticos o tropeço, a fealdade e a miséria.

O artista está projetado no mundo, colorindo-o, deformando-o por sua mera presença, atuando como um reagente químico sobre as formas. E as formas são

* "Arlt" *Paradoxa* 7. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

importantes, porque constituem a substância dos signos. Sem elas não haveria arte, e o mal do mundo não teria cura. Cito Ponge:

"Creeis que as formas (dos menores objetos, essas formas que limitam e separam, seus contornos) não têm importância? Ora, sem brincadeiras! Têm a maior importância.

"É certo que podemos embrulhá-las a gosto. Claro que sim. Podemos deformá-las por nossa mera presença, nossa mera inserção na paisagem, a mera inserção de nossa temperatura (cf. Temperamento) em sua proximidade.

"É retirando-nos daí, esfriando a atmosfera com nosso afastamento, nosso retiro (na medida do possível), que podemos devolver a cada objeto sua coesão vital (seu funcionamento). É como se nossa presença, nossa proximidade, nosso mero olhar abrandasse os mecanismos dos relógios, de modo que não pudessem soar. Seria necessário que nos retirássemos daí para que os mecanismos esfriassem e o funcionamento se restabelecesse, para que os tique-taques e as campainhas das horas se fizessem ouvir de novo."

Reconhece-se aí o princípio de Heisenberg, segundo o qual o observador, ou a própria observação, modifica as condições objetivas do fato. Mais ainda: dissolve a possibilidade de que o fato tenha condições objetivas, torna-o observação, transformação, singularidade absoluta. A arte não precisou esperar o descobrimento das partículas subatômicas para ver atuar o princípio de Heisenberg, pois se tratava da condição original de seu funcionamento, assim como do da linguagem: as palavras são delegações nossas no mundo, na natureza, e ali se ocupam de alterar o contorno das coisas, ou de lhes dar contorno. Em geral, poder-se-ia dizer que o princípio de Heisenberg é a condição primeira do funcionamento da consciência; não a inimaginável consciência em si, mas a feita de linguagem.

A literatura é a épica desse transtorno. A literatura é essa escotomização, esse rebrandecimento daliniano dos relógios, esse expressionismo.

Em Arlt, o mundo expressionista, de contigüidades excessivas e deformações por falta de espaço num âmbito limitado, um interior (seu mundo é um interior), é uma opção formal. É inútil pensá-lo em termos psicológicos, sócio-históricos ou o que for. A opção formal cria seu mundo, e de um mundo podem fluir todas as explicações que alguém possa querer.

Dou um exemplo. Um qualquer, mas central. (A escolha de exemplos é uma armadilha que se deveria evitar.) A traição. Todos os críticos dão ouvidos ao consenso que vê na traição a última das baixezas, e dão por certo que Arlt a coloca em cena como representante de uma faceta do Mal.

Mas quem diz isso? Por que devemos aceitar que a traição é tão má? Que imperativo vital ou moral exige isso?

A condenação suprema à traição se fortalece ali onde persevera uma concepção orgânica da sociedade, ou de qualquer comunidade incluída na sociedade. Num organismo, a traição é inconcebível, imperdoável, escandalosa; se um órgão se coloca contra os demais, arruína o todo e a si mesmo... Uma vez liberados dessa concepção orgânica do todo social, a traição não é tão grave, podemos vê-la mais como um aval do bom e do mau.

Pois bem, o mundo expressionista de Arlt é o interior de um organismo, de um corpo. Não que seja de fato: parece ser, o que em termos de representação dá no mesmo. O Monstro é um organismo. Ou, ao contrário, o organismo é o Monstro. Mais adiante tratarei de fazer a gênese do Monstro arltiano. O olhar que já não pode funcionar por falta de espaço anula toda transparência e instaura uma contigüidade táctil, obscena e horrível, vermelho contra vermelho, num ambiente de sangue onde tudo se toca. O Monstro é o homem invertido, que nos acompanha como um *doppelgänger* horripilante.

A traição em Arlt possui uma determinação formal. Não poderia ser de outro modo. Também possui uma determinação formal, mas outra, em Genet; é bobagem equiparar a traição em Arlt e em Genet apenas por ambas serem traição.

Esta fábula do expressionismo pode ser vista mais de perto. Disse antes que o artista se projeta no mundo e opera dentro dele... Mas acontece que o

homem é linguagem, seu olhar é linguagem, seu modo de se projetar no mundo é lingüístico. A atividade simbólica é projeção do homem no mundo assim como a atividade imaginária é a maré do mundo adentrando o homem. Como a linguagem é o instrumento do artista, identificam-se o objeto e o método, e na arte tudo acaba sendo questão de método. Esse objeto posto em meio ao mundo, feito mundo, a linguagem, é também aquilo que dá conta de sua posição. A linguagem é a forma da consciência; envolve-a, conforma-a, dando o modelo daquilo que se chamara forma/conteúdo, e nesse friso se torna autoconsciência.

Antes disso, antes de o método se pôr a andar, parece ter acontecido algo. É como se antes do salto, antes da intromissão que faz do mundo, mundo, houvesse um instante inconcebível, o momento em que o homem se fez artista. É algo que pode parecer misterioso, mas talvez não seja tanto... Talvez poder-se-ia entendê-lo nos termos de um pequeno drama: *la condénela*, uma Virgem imprudente, sente a tentação de assistir seu próprio trabalho... e descobre que não é tão fácil; que, em última instância, é impossível. Porque a consciência não tem nada além de si mesma para contemplar, e a parte que contempla permanecerá invisível. O pensamento que se quer pensar, a consciência que quer ser consciência de si mesma deve fazer uma torção, no que perde uma parte de sua visibilidade. Qual parte? Não podemos evitar a suspeita de se tartar da parte mais importante, a mais genuína. Assim mutilada, com um fragmento oculto, a consciência apresenta-se como um monstro, é o Monstro.

Um pouco mais além, a tentação se transforma em ambição; o homem, em artista profissional. ("Tentação", "ambição" são termos mais apropriados que "intenção". Quando alguém se pergunta pelas intenções de um artista, é inevitável perder-se num labirinto.)

O nascimento do artista situa-se neste momento da tentação. Aí fica um resto obscuro, um vazio, um esquecimento. Tratamos de reconstruí-lo, mas nunca conseguimos. O que aconteceu? O que havia antes? O mundo. Nós. Mas por que a consciência não pôde se limitar a refletir o mundo, em toda a sua imensa variedade e novidade? Por que voltar-se sobre si mesma, revelando-se mutilada e monstruosa? O artista trata de responder a *posteriori* mediante um longo rodeio, sua obra, seu estilo, seu mito pessoal. As próprias culturas tentaram explicar isso com mitos ou fábulas, a temática inextinguível da "sede de conhecimento", a "ânsia do saber"... É como se uma vida não bastasse e quiséssemos agenciar outra mediante uma maquinação secreta e complicada que o artista encarna biograficamente.

Mas essa máquina poderia funcionar sem Monstro? Poderia a consciência se limitar a refletir o mundo, pacificamente e sem ambições? Ao que parece, sim, pode (ainda que isso possa ser outro mito), e esse trabalho constitui a vida cotidiana e real das pessoas. Mas a consciência está veiculada a uma vida que, em suas voltas, organiza tudo para que não falte o momento da tentação.

A tentação é a de abandonar a espécie, tornar-se indivíduo absoluto, monstro. Depois, a tentação se consolida em ambição, e no trabalho de dissimular e disfarçar se torna estilo, mito, obra... Mas não perde totalmente seu caráter original de tentação, de opção perigosa. Esse matiz persiste, dando à obra toda um tom de contingência, de jogo dos possíveis. Em sua origem mítica todo artista enfrentou uma disjuntiva, pelo sim ou pelo não, mas ao modo do destino, como disse Kierkegaard sobre o matrimônio: se te casas, te arrependers, se não, também.

Entre parênteses, e para tomar outro exemplo que tampouco é um exemplo, digamos que Arlt desenvolveu exaustivamente essa opção kierkegaardiana. Suas personagens já estão casadas, ou não se casam nunca. O matrimônio em si fica oculto em uma dobra da realização dos possíveis. O matrimônio, em Arlt, é um *ready-made*. Isso também procede da lógica do Monstro. A necessidade sente a tentação de necessitar de si mesma, e nisso se torce, deixando fora de seu alcance um fragmento, um vazio de necessidade absoluta no seio do contingente: esse vazio é o *ready-made*.

Ao se falar sobre literatura, oscila-se o tempo todo, incontrolelamente, entre o geral e o particular. A própria literatura, a arte, obrigam a essa oscilação ao operar com particularidades universalizadas pela beleza, tornando eterno o fugaz, necessário o contingente... O perigo reside em se tomar o

artista como exemplo particular de algo genérico. Não é. Mas nem por isso deixa de ser. O artista tem uma vontade louca e destrutiva de generalidade, mas não renuncia à sua singularidade irrepitível. Quer ser o exemplo universal. Aí pode intervir uma tentação nefasta: a de se identificar com a Verdade, com o Bem, e se tornar universal por esse rumo. Não é o caso de Arlt, é claro, a quem ninguém poderia tomar por um bem-pensante. Sua estratégia consiste, ao contrário, em radicalizar a lógica do exemplo, até torná-la lógica do Monstro.

O Monstro é a individualidade absoluta. A singularidade nua que floresce no espaço-tempo. Toma o *quantum* de generalidade necessário para persistir de seu criador, a quem vampiriza. Torna-se mito, *shifter* entre o geral e o particular. Mas o mito é mito "do escritor", de modo que deve existir um escritor real, um homem, vivendo num idioma, num país, numa época que o sustentem. Para criar a si como mito, o escritor deve morrer. Enquanto um fato persiste no presente, é generalizável. Isso constitui o escritor enquanto vive. Vivo, faz parte de uma vertente, um viés, uma teoria; é um exemplo das leis gerais que o conformam; morto, torna-se particularidade universal, mito. Isso explica, ao custo de tornar verdadeiramente ineficaz a explicação, que Arlt tenha morrido aos 42 anos, não aos 41 nem aos 43. Aos 42 anos, nasce o Monstro... Seria possível dar outro nome, é claro, mas Arlt o chamou Monstro.

"De onde terão saído tantos monstros", pergunta-se.

Para responder isso é necessário voltar à consciência da qual Arlt nunca se afasta. Mas é claro também que sua obra define a palavra "consciência" de modo peculiar. Toda consideração filosófica habitual da consciência não serve em seu caso, porque a filosofia pensa a consciência como uma mecânica de espelhos, remissões, mensagens... Só que Arlt não tem imaginação mecânica, todas as suas máquinas são de índole química. Nele a consciência não opera à distância, como numa mecânica, mas por contigüidade absoluta e contaminação: uma química.

É como se sua consciência, em extremos do discurso, tivesse emigrado do mundo, protagonizando um nascimento constante. Um nascimento enquanto nascimento, mas sem que nada nasça, sem que haja desprendimento. A consciência eficaz deve renunciar a seu trabalho em algum momento para que seus frutos se façam reais. Isso nunca acontece em Arlt.

A literatura chamada de "fluxo de consciência" propõe uma unidade, tomando a seu cargo sucessivamente a pluralidade do mundo. Para isso tem de estabelecer uma fuga constante, um abandono, e os objetos se vão dispondo em certa perspectiva. Em contraste, Arlt propõe uma consciência estancada, na qual não há unidade alguma que possa tomar a iniciativa de um movimento, mas de uma multiplicidade que se quer amorfa, uma acumulação de Monstros.

Repito que "consciência" é uma palavra. "Linguagem" poderia dizer o mesmo, ou qualquer outra coisa. Trata-se do dispositivo para fazer monstro. É tão eficaz, tão diabolicamente eficaz, que pode fazê-lo com qualquer material. Todas as aporias arltianas, da sinceridade, da ingenuidade, da qualidade da prosa se explicam nesse dispositivo da consciência que pretende assistir a seu próprio espetáculo, a linguagem que quer falar para si mesma, numa palavra, o Monstro. O próprio dispositivo é o Monstro.

"Monstro" é também uma palavra. É como "Deus". Com Deus, pode-se tratá-la de dois modos: pode-se iniciar com um sistema de idéias que dê conta do mundo, do pensamento, de tudo, e sair do discurso por algum conceito, do qual se diz: "a isso chamamos Deus". (É o que a filosofia faz, e o filósofo dos filósofos, Leibnitz.) Ou também se pode começar com ele: "Deus, certo dia, estava...". É o que fazem as religiões e as mitologias. No fundo é o mesmo, apenas com métodos distintos; do segundo método advém o que chamamos ficção.

O romance de Arlt começa: "O Monstro, certo dia, estava...".

Ao que segue, torrencial, a explicação. De repente, tudo se torna explicação. O discurso quer sair dela e não consegue. A explicação se torce para explicar a si mesma, deixando sem explicar seu membro ativo, com o que vacila, mutilada e deforme como um paradoxo infernal.

O Monstro cria sua própria necessidade no discurso, sua necessidade de se explicar ou expressar. Daí procede o volume do romance. O Monstro é loquaz, é um monstro de loquacidade; afetada pela mesma loucura proliferante, a expressão quer expressar a si mesma, e volta para dentro para fazer isso... Aí está o Monstro. Encontramo-lo a cada passo. Basta abrir a boca. Pelo demais, o homem em ritmo de explicação é o Monstro.

Cito Paulhan:

"Caracteriza a estranheza de nossa condição a facilidade de encontrar razões para os atos singulares, a dificuldade para os atos correntes. Um homem que come carne de vaca não sabe por que come carne de vaca; mas se abandona definitivamente a carne de vaca em favor dos *salsifies* ou das rãs, não fará isso sem inventar mil razões, dentre as quais uma será mais razoável. Um revolucionário nos aborrece seis horas seguidas com exemplos, argumentos e leis; mas o burguês ou o operário corrente podem calar-se durante seis horas sobre o que os torna operário ou burguês. É como se houvesse segredos para as ações banais, e razões para os atos estranhos. E realmente vemos que as pessoas comuns são misteriosas e inexplicáveis, como se pertencessem a uma sociedade secreta".

O avanço da explicação, que vemos na passagem de *Los siete locos* a *Los lanzallamas*, é assintótico. O Monstro e a explicação progridem juntos até o infinito. Sempre haverá necessidade de um suplemento de explicação, ao menos enquanto houver tempo. E aí é como se o tempo, ele também, quisesse assistir a seu próprio processo, e também se torcesse para esperar a si, alcançar a si, e um fragmento seu, essencial, ficasse oculto de sua própria vista: essa parte em sombras é a vida individual, a "vida infame". As personagens de Arlt ganham um suplemento de tempo explicando-se, literalmente; sobrevivem em sua essência de Monstros, e fazem do Monstro a figura humana da explicação.

Mas não é a explicação que gera o Monstro, longe disso. É razoável demais para fazê-lo. O monstro nasce do romanesco puro, que Arlt encontrou no folhetim truculento. Mais que isso: para dar lugar à explicação, a invenção deve estar quimicamente limpa de explicações *a priori*, deve nascer de um autêntico vau de pensamento ou discurso. Esse vau é o romanesco.

Aí está a diferença com o romance ideológico, o falso romance, praticado por Mallea, por exemplo, que parte da explicação, da História ou da sociologia, e desemboca no silêncio. É a diferença entre o *gentleman* e o Monstro.

Há uma tensão: o romanesco não pode persistir em sua pureza de invenção para mais de um instante, pois é a singularidade nua no espaço-tempo; a explicação deve imediatamente se manifestar. O romanesco, o Monstro em si, é um exemplo fugaz de humanidade, que tende à explicação como todo exemplo tende àquilo do que é exemplo. Mas a essência não necessita encarnar para sentir a tentação. O humano também quer assistir ao humano, e não dispõe de nada além de si mesmo para efetuar a coincidência, o que significa que uma parte ficará à sombra. "O humano, algum dia, encontrará o humano", disse Gombrowicz, e é óbvio que isso se dará pela mediação de alguma espécie de monstro. O momento não parece estar próximo, enquanto a explicação nunca avança o suficiente para dar conta do Monstro, que corre adiante...

Costuma-se dizer "Arlt, nosso Flaubert". Acho a aproximação inepta, e não só pelo abismo que há entre um escritor maduro e burguês, e o adolescente visionário que foi Arlt. Flaubert se esgota na forma, Arlt nunca chega à forma, termina no formal. Diria eu "nosso Lautreamont". A menção a Flaubert provém da analogia de funções numa hipotética história do romance. Em Flaubert, a narração infinita e torrencial do romance primitivo cristaliza-se em forma artística autônoma, o que continuará sendo até hoje (porque a mesma narração infinita passou a ser um gênero da forma romance). O que no romance europeu se fez ao longo de quinhentos anos e mil escritores, na Argentina Arlt fez sozinho, em cinco anos. Desde as profundezas do folhetim amorfo, desde Amadís de Gaula, até Flaubert.

Mas limita-se em "chegar" até aqui? Há uma meta, uma classificação de chegada? Toda essa analogia é pouco realista. Em primeiro lugar porque a aceleração é tamanha, a velocidade tão fantástica, que deveria alterar a

natureza do objeto. Não é uma travessia rápida pelo gênero, mas uma detenção nessa velocidade impossível. O movimento em Arlt não se detém ao chegar à meta porque sempre esteve detido. Isso está tematizado: é a imobilidade característica de Arlt, a câimbra do pesadelo, a catatonia do desmemoriado. Ao se lançar na carreira já paralizado, como uma múmia posta em órbita pelo viés projetivo expressionista, assegura-se de não se deter jamais. Onde terminam os caminhos, no *sancta sanctorum* da angústia, no fundo da miséria... Ainda ali o movimento continua, ainda quando o fugitivo está em frente ao muro intransponível...

Tudo está tematizado, e não poderia ser de outro modo, pela lei do contínuo. Os romances de Arlt são histórias da imobilidade, romances dos quais não se sai, mas que ao mesmo tempo não se explicam senão como romances de viagem. O protagonista, para sê-lo, para que haja história, despojou-se de tudo, queimou as naves, está disposto a empreender a viagem às antípodas. Nunca tem assuntos pendentes, e se tem, mostra-se bastante disposto a abandoná-los. Nesse despojamento está todo o exotismo de Arlt.

E realmente suas personagens estão viajando, embarcadas numa velocidade de ondas de rádio. Estão se afastando, de trem, de barco... Sobretudo de trem, esse fetiche arltiano. Mas os demais as vêem ali onde ficaram. Vêem como Poe vê o inseto que está a centímetros dos olhos, como um monstro do tamanho de um prédio subindo a montanha. É o revés romanesco da estratégia do homem comum, o homem insignificante, sentado a nosso lado enquanto sua alma abre caminho no céu, afastando os astros.

Balzac deu o modelo do "romance urbano" criando o mito da grande cidade como único teatro na medida da ambição do homem moderno – e como disse antes, a ambição é o desenvolvimento da tentação que deseja assistir a seu próprio processo. Mas todo fato tem duas caras: a possível e a real. A dúvida é justamente o labirinto onde se bifurcam os possíveis do destino. O romancista assume a prerrogativa de descartar os possíveis e desenhar o caminho para o centro, onde se agarra o Monstro. A complicação psicológica e sua radicalização, a ruptura da cadeia causal, o "derrube sensório-motor", resultam desse traçado do labirinto.

Fora do encaminhamento ao centro, só resta a saída, o abandono, o desagradável sorriso do *gentleman*. *Fuge, late, tace* ("foge, abandona, cala"), como na inscrição dos muros da Grande Cartuxa, que tanto impressionou Balzac. Talvez pareça mera provocação exemplificar Balzac como abandono da literatura, justo ele, acamação da vontade de tornar infinita a escritura. E no entanto não é tão absurdo. O impulso de Balzac, o segredo de sua força, está em ser um impulso segundo, um relançamento, uma força que aparece para além de um desfalecimento sempre latente. Um comentarista de sua obra (Pierre Barbéris) repara o momento em que a Lucien Rubempre ocorre, rapidamente, a idéia de abandonar todo o complô e fugir com Esther: "Aqui Lucien é tentado pela idéia do retiro e da renúncia, solução aos problemas do intenso e do absoluto para mais de um herói balzaquiano". O que retém a personagem balzaquiana na hesitação, e portanto no romance, é a ambição, o absoluto da ambição, que renasce sempre das relatividades do dinheiro; por sua causa é necessário sacrificar progressivamente o verossímil (porque o verossímil da ambição é o dinheiro). Desse sacrifício progressivo nasce o folhetim truculento, o romanesco puro, cume onde chega a arte de Balzac, não seu ponto de partida. Cito outra vez Ponge: "O verossímil é que o parece inverossímil à gente sem ambição". E se a ambição, como vimos, é o *status quo* que fabrica para si a tentação da autoconsciência, aí temos em germe todo o romance moderno.

O que fica oculto no processo de autoconsciência é um fragmento da consciência onde cabe toda a realidade, o fragmento que nos faria a realidade compreensível e normal como sob uma perspectiva bem desenhada. Esse fragmento faltante, em cujo vazio se fundirá a explicação invariavelmente, como num buraco negro, dispersa o olhar também com a evasiva do visível em excesso, como em "A carta roubada", de Poe (Arlt fez sua versão no conto dos contrabandistas de metralhadoras de *El criador de gorilas*). É mais uma vez o paradoxo do corriqueiro e do estranho. O Monstro salta à vista, mas também pode se dissimular no habitual, fazer-se invisível por rotina, como aquilo que vemos

todos os dias. Os formalistas russos basearam sua teoria nessa percepção adormecida, da qual a arte nos desperta mediante manobras de estranhamento. É claro que antes de iniciar essas manobras o artista deve se distanciar de sua própria percepção, para averiguar onde cede. Nesse ponto é onde Arlt se identifica com suas personagens, faz do Monstro um protoartista. Arlt e o Monstro estão no mesmo contínuo. Astier, Erdosain, Balder, são monstros de percepção. A percepção quer perceber a si mesma, dobra-se para fazê-lo, e então lhe escapa todo um giro de espaço-tempo, diante do qual fica boquiaberta. Vejamos como Balder reage:

"Estávamos na sala de jantar, e mais uma vez nascia o sortilégio da estranheza. Eu permanecia ali, com a consciência suspensa na estranheza de ver móveis e utensílios de uso comum a todos os seres humanos, postos em distintos lugares.

"Em minha casa estava tão familiarizado com os objetos que só se faziam visíveis quando precisava deles.

"Na casa de Irene, minha atenção permanecia suspensa numa atmosfera de incerteza pelos contínuos choques com seus hábitos, ou afastada de seu eixo, em algumas polegadas. Qualquer movimento que efetuasse ali me deixava a sensação de desarmonia. É como se respirasse o ar de uma densidade distinta.

"Queria familiarizar-me com os objetos que rodeavam Irene..."

O "bruxo" de *El amor brujo* parece ser justamente um feitiço perceptivo. A percepção em Arlt transborda o instante, escapa do sujeito, está achatada, deformada, seus membros se apóiam em vidas alheias, são lembranças que ninguém assume. Balder e Irene se reconhecem na primeira vez que se vêem, na estação Retiro. Ao mesmo tempo, nessa origem há um esquecimento: Balder jamais lembraria o que viera fazer em Retiro nesse dia: "tinha sido permanente o esquecimento da causa que aquela tarde o arrastara preocupadíssimo até a plataforma número um da estação Retiro".

É que, em arte, a percepção é ação, não contemplação; não tem quase nada a ver com o conhecimento, como nessa aberração artística, o gênero policial. A percepção é o grito de horror, a gargalhada do louco, o raio destruidor, o crime. Antes, está o que Arlt chama "o esquecimento da causa"; depois, só resta "a vontade perversa".

A tentação também afeta a vontade, que quer mover a si mesma. E como dispõe apenas de si para fazê-lo, uma parte fica imóvel, fazendo mancar o resto: é a vontade monstro, a vontade perversa.

A perversão da vontade, diz Arlt, consiste em se esquivar do estímulo. O mundo proporciona o estímulo, o homem se faz invisível e o deixa passar à distância. O Monstro é invisível. Nada pode acontecer com ele. A cadeia causal se quebra. Ao mesmo tempo, algo acontecerá porque está num mundo onde só há ação. "Algo extraordinário vai me acontecer", diz Balder o tempo todo, contemplando o tempo com a mesma estranheza que o espaço lhe causa. Com efeito, o fato será extraordinário enquanto a ação estiver liberada da cadeia estímulo-reação. O que chegar a acontecer não poderá ser explicado pelo estímulo. Se a causa não atua, pelo "esquecimento" que a informa o efeito se apresentará desprovido de explicação, como romanesco puro.

A recolocação da causalidade, que move o homem a uma velocidade previsível, estabelece um movimento instável e suspeito, para o qual Arlt encontra, como sempre, uma formulação perfeita: "nos movíamos num círculo de fatores enigmáticos". É o círculo paranóico, onde a explicação será sempre insuficiente ou excessiva. "Parece", diz Balder, "que os homens do mundo fazem um círculo à minha volta. Todos vêem o que vou fazer...".

No encontro de Balder e Irene, em sua atmosfera de mito e pantomima expressionista, constitui-se o primeiro casal do mundo de Arlt, seu Adão e Eva: o Monstro e a Virgem. Ambas as figuras são ainda imperfeitas. A virgindade de Irene será negada ao final, e a monstrosidade de Balder é discreta, ainda que alguns traços já apontem ao monstro completo:

"Seu rosto brilhava em gracilidade cutânea. Estava bem encurvado, o tronco torcido, o traseiro pesado, a caixa torácica encolhida, os braços

inertes, os movimentos torpes... grossas rugas começaram se desenhar em seu rosto. Ao caminhar, arrastava os pés. Visto de trás parecia corcunda, caminhando de frente diria-se que avançava sobre um plano ondulado, e assim se balançava por inércia. O cabelo escapava pelas têmporas até cobrir as orelhas, vestia-se mal, era sempre visto com a barba por fazer e as unhas sujas de tinta."

O Monstro não é um sujeito, não pode ser. A chave da inadequação de Balder é se restringir à subjetividade, da qual só poderá sair mediante uma exacerbação do romanesco, ou seja, quando o Monstro lhe acompanhar como um *doppelgänger*. Dissemos que o escurecimento pardal da consciência criava uma figura mutilada, contrafeita, pela qual o artista emigra do mundo, colorindo-o de horror. Só então o sujeito perde sua transparência; explode o invisível habitual com ajuda de um "testemunho ocultista", que naquele momento Baldes procura às cegas. Mas se esforça, com uma tenacidade quase científica. A mancada final, quando renega a Virgem, não é senão um despojamento estratégico para poder recomeçar a tarefa sob os auspícios da Repetição. De todo modo, o movimento, a que Arlt chama "a odisséia de sua inércia", leva-o muito longe.

O Monstro não se constitui sem a interseção com a Virgem. Nela o homem encontra um ensejo de representação. A Virgem não tem planos. É uma superfície pura de beleza. Não contém tempo; é o Instante. É um enigma, mas por não ocultar enigmas. "Virgem" é uma palavra, é claro, o nome que damos à negação a se reproduzir. A Virgem faz o Monstro confirmando o homem na eternidade do indivíduo, fechando ou tornando invisíveis por transparência os caminhos perspectivísticos da espécie. A representação é um fenômeno da perspectiva.

A aparição da Virgem, tal como em Arlt, acontece no *Grande vidro* de Duchamp. Pintada sobre vidro, vidro sem pintar em sua maior parte, com um grande vazio no centro ou ponto de fuga, esta obra se propõe, segundo o próprio Duchamp, como o altar da Deusa Perspectiva. Os solteiros, os "oito moldes macho", projetam-se no céu da Noiva por efeito do "gás de iluminação" (os sete loucos concluirão, por sua vez, com a ajuda de gases letais). E no alto, a Virgem, a "peça fêmea", realiza sua pirueta. É a última e definitiva torção. A virgem quer assistir à sua própria virgindade, como se o Instante quisesse coincidir com seu desenvolvimento, ou a unidimensionalidade dobrar-se sobre si mesma. Consegue apenas parcialmente, no acontecimento cósmico de seu desnudamento, porque não dispõe de nada além de sua essência como instrumento para ser, e da torção impossível resta uma fenda, uma transparência onde a perspectiva se ausenta. Com ela, também o artista.

Ninguém nunca disse que Duchamp foi um expressionista, mas eu acredito que foi, e que com ele o expressionismo chega à sua culminação e se evapora. A linhagem expressionista pode ser rastreada por vários caminhos. Um deles é o seguinte: no cinema expressionista, derivado em boa medida do teatro de Max Reinhardt, o essencial é a criação do espaço, que nunca se dá por certo. Seus autores falam do "beseelt Landschaft", paisagem com alma, isto é, um espaço psicológico, projetivo (evidentemente Einstein tomou daí sua concepção da "Natureza não-indiferente"). Esse espaço se cria mediante luzes, como uma ilusão do olho do espectador, ou mediante as perspectivas manipuladas nos telões, ou inclusive mediante os movimentos do ator; o bom ator expressionista "constrói o espaço". Isso explica o abuso de escadas de todo tipo no cinema expressionista: porque a escada favorece "a expansão do dinamismo do ator", permitindo-lhe criar mais espaço, em mais direções. A esse mecanismo responde o *Nu descendo a escada*, a obra com que Duchamp abandonou a pintura aos vinte e quatro anos. Não deixaria de abandoná-la pelo resto de sua vida. Tinha conseguido criar um interstício, que daí em diante não se fecharia, no mesclado espaço mental expressionista, e por ele fugiria sem cessar. A criação da distância, na lógica das contingências indestrutíveis do expressionismo, significa uma válvula de escape.

Essa distância móvel, espaço-temporal, desloca-se inclusive à percepção da obra. Duchamp propôs chamar aos quadros "atraso", e ao *Grande Vidro*, "atraso em vidro". A trama e o sentido, o romanesco e a explicação, são objeto de uma defasagem temporal. Acontece o mesmo com o abandono, ao que se sobrepõe a obra num ir-e-vir transtemporal, que é a vida e o mito de Duchamp.

O *Grande vidro* foi abandonado pela metade. Arlt deixou de escrever romances aos trinta anos, dado este que não deveria passar por alto. É o *Fuge, late, tace* dos cartuxos, emblema de toda a arte do nosso tempo, em que o que importa não é tanto fazer quanto encontrar o modo de deixar de fazer, sem deixar de ser artista.

O Monstro tinha nascido de uma manobra imprudente da consciência, que na ocasião move a "vontade perversa", retirando-a do encadeamento linear de causas e efeitos para colocá-la em "um círculo de fatores enigmáticos". Imprudente, perversa, enigmática, *la condénela* se identifica com a Virgem. Na dobra sombria que se produz então, a que nunca pode chegar escopia alguma, a Virgem dá à luz o Monstro e o extravia em meio à dúvida, esse pesadelo de arquiteturas apegadas e deformes em que será necessário criar espaço mediante os procedimentos da arte.

O Monstro é a única personagem. No drama expressionista há uma só personagem, o protagonista, e os demais são "Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit" (irradiações de sua essência íntima). Mas o único necessita companhia, ainda que não seja mais do que para projetar sua solidão. É aquilo que Balzac chamou "essa superstição alemã", o duplo. Não é necessário buscá-lo muito longe: a consciência é uma acompanhante do homem, um *socius*, uma sombra projetada contra o mundo. É uma espécie de anão, de duende imprevisível. Arlt chamou-o "jorobadito", esse cúmulo de sua arte quando narra o episódio do monstro, pondo-o a seu lado numa carreira louca: "o maldito me perseguiu... Semelhante a meu gênio ruim, semelhante ao malvado de mim mesmo, que, para se concretizar, tinha se revestido com a figura abominável do corcunda".

A perseguição ocupa lugar numa passagem tipicamente expressionista, uma paisagem da alma, pura criação de espaço:

"Não se via viv'alma pelas ruas, e uma claridade espectral caída do segundo céu que continha as nuvens pesadas encantava e fazia mais nítidos os contornos das fachadas e suas cornijas funerárias.

"Não restava sequer um pedaço de papel pelo chão. Parecia que a cidade tinha sido apagada por uma tropa de fantasmas. E apesar de me encontrar nela, acreditava estar perdido num bosque.

"O vento dobrava violentamente a copa das árvores..."

O vento arrasta, a velocidade aumenta sem limite, a invenção e a explicação trançam-se num redemoinho a trezentos e sessenta mil quilômetros por segundo. Arlt exulta-se num otimismo sinistro, seu rosto se dilata numa gargalhada assassina. E não é para menos: encontrou o Monstro em formato manual, levando-o depressa ao campo de batalha do habitual, como instrumento de liberação. É a bomba anti-sogra, que tanto buscou. Haverá uma explosão, e as lascas do mundo tornar-se-ão constelações, nas quais se poderá ler o Destino...

Mas, ao chegar, acontece algo surpreendente. Materializa-se a Virgem pendente no alto da transparência. "Fina e alta, apareceu minha noiva na sala dourada." O Monstro e a Virgem se enfrentam, por fim. Entre ambos se abre uma distância, a monstruosidade da Virgem ou a virgindade do Monstro, espaço paradoxal onde a explicação se dissolve em seus próprios ácidos. Acontece o inexplicável. E, ao mesmo tempo, acontece a obra-prima, Arlt se torna real e foge, renuncia, cala. Consuma-se. A explicação e o romanesco, o expressionismo e o impressionismo, o simbólico e o imaginário, longe de se enfrentarem, vinham correndo pelo mesmo contínuo, que se consuma no real, e o real e a consumação também montam nele. Arlt morre, aos 42 anos, e passa ele próprio ao status de objeto da consciência, que o hábito tornará imperceptível e misterioso.

Dito de outro modo: a explicação e o romanesco são igualmente infinitos. Ambos proliferam na velocidade. O Monstro se desloca na crista da onda, como um surfista experiente, mas a explicação é o mar. Depois mudam de lugar. Qualquer um dos dois pode ser a velocidade sobre a qual se desliza o outro. A perseguição cria a velocidade, e a velocidade cria a distância. Então a contigüidade que torna monstruoso o Monstro, por falta de perspectiva, cede à criação de um espaço. Nele se efetua a literatura, nos anos, nos livros, na vida... Mas não para sempre: há um momento em que tudo pára. A explicação cala e dá lugar ao romanesco segundo, transcendental: o mito pessoal do escritor, seu matrimônio

místico. É o Instante, no qual tudo se torna real de repente, começando pelo mais misterioso, ou pelo único a que temos direito de chamar Mistério em nossa profissão: a qualidade, aquilo que torna grande uma obra ou um escritor, o que é definitivamente inexplicável porque o contínuo tomou outros rumos, deixando atrás, para sempre, a explicação. É inexplicável ao ponto de que todo o explicável numa obra de arte não faça parte de sua qualidade, podendo ser eliminado sem que deixássemos de amar essa obra.

Eu mesmo, propondo-me como exemplo da singularidade extenuada do tempo, monto no contínuo e corro atrás do Monstro revestido pela figura irrisória da explicação. Aí posso escolher entre os possíveis do real, e, sem qualquer razão, escolho apenas para fazer girar o "círculo de fatores enigmáticos", a crítica "impressionista". Já não a projeção miserável do simbólico, mas a introjeção feliz do imaginário, a recepção do cinema mudo de Arlt, que me alcança em rajadas de luz sombria, em visões deliciosamente assustadoras: o moinho dos Monstros em seu carrossel congelado, a Virgem suspensa no ar; Duchamp chamou-a Perspectiva, eu a chamo Inspiração. Saio buscá-la todos os dias, numa rotina imutável, na perfeita transparência do habitual, nas ruas de meu bairro, que é o de Arlt, Flores, nos cafés em volta da praça e da estação, onde vou todas as manhãs para escrever.

1991

A PROSOPOPÉIA*

Chama-se "prosopopéia" o recurso artificial de conceder discurso a algum objeto inanimado, animal, qualidade abstrata ou pessoa morta, ausente, imaginária. Nestes últimos casos, a tendência é confundi-los com algo como o romance ou teatro históricos; nos primeiros, com o gênero fantástico. O próprio da prosopopéia, no entanto, é que esse falante impossível não seja bem uma personagem, mas o sujeito de um discurso completo, que constitui a obra ou passagem literária em sua integridade. Mais característico ainda é que esse discurso possua uma intenção determinada, que só se realiza mediante o uso da prosopopéia. Essa intenção responde à classe de desejos que expressa frases tais como "Se estas paredes falassem...". Os objetos podem ser testemunhas presenciais, tão inúteis como insubstituíveis, por duas razões básicas: a primeira é que, na certeza que temos (não são poucos os motivos) de que jamais abrirão a boca, não vacilamos em realizar em sua presença nossos atos mais secretos; a segunda é que, não estando afetados pelos ciclos da vida orgânica, tais objetos duram mais que qualquer outro ser vivo – as "paredes" em questão podem muito bem ter presenciado as evoluções, secretas ou não, de vinte ou trinta gerações consecutivas.

O objeto inerte fornece o modelo completo da prosopopéia; o resto é parcial; o discurso de um gato pode revelar interessantes segredos que passaram despercebidos a seus olhos fosforescentes, mas não tem nada a dizer sobre o discurso das gerações (uma árvore estaria numa situação intermediária, digamos, entre gato e parede); o que poderia dizer a Justiça, ou a Primavera, seria genérico demais para nos interessar; e as revelações de Manuelita Rosas ou de Napoleão nos chegariam através do tempo, mas diriam apenas seus próprios segredos, não os alheios: ninguém teria se comportado diante de Napoleão como diante de uma parede, ou de um gato; além disso, nesse caso haveria distintas opções, como fazer falar a alma de Napoleão, sua estátua ou seu retrato. Este último, bastante comum (basta pensar nos últimos solilóquios da Gioconda que foram escritos), propõe uma mistura: o retrato ou estátua como objeto que atravessa o tempo, mais a psicologia da personagem. Entre parênteses, acredito que essa versão mista aponta a intuição que se esconde no fundo de um recurso que nos parece tão pueril: a prosopopéia representaria simplesmente a obra de arte, que também é objeto inerte e suporte do discurso – ou seja, objeto falante.

Apresso-me em destacar que não conheço nenhuma obra literária realmente boa que faça uso da prosopopéia. É muito limitadora e artificial para se sobrepôr ao engenho fácil. Entretanto, tenho acreditado sentir sua maquinária elementar operando como modelo ou motor de alguns grandes romances.

Seria bom começar por distinguir a prosopopéia como figura descrita nos manuais de retórica, da prosopopéia no momento da invenção, utilizada pela primeira e única vez, quando triunfa a liberdade geradora da literatura. E como em todos os bons inventos na arte, deste se pode recuperar o impulso original. Para ver como, é preciso dirigir o olhar aos motivos que levaram à sua invenção e ativá-los novamente. Já sugeri os motivos da prosopopéia: o de fundo, diria, é tematizar a coisificação ambígua (falante) da obra de arte. Este podemos deixar de lado, pois se esgota em si mesmo, é um pouco seu mito de origem. Os demais poderiam se resumir em três:

1) a organização intencional do discurso: caso se ponha a falar uma parede, podemos esperar que seja para dizer algo muito específico e muito bem pensado (supõe-se que houve tempo para pensá-lo);

2) toma a palavra um sujeito não destinado a falar, a que todos os participantes das histórias implicadas tiveram por mudo, e com bons motivos; por isso, a ele entregaram todos os seus segredos;

* "La prosopopeya" [1994] Zunino & Zungri. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 30 dez. 2003.

3) o que fala está isento das limitações temporais das personagens, atravessando suas vidas de um lado a outro.

Esse mecanismo tríplice corrobora, parece-me, a obra de alguns escritores insuspeitáveis de manipulações retóricas. Os três impulsos funcionam em *Carta ao Pai*, de Kafka. Aí fala o afetado pelo tabu do silêncio, o homem-parede, para seu interlocutor paterno, o último a esperar que aquele se pusesse a falar; seu discurso está severamente organizado como uma alegação jurídica, o que, aliás, é bastante característico da prosopopéia: sempre possui algo de ajuste de contas ou ato de justiça; e, por último, a *Carta ao Pai* também compartilha com a prosopopéia o "comprimento de onda" necessário para sulcar as gerações, por mais que aqui se tivesse de deslocar o olhar a outros pontos da obra de Kafka, para ver com todo alcance: ao otimismo da espécie para além do indivíduo, à multidão de ratos e, sobretudo, ao animal subterrâneo do último relato, quando se chega ao indivíduo que já não necessita da espécie para sobreviver.

Seria, talvez, bastante fácil continuar esboçando analogias deste tipo. Terminaríamos vendo prosopopéias em toda parte. Mas não me referia a aparições, sequer somadas, de seus três traços. A mecânica da prosopopéia faz atuá-los num só mecanismo: não o mudo, nem o ajuste de contas, nem o triunfo sobre o tempo, mas as três coisas coordenadas de modo que queiram significar algo distinto. Esse "algo distinto" é o que produz a originalidade pessoalíssima de um autor, do autor no qual volta a se manifestar, pela primeira vez no mundo e sem o saber, a ocorrência da prosopopéia.

Isso poderia ser melhor contemplado recorrendo-se a outro autor, no qual também identifique esse mecanismo em ação, e que para meu propósito leva vantagem sobre Kafka por estar muito mais longe de Puig. Faço a advertência, porém, de que não se trata de exemplos; não poderiam sê-los, porque cada caso constitui a origem absoluta de uma primeira vez histórica que, por essência, não admite um modelo anterior.

Este outro é Diderot. Mesmo limitando-me a seus quatro romances, creio neles fazer-se visível a mecânica da prosopopéia. Para começar, em *As jóias indiscretas*, a prosopopéia aparece diante da consternação de todo um reino, afortunadamente imaginário: os genitais femininos decidem falar. Aquilo que jamais se imaginaria falando, que por definição detém os segredos que se acreditaria melhores guardados, toma a palavra. Não é uma prosopopéia, mas sua tematização ou narrativização. O acento está posto sobre a organização intencional do discurso: as "jóias" abrem suas bocas por motivos muito concretos, e fazem isso com uma eficácia surpreendente. Trata-se de algo típico da mentalidade iluminista, da qual seria difícil encontrar um modelo mais bem acabado que Diderot. Sua qualidade como expoente da época deriva da originalidade sem parâmetro, adquirida pela reinvenção do dispositivo prosopopéia. O racionalismo mencionado como ajuste de contas está mais desenvolvido em *A religiosa*: quem fala agora é uma monja enclausurada, cujo voto de silêncio e obediência foi feito somente para melhor enunciar sua alegação fanática. *Jacques, o fatalista*, e sobretudo *O sobrinho de Rameau* tomam a direção contrária, seus protagonistas são tagarelas compulsivos. E por isso mesmo neles a prosopopéia triunfa. Nada pode surpreender menos que escutar o sobrinho de Rameau, uma espécie de charlatão profissional; a surpresa perene que se produz, no entanto, é que ele diz a verdade, sua loucura e marginalidade coisificaram-no como objeto falante capaz de testemunhar o juízo da civilização.

Jacques, o fatalista, por sua vez, é o monumento à digressão proliferante do romance. Diria, aliás, que aqui existe uma arqueologia da prosopopéia. O modelo seguido por Diderot foi Cervantes. Toda a originalidade do *Quixote*, originalidade fundadora do romance, está no fato de que suas personagens falam. Mediante o simples recurso de dar voz às personagens de um romance de cavalaria, este explode, e seus códigos se dissolvem. A ficção não resiste à prova da palavra falada, a realidade atua com um ácido, e o realismo nasce. Ao me referir ao "triunfo da prosopopéia", quero dizer sua superação. Algo tão néscio como a prosopopéia se torna literatura apenas ao cair por seu próprio peso. A outra influência de Diderot, em sua ficção, foi *Tristan Shandy*. A peculiaridade insólita do romance de Sterne consiste em dar palavra a uma personagem, sem condicionamentos, para que esta se perca em seu próprio discurso incontrollável, e acabe contando uma história diferente daquela que o

autor havia proposto. Salvo então que se tem de coisificar essa personagem, ou seja, despojá-la de uma psicologia que não poderia deixar de se contaminar pela do autor, dando-lhe a imprevisibilidade de uma parede que desanda a falar.

Bom, para também não me perder nas digressões, volto à prosopopéia. Suspeito de uma estrutura profunda que se pode somar à superfície como formação retórica, a prosopopéia propriamente dita, ou bem prosseguir sua travessia subterrânea e emergir, atualizada pela história, como obra romanesca inovadora e única. A estrutura profunda seria seu mito de origem, do que não vale a pena falar – caso pretendesse formulá-lo, este sairia atualizado e deformado por minha posição. Limite-me, então, aos três traços que destaquei (o escândalo de que fale quem não pode falar, a intencionalidade justiceira de seu discurso, o excesso sobre o tempo orgânico), tomados em sua maior abstração. A emergência, isto é, a elaboração histórica destes elementos, é a literatura e, inevitavelmente, o histórico de uma literatura.

Pois bem, em Puig o mito da prosopopéia se atualizará com traços próprios, próprios de Puig e de seu tempo. Acredito que a exploração de sua obra, encarada sob esse aspecto, pode trazer à luz alguns pontos de interesse.

Se nos perguntamos qual o segredo de Puig, que o torna tão diferente e superior a todos os romancistas argentinos seus contemporâneos, creio que a resposta está em que os romances de Puig se beneficiam pelo movimento de um interesse intrínseco, não – ou não em primeiro plano, vale dizer – aquele que pode despertar nos leitores, mas o que move seus atores. As personagens de Puig surgem e retiram sua razão de ser do interesse frenético em suas histórias. "Interesse", aqui, deve ser tomado em seu duplo sentido, como curiosidade intelectual e como implicação. Essa é a marca do romance popular, ou do gênero por excelência, o policial: as personagens seguem os avatares de sua curiosidade e por eles são delimitadas, ao mesmo tempo em que possuem interesses vitais postos na história. Mas no romance de entretenimento o interesse queima e se consome por inteiro em seu próprio círculo, seu triunfo consiste precisamente em não deixar resto algum. O interesse do leitor é puramente vicário, seu suporte é a identificação fantasmática, por essência efêmera, com os interesses internos da ficção. Enquanto o romance obra de arte, tal como inventou Flaubert, inverte esses termos: todo seu interesse está posto fora, no leitor e na operação estética da leitura. Daí que, para acentuar o contraste, o romance moderno tenha posto de lado o aventureiro e o gênio, especializando-se no mais cinza e medíocre dos cidadãos. Puig, por um golpe de gênio, que se poderia atribuir à sua sensatez humilde ou a seu gosto pelo antigo cinema de Hollywood, conseguiu recuperar, na mais artística das formas romanescas, a dinâmica do interesse interno.

Minha hipótese é de que isso se deu sob o signo da prosopopéia, ao menos nos primeiros romances, que puseram em marcha todo o processo. Ali está a mudez ou o tabu do silêncio, que acumula todos os segredos alheios, a intencionalidade justiceira do texto, bem como a passagem das gerações que dá sentido a toda a operação. O sentido é a mãe, chave da organização do discurso. A mãe é a primeira pessoa, para além do jogo das palavras, pois é a única que pode falar, mesmo não sendo ela quem fala. Também é a chave da temática: com ela inicia seu primeiro romance, e nela o último termina, ao fim de um longo desvio. A mãe é a produção; em sua sanha com o produto filho, segue produzindo-o eternamente. É a introdução do mecanismo da prosopopéia o que interrompe esse processo, cristalizando-o em arte.

Mas quem fala não é exatamente a mãe. Não poderia fazê-lo, ou teria muito pouco a dizer. É preciso lembrar que a mãe é um sujeito relativo; é mãe apenas para seu filho, e mesmo que a homossexualidade congele a mulher na figura materna exclusiva, para esta ou aquela mãe houve, e teve necessariamente de existir, um momento em que foi parte de uma multiplicidade. Daí a aparente polifonia da prosopopéia de Puig. O sujeito a que dá a palavra é plural: eu o chamaria "a época da juventude de minha mãe".

A empresa de Puig, de fazer falar uma determinada época histórica, parece o que hoje se chama *cultural studies*; o período da civilização enfocado é "a juventude da mãe". Trata-se de uma espécie de reconstrução, mas diferente da feita pelo romance histórico ou pela filologia, já que aqui o estilo está implicado. É a diferença entre o discurso científico sobre a constituição

atômica de uma parede e o solilóquio da parede pela prosopopéia, com a diferença adicional de que a parede não possui um estilo próprio, a época sim. Mas além disso, aqui o estilo está implicado por dentro. Disse antes que a única coisa que uma mãe realmente transmite a seu filho é o estilo; e daí compete, de um modo ambíguo e inextricável, com a época de formação do filho. Junto com a primeira pessoa, a personalidade de um *Zeitgeist*. De modo que mais que uma reconstrução, é uma auto-produção. E deve-se fazê-la por um método historiográfico peculiar: já não o "paternalista" dos documentos, mas um oral, fragmentário, suspeito, frívolo. Mesmo com esses defeitos, é o único método totalizante, porque dá conta de tudo, imagens, valores e gestos, uma estética geral.

A aventura que acontece nessa época é a abertura das possibilidades da mãe: os homens que teve para escolher, ou aqueles que deixou de escolher. É um reino de imensa liberdade. É como no adágio do Direito Romano: "a paternidade é sempre incerta, a maternidade é certíssima". Mas esse "sempre incerta" é a abertura infinita dos possíveis que, depois, não-se de fechar, e esse fechar se acentua pelo destino da arte. Inerte, se desloca; forma-se um zeugma, a máquina narrativa de Puig: um passado vivo, vibrante de cor e som, e um presente inexorável, amortizado na inadequação e na desdita; ao mesmo tempo, um passado que se fecha, apesar de tudo, e um presente que se abre no trabalho da escritura. Nessas condições, escrever deveria produzir certa culpa, pois equivale a coisificar ou matar o passado, como um vampirismo transtemporal. Matá-lo para fazê-lo falar.

A superioridade de Puig reside nessa opção. A política do romance se resume na alternativa de falar por si ou pelos demais; os colegas de Puig fizeram o curto-circuito mediante a consignação abjeta de "dar voz àqueles que não têm voz", lamentável caricatura da prosopopéia; melhor dizendo, ventriloquia e não prosopopéia – que é também ventriloquia, mas sem ilusionismo. A primeira pessoa se reverte sobre si mesma quando não se toma o cuidado da prosopopéia. "Dar voz àqueles que não têm voz" sem as virtudes que encarnou Puig (a sede de justiça, a experiência do segredo, o trânsito materno do estilo) equivale a uma farsa bastante confusa. E quando existe boa consciência ingênua, como classe alta, a prosopopéia dá resultados como *La casa*, de Mujica Láinez, ou o inefável *Habla el Alagarrobo*, de Victoria Ocampo.

A emergência da prosopopéia na arte narrativa de Puig é extraída do realismo ilusionista, ativando plenamente a máquina literária. Para o que (e em cujo processo se cria um contínuo de realidade e romance) é preciso coisificar e afastar o mundo da mãe, impondo e assumindo o destino do filho, tornando-o objeto de uma fatalidade absoluta. E trancando todas as saídas.

POBREZA*

Sou mais pobre que os pobres, e há mais tempo; uma eternidade de privações se desdobra em minha fantasia ressentida, que não se limita em medir a duração do mal. A magnitude da catástrofe também a ocupa. É tanto o que eu poderia ter, bastaria saber os meios de procurar em mim. Tantas coisas, tantas experiências, tantas comodidades. O trabalho quase obsessivo de enumerá-las, calcular em mim seu potencial de gozo, organizá-las, me deixa exausto e com a idéia de que só por isso já merecia tê-las. Mas a experiência real me afasta cada vez mais do bem-estar que o dinheiro poderia me dar, ao mesmo tempo em que intensifica minha percepção de suas vantagens.

Aí a fantasia não é necessária; basta olhar ao redor. A gente em que vivo se torna mais rica a cada ano. Na verdade eram ricos desde o início; no meu caso, a pobreza nunca foi uma comunidade, mas um estigma de distanciamento. Não soube fazer amigos pobres; para ser sincero, não quis fazê-los. Porque tudo me afasta deles: meus gostos, meus hábitos, meus interesses. Não teríamos o que falar; o futebol me deprime, no *Clarín* não toco. Se é por estreiteza mental, a minha já basta e sobra. A gente refinada com que posso manter uma conversa com dinheiro de sobra, a quem, é claro, sequer passa pela cabeça compartilhar comigo. Por que fariam isso? Em sua frívola inocência, acreditam-me um grande escritor, um testemunho vivo e antecipado de história literária. E na realidade sou um necessitado. Vejo-os circular em órbitas que os tornam mais e mais inacessíveis, meu ressentimento cresce. Fico amargo, deprimido, me torno excêntrico por um compreensível reflexo de autodefesa, e também para dissimular. Já me dão vergonha meus sapatos pontudos, meu eterno guarda-roupa inadequado, meu desalinho e falta de higiene, produto de um desespero surdo. Vivo encerrado em meu escritório, ao qual não posso convidar ninguém de tão estragados estão os móveis, tantas manchas de umidade nas paredes, tão medidas são nossas porções de arroz, salsichas, fideos baratos. Pelas janelas vejo meus vizinhos do Bairro Rivadavia (uma vila miserável) e comprovo não serem tão pobres como eu, porque sempre lhes sobra algo, enquanto a mim falta tudo. Vejo suas comilanças, suas bebedeiras, seus domingos ao sol e até quando saem arrastando seus rickshaws a remexer na lixeira são mais ricos que eu, porque encontram algo. A mim, em contrapartida, um esforço esgotador nos trabalhos mais abjetos, nas mais humilhantes mendicidades de classe média, alcança apenas manter meus filhos com vida, que devem fazer esforços heróicos para relevar a comparação com seus amigos, considerando-me, com toda razão, um fracassado. Quanto tempo faz que não compro um livro, um disco, que não vou ao cinema? Meu computador está obsoleto, funciona por milagre, mas sequer posso sonhar em trocá-lo. E a meu redor todos compram, gastam, renovam, mudam, progridem. Com crise ou sem crise, há em minha pátria fases periódicas de consumismo a que todos se prendem. Todos menos eu. Com o que iria comprar algo, se tenho o bolso vazio? Sequer tenho cartão de crédito. Vi-me obrigado a ser um evasor impositivo, por falta de meios. E quando todos os meus conhecidos, já cansados de acumular objetos novos e sensações enriquecedoras, saem de férias a praias tropicais ou fazem viagens culturais por belas cidades antigas, fico eu ruminando o rancor em minha pocilga. Só um milagre poderia prover-me de algo supérfluo que ilumine minha existência sórdida, mas já gastei o milagre por conseguir o necessário para sobreviver, e não é razoável pretender que a um só beneficiem dois milagres sucessivos.

Por que sempre teve de ser assim? Por que não pôde acontecer de outro modo se, afinal de contas, para a ordem geral do Universo dava no mesmo uma coisa ou outra? Por que fui objeto de sua furiosa perseguição, Pobreza? Por que eu? Quando era menino, lá em Pringles, já se fixaras em mim, quem sabe o porquê, por meus lindos olhos, que fez míopes, somando a miséria física à econômica, tornando-me complexado além da conta. Já então começamos a viver em

* "Pobreza" *La Muela de Juicio* a. X, n. 6, La Plata, 1996.

estreita comunidade, você e eu. Minha casa repleta de escassez era a sua. Ali aprendi a lhe conhecer, nas eternas discussões por dinheiro que meus pais mantinham, quando mostrava seu idioma e meu futuro. E se saía de minha casa, você ia comigo, minha mão dada a uma das suas, enquanto com a outra me mostrava a caixa de lápis-de-cores de meus companheiros de escola, seus blocos de papel para copiar, os sorvetes que tomavam, as bicicletas em que circulavam... De onde tiravam o dinheiro? Por que eu não tinha? Nunca me disse.

O que realmente chama a atenção é que quando parti, você veio comigo, como se não pudesse suportar minha ausência. Minha mãe acatava a separação, você não. Veio a Buenos Aires junto comigo, instalou-se no meu canto, e nenhuma de minhas manobras serviu para afastar sua obstinada companhia. Se tentava trabalhar, ia comigo ao trabalho, no coletivo; se perdia o emprego, você ficava em casa me olhando ler alguns volumes tristes. Quando me casei, você foi o único presente que pude dar à minha esposa, a única fada que se inclinou sobre o berço de meus filhos. Foi a sinistra árvore de meu Natal, o único número de minha roleta psíquica, a confidente de minhas efusões mais óbvias. Virando-me na cama, presa de atormentadas insônias, elucubrei todo tipo de fuga até o cérebro secar. Você sempre me deu grande latitude de ação, mas no último momento embarcava comigo. Como nesses desenhos animados obsessivos, pude cruzar mares e continentes, e acreditar que sequer por um instante tinha me livrado de sua perseguição... só para acabar lhe vendo em meu quarto, afanada em pequenas mesquinhas. Era automático. Acabei me tornando o mais sedentário dos homens. As evasões da esperança, as mudanças de ocupação, as resoluções, o auto-hipnotismo funcionaram menos ainda, o que era previsível: quando o literal não nos serve, as metáforas são menos que inúteis.

Chega. É o bastante. Quarenta e seis anos de condenação não se dão sequer a um assassino, e nunca faltei com a lei, ao contrário, sou tão bem intencionado e inofensivo que às vezes me julgo um santo. Não pode me deixar em paz? Não mereço uma trégua sequer? Mesmo sabendo que a culpa é minha, acho injusto. Quero ficar só, livre de minhas forças, se é que ainda tenho alguma; quero ser um a mais na multidão sobre a qual se exercitam as leis do acaso, e ter a probabilidade, ainda que remota, de ser favorecido pela sorte. Sua assistência inexorável me deixa farto. Estou doente de sua homeopatia, Pobreza, queria desinfentá-la... Se houvesse uma possibilidade de me escutar, eu ameaçaria com suicídio, ainda que nem isso tivesse efeito.

Nesse ponto de meu monólogo vi aparecer, diante de meus olhos, a figura esquelética, puída, mas em pé, tesa, majestosa a seu modo, da Pobreza. Minhas palavras deviam ter produzido algum efeito, porque seu aspecto de falsa submissão perdera lugar para uma fúria genuína, os olhos em chamas, os punhos fechados, os lábios se movendo violentos:

"Néscio! Desorientado! Imbecil! Fiquei em silêncio todos estes anos, agüentando suas queixas, seus acessos imaturos, sua inadaptação, sua ingratidão aos dons que vim derramando sobre você, desde que nasceu. Mas já não agüento mais. Agora você tem de me ouvir, mesmo sem acreditar que lhe sirva de alguma coisa, porque há gente que não aprende nunca.

"Quem lhe disse que minha companhia era um inconveniente? Acreditar nisso por ser o que todos diziam dá a medida de sua frivolidade incurável. Foi para lhe salvar desse defeito, especificamente, que me dediquei a você, numa constância que agora vejo desperdiçada. Ter de lhe fazer, a essa altura, a lista de meus benefícios! Não sei por onde começar, porque fui eu que lhe dei tudo. Mais que isso, lhe dei o suporte para receber. Dei variação e cor àquilo que sem minha intervenção teria sido uma rotina amorfa. Dei a alegria de poder sempre esperar algo melhor: conhecendo você, o que poderia esperar no caso de não ter conseguido algo, e sim perder? Tal como foram as coisas, suas expectativas foram sempre de melhora. Medroso e tímido como é, e como teria sido de qualquer modo, fosse qual fosse seu salário, viveria assustado por medo de ladrões e vigaristas que sempre lhe ganhariam em astúcia. Dei a você um motivo para continuar vivendo, o único que teve. Por acaso teria escrito algo não fosse eu velando a seu lado, espiando seus cadernos por cima do ombro? Por que faria isso? E caso tivesse feito, teria saído pior ainda do que saiu. Muito pior! Mas isso também tenho de explicar. Farei pela primeira e única vez, talvez assim preste atenção.

"Você já deve ter notado, mesmo com suas limitações, que os ricos são diferentes. São pelo simples motivo de que enquanto o pobre tem de fazer as coisas, o rico pode comprá-las já prontas; o dinheiro permite se colocar de entrada num ponto mais avançado do processo, idealmente no ponto final. Onde o pobre compra a madeira e faz a mesa, o rico vai à loja e compra. Há uma progressão: se é menos rico, compra a mesa e pinta ele mesmo; se é mais, compra já pintada. Se o pobre é mais pobre, não compra sequer a madeira, vai ao bosque, corta uma árvore, etcétera. A pobreza, ou seja, eu, é diretamente proporcional à quantidade em processo. O rico consegue tudo feito, e isso inclui tanto serviços quanto bens. Ou seja que o rico fica sem a realidade, porque a realidade é um processo. Pior ainda, essa disponibilidade de coisas feitas e prontas para serem usadas se torna uma segunda natureza, aplicando-se ao entendimento. É por isso que os ricos usam idéias já feitas, opiniões alheias, gostos produzidos pelos demais. Deixam o processo nas mãos dos outros. Até com seus sentimentos acontece o mesmo, o que os torna tão estereotipados e superficiais, fazendo mais escandaloso o paradoxo de que aqueles que mais oportunidades de educação têm, sejam os mais ignorantes e banais. Teria gostado de ser assim? Percebe que não sabe o que diz? Sem mim, teria faltado a seus livros a única modesta virtude que lhes há de reconhecer: o realismo. E faz a desfeita de me reprovar?

"Suma, se quiser. Seu primeiro pensamento ao acordar é uma investida contra mim; o último, ao se deitar, também. Em meio a isso, tudo se reduz a queixas, esbravejos, recriminações. Não ignoro que o avanço da civilização leva o mundo rumo ao sistema dos ricos, que com o tempo se generalizará; deve ser isso o que o faz sentir-se marginal e fora de moda, como se eu fosse um lastro que lhe arrasta a um passado artesanal e esforçado. Poderia ser uma desculpa de sua parte, mas sua originalidade está aí, e dada a sua inadequação, sem originalidade você não é nada. Fiz-lhe artista, porque a arte é processo, não resultado.

"Seja como for, já não lhe sirvo mais de desculpa. Estou farta de ser sua besta escura, dos insultos, de sua má educação. Não agüento mais. Vou embora. Se é o que tanto queria, poderá se dar por satisfeito: não me verá mais. Vou a Arturito Carrera, onde estou certa de ser apreciada como mereço."

E sem mais se levantou, dirigindo-se à porta, ofendida, dura de indignação. Era isso. Ia embora. Mais um passo e estaria fora. Senti uma vertigem de irreabilidade. A angústia encheu-me o peito, intolerável como um infarto. Todos os discursos me convencem, e este mais que qualquer outro, porque de certo modo tinha nascido de meu próprio coração e pronunciara-o eu mesmo (as figuras alegóricas operam assim). Levantei da poltrona num salto e gritei:

Não! Não vá, Pobreza! Faz de conta que não disse nada, eu suplico. Faz surdos os ouvidos, agora e no porvir, porque me conheço e sei que não vou deixar de me queixar. Na verdade não quero que me deixe. Depois de tudo, já estou acostumado. Seria quase como se me deixasse minha esposa. Não poderia suportar a humilhação. Não nasci para órfão. Fica comigo e já me recomponho. Não faça caso. Reconheço que sou mal educado e que não lhe mereço, mas por favor, por favor, não vá.

Imóvel, com o pé na soleira, deixou passar um momento de intolerável suspense. E depois voltou muito devagar. Tinha no rosto um sorriso sério. Soube então que me perdoara. Veio até mim com passos cerimoniais de noiva avançando rumo ao altar.

E desde então a Pobreza viveu comigo, e nem por um dia abandonou minha casa.

19 de novembro de 1995

A NOVA ESCRITURA*

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, o mito da vanguarda veio repor a possibilidade de se fazer o caminho a partir da origem. Se o processo real havia levado dois ou três mil anos, o proposto pela vanguarda não pôde funcionar senão como um simulacro ou pantomima, daí o ar lúdico, ou em todo caso "pouco sério" atribuído às vanguardas, em sua instabilidade carnavalesca. Mas a História abomina as situações estáveis e a vanguarda foi a resposta de uma prática social, a arte, para recriar uma dinâmica evolutiva.

Com efeito, e limitando-nos ao campo do romance, uma vez que o romance "profissional" já existe numa perfeição insuperável dentro de suas premissas, isto é, o romance de Balzac, Dickens, Tolstói, Manzoni, a situação corre o risco de congelar. Alguém poderia resumir que, se o perigo é de os romancistas continuarem a escrever como Balzac, estamos dispostos a corrê-lo e com gosto. Mas seria otimista demais falar de um mero "perigo", a situação de fato congelou e milhares de romancistas continuaram escrevendo o romance balzaquiano durante o século XX: é a torrente inacabável de romances passadistas, de entretenimento ou ideológicos, a *commercial fiction*. Para dar um só passo além, como fez Proust, é preciso um esforço descomunal e o sacrifício de toda uma vida. Atua a lei dos rendimentos decrescentes, pela qual o inovador cobre quase todo o campo no gesto inicial, deixando a seus sucessores um espaço cada vez mais reduzido, onde é difícil avançar.

Uma vez constituído o romancista profissional, as alternativas são duas, igualmente melancólicas: seguir escrevendo os velhos romances em cenários atualizados, ou tentar, heroicamente, um ou dois passos adiante. Em pouco tempo essa última possibilidade se mostra um beco sem saída: 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, num hiperprofissionalismo inumano. Ser profissional da literatura foi um estado momentâneo e precário, que só pôde funcionar em determinado momento histórico – diria, aliás, que só pôde funcionar como promessa, no processo de sua constituição; quando cristalizou, já era hora de procurar outra coisa.

Por sorte, há uma terceira alternativa: a vanguarda, que, a meu ver, é uma tentativa de recuperar o gesto entusiasmado num nível mais alto de síntese histórica. Ou seja, fincar o pé num campo já autônomo e validado socialmente, nele inventando novas práticas que devolvam à arte a facilidade de fatura tida em suas origens.

A profissionalização implica uma especialização. Por isso as vanguardas retomam, eventualmente e em distintas modulações, a frase de Lautréamont: "A poesia deve ser feita por todos, não por apenas um". Parece-me equivocado interpretar essa frase num sentido puramente quantitativo e democrático, o das boas intenções utópicas. Talvez seja o contrário: quando a poesia for algo que todos possam fazer, então o poeta poderá ser um homem qualquer, livrando-se de toda essa miséria psicológica a que vimos chamando talento, estilo, missão, trabalho e outras torturas mais. Já não precisará ser um maldito, nem sofrer, escravizar-se por um trabalho que a sociedade aprecia cada vez menos.

A profissionalização pôs em risco a historicidade da arte; encerrou o histórico ao conteúdo, deixando a forma petrificada. Equivale dizer que se rompeu a dialética forma-conteúdo, que origina o artístico da arte.

* "La nueva escritura" *La Jornada Semanal*, 12 abr. 1998. Também em *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n. 8. Rosario, out. 2000.

Mais que isso, a profissionalização restringiu a prática da arte a um minúsculo setor social de especialistas, perdendo a riqueza de experiências de todo o restante da sociedade. Os artistas viram-se obrigados a "dar voz àqueles que não têm voz", como haviam feito os fabulistas, que punham a falar burros, papagaios, cães, moscas, cadeiras, reis, nuvens. A prosopopéia invadiu a arte do século XX.

A ferramenta das vanguardas, sempre conforme essa minha visão pessoal, 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. Na verdade, o juízo não importa. A vanguarda, por sua própria natureza, incorpora o escárnio, tornando-o um dado a mais de trabalho.

Neste sentido, entendidas como articuladoras de procedimentos, as vanguardas permanecem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. Construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonia, *cut-up*, acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existissem o bastante!

Uma obra sempre terá o valor de um exemplo e um exemplo vale por outro, variando apenas em seu poder persuasivo – mas, de qualquer modo, já estamos convencidos.

A questão é decidir se uma obra de arte é o caso particular de algo genérico, que viria a ser essa arte, esse gênero. Se dissermos "Li muitos romances. O *Quixote*, por exemplo", talvez não estejamos fazendo justiça. Retiramos essa obra da História para colocá-la na estante de um museu, de um supermercado. O *Quixote* não é um romance entre outros, mas o fenômeno único e irrepetível – ou seja, histórico – do qual deriva a definição da palavra "romance". Na arte, os exemplos não são exemplos; são invenções particularíssimas as quais generalidade alguma gerencia.

Quando uma civilização envelhece, a alternativa é permanecer fazendo obras ou reinventar a arte. Mas a medida do envelhecimento de uma civilização é dada pela quantidade de invenções já feitas e exploradas. Então essa segunda alternativa vai se tornando mais e mais difícil, mais trabalhosa e menos gratificante. A não ser que se torne o atalho, o que sempre parecerá um tanto bárbaro ou irresponsável, para se recorrer ao procedimento. E isso é o que as vanguardas fizeram.

Se a arte tornou-se uma mera produção de obras 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. Essa intenção, em si mesma, arrasta os outros pontos: que possa ser feita por todos, que se desvincule das restrições psicológicas e, para dizer tudo de uma vez, que a "obra" seja o procedimento para se fazer obras, sem a obra. Ou com a obra, mas só como um apêndice documental que sirva apenas para deduzir o processo do qual saiu.

Quero ilustrar isso com um artista favorito, um músico norte-americano, John Cage, cuja obra é uma mina inesgotável de procedimentos. E não deixo de falar de literatura por Cage ser um músico. Ao contrário. Que "a poesia seja feita por todos, não por um" significa também que esse "um", ao se pôr em ação, fará todas as artes, não só uma. O procedimento estabelece uma comunicação entre elas; diria, aliás, ser esta a marca de um sistema edênico, no qual todas formam uma só, o artista sendo o homem sem qualidades profissionais especializadas. Ao mesmo tempo, falar de John Cage a essa altura não é trazer um exemplo. Não é de um exemplo, mas da coisa em si que estou falando.

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 causalidade, 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 sempre 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. Seria justo colocá-la em seus últimos anos de vida, nas famosas peças intituladas com números, compostas entre 1987 e 1992, ano de sua morte. 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 fabricar obras. Tal como foram as coisas, teve de fazer algo diferente. Pode-se esclarecer essa diferença através do exame sucinto de uma de suas invenções, *Music of Changes*, de 1951.

Music of Changes é uma peça para piano solo; no método de elaboração, Cage utilizou os hexagramas do *I Ching*, ou *Livro das mutações*. Foi criada mediante o acaso. Não se pode dizer que foi composta, porque este verbo aponta uma disposição deliberada de seus distintos elementos. Aqui, a composição foi objeto de uma metódica anulação.

Cage utilizou três tabelas quadriculadas, de oito casas cada lado, ou seja, sessenta e quatro por tabela, que é a quantidade de hexagramas do *I Ching*. A primeira tabela continha os sons; cada casa possuía um "evento sonoro", com uma ou várias notas; na verdade, apenas as casas ímpares o tinham, as pares estavam vazias e indicavam silêncios. A segunda tabela, também com sessenta e quatro casas, servia para as durações, não dispostas dentro de um marco métrico. Aqui, as sessenta e quatro casas estão ocupadas, pois a duração serve tanto para o som como para o silêncio. A terceira tabela, na qual se utiliza apenas uma a cada quatro casas, é para a dinâmica, que vai de pianíssimo a fortíssimo, utilizados separadamente ou em combinação, isto é, de uma notação a outra.

Lançando seis vezes duas moedas determinava-se um hexagrama o *I Ching*. O número desse hexagrama remetia a uma das casas na tabela de sons. Outros seis lançamentos, outro hexagrama; determinava-se aí a duração a ser aplicada ao som antes sorteado. A terceira série de lançamentos determinava a dinâmica. (Havia ainda uma quarta tabela, de densidades: também pelo acaso se determinava quantas camadas de som teria cada momento; essas camadas podiam oscilar de um a oito.) A extensão de suas quatro partes, a estrutura destas e a duração total também saíam do acaso.

O trabalho metódico e puramente automático de se deliberar uma nota após outra faz a peça do princípio ao fim. A que soa essa peça? Das premissas de construção se conclui que soará a qualquer coisa. Não haverá nem melodias, ritmos, progressão, tonalidade, nem nada. Salvo aquelas que saírem ao acaso. Isto é, se o acaso assim desejar, haverá tudo isso.

É curioso, mas seria possível afirmar que, dado o procedimento, a peça deveria soar completamente atemporal, impessoal e sem-lugar, mas soa intensamente a 1951, à obra de um discípulo norte-americano de Schönberg, sendo muito característica de John Cage. Mas de que jeito? A única coisa que fez Cage, em 1951, foi decidir o procedimento; nem bem começou a escritura, suspendeu-se a data e a personalidade, bem como a civilização que as envolvia. Se a data, a personalidade e a civilização seguem presentes no produto final, significa que estamos equivocados ao assinalar sua presença em processos psicológicos no ato da composição.

Suponhamos que os *Noturnos* de Chopin tivessem sido escritos sob o mesmo procedimento. Não necessariamente com o *I Ching*, mas sim com tabelas de elementos, uma seleção deles conforme o acaso. Não é tão tresloucado, pois essas tabelas sempre existiram, ainda que em estado virtual, e a atualização de seus elementos sempre se fez mais ou menos ao acaso, salvo que esse acaso poderia se chamar inspiração, capricho ou inclusive necessidade. Para manter a tonalidade ou a métrica, já não seria preciso preparar tabelas *ad hoc*. Logicamente, o romantismo não podia renunciar às prerrogativas do eu sem corromper sua fábula. O construtivismo a que se opunha tendia à impessoalidade e não estranha ter experimentado com o acaso. Na época imediatamente posterior a Bach, compôs-se ocasionalmente através do acaso, com dados; fizeram isso Mozart, Haydn, Carl Philip Emmanuel Bach, dentre outros. O ingresso da personalidade do artista, de sua sensibilidade, bem como das complicações políticas do eu, inicia com o romantismo, demorando um século para se esgotar. O grande mecânico Schönberg dá uma volta de parafuso na profissionalização do músico, preparando a entrada de um novo tipo de artista: o músico que não é

músico, o pintor que não é pintor, o escritor que não é escritor. Já em 1913, Marcel Duchamp fizera um experimento no mesmo sentido, determinar as notas ao acaso, mas sem executá-lo; considerava a execução "bastante inútil". Com efeito, para que realizar a obra, se já se sabe como fazê-la? A obra serviria apenas para alimentar o consumo ou sanar uma satisfação narcisista.

Cage justifica o uso do acaso argumentando que "assim é possível uma composição musical cuja continuidade está livre do gosto e da memória individuais, bem como da bibliografia e das 'tradições' da arte". Isso a que chama "bibliografia" e "tradições da arte" não é senão um modo canônico de se fazer arte, que se atualiza naquilo que denomina "o gosto e a memória individuais". O vanguardista cria um procedimento próprio, um cânone próprio, um modo individual de recomeçar do zero o trabalho da arte. Faz isso porque em sua época, a nossa, os procedimentos tradicionais se mostraram concluídos, já feitos; o trabalho do artista se deslocou da criação artística para a produção de obras, perdendo algo essencial. E isso não é nenhuma novidade. Santo Agostinho disse que apenas Deus conhece o mundo, porque ele o fez. Nós não, porque não o fizemos. A arte seria, então, 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. Não se trata, portanto, de conhecer, mas de atuar. E acredito que o elemento mais são das vanguardas, daquelas cujo epítome é Cage, é devolver a ação ao primeiro plano, não importando que pareça frenética, lúdica, sem direção, desinteressada dos resultados. Tem de se desinteressar dos resultados para permanecer sendo ação.

O procedimento das tabelas de elementos utilizado por Cage poderia servir para qualquer arte. Na pintura seria preciso fazer tabelas de formas básicas, cores, tamanhos e utilizar algum método de azar para ir escolhendo quais atualizar no quadro. A arquitetura também poderia ser praticada assim. O teatro. A cerâmica. Qualquer arte. A literatura também, é claro.

Ao compartilharem o procedimento, todas as artes se comunicam entre si: comunicam-se por sua origem ou por sua geração. E ao remontar às raízes, o jogo começa de novo.

O procedimento, seja qual for, em geral consiste em remontar às raízes. Daí que a arte que não utiliza de um procedimento, hoje em dia, não seja arte de verdade. Pois o que distingue a arte autêntica do mero uso da linguagem é justamente essa radicalidade.

A CIDADE E O CAMPO*

Encontrar um cenário onde situar a ficção é a metade (ou mais) do trabalho do narrador. A cena física estabelece a cena humana, e a coincidência das duas ocasiona a peripécia. Em grande parte, o trabalho de escrever uma ficção consiste em criar as condições para que a ficção se faça sozinha. E esse trabalho de criação, vale dizer, é feito sob condições que põem o autor na História.

O histórico opera como um marco regulador da verdade. E em se tratando da verdade, a ficção (isto é, a anedota, objeto do trabalho do narrador) tornará particular o geral (o cenário escolhido). Assim, o relato se beneficia de uma "verdade" prévia, embora sempre corra o risco de se tornar um exemplo. Um escritor, com todos os seus livros, pode ser um exemplo de uma verdade, ou uma verdade em si – ou seja, uma verdade nova, o que vem a ser uma espécie de oxímoro que define a peculiaridade da literatura.

Há cem anos, os escritores latino-americanos estavam aprendendo o ofício; por outra, talvez se devesse dizer que as sociedades latino-americanas estavam aprendendo a produzir escritores. Pela lei do menor esforço, nesses casos a tendência é tomar cenários já sistematizados aos pares, cujo contraste dita os traços pertinentes: cidade/campo, ricos/pobres, passado/presente, Europa/América, liberais/conservadores etc.

Em cada literatura nacional latino-americana, do México à Argentina, esses pares se modularam de forma distinta.

Tomemos o par cidade/campo, um dos mais produtivos de todo o continente. O campo e a cidade são cenários já formalizados e com longa tradição, que remonta ao "menosprezo de corte e alabança de aldeia",** e, antes disso, à literatura greco-latina.

Para torná-lo operacional, é preciso elencar quatro termos, campo, cidade, homem do campo, homem da cidade, e combiná-los, de modo a formar os quatro temas básicos. Há, é claro, dois níveis de produtividade distintos. Se o cidadão está na cidade e o camponês no campo, a peripécia fica por inventar, e para isso se recorre a elementos psicológicos ou sociais. Se as personagens circulam e passam ao campo oposto, isso já é uma peripécia e, de certo modo, uma ficção, ou arquivicção, talvez o modelo original de toda ficção possível.

O tema do camponês na cidade é o mais tradicional, e também o mais "normal", já que possui por referente um processo histórico de urbanização ou migração às cidades que realmente se deu e que continua acontecendo. Seu oposto, o cidadão no campo, de preferência acentuado como pedante e intelectual, é, pelo contrário, uma inversão, e como depende de referentes menos universais, bem mais interessante historicamente: é preciso sempre verossimizá-lo em particular. No primeiro caso, simplesmente se aplica o mito e o trabalho já está feito, como na comédia dell'arte. No segundo, trata-se de mitos novos, ou seja, de História.

No Rio da Prata, o contraste campo/cidade foi mais forte que em qualquer outro país do continente, isso pela existência de grandes cidades européias, o peso social da classe média que as habitava e pelo tipo de exploração extensiva do campo. Campo e cidade foram duas civilizações distintas com culturas autônomas.

Sobre as décadas 1870-1880, o dispositivo cidade/campo ocupa toda a literatura do Prata, a ponto de podermos afirmar tratar-se da face literária do processo de criação da nacionalidade. Por definição, o romantismo trabalhava com pares míticos; nessas décadas, a literatura séria, obrigada a tomar

* "La ciudad y el campo" Conferência, Colegio de México, 1998.

** Referência ao livro de Antonio de Guevara (1480-1545), *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Valladolid, 1539. (Nota do Tradutor.)

distância do romantismo, começa a dar realidade aos termos da combinatória.

O velho tema do camponês na cidade aparece classicamente no *Fausto*, de Estanislao del Campo, de mito a mito. O *ready-made* exime-o de recorrer à cor social reivindicatória que deve sim utilizar contemporaneamente o tema do camponês no campo, cujo modelo é fixado em *Martín Fierro*.

O equivalente urbano da literatura gauchesca é o naturalismo, ao fazer do objeto de seu olhar um sistema cultural completo e alheio. Em Zola, figura e fundo interagem num estilo que obtém toda a sua poesia das ressonâncias entre as vibrações de cada um. Em seus discípulos, o método não poderia senão degenerar na colagem e na caricatura; as personagens acabam desfilando seus dramas genéticos por cenários escolhidos ao acaso, e os sucessivos lances de dados esboçam o mapa ideológico do autor. É o caso de Eugenio Cambaceres, que preenche, com breves romances dos anos 1880, os arquivos do homem da cidade, no campo e na cidade. Em *Sin rumbo*, o homem da cidade traslada ao campo seu tédio e seus maus modos simplesmente porque pode: o campo é seu, e o único modo de anular esse dado, à espera da Revolução, é o suicídio. *En la sangre*, em contrapartida, tem por protagonista um homem da cidade que não é proprietário do campo, e essa circunstância, dadas as condições do naturalismo adaptado à Argentina, deixa-o definitivamente fora de lugar. Daí que o único caminho que lhe reste seja a violência genética, sob a forma da sedução de uma herdeira de propriedades rurais.

Uma vez estabelecida a nacionalidade e dividido o campo por toda a eternidade de uma *belle époque*, a ausência dos fazendeiros, somada à grande latitude do Prata no contraste campo/cidade, dá a esse par um semblante abstrato que, a meu ver, é responsável pelo tom intelectual e especulativo que singulariza a literatura do Prata no contexto latino-americano.

Vejamos como evoluiu cada um dos arquivos cinqüenta anos depois. Um deles se extinguiu, o do homem do campo no campo: era insustentável, ficando a cargo das chamadas literaturas regionais, que existiram justamente com esse objeto. Do Uruguai, que não é tão grande a ponto de possuir regiões, sobreviveu o "crioulismo". Se em Juan José Morosoli a vida rural tinge-se de um melancólico fatalismo oriental (todo o encanto desse autor está nessa redundância de homem do campo que vive no campo), nessa peça culminante que é "¡Qué lástima!", de Espínola (1933), a tensão cidade/campo (embora a cidade tenha sido relegada aos confins quase impensáveis de uma nostalgia infinita) se reproduz em outra tensão de opostos bastante reveladora: a ironia comovente. Todos os crioulistas uruguaios apontaram seu trabalho à experimentação com a emoção profunda, o que os reduzia a uma repetição da paisagem no homem. Mesmo sendo um programa minimalista, teve um desenvolvimento prolongado, já que suas premissas orientavam uma elaboração minuciosa, e o próprio Espínola tomaria de si nada menos que vinte e cinco anos, depois de "¡Qué lástima!", para dar por encerradas as três ou quatro páginas de sua transcendental obra-prima, "Rodríguez", na qual reescreve o *Fausto*, crioulo ou não-crioulo, encerrando com o triunfo do camponês a identidade campo-campo.

O outro arquivo do homem do campo, de sua visita à cidade, também se extinguiu enquanto tal para os anos 1920. Transformou-se no "provinciano na cidade", ou seja, em Buenos Aires, e também no imigrante na cidade (do campo à cidade, mas o campo, no caso, são as aldeias de Galicia e Abruzzos). Nessas condições, a cidade é a máquina de moer carne, carne nova, segundo o modelo brutal e da literatura popular de *El mal metafísico*, de José Gálvez.

Quanto aos outros arquivos, do homem da cidade, suas mutações geram grande parte da literatura argentina do século XX. Na realidade, fundem-se num só rótulo. O homem da cidade vive na cidade já definitivamente, o campo sendo um espaço imaginário de fuga e redenção. O modelo ficou estabelecido por *El juguete rabioso*, de Arlt, em que o campo é "o Sul", instância puramente direcional ou, em todo caso, climática.

Don Segundo Sombra é outro modelo, desta vez da prosopopéia e da ventriloquia, mecanismo natural da literatura de intenção social (segundo a sinistra voz de ordem: "dar voz aos que não têm voz"). Se na gauchesca o autor culto falava com a voz real ou suposta do homem do campo, Güiraldes dá uma volta de parafuso, fazendo com que este fale como ele, numa transcendência da ventriloquia, recuperando sua própria voz culta mediante a mágica genética.

Pela migração dentro de um mesmo sujeito, antecipa o gênero fantástico: o seu é uma metamorfose terrorista intrasubjetiva.

A dicotomia romance bom/romance ruim, de Macedonio Fernández, guarda parentesco com o par campo/cidade. No "primeiro romance bom", as personagens da cidade vão ao campo preparar o assalto *angélico* à cidade; no "último romance ruim", personagens da cidade, que não saem dela, já criaram as condições de bondade propostas no outro modelo. No nível das histórias, *Adriana Buenos Aires* é posterior à *Novela de la Eterna*. Mas por que este é "bom" e aquele "ruim"? Porque o que torna ruim a literatura é a aceitação do cenário e das condições que este lhe impõe, e o que a torna boa é o processo de sua gênese; isso deveria ser levado a sério, coisa que nem sempre acontece com essa dicotomia macedoniana.

O matiz intelectual, especulativo, que é a peculiaridade da literatura argentina e do qual Macedonio assinala o limite a que Borges teria de transpor, se reflete nesta frase: "Se pudesse passar uma hora deitado no chão, de boca para cima, em pleno campo, desvendaria o enigma do Universo".

O projeto de "volta ao campo" sofre uma mutação igualmente (ou mais) especulativa no romance *El paisano Aguilar*, de Amorim: o homem da cidade que se embrutece no campo – onde, a rigor, teria ido se refinar. O livro fracassa, mesmo sendo legível, porque a idéia de "camponificação" é cômica; Amorim, aliás, era um homem resistente ao humor, apesar de encarnar (ou justamente por isso) o paradoxo essencialmente cômico do milionário comunista. Também tinha reservas ao humor o argentino Benito Lynch, que desenvolveu o projeto de escrever um *Martín Fierro* romance, no *Romance de un gaucho*, assumindo a prosopopéia sem mudança genética; no seu caso, o resultado é ilegível.

Bioy Casares tocou no tema da camponificação, num conto em que um jovem escritor se retira ao campo, em busca de sossego e da concentração de que necessita para compor sua obra filosófica; em alguns poucos anos acaba por se transformar num camponês rude e semi-analfabeto. Aqui, o tratamento é humorístico: não no relato em si, que é bem mais melancólico, mas no projeto, que ao retomar o formato conto, conatural a Bioy, pode se limitar tão-somente à idéia que o gerencia, uma espécie de chiste.

O humor sempre indica um esgotamento. E, com efeito, a partir dos anos trinta a relação campo/cidade deixa de ser produtiva na literatura argentina, em sua corrente principal. Mas como nem sempre se necessitam elementos previamente sistematizados para sustentar a economia da imaginação, o fim da civilização de contraste, o arquivo do campo, do gaúcho, de sua linguagem e da conseguinte possibilidade da prosopopéia não pode ficar vazio. E está efetivamente ocupado pela classe média, como demonstra o próprio Bioy Casares.

Bioy Casares é um caso raríssimo, ainda que não o único, de um autor pertencente à classe alta que não renuncia nem põe em dúvida, um instante que seja, esse pertencimento que ambientou seus romances da fase adulta, sem exceção, na classe média baixa, classe que não conhecia sequer remotamente; na exibição desse desconhecimento baseia seu estilo. Teve de inventá-la a partir de informações soltas, recolhidas ao acaso, prejuízos e contrastes, exatamente como se fazia no par cidade/campo. Que nos contos tenha se permitido alguns quês da classe alta à que pertencia, isso se deve porque, no conto, o cenário não tem tanta importância, a anedota podendo ir além. Já no romance o cenário cresce, a ponto de ser necessária a migração: são tantos os detalhes da realidade com os quais é preciso lidar que não seria possível fazê-lo na ausência de seu par contrastante, pelo qual se identificam os elementos pertinentes.

Entre parênteses, digamos que a literatura argentina pode exibir o caso oposto, justificável mais pelo esnobismo e pela torpeza de um escritor de classe média, Sábato, cuja obra romanesca está centrada exclusivamente em protagonistas da classe alta, com sobrenomes patricios. Em Sábato, o desdém paternalista de Bioy Casares se transforma em ódio, concentrado nos sobrenomes italianos de suas personagens patéticas.

É claro que não é necessário pertencer à classe alta para recorrer à mitologia da classe média como termo migratório na ficção. É o caso de Cortázar, biograficamente membro da classe média, que ao efetuar a prosopopéia se vê levado a uma descorporização total do autor.

Aqui é onde intervém o fantástico. Trata-se, com efeito, de uma literatura de fantasmas. O fantástico não é uma opção genérica dentre outras, mas o mecanismo obrigatório com o qual se deve fazer avançar a ficção quando o cenário deixa de ser topográfico para passar à luta de classes. As classes sociais são um agravante especulativo do cenário: são mundos distintos, escritos sempre a partir de fora. Aí atua o exemplo representativo porque, para colocar uma simples réplica na boca de uma personagem, ou a ela atribuir determinada reação, tem-se de imaginar a totalidade que esse detalhe representa, ou que qualquer outro detalhe poderia representar. O fantástico é o mecanismo natural desses mundos alternativos.

É um pouco abusivo, sem dúvida, tomar como exemplo esses autores derivados como Bioy Casares ou Cortázar. Mas o que os faz indefensáveis ideológica ou esteticamente é também aquilo que os torna exemplos, ou seja, peças intercambiáveis numa demonstração. Tornam-se exemplos ao representar um processo histórico, mas isso os coloca à margem da história, porque um fato histórico nunca é apenas um exemplo, mas a coisa em si, da qual todo o resto será exemplo confirmatório.

Bioy Casares e Cortázar derivam de Borges exatamente como Cambaceres deriva de Zola, porém, com uma diferença-base. Enquanto Borges emprega o fantástico para representar com elementos de ficção os mecanismos constitutivos da literatura, seus discípulos empregam-no para dar voz a um sujeito fantasmagórico. É isso o que os torna exemplos ou sintomas do processo histórico, desponjando-os, contudo, de realidade histórica. Borges preencheu o vazio entre cidade e campo com a literatura em si mesma, com a possibilidade inesgotável de uma prática.

Pediram-me tentar esboçar um paralelo entre o Rio da Prata e o México. Seria muito arriscado fazê-lo nesse aspecto, ou em qualquer outro, mas é possível tentar, ao modo de um jogo pueril de equivalências, a partir da suposição, demonstrável talvez, de que no México não houve um vazio entre cidade e campo, mas sim um contínuo, cujo veículo foi a violência. Sem o vazio, não há espaço para especulação intelectual na literatura, e esta, por isso, assumiu uma tonalidade mais sensorial. O camponês não visita a cidade num trem humorístico; nela entra a sangue e fogo. Caso queira fazer a visita convencional, deve desencarnar-se como manequim abstrato de "primo do campo" em *Nueva grandeza mexicana*, de Salvador Novo. O camponês armado de Mariano Azuela é o *Martín Fierro* mexicano. O equivalente da versificação em *Los de abajo* é a sucessão de situações revolucionárias, as quais se tornam paradigma do gênero; por isso adquirem a monumentalidade equivalente ao verso. Não sei se terão reparado nas curiosas semelhanças entre *Los de abajo* e *Martín Fierro*, que em certas passagens chegam ao decalque — por exemplo, quando Demetrio Macías repete quase literalmente uma estrofe de Hernández: "Yo soy de Limón... Tenía mi casa, mis vacas, y un pedazo de tierra para sembrar...". São nostalgias universais, concordo, mas para que o universal aconteça, deve haver sujeitos históricos que o manifestem em ocasiões pertinentes, o que justifica, de algum modo, a busca de equivalências.

No México, uma vez preso o camponês à máquina histórica da cidade, a oligarquia vencedora celebra seu triunfo fazendo-o participar de uma dança de fantasmas. *Pedro Páramo* é o *Don Segundo Sombra* mexicano (os dois são típicas "pontes de prata"), salvo que na Argentina (onde, na realidade, não haveria nada o que festejar) a operação é menos truculenta. (Ou seja, de Güiraldes se pode dizer tratar-se de um escritor de segunda.)

Faltaria o Borges mexicano. Poria nesse lugar Elena Garro. Tanto num como noutra há a mesma superação transcendente do par campo/cidade. (O mesmo em Espínola.) A reinvenção da literatura em Borges se transpõe em Elena Garro na prática do romance codificado, que esta levou à expressão máxima, uma privatização biográfica da violência nacional.

E aqui poderia terminar, na alusão a um dispositivo mediador de cidade e campo: o piquenique. Tal como a de Denton Welch, poeta e mártir do piquenique, a obra de Elena Garro é a revelação detalhada, quase obsessiva, dessas saídas da cidade em busca do "dia memorável", que será a matéria e a forma da literatura. Com duas diferenças. A primeira, de índole geral, é que enquanto

para um inglês o piquenique pôde ser uma bucólica individual, na América teve de ser uma épica político-histórica, como mostram, aliás, muitas jornadas realmente memoráveis, de *Una excursión a los Indios Raqueles* (Lucio V. Mansilla) a *Os sertões*, ou, pelo contrário, desde *El cautiverio feliz*, de Bascuñan, a *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas. A segunda diferença, própria e peculiaríssima de Elena Garro, é que nela os piqueniques são irreversíveis, ou seja, que uma vez abandonando a cidade, é impossível voltar a ela. Nunca. Após efetuar, mediante o romance em clave, a superação do individual e do coletivo, da experiência biográfica e da luta de classes, Elena Garro impõe a essa dialética a direção única da tragédia, com o que entra na História, e fecha, momentaneamente, o ciclo de transformações do par cidade/campo.

A CIFRA*

Os que tínhamos vinte anos na década de sessenta e que havíamos encontrado o caminho da literatura em Borges, nele reprovávamos sua assombrosa falta de curiosidade intelectual. Poderíamos acrescentar a soberba, a provocação ou ainda uma genuína limitação, tanto mais surpreendente num gênio. O certo é que descartara quase tudo de antemão, antes mesmo de saber do que se tratava. O círculo de seus interesses se fechara na infância, em sua primeira juventude talvez, e não voltou a se abrir, mesmo a despeito das provas mais exigentes a que teve de se submeter. Essa carência, exibida de modo quase militante, chocava mais por contradizer o magistério peculiar que Borges exercia sobre nós, e nos era especialmente notória já que os anos sessenta foram, em grande medida, uma espécie de inventário e de relançamento da modernidade, de um século que havia passado sem praticamente se fazer notar por um homem inteligente e culto, a quem, para completar nossa perplexidade, tomávamos como modelo de inteligência e cultura. Seja como for, Borges não soube nem quis saber nada de seu tempo: nem as ciências, as artes, as humanidades, a sociedade, sequer a História. Nem Marx nem Freud tinham nada o que lhe dizer, mas tampouco Schoenberg, Picasso, Eisenstein (a seu ver, o cinema parece uma arte do século XIX) ou Brecht, para não falar de Wittgenstein, Lévi-Strauss, Jakobson ou Duchamp.

A primeira justificativa para este curioso estado de coisas é a do pagamento. Tudo se paga, até o gênio, e se Borges teve de pagar o gênio literário com a curiosidade intelectual, tem-se de admitir que lhe saiu barato. De fato, não há porque se espantar: muitos dos grandes escritores foram homens incrivelmente limitados em seus interesses culturais, e a curiosidade intelectual é uma virtude a mais entre outras, talvez sobrevalorizada (assim era ao menos naqueles anos, e seria esse um dos parâmetros com que podemos medir o quanto mudaram as coisas).

No embalo por buscar justificativas, poderíamos falar de concentração, de intensidade. Talvez o interesse de Borges desenhasse o círculo de suas necessidades para escrever sua obra, não se diluindo um centímetro além. Exemplo disso é sua relação com a filosofia, de onde extraiu vários temas e que tão congenial era à sua inspiração: num antigo manual encontrou tudo o que precisava, jamais tendo de se incomodar em abrir qualquer livro de filósofo, talvez apenas com as duvidosas exceções de Schopenhauer e algum diálogo de Platão.

Por outro lado, não era tão grave quanto nos parecia, em nosso radicalismo jovem e nossa presunção com a atualidade. Era seu estilo, um estilo de saber, sistemático, caprichoso; hoje, poderíamos dizer até que adiantou-se à sua época, exibindo um tipo de saber que, décadas mais tarde, a televisão e a Internet poriam em voga. Daí, talvez, a fascinação irresistível, um pouco inexplicável também, que Borges produz na era da informática.

Caso alguém se disponha a montar uma lista de suas exclusões, permanece como um dado intrigante sua aversão ao conhecimento sistemático, bem como à atualização do saber. Hoje acredito poder explicá-las em seu conjunto como uma coisa só, remontando a aversão à sua raiz comum, que não é outra senão a do saber coletivo, interpessoal. Tanto o conhecimento sistemático como o do presente se desenvolvem numa empresa coletiva. Apenas o capricho e o passado asseguram um saber individual, inteiramente próprio. Talvez o passado já baste, sem o capricho: a escolha de informação e de leituras, no passado, nos fornece um vasto campo para evitar todo e qualquer compromisso intelectual que ameace a mais perfeita autonomia pessoal. No famoso parágrafo de "Valéry como símbolo", que tanto julgamos imperdoável, o que há de comum entre nazismo, marxismo, psicanálise e surrealismo para que Borges pudesse descartar todos como

* "La cifra" Conferência. *Homenaje a Jorge Luis Borges*. Alianza Francesa Buenos Aires, out. 1999.

melancólicas aberrações? – que acontecem no século XX, diz. Mas isso não seria o suficiente, porque no fim das contas Valéry também acontece no século XX. O que os posiciona no lado do mal é que são iniciativas coletivas, feitas não para apenas um.

Há em Borges uma recusa visceral a ser apenas mais um na criação da cultura, nas continuidades acadêmicas, na acumulação do saber ou ao menos na acumulação sistemática do saber. A única cultura que admite é aquela que, *ab initio*, um só homem pode pensar. Um exemplo quase exagerado é seu livro sobre o Budismo, em que contrasta o aparato filosófico mínimo, de base, razoável e ao qual guarda respeito, com os ridículos bestiários da tradição coletiva. (Trata-se literalmente do contraste entre o Hinayana e o Mahayana: Borges foi um homem do pequeno veículo.) Aqui aparece a anglofilia, a celebrada insularidade do estilo inglês, a predileção quase excludente dos ingleses pela "literatura para a juventude", pois na Inglaterra toda filogenia é tratada como experiência individual, devendo ser iniciada na infância.

Este agnosticismo cultural deveria apoiar-se numa valorização do eu autônomo, da personalidade característica, da personagem atuando como paradigma individual e ditando temas, formas e afeições. E isso de fato se dá, porém em dois níveis heterogêneos, numa dialética incompleta que permanece constituindo o enigma e o encanto de Borges. Os termos dessa dialética foram demarcados num texto juvenil, "O nada da personalidade", em que não nega o indivíduo, mas sim sua "constância" no tempo. O Eu é momentâneo e presente, está sempre por se reconstruir; o eu como personagem constante seria uma soma impossível, "nunca realizada, nem realizável". No centro desse texto há uma anedota probatória, de espécie reveladora ou iluminadora: ao se despedir de um amigo em Mallorca, no instante em que o espírito se desdobra sobre si mesmo, reunindo forças para se colocar à altura do outro, compreende tratar-se de uma tarefa tanto vã quanto impossível. Reunir todos os eus sucessivos da experiência individual num eu genérico seria como tentar reunir todos os instantes do tempo "num instante pleno, absoluto, possuidor de todos os demais", ou seja, um Aleph biográfico, no qual não há mais que um Aleph universal da rua Garay.

A esse texto de 1922 responde, quase quarenta anos depois, a famosa página de *O fazedor*, "Borges e eu", em que do outro lado de sua obra, já feita, Borges adverte existir, de qualquer modo, uma personagem totalizante, elaborada às próprias custas, por sua própria atividade; com esse eu apenas aparentemente definitivo interage o outro, o eu atenuado e momentâneo, cujas armas continuam sendo a evasão e o esquecimento: "Minha vida é uma fuga, perco tudo e tudo é do esquecimento, do outro". Nessa frase acrescenta-se, trazido por esse "outro" inapreensível, o dispositivo que, no fim das contas, é o habitat natural da vida de escritor: a leitura. E duas linhas antes, falando da obra de Borges, Borges diz: "Me reconheço menos nos seus que em muitos outros livros".

Tal como acontece a tantos leitores, o gosto pela literatura levou Borges a achar o trabalho de escrever inútil, insano até, ao menos o de escrever livros. Aqui também se manifesta sua preferência pelo passado, se por ler entendemos a atualização do passado num presente inofensivo, e, por escrever, fazer o presente diretamente, sem mediações. Sempre que se referiu à dicotomia ler/escrever, foi para descartar sua preferência pela leitura ou para expressar sua desconfiança para com a vaidade ou quase descortesia de escrever. Era como se visse nos livros novos uma ameaça paradoxal à leitura. Nessa ameaça, poder-se-ia ver o valor que atribuía à leitura: nela deveria reconhecer a possibilidade de um eu atenuado, menos suscetível aos pesos, responsabilidades e recriminações da História; um eu atenuado mas não ilusório, no qual poderia fincar o pé, com infinita discricção, para existir e protestar.

Mas sua razão para ler, ou seja, para ser um adulto que continuasse lendo, residia em sua condição social de escritor. Por algum mandato ancestral desconhecido, precisava justificar a prática da leitura que, se despojada de alguma função, lhe parecia ociosa, hedonista, até decadente. É inútil especular a hipótese de um Borges rico que pudesse trancafiar-se, lendo tudo o que quisesse, só por querer. Tal como foram as coisas, leu (tudo o que quis, e só porque quis, é certo) para cumprir alguma das funções com as quais a sociedade justifica mais ou menos a leitura literária nos adultos: a de crítico, de professor, de editor.

Pois bem, Borges foi crítico, professor e editor apenas acidentalmente e a partir de seu prestígio como escritor. Segundo ele, era escritor apenas por acaso, como um epifenômeno de suas vigílias de leitor. Mas nem sempre foi assim. De jovem, aceitou naturalmente sua função social de escritor no presente, o das vanguardas do século XX, e foi um poeta como os demais. Uma vez constituído seu eu de escritor, deu-se uma reviravolta e começou de novo: afastou-se de todos os seus companheiros juvenis, rompeu com seus antigos livros, desligou-se da atualidade, dando início à estranha jornada da metamorfose do leitor em escritor, dessa vez um escritor com um eu atenuado, o mesmo eu de um leitor.

Essa metamorfose é toda a obra e o mito de Borges, e percorrê-la em detalhe vai muito além do que posso fazer. Mas acredito poder dar um modelo simplificado, um modelo na escala da intimidade da consciência, em que o comércio com os livros se torna um teatro fantasmagórico e secreto.

A passagem de leitor a escritor dá lugar a duas ilusões: a primeira é querer contribuir com o tesouro existente de leituras através dos próprios livros; a segunda, postular a intenção de recuperar potencializado o prazer de ler os livros, escrevendo-os a partir da hipótese de que em ambas as atividades acontece o mesmo, em seus modos passivo e ativo; este tem de potencializar o mesmo prazer que aquele, conforme o modelo de consumir pornografia e praticar o sexo. Louváveis, por vezes casualmente fecundas, são ilusões porque implicam uma duplicação do sujeito, no primeiro caso como porvir, no segundo como realidade objetiva, ou seja, como outro. Criam um sujeito fantasma, seja próprio ou alheio: em ambos os casos o leitor deve morrer para dar passagem ao escritor, que fica afastado do sujeito biográfico com quem se iniciara o processo.

Nessas armadilhas da fantasia cai apenas o mau leitor, o leitor ocasional, que não deixa de ser ocasional por mais que as ocasiões se repitam ao longo de toda a sua vida. O bom leitor (e partimos da idéia de que Borges foi o modelo do bom leitor) é aquele que descobriu que a literatura forma um sistema, e que, como todo sistema, está completo, tornando portanto supérfluas as adições. O prazer não provém deste ou daquele livro, mas dos elementos que fazem com que este livro ou aquele faça parte do sistema da literatura.

Aqui, o grande assistemático se choca com seu limite interno. Ou talvez alcance sua meta, que é a literatura como o único sistema cultural apto para um só homem, o único que se pode construir do início ao fim, dos alicerces às almenaras das torres, sem sair de um mito biográfico singular. Homero, Shakespeare, De Quincey, Kafka, cada um modulando a seu modo, são todos os homens; um estilo é uma civilização unipessoal que faz de todos os demais homens, passados, presentes e futuros, epifenômenos de um universo imaginativo.

Surpreendentemente, nesse ponto Borges é um homem de seu tempo, um modernista. Há pouco li a crítica de um livro de T. J. Clark, expressivamente intitulado *Farewell To An Idea*, livro que constitui um balanço do fracasso do projeto utópico do modernismo de criar um grande sistema artístico que desse conta do sistema do mundo. Era quase inevitável que o autor da resenha citasse Borges, e citava, já nas primeiras linhas, com muita perspicácia: o projeto sistematizador da arte moderna estava condenado ao mesmo fracasso ambíguo do mapa borgiano, tão vasto quanto o território que deveria representar.

Mapa e território, realidade e representação, são também leitura e escritura, salvo que nunca chegaremos a saber se o mapa extraordinário e absurdo é a leitura que cobre todo o escrito, ou a escritura que chegará a cobrir por inteiro uma leitura que foi anterior, biográfica e logicamente. Remontando essa escalada de substituições até um ponto metafísico para além de toda experiência, ambas as operações se confundem, num núcleo do qual emanam conjuntamente o sistema do mundo e o da literatura. A função da escritura borgiana é extrair esses elementos que tornam a literatura sistemática (elementos que sobreviveram, meio ao acaso, como ruínas) do "volume" onde estão, na maior parte das vezes ocultos ou dissimulados num mal-entendido, ou simplesmente inadvertidos, para serem expostos em fórmulas simples e despojadas do aparato com o qual uma idéia se torna um livro. Essa extração não é apenas epistemológica, mas também moral, já que tais elementos são despojados de sua implicação psicológica, pessoal e patética. Antes, claro, são despojados de seu

volume. Com isso se ataca, de passagem, uma das angústias mais recorrentes no leitor: a acumulação inumerável de livros e a impossibilidade de ler todos em uma vida.

Este é o alfa e o ômega da estratégia de Borges: ao se expor o mecanismo genérico da literatura, em seus elementos constitutivos, evita-se a exposição de um sujeito patético a mais, isto é, nos poupamos da existência de mais um autor na já atestada galeria de "casos", a história da literatura. A escritura já não é a exibição de uma psicologia individual e, ao mesmo tempo, a leitura deixa de ser um trajeto angustiante perdido de antemão, pois já não é necessário ler todos os livros; a leitura se torna uma prazerosa confirmação a partir de exemplos ao acaso, exemplos os quais serão sempre confirmatórios.

Pôr essa estratégia em prática acaba revelando um traço surpreendente dos livros já escritos: sua inutilidade. Mesmo sendo bons, e exatamente por isso, estão a mais na realidade: o que os torna bons exemplos de literatura também os torna inúteis, porque a essência da literatura que realizam já foi efetivada por todos os bons livros da literatura do passado. Para encontrar um livro que realmente se justifique, é preciso retroceder até um hipotético Livro Primeiro. (E na mitologia de Borges convivem, na tensão de um paradoxo em aberto, a Biblioteca e o Livro, exatamente como convivem o leitor e o escritor.)

A multiplicação dos livros só se justifica na História, onde se multiplicam as essências da literatura, revelando com isso não serem essências imutáveis, mas efeitos contingentes do tempo. No presente do ator histórico, cada livro reinventa a literatura e dissolve uma suposta essência; para renunciar a essa postura de ator, como desejou Borges, é preciso reinvestir na figura do leitor, dotando-a de poderes insólitos, cujo modelo seria Pierre Menard. Nessa invenção transmutadora estão os limites da imaginação de Borges: nele a História é confirmatória, não criadora. O sujeito histórico que assumiu a máscara do leitor se converte em livros apenas para atualizar uma essência trans-histórica, livros estes que servirão como exemplos intercambiáveis de um sentido que já estava antes e que estará depois.

O que justifica nossa prevenção juvenil, e que no triunfo de Borges confirma o naufrágio de nossos sonhos, é essa derrota que em suas mãos sofre a função criadora da História. Ele a transformou numa combinatória, num museu de exemplos temáticos, cuja mera reunião ao acaso originava o sujeito presente. E permanecia uma questão de leitura, literalmente. O segredo do eu estava na cifra combinatória que resultava da soma de suas experiências, e a experiência, passada a limpo, seria a quantidade de livros lidos. Daí sua insistência "na descoberta de afinidades secretas e remotas, como se todo o já ouvido ou lido estivesse presente, numa sorte de eternidade mágica" (a citação é de seu artigo sobre Alfonso Reyes, de 1960). Esse presente convertido em "mágica eternidade" é a memória, salvo que o peso da definição está invertido: não é que com a memória se recordem as leituras; as leituras criaram esse outro presente, um presente a-histórico e combinatório, ou seja, a memória borgiana. Já se disse, alguma vez, numa tentativa presunçosa de explicar a originalidade paradoxal de Borges, que seus ensaios eram feitos por um procedimento automático: tomar ao acaso dois artigos da Enciclopédia Britânica, resumi-los em prosa elegante, e buscar uma relação que, a favor do acaso, não poderia deixar de indicar inteligência e erudição. Quem dera fosse tão fácil. Mas a calúnia é iluminadora, pois aponta a essas "afinidades secretas e remotas" que tornam inútil a curiosidade intelectual. De fato, esta não pode operar senão desde uma vontade individual, projetada a partir do presente histórico, carente de um eu psicológico constituído pela História, do qual talvez os últimos espécimes fomos aqueles adolescentes dos anos sessenta. Num salto mágico, o sujeito incapacitado para a curiosidade intelectual se torna objeto desta, da qual estamos dando testemunho.

Uma vez que o eu se torna uma cifra do acaso combinatório, a ação cessa e, com ela, numa ataraxia de leitor satisfeito, cessa também a dor. Tudo reside em gerar a cifra, e o modo mais econômico de se fazer isso é a leitura. Com isso chegamos, por fim, a um bom motivo para se tornar leitor. Os livros são ideais para se gerar a cifra, porque de um livro a outro se pode dar toda a latitude possível do espaço e do tempo, alcançando-se o resultado com o menor gasto possível. Alguns poucos livros, proporcionados pelo acaso da biblioteca paterna ou por qualquer encontro casual. Não é necessário serem todos, nem os

melhores, nem os mais importantes. Quem poderia julgar isso? O sujeito histórico, mas este, porém, já foi eliminado. O peso da definição se inverte também aqui: os livros não necessitam ser os melhores no presente, já que sua escolha casual no passado foi aquilo que os definiu como os melhores para cumprir sua função. Bastaria estarem afastados uns dos outros para que sua conjunção resultasse uma entidade única e sem comparação. O acaso biográfico arranja para que esses poucos livros formem uma constelação distinta em cada leitor, e o resultado, essa cifra não compartilhada com ninguém, constitui o super-homem secreto que, por ser único, tem um poder único. E quem pode dizer até onde chega o poder de uma particularidade absoluta? A espécie humana ainda não chegou a conceber a potência do novo. Em nossa frivolidade infinita, vimos usando-o apenas para nos tornar artistas.

KAFKA, DUCHAMP*

A fábula como forma literária breve, de Esopo e La Fontaine, é um gênero demonstrativo, isto é, pretende demonstrar uma verdade moral, histórica ou política. Os gêneros didáticos, ou todo discurso que em geral pretenda demonstrar uma verdade, necessitam dos "tipos", dos indivíduos universalizados, já que os indivíduos individuais possuem contingências demais para funcionar como blocos eficazes numa demonstração. O que os tipos sociais ou históricos são no romance realista, na antiga fábula foram os animais, e a passagem do indivíduo à espécie, nestes, é tranqüila. A espécie funciona como tipo na sociedade da fábula, o "reino" animal, onde o Leão é Rei; o Macaco, Ministro do Interior; o Coelho, proletário e a Raposa, conspiradora. Há sempre apenas um de cada, porque com um já basta para fazer a ação avançar, isto é, chegar à moral.

Onde há fábula, há animais, e vice-versa; ou ao menos há fábula onde há animais como protagonistas da história. Quando se trata de animais e a intenção não era escrever uma fábula, tal como nos relatos de Kafka, vale a pena investigar se não estará justificada nossa suspeita de que mesmo assim, no fim das contas, ainda sejam fábulas. Nesse sentido, quero examinar o conto "Josefina, a cantora ou A cidade dos ratos", em cujo título já se demarca o duplo status dos animais na fábula, como indivíduo e como espécie.

Mas, em se tratando de uma fábula, o que quer dizer "demonstrar"? Não há uma moral visível, é claro, mas desde que recebeu leitores, todos viram nesse conto o esboço de alguma lição sobre a situação do artista na sociedade. O que me parece que ninguém notou é a classe particular de artista e obra de arte que se desenha no texto, que não é outra coisa senão o *ready-made*, tal como o inventou Duchamp. Ou seja, a obra de arte como um objeto qualquer, eleito dentre o universo dos objetos com expressa indiferença estética e ética, e promovido a obra de arte pela decisão do artista. O ruído de Josefina é um *ready-made* completo. E do *ready-made* Kafka descreve, ao início do conto, num parágrafo, a sua caracterização perfeita:

O que ela produz é um simples ruído. Caso alguém se coloque a uma boa distância e a escute, ou, melhor ainda, caso queira colocar à prova seu discernimento e procure reconhecer a voz de Josefina quando ela canta, digamos, em coro, esse alguém invariavelmente não identificará mais que um chiado vulgar e corriqueiro que, caso se destaque por algo, é por sua fragilidade ou falta de força. Mas quando se está diante dela, já não é um simples ruído; para entender sua arte não basta ouvi-la, é preciso também vê-la. Mesmo que não fosse nada além de nosso ruído cotidiano, já há algo especial em alguém que surge solenemente para executar o que é apenas normal. Quebrar uma noz é uma atividade a que ninguém chamaria arte; conseqüentemente, ninguém se atreveria em reunir um auditório para entretê-lo fazendo isso. Mas se ainda assim o faz, e consegue seu propósito, tem de haver um jogo que vai além do quebrar as nozes. Mas talvez se trate apenas disso. O que acontece, porém, é que temos passado essa arte por alto, mesmo sendo mestres nela, e que foi preciso esse novo quebrador de nozes para nos mostrar do que se tratava essa arte na realidade, a ponto de que poderia convir-lhe, para um maior efeito, ser um quebrador menos hábil que a maioria de nós.

No caso de Josefina, não se trata de invenção da música (nesse caso seria um mito, não uma fábula), assim como o mictório de Duchamp não é uma invenção da escultura. A música já existia entre os ratos:

* "Kafka, Duchamp" *Tigre* n. 10: *La fable (I)*. S.l.: Centre d'Études et de Recherches Hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS), 1999.

Podemos ser pouco musicais, mas temos nossas tradições de canto; o canto não foi desconhecido para nosso povo nos tempos antigos, é mencionado em lendas, havendo inclusive canções que chegaram até nós, mesmo que já ninguém as cante. Temos alguma idéia do que é o canto e, falando especificamente, essa idéia não coincide, absolutamente, com o que Josefina faz.

Do mesmo modo, os *ready-mades* de Duchamp "não coincidem" com a idéia tradicional que fazemos de pintura ou escultura.

O *ready-made* tem algo de fábula, isto é, de demonstração "divertida", um tanto artesanal e doméstica, tal como eram a física ou a química "divertidas" de antigamente, quando ainda estavam ao alcance de todos. Daí que a brevidade seja um traço que *ready-made* e fábula compartilham. Por ser demonstrativo, e dado que a essência da demonstração é justamente demonstrar-se, e pelo caminho mais curto, a fábula é necessariamente breve: podendo-se supor o leitor razoavelmente convencido, a fábula acaba; estendê-la seria correr o risco de fragilizar essa convicção.

A brevidade, em geral, está em função daquilo que se tem de dizer: nos gêneros breves não se escreve para ocupar o tempo do leitor, como no romance, mas para ocupar sua inteligência. Isso pode ser questão de um instante ou, melhor dizendo, sempre é. Quanto mais breve, mais eficaz.

O *ready-made* também tende, e pela mesma razão, à brevidade. Seu próprio nome diz: "já feito", isto é, com o tempo incluso. Por mais tempo que tenha levado para elaborar o mictório ou o porta-garrafas (que além de tudo são objetos industriais, nos quais a relação tempo-fatura que regia os objetos artesanais já tinha sido transformada), sua transmutação em obra de arte é coisa de um instante, do instante psicológico da decisão do artista.

Nesse sentido, no sentido em que funciona como uma fábula, o *ready-made* é um modelo de toda a arte do século XX, que é experimento de arte ou arte experimental. O experimento é breve, já que busca chegar o quanto antes à conclusão: "... eis o que gostaríamos de demonstrar". O *Nu descendo a escada* foi uma prefiguração dessa relação transfigurada com o tempo.

Kafka, por sua vez, teve uma questão pendente durante toda a sua vida, a respeito da extensão dos seus escritos. É conhecida a sua idéia de que só podia escrever bem se o fizesse "de uma vez só", numa única sessão, e o que se pode escrever numa só jornada (uma só noite, em seu caso) tem limite. Daí que tendesse naturalmente à escritura de fábulas. Para ele, as coisas se estendiam mais que para Esopo, dado seu estilo jurídico de verossimilização. Necessitava examinar a ação microscopicamente, dar-lhe razão, não tanto com finais "psicológicos" mas, pelo contrário, como casuísticas, e as espécies animais (poderiam também ter sido vegetais; e foram humanas, sociais) obedecem ao complexo de causas a que melhor se adapta seu estilo. "Josefina, a cantora..." é o caso perfeito de uma fábula de Esopo reescrita por Kafka.

Mas qual a moral dessa fábula? Creio que é preciso buscá-la na distância entre a obra de arte produzida por Josefina, o canto, e a invenção enigmática de Duchamp. Kafka descreve o *ready-made* até suas últimas conseqüências: em sua produção e em sua recepção.

Primeiro, em sua produção. Isto é, em seu tipo peculiar de produção: já está feito. É o ruído ancestral de todos os ratos, tal qual. Não se acrescenta nem se retira nada; poderia ser qualquer outra característica da espécie, seus movimentos, por exemplo (e, nesse caso, teria sido dança, não canto), a cor da pele ou o contorno do corpo (desenho e pintura), as reações (teatro) ou a acumulação de provisões ou dejetos (escultura), o que for. Essa produção "negativa" tem seu inverso positivo: a arte é assumida enquanto tal; Josefina inventa-se "artista", e sua arte é "alta": nada a ver com as velhas canções populares de ratos. Que seja uma artista de caricatura é efeito do gênero fábula, como o leão é uma caricatura do rei, ou a formiga uma caricatura do bom camponês precavido.

Segundo, na recepção, que também é peculiar. Na fábula de Kafka, a comunidade, a cidade dos ratos, tem a reação "correta" ao *ready-made*, se é que tal coisa pode se dar. Talvez por serem ratos, ou por funcionarem como espécie, põem-se à altura de um impossível: um ato deliberado e ao mesmo tempo coletivo.

(Aí está, seja dito entre parênteses, o núcleo do conceito da evolução segundo Darwin, tão difícil de captar.) A cidade dos ratos decide, em perfeita sincronia com o artista, que esse objeto eleito mais ou menos ao azar, e indiferente esteticamente, é uma obra de arte, atuando em conseqüência disso. O indivíduo e a comunidade coincidem num ponto, e nada além de um, mas é um ponto sem volta. Kafka, ou o narrador-rato do conto, coloca-o nestes termos: o canto de Josefina é "a mensagem da comunidade ao indivíduo". Um discurso qualquer, ou inclusive uma obra de arte convencional, seria o contrário: uma mensagem do indivíduo à comunidade. Mas essa obra, esse canto, o *ready-made*, transmutou o individual em coletivo por efeito da decisão compartilhada, e ao mesmo tempo fez do receptor um indivíduo separado e incomunicável, porque não há língua por fora da operação para compartilhar a classe de gozo que esse tipo de arte proporciona. (Apollinaire disse no começo da carreira de Duchamp que este seria o homem destinado "a reconciliar o artista com a sociedade", coisa que ninguém conseguiu entender, ainda que o próprio Duchamp, em sua velhice, tenha dado uma interpretação muito sensata: "Apollinaire só queria dizer algo amável sobre mim, e isso foi o que lhe ocorreu naquele momento".)

Para nos aproximarmos mais da moral dessa fábula, é preciso examinar um traço dos contos de Kafka: são quase sempre dois contos, encaixados um no outro. É algo especialmente notório em textos como "A colônia penal", em que a história que chama a atenção é a da máquina de torturar-escrever, que tanto deu o que fazer a críticos e intérpretes. Essa história, contudo, está emoldurada noutra, a do problema administrativo gerado na Colônia. Como se advertisse que o assunto "interno" podia monopolizar em excesso a atenção do leitor, Kafka fez crescer em outros relatos o "marco", mas também excluindo-o em alguns textos, tais como "O professor escolar". E de fato romances como *O castelo* e *O processo* são descrições do marco de um centro que fica vazio. Talvez aqui esteja o segredo da inovação de Kafka, a chave do "kafkiano". Desde sempre na literatura dos relatos, longos ou curtos, utilizou-se uma segunda história, ocasional, para emoldurar, presentear ou pôr em cena a invenção principal. Kafka acabou eliminando essa invenção, ainda que desenhando em oco com a invenção secundária. Ao não dizer nada sobre este centro (sobre o que acontece dentro do castelo, ou do conteúdo do processo), criou um universo peculiar, que soa a formalista, vazio, e desse vazio irradia um sentimento angustiante de inutilidade que contamina a atividade das personagens.

Em "Josefina...", o relato-marco, na realidade o único tema de que se propõe falar o narrador (o do canto *ready-made* é uma preliminar para que se entenda o resto), é a questão do pagamento que Josefina reclama por suas contribuições artísticas, pagamento que a cidade dos ratos se nega, bem razoavelmente, a fazer. É como se, nesse caso, a partir do relato periférico fosse possível detectar o vazio essencial do núcleo; mas, diferentemente do que acontecia em *O castelo* ou em *O processo*, esse núcleo central está habitado por Josefina, que insiste em reclamar seu reconhecimento, que outra coisa não é além de seu pagamento.

Neste ponto devemos nos voltar ao "conteúdo", isto é, desmascarar as personagens da fábula. Ver por trás de Josefina o artista do século XX, e por trás da cidade dos ratos a sociedade contemporânea. A partir de Duchamp, o artista abandona a artesanialidade do fabricante de objetos, e ao renunciar ao trabalho, deve também renunciar a toda retribuição que não seja abstrata ou intelectual. Isso os ratos estão dispostos a conceder. Mas o artista pede, além, um pagamento em dinheiro, e aí se inicia um caminho sem volta; não pode deixar de exigir o pagamento, mesmo, sobretudo, quando ficou evidente que não lhe pagariam. Seu único recurso é legitimar-se historicamente; sem isso, é como se sua arte não se tornasse realidade.

Aqui vemos que nesse conto (o último terminado por Kafka, talvez o último que escreveu) a relação entre o que chamei "invenção inicial" e "marco" se altera, quase some. Em "A colônia penal" havia um equilíbrio perfeito entre ambos; em "O professor escolar" a invenção inicial (a topeira gigante) desaparece, mas conserva seus contornos (inconfundíveis, em se tratando de uma topeira gigante); nos romances, por sua vez, desaparece sem deixar vestígio, pois o marco devora tudo. Aqui, em "Josefina", ele reaparece, não já como o conteúdo de um recipiente, mas quase como o efeito de uma causa: os ratos se negam a pagar porque o canto é um *ready-made*, isto é, algo que incorporou

tematicamente o vazio. É um vazio de trabalho, e logicamente não querem pagar por ele. Se Josefina insiste a despeito dessa lógica, é porque descobriu que a falta de trabalho não equivale à falta de arte.

A conclusão seria de que o trabalho habita o tempo e o constitui; o trabalho, de um modo ou outro, sempre é o trabalho de criar efeitos a partir de causas. Mas em certo momento da história é possível supor o efeito pela causa, até mesmo adiantá-lo, e isso pode receber o nome "arte".

Kafka não era um crítico de arte, e evidentemente não sabia da existência de Duchamp e dos *ready-mades*. Mas vivia a mesma História e estava exposto aos mesmos estímulos. O formato que deu à sua invenção simultânea foi o da fábula, com o que a literatura, tal como já fizera outras vezes no passado, utilizou suas expansões pelo sistema das artes para criar realidade. Talvez aí encontraremos a razão mais antiga das velhas fábulas, que não deveria ser a repetição estéril, mas a repetição evolutiva. Para que haja criação, é necessário passar a outro nível. E que outro nível resta senão o da realidade? Se fosse uma fábula, a moral do conto de Josefina seria precisamente a história da arte do século XX, tal como aconteceu. A moral das fábulas, se são fábulas cabais, é redundante: repete o que já foi dito e oferece apenas a modesta gratificação do reconhecimento. Para sair do redundante, para que haja algo novo, é preciso que se ponha em marcha a História, e a História é real. Na eternidade (a espécie) da cidade dos ratos, o canto de Josefina foi um fato histórico, assim como o foram a fábula, o *ready-made*, Duchamp e Kafka.

O INCOMPRENSÍVEL*

Primeiro vem a língua da fala, a língua universal e perfeita com que se pode fazer entender, e que realmente se entende, porque ainda não há estranhos. É o estágio infantil da linguagem e, ao mesmo tempo, do mundo. Dentro desse mundo transparente, a comunicação consegue sua eficácia máxima, ao preço de ser um mundo unipessoal. A infância é sempre infância de uma só criança. Para que haja outro, é preciso a triangulação com um adulto, ou com o tempo. Não é um mundo pequeno, porque é o mundo todo. Suas dimensões estão neutralizadas, não há perspectiva que dê conta de medi-las. É um mundo cheio de linguagem: não há vazios com que se possa criar uma perspectiva e dar uma explicação. À criança não ocorre que possam entendê-la; seu mundo está ocupado por ele mesmo, e essa ocupação é sua língua.

Há poetas que fizeram dessa situação seu estilo. Poetas obscuros, mas obscuros por excesso de claridade. É o que diz Chesterton, no livro que dedicou ao mais obscuro dos poetas ingleses. Browning, diz Chesterton, é obscuro porque considera aquilo que deseja dizer tão claro que não vê razões para explicá-lo. A exegese de cada verso seu seria uma dessas piadas que mostram os pais sob as expressões de seus filhos pequenos, nas quais se tem de contar uma longa história de microscopias domésticas para que o sentido no fim desponte, como um parto risonho das montanhas.

Em 1840, quando se publica o primeiro poema de Browning, *Sordello* provocou uma comoção enorme entre os leitores: resistia não à interpretação, mas à compreensão mais elementar. Era como se estivesse em chinês, todos queriam lê-lo, todos corriam às livrarias para comprá-lo – entusiasmo este que um livro realmente escrito em chinês não despertaria. Dessa temporada, uma das histórias que ficaram registradas, não sei se verdadeira (nem sei se a lembro bem), diz que um senhor doente, em seu leito-de-morte, grande leitor de toda a vida, ficou sabendo da aparição de *Sordello* e de sua fama de incompreensível, mostrando assim um grande desejo de conhecê-lo. Um parente bem-intencionado foi comprá-lo, e então o leram. Suas últimas palavras (pois expirou imediatamente depois de terminada a leitura) foram: "Não entendi nada, mas nada!". É matéria de especulação se morreu desesperado ou exatamente o contrário, cheio de esperança. Talvez tenha querido dizer: "Finalmente não entendi algo!". Porque entender pode ser uma condenação. E não entender, a porta que se abre.

John Cage, numa lembrança de suas leituras juvenis, dizia existir uma chave bastante simples para saber do que gostava e do que não: gostava daquilo que não entendia. Se entendia, abandonava desiludido. Pode parecer uma provocação a mais, mas acredito que todos tivemos a mesma experiência, e que alguns continuamos tendo. Podemos ao menos reconhecê-la, aqueles que tiveram a sorte de ser criança antes de existir a literatura infantil, e quando os romances de Dickens ou Julio Verne vinham em boas traduções, repletas de palavras incompreensíveis, outras tantas portas abertas ao desconhecido. E quando se tratava de romances de piratas (os de Salgari, meus favoritos), com seu vocabulário náutico, era chinês mesmo, esse chinês-castelhano, puro prazer de leitor, como deveria ser o chinês-inglês de *Sordello*. Proust, inesquecivelmente, foi quem disse: "Os livros que amamos parecem escritos numa língua estrangeira". Nada mais acertado. Além disso, entra na lógica da arte – se é que é verdade, como acredito ser –, cuja primeira função é estranhar, romper os hábitos da percepção, fazendo novo o velho. A linguagem em nós envelhece rápido, e os escritores que amamos a renovam. Por isso os amamos. A essa língua estrangeira dentro da língua materna se chama, genericamente, "estilo".

Eu, ao estilo tenho chamado "mito pessoal" do escritor, porque acredito que termina por abarcar tudo, a vida e a obra, num contínuo incessante. O

* "Lo incomprendible" *ABC Cultural* n. 422, 26 fev. 2000; posteriormente em *El Malpensante* n. 24, 1 ago.-15 set. 2000.

último resultado da contemplação desse contínuo é a transparência. Todo escritor vai em direção à claridade perfeita, mas o caminho é um rodeio pelo incompreensível. Caso se dirija ao claro pelo caminho do claro, poderá ficar no óbvio, que é a forma mais derrotada da melancolia em literatura. O escritor faz um longo e tortuoso passeio pelas sombras antes de chegar à luz, e a claridade final fica impregnada pelo incompreensível, como as brancuras de neon do paraíso dantesco ficaram marcadas pelas assustadoras espirais das cavernas do inferno. A claridade definitiva da obra triunfante volta a ser escura, mais escura quanto mais clara for, e isso assegura a eterna juventude da obra de arte.

A frase de Proust é de um funcionamento surpreendente nos países hispano-americanos. Se algo houve de bom em nossa balcanização, foi gerar vinte ou trinta línguas estrangeiras dentro da mesma língua. Os livros cubanos que nós argentinos amamos parecem escritos numa língua estrangeira; claro que para o bom leitor argentino, Borges também parece escrito numa língua estrangeira. O continente, suas distâncias e suas histórias, reduplica o trabalho do escritor individual, e o próprio continente se torna escritor; sua língua, ao mesmo tempo igual e diferente, torna-se literatura *ready-made*. O tesouro acumulado da literatura hispano-americana é a grande pedra Rosetta dessa situação paradoxal de estrangeiros que falam a mesma língua. Mas uma pedra Rosetta ao contrário: serve para destraduzir. Podemos de fato sentir a tentação de acreditar tratar-se realmente da mesma língua, ou seja, que cubanos e argentinos dizemos o mesmo quando pronunciamos as mesmas palavras. Uma jactância perfeitamente anti-histórica, sobretudo nestes tempos de decadência do sentimento histórico, pode nos levar a essa ilusão. E aí intervém a literatura, para recolocar o incompreensível em seu lugar. Isso se dá a cada vez em que começamos a entender demais.

Pois bem, voltemos ao início. A criança fala a língua universal, e em suas brincadeiras desprende a dialética do compreensível e do incompreensível, cuja síntese é a literatura. O problema é que não se pode viver para sempre na infância. É o que aconteceu na China (para retornar mais uma vez à China, se é que por acaso saímos dela), no século V antes de Cristo. O taoísmo é muito gratificante, com seus absurdos iluminadores, suas alquimias de contos de fadas e suas felizes anarquias; mas cedo ou tarde se tem de recorrer a Confúcio, se quisermos que a sociedade continue funcionando. E o sistema de Confúcio se baseia no que os tradutores (do chinês) chamam "a retificação dos vocábulos", princípio e fim de uma política que seja realmente política. O êxito do sábio confuciano, e do político em geral, é medido pelo *quantum* de claridade que se pode incutir à comunicação que cimenta a sociedade.

Retificar as palavras significa, em linguagem mais atual, colocá-las de acordo com as definições. É uma antiga utopia, que permanece entre as mais freqüentes, já que portátil e embalada a vácuo. Por algum motivo, no entanto, é tão irrealizável quanto as demais. Taoísmo e confucionismo, em outros nomes literatura e política, permanecem em confronto e irreconciliáveis; sequer na definição de seus nomes conseguimos colocá-las em acordo.

Isso, acredito, se deve por só se infundir a claridade de fora para dentro. O político inicia retificando os vocábulos do Estado, impondo as grandes definições com as quais a comunidade poderá se entender. A partir daí, pode avançar numa só direção: para dentro, rumo às classes, aos grupos, às famílias, ao indivíduo, até chegar à noz secreta da consciência do indivíduo. E quando concluir sua tarefa, quando tiver conseguido que a claridade reine até nos mais íntimos sonhos de cada cidadão, não terá feito mais que plantar a semente para que se inicie um movimento contrário, de dentro para fora, movimento do qual a literatura é ao mesmo tempo o modelo e a realização.

A essa altura, a dialética do compreensível e do incompreensível se transforma na dialética do subentendido e do mal-entendido. Os dois movimentos são simultâneos, e suas sobreposições esboçam a história dos livros que amamos. Dentro de uma comunidade histórica, um livro é forçosamente subentendido, porque o movimento centrípeto em direção à claridade faz com que esse livro vá sendo escrito por seus primeiros leitores, aqueles que habitam o bairro do autor, e estes, por sua vez, não podem interpretá-lo senão como um esforço extra para dar luz à comunicação. Até aí já entendemos demais, e o livro oscila perigosamente no abismo do óbvio. Temos a desgraça de compartilhar suas

condições de produção. (Digamos, entre parênteses, que até aqui chega toda a literatura comercial; e diria mais: que este é o horizonte de toda a cultura popular, sua condenação à redundância perpétua.)

Mas com os livros que amamos se inicia imediatamente uma criação de distâncias. O tempo de repente começa a passar, o que é inevitável, e essa distância não vai parar de crescer. Além disso, os livros se deslocam no espaço, saem do bairro, da cidade, da sociedade que os produziu; vão parar em outras línguas, outros mundos, numa viagem sem fim, rumo ao incompreensível.

O barco que os transporta é o mal-entendido. Para um argentino, pensar que um cubano acredite entender Borges ou Arlt soa tão irrisório como para um cubano deve soar a pretensão de um argentino de entender Lezama Lima. Despojados do subentendido, aos livros só se pode amar. A frase "amar pelas razões erradas" é o que os lógicos chamam "uma proposição carente de sentido", qualquer um que tenha amado sabe.

Nesse barco, de contrabando vão as grandes definições confucianas: para não dar mais de um exemplo, porque todo exemplo na verdade não é um exemplo, mas a própria coisa de que estou falando, veja-se a definição de "civilização e barbárie", que pode ser apenas levemente entendida, subentendida, no dia e na hora em que foi cunhada pela primeira vez: um minuto depois ficou internada no mais intrincado oceano de mal-entendidos, sob a forma de interpretações, atualizações, contextualizações, cada uma delas subentendida por um instante, antes de empreender sua própria travessia. O revisionismo não consegue ser mais que redefinição ou transvaloração de palavras.

Seja como for, no fim o mal-entendido triunfa. Essa é a última lição, e é também uma lição de Proust. Está, se não me engano, no segundo volume da *Recherche*, quando, num balneário onde veraneia o narrador com sua avó, aparece uma senhora, a princesa de Luxemburgo. Seus atavios chamativos fazem com que as burguesas do Grande Hotel pensem tratar-se de uma prostituta que usa o título como *nom de guerre*. Acontece que a senhora é de fato quem diz ser, mas isso já não tem importância. Proust comenta: "Passou-se todo o verão e o mal-entendido não se desfez, como teria sido no quarto ato de um *vaudeville*".

Quando li isso, aos quinze anos, minha vida mudou. Um véu caiu sobre meus olhos, para sempre. A realidade não possui quarto ato. Não tem desenlace. O mal-entendido não se resolve jamais. Não se resolve porque não é esse seu destino. Para resolvê-lo seria preciso voltar atrás, rebobinar, e já se sabe que por fora da ficção não se volta ao passado. O destino do mal-entendido é justamente o contrário: fazer avançar o tempo, arquitetar outros mal-entendidos, multiplicá-los e torná-los mais eficazes, deles fazendo verdades que sirvam para viver e criar. A criança vive no subentendido; o adulto, no mal-entendido. Mas deveria ser algo mais que esses dois velhos estados biológicos e sociais. Talvez exista, e nesse caso eu o chamaria de "o novo". Ou, por ora, de o incompreensível.

O INGÊNUO*

Sobre Puig, a princípio, dizia-se a palavra "ingênuo". Lembro muito bem, no ano de 68... Todos líamos freneticamente os estruturalistas, éramos maoístas, pop, consumíamos *Tel Quel*, McLuhan, Marcuse, clamávamos para que florescessem dois, três, cem Di Tellas... Anunciava-se uma nova literatura, descrita por antecipação, em detalhes até. Era preciso apenas escrevê-la, e de fato parecia fácil, as receitas pairavam no ar, seus modelos eram convincentes e a recompensa alta, nada menos que a Revolução... Se a palavra "ingênuo" fosse uma acusação, seria fácil tomá-la contra aqueles, nós, que a pronunciavam. Mas não era. Pelo contrário, era a garantia de que estávamos diante de um artigo genuíno, diante do autor que não seguira a receita como pretendíamos fazer, mas que coincidia com ela pelo autêntico acaso objetivo a que chamávamos História, ou, num pleonasmo otimista, Revolução.

Era um caso de poesia e poética, ou de teoria e prática, também presente em nossas bibliografias. A consciência se tornava autoconsciência na práxis. A prática sem a consciência de si era um estado marcado pelo anterior: pelo passado, pela infância, pelo segredo pessoal pequeno-burguês. Mas a teoria sem a prática, a predicação a que nos condenava nossa entrada na História nesse momento específico, era um vazio que repugnava nossos instintos mais sadios; além disso, também estava proscrita pela mesma teoria, que não era menos pequeno-burguesa – na verdade, era muito mais.

Se algo iria acontecer, seria por fora de nossa vontade. "Voluntarismo" já era um termo obscuro. Mas o que ficava por fora de nossa vontade, que era nossa vocação? Era um jogo no qual se perdia sempre, é incrível que não o entendêssemos, sequer diante uma aparição tão indiscutível e indiscutida como a de Puig. Em meu caso, só posso explicar pela aparição em meu horizonte pessoal, quase na mesma época, de Osvaldo Lamborghini, o não-ingênuo por excelência. Os dois se pareciam muito para não exibir essa diferença de base. Uma muleta de Osvaldo, quando surgia alguma questão prática problemática, era a citação modificada de Ergueta: "Só falta me dizer que porque leio Lacan sou um babaca". A ingenuidade se deslocava, se invertia. Encontrava sua genuína essência ambígua e inapreensível. A citação estava incompleta; o vocativo ficava tácito, mas perfeitamente audível: "Cai fora, picareta!". Ouvi tanto, que daí deve vir o movimento de fuga que me domina desde então, bastante justificável, aliás, dadas as premissas paralisantes que o movimento histórico havia imposto. Em minha inocência adolescente acreditava, de tanto ler Barthes, ter perdido a inocência, e acreditava existir aí uma barreira intransponível. Não se podia voltar atrás, simplesmente porque a História não volta atrás, e, além disso, porque essa casa anterior à partida já estava ocupada pelo ingênuo. Na literatura, as coisas se fazem uma única vez.

Agora, volto a pensar a mesma palavra quando trato de me esclarecer sobre Puig e seu mistério que não se esgota. Tudo mudou, menos o sentido derradeiro dessa palavra escorregadia. Venho pensando nisso, sobretudo há alguns meses, quando reli o famoso artigo de Michel Leiris sobre outro autor favorito meu, Raymond Roussel, outro autor fundacional que eu começava a ler por aqueles anos. "Roussel é ingênuo": após refletir durante trinta anos sobre Roussel, cheguei a me convencer de que aí está a chave de tudo o que nunca saberei sobre ele.

O paralelo entre Roussel e Puig é fácil de montar: ambos partem de uma matéria cultural que não aquela cultivada pelos escritores sérios; a ambos se impõe uma genealogia, uma filogenia e uma ontogenia fora do *mainstream* no qual operam seus colegas. Isso acontece porque ao mesmo tempo emerge um vanguardismo, ou se dá uma mudança de paradigma, aparição na qual o ingênuo não tem nenhuma participação, sequer se dá conta dela. No caso de Roussel, foi o surrealismo; no de Puig, o pop ou as chamadas teorias "do texto", em suas

* "El ingenuo" Conferência, Colóquio Manuel Puig. General Villegas, 2000.

diversas hibridações e modelações. A obra do ingênuo, sobrenaturalmente pontual à citação, é reivindicada de imediato por aqueles que sustentam o novo paradigma, pelo qual a relação entre o ingênuo e seus leitores assume a forma de um mal-entendido.

Até aí, e só até aí, chega o paralelismo. Porque a História é uma só, a mesma que transporta Roussel e Puig, e que teve de seguir correndo entre um e outro. A ingenuidade não se repete, ao menos sem perder a essência que a define. O autêntico ingênuo é o primeiro e definitivo, o único, Roussel. Em sua época, entre o ano de publicação de seu primeiro poema, 1897, e o de sua morte, 1933, dão-se todos os vanguardismos e mudanças de paradigmas que marcarão a cultura do século XX, dos quais os posteriores serão apenas acentuações ou atualizações. Daí que Roussel, um homem formado no *ancien régime*, tenha se mantido irredutível. Foi ingênuo porque foi sincero, e vice-versa, porque a História permitiu. A ele e a mais ninguém.

O incomparável mérito crítico de Leiris, devido a seu conhecimento íntimo e apaixonado pelo homem, é ter estabelecido, sem lugar para dúvidas, que Roussel amava sinceramente a Verne, Loti, Massenet, Copé, a pintura acadêmica, o teatro de *boulevard*... Não é preciso duvidar dessa sinceridade para duvidar de seu gênio. Roussel nunca se interessou pelo cubismo ou pelo surrealismo, em nada mesmo, sequer por inovações de qualquer espécie. Poderia se permitir isso, não só por ser muito rico e estar bastante louco, mas sobretudo porque não existira nenhum ingênuo antes dele, ou seja: não se configuraram antes as condições para escolher entre distintos níveis de valor cultural ou entre distintos públicos. A ele, a História oportunizava ser o primeiro, e já se sabe que o primeiro pode tudo. A obra, e a própria figura do ingênuo, são intrinsecamente históricas.

Digamos, entre parênteses, que o surrealismo aí estabeleceu outra premissa que falharia, em virtude da irreversibilidade que rege esses mecanismos. Ao criar, no ardor proselitista, a tradição retrospectiva dos "loucos literários", Breton caiu numa armadilha sem saída, que ele mesmo teve de revalidar: o verdadeiro surrealismo era o *malgré lui* feito por aqueles que não sabiam o que era o surrealismo, e a quem pouco interessava saber. De todas as vanguardas do século XX, oscilantes entre a erudição e a selvageria, essa foi a hipoteca mais difícil de levantar.

Do mesmo modo, *mutatis mutandi*, Puig gostava sinceramente, sem ironia, do melodrama de Hollywood, e permaneceu gostando sempre. Não acredito que escutasse com simpatia os críticos que, após lhe cobrirem de elogios, pondo sua obra à altura de Joyce ou Faulkner, falavam dos "materiais degradados" com que havia sido construída. Para estender um pouco mais essa comparação impossível com Roussel, é preciso assinalar uma diferença-chave: enquanto o "material degradado" ou anacrônico que Roussel tomava por modelo era literário, Verne, Loti ou Copé, e, em todo caso, as ilustrações de seus livros, em Puig houve uma alteração de meio, do cinema que não pôde fazer da literatura *ersatz* ou prolegômenos. Se Puig tivesse feito cinema, sua intenção original, teria feito um melodrama *aggiornado* sem ironia, tal como o de Visconti. Não teria sido um ingênuo, mas um retardatário. Ao entrar, talvez apesar dele mesmo, nas engrenagens da literatura, cuja evolução histórica ignorava e o deixava indiferente, adotou a figura do ingênuo.

A máscara do ingênuo serviu-lhe para manter intacto seu mundo imaginário, seu gesto estético. Mas, diferentemente do ingênuo original, incorporou sim, desde o início, a recepção de que sua obra era objeto. Desde antes do começo, antes de haver recepção. E no momento em que o áudio de um de seus filmes sonhados se agarrou ao papel, coagulando-se em dispositivo literário, não pôde ignorar que seu território era o da literatura experimental, pop, vanguardista, o que quiserem. Não ignorou, nem se importou. Era o instrumento perfeito para conservar sua liberdade. Houve uma oportunidade histórica a que soube aproveitar. Dez anos antes, numa atmosfera sartreana, não teria conseguido o trunfo que o pop ou o *camp* viriam lhe oferecer.

É certo que, ao falar de "materiais degradados", os críticos se referiam menos aos refinados filmes de Von Sternberg que aos radioteatros ou aos consultórios sentimentais das revistas femininas, que também foram matéria-

prima de Puig. Mas aqui intervém outro deslocamento de grandes conseqüências. É o que vai, para dizer em termos compreensíveis, do consumo à produção.

O menino Puig contava os filmes de que havia gostado; todas as crianças fazem isso. Quando quis fazer seus próprios filmes, deu de encontro com uma curiosa alternativa: mesmo passando do cinema à escritura, podia continuar no campo do consumo – escolha de tantos escritores –, isto é, mimetizar-se com quem fez esses filmes, repetir seus termos formais e temáticos, ou retroceder um passo e incluir no campo a quem consumia tais filmes. Se tivesse optado pelo primeiro, teria sido um Bianciotti, ou, no melhor dos casos, um Mallea. Ao se decidir pela segunda opção, foi um Arlt. Esse é o pequeno deslocamento; um só passo atrás, a inclusão de uma só personagem a mais, o espectador, arrasta consigo a construção da fábula evasiva na consciência que se quer evadir, e essa construção se faz no terreno da luta de classes, que, por esse deslocamento, entra maciçamente em páginas originalmente destinadas a conter os soberbos melodramas do amor e da traição. Mais que isso, a construção traz consigo o dispositivo de construção, que não é outro senão a literatura. E a literatura, como a História, é uma só. A partir daí, ingênuo ou não, Puig é um escritor.

Uma vez surgido o escritor, surge também o mistério, e o mistério de Puig, do qual tratei de me aproximar por esse vinco da ingenuidade, permanece vigente. É claro que "mistério" é uma palavra vaga, a que se pode atribuir qualquer significado. Defino-a como o oposto de "segredo": um segredo, por mais protegido que esteja, sempre acabará por se revelar; o mistério, ao contrário, é insolúvel, implica as próprias categorias mentais que poderiam elucidá-lo. O exemplo clássico é o do tempo, definitivamente misterioso; trata-se de uma das categorias de que nossa mente se compõe, não podemos vê-lo de fora; não podemos conceber o que vem antes ou depois, nossa mente está feita de tempo e, portanto, também jamais poderemos vê-lo de dentro. A esse inconcebível "fora" do pensamento temos chamado "mistério", adornando-o com as invenções mais românticas. O tempo, apesar de ser um dos mistérios mais sugestivos, não é o único. O espaço é outro, desde já. Outro, a linguagem. Basta pensar do que estamos feitos para tocar a matéria do mistério. É paradoxal: o mais próximo e íntimo é o que ficará para sempre fora do nosso alcance.

Este paradoxo está no centro do trabalho do escritor. Se a elucidação do sentido é uma anulação, uma "soma zero", como acredito ser, o escritor assegura sua permanência graças ao mistério. De minha parte, só segui amando um autor quando permaneci diante de um mistério. Puig é um caso pontual. Todos nos perguntamos o que torna um escritor bom ou grande, o que faz de alguns escritores de verdade e de outros não. O enigma da qualidade, de que raramente se fala (é parte dos bons modos acadêmicos), está no centro de nosso interesse pela leitura. De minha parte, cheguei a me convencer de que depende simplesmente do mistério. Se o escritor é feito de literatura, ele não pode ver o que há por fora dela; a literatura é um mistério que o escritor encarna.

Operando como a Natureza segundo Darwin, com uma intuição que pode ser diabolicamente exata, os escritores procuram o mistério que os fará sobreviver. Buscam no campo dúplice que têm à sua disposição: sua obra e sua vida. As linhas que seguem nesses campos são respectivamente as da ambigüidade e da dor, por outros nomes forma e conteúdo. Não são duas estantes distintas onde se escolhem os elementos mais eficazes para gerar mistério, mas uma só espiral de transformações em que a dor, ou a vergonha da vida, aproveita o impulso da ambigüidade da literatura, e a ambigüidade, por sua vez, com a dor ganha peso e substância, até se tornar vingança ou exorcismo. Sempre haverá uma volta de parafuso a mais.

Os críticos, depois, tomarão o mesmo caminho, só que pelo avesso: admitindo o mistério que torna grande o escritor de que se ocupam, partem em busca dos segredos que ali habitam. Desse modo, asseguram-se de alcançar resultados. Sabem que, mais cedo ou mais tarde, os segredos acabarão por se revelar, na medida que desentranharem pacientemente as ambigüidades de que se revestiram.

Segredo e mistério estão relacionados. O mistério emprega o segredo como instrumento para seu estabelecimento. E do mesmo modo estão relacionados

ambigüidade e dor: um emprega o outro como instrumento ou invólucro, mesmo que não esteja claro quem usa quem.

A inevitabilidade do uso do segredo para criar o mistério torna inevitável também a utilização do material autobiográfico. A dor é inseparável da experiência, e só em sua experiência o escritor encontrará os segredos que valham a pena, ou seja, os únicos e intransferíveis que lhe permitirão dar, com sua obra, algo novo ao mundo. Mas todos os segredos, sem exceção, serão postos à luz pelos eruditos do futuro. Todos serão "anulados". De modo que, a certo ponto do futuro, poderá já não restar nada, caso não haja mistério – ou, por outra, caso não haja o irreduzível. O mistério vai além do autobiográfico; é a essência ambígua e inapreensível da literatura: a Grande Ambigüidade.

O escritor procura o mistério tal como o animal, o organismo biológico, busca a perpetuação de sua espécie. O mistério de um autor é sua garantia de pertencer à essência interna da literatura, misteriosa porque não possui exterior. Daí que se possa identificar o mistério a essa incógnita dos estudos literários: a qualidade. A qualidade é uma reserva de futuro (se não, por que os escritores se dariam tanto ao trabalho de tentar escrever bem?) E por que querer esse futuro? Para dar tempo, para que todos os seus segredos sejam revelados, mote pelo qual o círculo se fecha em perfeita economia.

Pois então, quando a História tem por bem prover uma oportuna mudança de paradigma, a figura do ingênuo provê a ambigüidade. O curioso é que não pode haver mais de um por vez (não há uma escola da ingenuidade, nem um estilo ingênuo: é sempre uma particularidade biográfica), e, mais que isso, em toda a História não pôde haver mais de um. Daí que Leiris possa sim dizer, definitivamente, "Roussel, o ingênuo". Já nós não podemos dizer "Puig, o ingênuo". E se apesar de tudo fazemos isso, é elevando a potência do *quantum* da ambigüidade.

A passagem da História à biografia, da sociedade ao indivíduo, se dá mediante a dor da experiência. É uma passagem temporal: do presente oportuno, quase oportunista, que usufrui do ingênuo para se presentear com anacronismo e enigma, ao passado, onde estão escondidos os segredos vergonhosos da dor. Dadas as premissas com que opera, como mediador anacrônico entre sociedade e indivíduo, entre geral e particular, o ingênuo adota a figura de luxuosa indiferença do dândi. Aí se pode estender o paralelo entre Roussel e Puig: ambos eram belos, corteses, distantes, vestiam-se perfeitamente. Em seus livros, Roussel camuflou a dor sob uma retorcida maquinária sadomasoquista, até não deixar nada visível; Puig pôs tudo à mostra, e seu formato predileto foi o do destino e do fracasso. Tomava a distância que gerava seu próprio êxito. Nesse aspecto, Roussel se parece mais a uma personagem de Puig que com Puig; em seu livro-testamento não fala de outra coisa. E, objetivamente, fica o testemunho de sua autodestruição. Em seu caso há apenas uma anedota que fala de dor, contada por Leiris, que, numa conversa, para se referir a algo de mau gosto, trivial ou insignificante, lhe disse: "Isso é Copée". Houve uma reação imediata de Roussel, como se o tivesse tocado num ponto sensível, que murmurou: "Mas Copée é um grande poeta". Leiris disse então: "Notei que o atingi", e registra isso justamente por ser tão raro o dândi autômata, distante e drogado, mostrar uma emoção.

A ambigüidade e a dor se tocam apenas nesse ponto da conversa, quando se vê que seus interlocutores estão em mundos distintos. Algo semelhante não poderia acontecer com Puig. Não só porque no intervalo o ingênuo aprendera a se proteger; mais que isso, porque no intervalo se produz uma transformação das premissas, em grande parte pela ação do ingênuo. Essa transformação pode ser resumida dizendo-se que o único público apto a julgar e classificar toda a cultura está segmentado, relativizando os juízos. Os leitores, ao se aproximarem de Puig, faziam isso para elogiar Bette Davis ou Errol Flynn, não para zombar. O equivalente de Copée, em Puig, é a Argentina, o único vão que sentia em seu êxito e, portanto, em sua distância. Até o fim, quando já não havia argumento objetivo, continuou se queixando de não ser apreciado em seu país. O que poderia parecer coquetaria ou capricho de exigência, tem a ver com o mecanismo profundo do qual provém toda a sua obra, dessa distância que se abre entre o subentendido e o mal-entendido.

Outra diferença: o ingênuo já não necessita ser um extravagante. Roussel pôde manter sua ingenuidade com uma pesada couraça de extravagância, ou seja, de mecanismos de sentido, sem os quais este teria de se apoiar em elementos não-ingênuos (freudianos, por exemplo). A dor, o cair da máscara têm por função proteger, como sinal de alarme, a singularidade do único mundo cultural, dentro do qual o ingênuo pode operar plenamente. Tomemos o assunto da mãe, sempre tão central. É verossímil que Roussel tenha sentido dor quando da morte de sua mãe. É verossímil também que, sendo um dândi, não tenha mostrado nenhum sinal exterior. Ao contrário, o único sinal que deu poderia passar pelo viés de uma crueldade macabra, como uma irrupção sumamente inoportuna da obra no ponto de vista mais vital da vida: fez instalar uma pequena janela de vidro no ataúde, para vigiar o avanço da decomposição.

Hoje, já não pode haver esse nível de ingenuidade. Mas na formação da anedota do ingênuo há um mecanismo que consiste em negar a verticalidade do significado, pelo qual esta é lida como neurose ou exacerbação selvagem de Édipo, e passar a uma horizontalidade, ou seja, a outras anedotas da vida de Roussel, ou à sua obra. Certa ocasião, a única em que Roussel foi convidado a tomar chá na casa de um de seus heróis intelectuais, o astrônomo Camille Flammarion, receberam-no com um biscoito em forma de estrela. Guardou-o no bolso como *souvenir*, mandando fazer, em seguida, um porta-jóia para conservá-lo, uma caixinha também em forma de estrela, em ouro e diamantes, com tampa de cristal. (Curiosamente, por heranças sucessivas, chegou a ser propriedade do doutor Lacan.) Os romances de Roussel, por sua vez, estão repletos de jaulas de vidro para cadáveres. Sem contar o fato de que a mãe de Roussel viajava sempre com seu próprio ataúde, para qualquer imprevisto, ao que Roussel respondeu, em seu testamento literário, dizendo que em suas numerosas viagens "não via nada", que todos os locais exóticos de seus livros deviam-se ao puro jogo da imaginação.

Esta negação à verticalidade do sentido, bem como seu transporte à horizontalidade da obra-vida são a chave do ingênuo ou a chave da sua ambigüidade: ingênuo na vertical, sábio na horizontal. Muitos conflitos de interpretação, em Puig, resolvem-se nessa passagem.

E, no entanto, a verticalidade persiste. Essa é a forma da ambigüidade de Puig, enquanto ingênuo segundo, ingênuo trabalhado pela história do século XX: o sentido se constrói na horizontalidade da obra e da vida, mas também subsiste na verticalidade dos sentidos correntes em forma de realismo, de um realismo sem comparação na literatura argentina. É o retorno do realismo, impulso inicial de todo escritor e sempre à mercê das transformações da História. Há de se levar em conta que a realidade também é um mistério, que engloba todos os demais. Somos reais, estamos feitos de realidade, e não podemos vê-la de fora. Todas as manobras individuais para criar mistério confluem num desejo geral de realismo, que sempre é outro, não o realismo vigente segundo os paradigmas recebidos.

Oswaldo Lamborghini, que sentia uma grande identificação com Puig (totalmente unilateral, pois essa é outra característica do ingênuo: todos podem se identificar com ele; ele, porém, não se identifica com ninguém), dizia que toda sua obra, a de Puig, poderia ser entendida com auxílio de uma fórmula nietzschiana: "a emoção profunda". Com efeito, para os que lemos Puig ao longo de nossa juventude, ao longo de sua vida, não há mais o que dizer. Se alguém fez o realismo da emoção profunda, foi ele. Mas aí estaremos sempre à margem da ambigüidade. Emoção profunda era o que sentiam nossas mães ou tias quando ouviam radioteatros... e o mais curioso, entretanto, é que elas também estavam à margem da ambigüidade. Porque o radioteatro era ficção; elas não acreditavam, ou faziam isso entre parênteses, acreditavam como se acredita numa mentira. Não eram tão ingênuas. É como se a emoção profunda fosse sempre uma mentira, e a mentira sempre fosse verdade, ou se tornasse verdade no retorno do mesmo (é o que diz Nietzsche, por outro viés). É preciso a mediação de um ingênuo para que haja efeito.

Desse efeito, a figura adotada em nossa civilização é a da mãe com o filho morto nos braços. Aí seria, como se costuma dizer, "onde morrem as palavras": no mito, o eterno retorno do mesmo relato, o grau zero ou limiar de toda experiência possível. É o outro lado da mentira, a emoção profunda

propriamente dita. Mas a literatura vem depois, quando o vertical da profundidade se desvia nas associações horizontais da experiência.

Em seus romances, Puig envolveu a emoção profunda sobre si mesmo; foi sublime ao permanecer fiel a esse reflexo (ou seja, quase sempre). Desviá-la de um próprio, apontá-la aos congêneres, tinge de sadismo ou comiseração (dá no mesmo) o realismo, sendo também um dos motivos pelos quais este pode não se dar, ou porquê esse almejado realismo seja, por fim, tão deprimente.

Parece-me agora ver Osvaldo pronunciando a fórmula, depois de uma pausa muito acentuada, entre a nuvem de fumo do cigarro... "a emoção profunda". Utilizando suas próprias palavras, seria bom acrescentar a rubrica: "fortes aspas, e uma música soa". Não era ironia, mas uma um tipo de nostalgia de sua parte. Logo ele, que tinha motivos para saber do que estava falando. Não se retorna à ingenuidade. Salvo que o caminho de ida seja também o caminho de volta. Na verdade, só existe um caminho, assim como há uma única História e apenas uma literatura. O desejo de se tornar mulher, por ser o primeiro e último desejo de transformação, incorpora todas as transformações e adota todas as formas. Quando se esgotarem as formas – e não há perigo de isso acontecer tão cedo, pois toda a combinatória da cultura está em jogo –, tornará a se repetir a Dolorosa, já não havendo mais nada a dizer. Assim interpreto uma frase que eventualmente retorna nos papéis póstumos de Osvaldo, sempre sozinha em meio à página, não se sabe se como título ou moral de algo que nunca escreveu, e que, na verdade, é tudo o que escreveu: "A Virgem Maria não voltou a descolar os lábios".

Parece como se tivéssemos nos afastado muito da ingenuidade. Mas é como nas escadas irracionais de Escher, em que se sobe e desce ao mesmo tempo, deixando ou alcançando sempre o mesmo andar. O ingênuo explora a força do anacronismo latente na História para se tornar único, e como único e desapegado das generalidades, pode encarnar todas as contradições: o ingênuo sábio, o dândi doloroso, o reacionário vanguardista.

BRAULIO ARENAS: POR UMA LITERATURA MODULAR*

Um dos mais extraordinários escritores chilenos e hispano-americanos, Braulio Arenas (1913-88), parece condenado a um definitivo desconhecimento e menosprezo. As causas dessa notória injustiça são várias. Uma delas é a classificação, que o coloca na condição fácil de "poeta surrealista" (coisa que foi, e com firme entusiasmo), e desalenta a leitura. Outra é a dispersão de sua obra: escreveu poesia, romances, contos, teatro, ensaios, crônicas. Não se deteve nunca para capitalizar o já feito, mas avançou numa atitude experimental, de fato acentuada em sua velhice. Também conspiram contra ele a falta de drama de sua vida, bem como certo verniz oficial e até pinochetista que o cobriu nos últimos anos. Para culminar, não saiu nunca do circuito das editoras chilenas; e como se ainda faltasse algo, teve a curiosa e desafortunada idéia de reescrever em sua velhice alguns de seus romances juvenis, estragando-os sem dó.

Todos estes, no entanto, são motivos circunstanciais que poderiam ter sido superados. Há outro mais decisivo, inerente à obra e ao autor: a cortesia de fazer o leitor pensar que ele teria feito melhor. Com efeito, tomados um a um, seus livros são defeituosos, parecem realizações imperfeitas de boas idéias, acontecimentos provisórios num transcurso em que o importante está em outro lugar. Os sentidos estão suspensos, só ganham corpo no sistema geral de sua obra. E quem se dará o trabalho, hoje, de ler os trinta ou quarenta livros de Braulio Arenas?

Toda tentativa de interpretação prestigiosa cai diante dos embates vitoriosos da leitura. Arenas foi desses escritores felizes em poder continuar escrevendo, e se há de reconhecer que o segredo das grandes famas literárias com freqüência esteve em não escrever. Caso ele tivesse se abtido depois de seus primeiros dois ou três romances (*Adiós a la familia*, *La endemoniada de Santiago*), estaríamos celebrando-o como o autor supremamente original que dedicou toda a sua obra ao relato de um só dia, um dia do ano de 1929, em que seu protagonista de dezesseis anos, sempre distinto e sempre o mesmo, descobre o amor, espia o mistério, morre e renasce.

Mas esse foi apenas o começo de sua carreira. O dia ficou atrás, e houve muitos outros livros sobre outros dias, sobre outras mortes e renascimentos. Em alguns dos últimos acreditei ter encontrado uma pista para desentranhar o segredo dessa obra intrigante e da "fuga para frente" de seu autor.

Um de seus melhores romances, *El castillo de Perth* (1969), o único que conseguiu alguma difusão fora do Chile, já que houve uma edição espanhola (Seix Barral, 1978), é um raro triunfo sobre um gênero habitualmente condenado ao fracasso: o romance onírico. Com efeito, é o relato de um longo sonho de um jovem provinciano de vinte e um anos, provavelmente em La Serena, cidade natal do autor, em 2 de junho de 1934, após se inteirar da morte de uma jovem de quem havia sido colega em brincadeiras infantis. Essa menina, Beatriz Perth, tinha vivido no povoado enquanto seu pai, o engenheiro Carlos Perth, construía uma ponte. A família ficava completa com a mãe, Isabel, uma senhora insignificante de quem o jovem lembra apenas o gesto de levar as duas mãos à cabeça para ajeitar o penteado. Desde que a família do engenheiro tinha voltado à capital, o jovem (que se chamava Dagoberto) não sabia mais deles. Dez anos depois, lê no jornal o obituário de Isabel. Na comoção, sai ao jardim, de camisa e pantufas, toma frio, volta a entrar, febril, recosta-se num divã e adormece.

O sonho, que é todo o romance, acontece em 2 de junho de 1134, no castelo do pérfido Conde de Perth. O elenco de personagens é reduzido: o conde, a condessa Isabel e a bela Beatriz, que em alguns momentos se desdobram. Dagoberto, sempre de camisa e pantufas, sempre recuperando a posição reclinada no divã, é ao mesmo tempo testemunha e ator, também desdobrado em outro

* "Braulio Arenas: por una literatura modular" *Milenio* n. 178. México, 12 fev. 2001.

Dagoberto, o Imperador da Ásia, que invade o castelo com suas tropas, terminando por destruí-lo. As aventuras são esplêndidas, surpreendentes, muito visuais. Uma de suas invenções mais felizes é a que explica a pouca expressividade do conde de Perth (quer dizer, do insosso engenheiro, pai da amiga do sonhador); em realidade era uma estátua, dotada de vida por erro de uma fada desastrada. Certa ocasião, um feitiço transformou em estátuas de pedra um grupo de cavaleiros que se encontrava numa igreja, onde havia uma estátua deitada; veio a fada executar o contra-feitiço que devolveria vida aos encantados, não lhe ocorrendo que nele iria incluir uma estátua verdadeira... Mas o encanto do livro vai além da invenção romanesca, são necessárias várias leituras para captar seu segredo.

Este se encontra, parece-me, na construção modular. Com efeito, tudo o que acontece no romance é uma combinatória de uma dezena de gestos e atitudes que se repetem mudando o contexto, e com ele o sentido, porém mantendo intacta a forma. A condessa, por exemplo, em cada uma de suas aparições termina, ou começa, levando as mãos à cabeça (na vida real, tratava-se da insignificante esposa do engenheiro, de quem o sonhador lembra apenas esse gesto), e, segundo o curso da aventura, faz isso para pôr ou tirar uma coroa ou um véu, para arrancar uma peruca, para espantar um falcão que a ataca, para extrair da cabeleira uma pomba, com a qual enviará um pedido de socorro... Com tudo acontece o mesmo; trata-se de um Lego mágico cujas peças sempre admitem uma posição nova, e o prazer do reconhecimento potencializa a surpresa, ao imitá-la. Esse método é o que permite ao autor triunfar sobre o tédio quase inevitável aos relatos de sonhos: a sucessão desconexa do "vale tudo" onírico encontra em *El castillo de Perth* (e se trata de uma expressão raríssima) a Via Régia para se tornar obra de arte.

E, de passagem, em sua esquisita artificialidade, o procedimento recupera o realismo, porque é assim como os sonhos são gerados, nada são além de uma combinatória, guiada pelo desejo, de uns poucos "restos diurnos". Para reposicioná-los, inventa-se um relato.

Essa construção modular se revela como o denominador comum de toda a obra de Braulio Arenas, nos distintos gêneros que praticou. Um denominador comum difícil de ser percebido porque, dada a sua própria natureza, inclina-se à metamorfose e ao enigma. Contudo, uma vez localizado, explica algumas de suas preferências, tais como o xadrez, a colagem, a música... Mais que isso, explica sua filiação surrealista, escola em que a re-contextualização de módulos narrativos ou visuais é um conceito-chave. Diria eu que chega até a explicar porque tenha escrito tanto, pois já se sabe que nos jogos da combinatória tudo é começar, e não se acaba nunca.

O procedimento modular chega à sua culminação no mais estranho dos romances de Arenas, e meu favorito, *Los esclavos de sus pasiones* (1975). Também é o mais desconhecido, pois não teve mais que uma edição, desaparecendo há décadas das livrarias. É um romance que o autor não escreveu, mas montou. O texto é recortado de folhetins chilenos do século passado em fragmentos curtos, de meia-frase a um parágrafo, e com eles se encaixa uma nova história. A única intervenção que se permite o autor é uniformizar os nomes. O efeito é semelhante ao dos romances gráficos de Max Ernst, também feitos com colagens. A originalidade de Arenas, que acentua a estrutura modular, consiste em repetir os fragmentos recortados, situando-os em circunstâncias distintas, o que cria uma atmosfera mecânica de indescritível estranhamento.

Borges montou a teoria extrema da literatura como combinatória, em "A Biblioteca de Babel": vinte e oito letras, e dois ou três sinais de pontuação, misturados e re-misturados, resultam em todos os livros possíveis. Um livro determinado é a razão de um divido por um número enorme. Esse número diminui se no lugar de empregar letras como unidades se empreguem palavras, as que estão no Dicionário. A progressão pode continuar: em lugar de palavras podem-se empregar frases, as que estão nos livros já escritos. A cifra continua sendo enorme, mas já entra no campo da intuição.

Nesse romance, o último que escreveu, Braulio Arenas fez algo assim como o modelo da economia modular na literatura, restringindo-se, para maior clareza, ao padrão lingüístico. Mas antes, em todos os seus livros, não limitou a modulação a palavras ou frases; aplicou a gestos (como em *El castillo*

de *Perth*), datas, lembranças, sentimentos e êxtases poéticos. Blocos de experiência, aos quais o jogo artístico transforma em sonho ou mito. Talvez a literatura seja isso, ao fim das contas. Nesse caso, talvez devêssemos prestar mais atenção a esse chileno obscuro e esquecido.

NOSSAS IMPROBABILIDADES*

Muitas vezes me perguntei por que motivo existem tão poucos escritores realmente bons, por que são tão excepcionais, quando há tanta gente que escreve, quando o chamado da vocação soa com tanta sinceridade e urgência em tantas consciências juvenis. Uma resposta, parcial e certamente questionável, seria a seguinte: para ser um grande escritor é preciso dispor de traços de caráter opostos e excludentes entre si. Reduzidos ao básico, esses traços são a razão e a desrazão, o método e o caos. Para construir uma obra literária, como para qualquer outra tarefa intelectual, necessita-se prudência, organização e lucidez: é preciso aprender a fazer isso, escolher o caminho certo, administrar suas forças, entender do que se trata. Não falo de qualidades etéreas, mas das mais terrenas, já que para existir uma obra é preciso haver um escritor em condições materiais de escrevê-la, de publicá-la e, sobretudo, de continuar escrevendo. O escritor necessita colocar em ação toda uma política de pequenas astúcias que não diferem das que tornam viável qualquer empregado, comerciante ou dona de casa.

Mas, para que valha a pena, a obra tem de provir de um fundo de loucura irreduzível a qualquer disciplina. A arte se alimenta do novo, o razoável é tão velho quanto a civilização, tão repetido e previsível quanto as tábuas de multiplicar.

Nada mais triste que uma pretenciosa criação artística que se esgota no sentido comum, no óbvio e no bem-pensante. Ou, pensando melhor, há sim algo mais triste: tantas loucuras esplêndidas que não podem chegar a obra de arte por falta de prudência de seus donos.

É contraditório, concordo, quase impossível. Em todo caso, é altamente improvável, o que explica a rareza extremada do grande escritor. Extraviado de sua própria lógica aberrante, intratável, incorruptível na lealdade à sua loucura, e ao mesmo tempo sensato, organizado, diplomático. Uma coisa não vale sem a outra. Se há somente loucura, não vale mais que qualquer louco solto por aí, com os quais tropeçamos todos os dias; se há só método, é a chatice melancólica da rotina, mesmo se advinda em formato de romance ou poema.

Onde encontrar a quimera completa? Existem esses homens feitos de duas metades contraditórias? Enfim, é assim como comecei: são raríssimos, e dadas as suas condições tão improváveis, deveríamos nos felicitar por aparecer um a cada cinquenta ou cem anos.

Não menos raro que um bom escritor é um bom leitor. A quantidade de leitores realmente bons é mais difícil de medir porque se trata de entes privados, quase sempre secretos. À diferença da escritura, a leitura não se publica; um crítico é um escritor, não conta. Mas um amplo contato com leitores de todo tipo me convenceu de que a excelência nessa face oculta da literatura é raríssima. E me ocorre que a causa dessa escassez obedece a causas que também encerram uma contradição externa.

Por um lado, um leitor, para ser um bom leitor, deve ler muito. A literatura é um sistema com suas próprias leis, e esse sistema se constituiu ao longo da história com a acumulação de uma enorme quantidade de livros. Ninguém poderia ler todos, mas ainda assim a totalidade é latente no projeto de uma leitura bem-feita. O leitor parcial não está à altura de sua tarefa, porque julgar ou entender um livro (ou um autor) apenas pelo que esse livro é, mutilado de suas ressonâncias em toda a literatura, equivale a cometer uma grave injustiça, ou a se condenar a não entender nada. Justamente, o que diferencia um bom de um mau leitor é que este acredita no que está lendo, enquanto aquele sabe que todo o sentido está na tradução daquilo que lê ao peculiar idioma da literatura, e para aprender esse idioma é preciso ter lido tudo, ou o bastante para se fazer uma idéia da totalidade.

* "Nuestras improbabilidades" *Milenio* n. 188. México, 23 abr. 2001.

Mas, por outro lado, um bom leitor deve saber parar. Os sentidos de cada signo na literatura irradiam em muitas direções distintas para que sua assimilação seja imediata e automática. Na linguagem corrente, o significado de cada palavra numa frase, ou de cada frase num discurso, cai em seu lugar de forma automática, e podemos seguir adiante. Na literatura não é assim. Cada parágrafo, cada frase, por vezes cada palavra, se abre a uma multiplicidade de significados diferentes, e se não os exploramos, a leitura não é boa.

O que fazer então? Avançar ou parar? Ler ou não ler? Temos muito direito em nos perguntar como é possível haver bons leitores apesar dessa impossibilidade paralisante. E, no entanto, é. Como na parábola dos sete homens justos que sustentam o mundo, um punhado de bons leitores secretos mantém em alerta a literatura.

De modo que parece tão impossível para os escritores quanto para os leitores. Dois milagres complementários, cuja emergência histórica seria interessante explorar nos termos do paradoxo que os constitui. O perigo seria vê-los como exemplos, isto é, representantes de uma generalidade ilusória. Cada caso é único, e deriva de uma constelação de circunstâncias históricas irrepetíveis. O que impõe uma terceira improbabilidade. O grande escritor, o grande leitor, ambos se dão dentro e fora da história, ao mesmo tempo. Hoje tudo se resolve com estatísticas, mas o milagre contradiz toda e qualquer estatística ao se colocar num para além do improvável.

Há algum tempo, um jovem de pouco mais de vinte anos me deu um manuscrito, um romance seu, cuja leitura me deslumbrou. Era uma máquina assombrosa de invenção, uma receita muito pessoal de gótico, surrealismo, psicodelia, cinema bizarro, Julio Verne e Marquês de Sade. Também era um caos impublicável, sem ortografia, sintaxe ou pontuação. Tudo se sustentava na tensão da selvageria que a punha em marcha, e seu jovem autor, tímido e rosado filho de boa família, era um selvagem, um autêntico Adão das letras. Nunca tinha ouvido falar de Julio Verne ou do Marquês de Sade, nem de Freud nem do surrealismo, sequer mesmo de Lautréamont, que era com o que mais se parecia. Recomendei alguns livros (comecei recomendando o objeto livro), primeiro passo imprescindível a alguém que queira ser romancista; expliquei o básico sobre a organização de um texto e tive esperança de presenciar o nascimento de um grande escritor.

Nos vimos bastante nos meses e anos que se seguiram. Continuou escrevendo romances e entregando-os a mim; eram cada vez melhores e, ao mesmo tempo, cada vez piores; sua imaginação escalava novos cumes, mas o caos se tornava mais irremediável; ao dispor de um leitor cativo, e cativado, e em sua pressa por tornar a me deslumbrar, abandonou completamente seu já pobre simulacro de normalidade. Pensei que meu entusiasmo poderia estar prejudicando-o e então me recusei a continuar lendo seus manuscritos, disse que deveria apresentá-los a editoras. Em sua falta infinita de sentido comum, levou os disquetes, sem imprimir, a editoras médicas, jurídicas ou de manuais escolares. Não houve um segundo leitor, continuei sendo o único, e mesmo eu acabei renunciando. Lembro com melancolia das longas sessões em que lhe explicava, eventualmente, o que era um ponto à parte, um roteiro de diálogo ou o mau efeito que produziam as grafias "nuve", "olio", "cadera". Ou detalhes ainda mais básicos, como numerar as páginas e prendê-las de algum modo para montar uma pasta. Assentia com tudo, na docilidade de um escolar repleto de boas intenções, mas na verdade não me ouvia: estava apurado para que eu terminasse com minhas instruções prosaicas para que então pudesse me contar suas novas fantasias...

Um escritor visionário, alguém que tenha algo realmente novo a dizer, é um milagre infreqüente. Este menino era um milagre. O problema é que era só a metade de um milagre, com o que perdia valor. Desses meios-milagres há muitos, tanto no campo da escritura como no da leitura. Para completar o quadro, teria de apresentar o retrato de algum escritor laborioso e organizado, consciente dos aspectos práticos de seu trabalho; o de um leitor que lia muito e também o de um leitor que não lia nada, porque uma só frase lida dá material suficiente para anos de reflexão. Mas não vale a pena, são muitos. Apenas quando as quatro personagens se conjugam numa só - um Borges, um Lezama Lima - temos motivos genuínos para esperar algo.

DUAS NOTAS SOBRE MOBY DICK*

1

Moby Dick, a baleia branca, é, quem duvida, um monstro, ou seja, uma espécie que consiste de um só exemplar. Quando há monstro, é infalível que haja um caçador obcecado por ele: sua sombra, seu gêmeo humano, sua nêmesis. A morte do monstro é a extinção de sua espécie, e *Moby Dick*, o romance, é o relato de uma extinção.

Por ser único, o monstro não pode se reproduzir, embora compense sua solidão com uma diabólica capacidade de se reduplicar num meio alheio à Natureza, como imagem, signo ou miniatura. Ninguém que o tenha visto, uma vez que seja, poderá esquecê-lo, nem resistirá à tentação de contar ou pintá-lo. Por isso as crianças amam os monstros: porque com eles se fazem as melhores brincadeiras. O fascínio que os dinossauros exercem sobre a infância deriva de um aperfeiçoamento formidável e irrepetível desse mecanismo. Os dinossauros cobriam o mundo, eram uma pitoresca sociedade organizada e hierarquizada que se extinguiu: ao escapar dos ciclos da reprodução substancial, multiplicaram sua potência de reprodução formal.

É preciso ser adulto para perceber toda a melancolia do monstro. Já nos acostumamos às respectivas idéias da morte dos indivíduos e da extinção das espécies, mas quando se dão juntas não há consolo. No entanto, sempre há consolo; o adulto pode dar um passo além em sua própria evolução, tornar-se artista, e assim voltar a amar o monstro, sua personagem favorita, a única a que pode despregar todo vigor e riqueza da imagem. Ele mesmo se torna monstro, numa fecunda identificação; seu poder de reprodução se desloca a mundos imaginários. Até a melancolia deixa então de ser uma tarefa pessimista, passando à inspiração, ou ao menos se convertendo em instrumento de trabalho.

A extinção é uma intervenção da História na Natureza. De repente o único se revela, no justo momento em que morre: o processo é análogo ao da literatura, que pretende criar uma particularidade absoluta sem anular o curso das repetições e reproduções que constituem a Vida por fora da Obra, destacando-a por contraste. O escritor é um especialista em monstros, e toda grande obra literária está banhada pela atmosfera melancólica de uma extinção eminente.

Ortega y Gasset nunca foi tão lúcido como quando disse que "O mundo está composto por monstros e idiotas". É uma boa definição para *Moby Dick* e toda a obra de Melville. Mas temos motivos para duvidar da realidade de seu monstro mais trabalhado. Mesmo dentro do sistema do romance, Moby Dick existe? A grande baleia branca funciona como um objeto de obsessão, que por reflexo constitui a Ahab, não menos único que ela. A existência de Moby Dick, sua existência "real", quando somada à superfície do romance, é uma existência segunda, confirmatória de sua lenda. Como tal, não pode sobreviver senão na aniquilação, que arrasta a quem dela fez seu único objeto de pensamento, sua melhor idéia. Ahab vive na pendência de que seu pensamento se torne realidade, e a única coisa que sabe é que isso se dará quando menos esperar.

Para sustentar essa suspensão, Melville desenrolou a cena sobre o misterioso plano do mar, superfície e volume ao mesmo tempo. Ao mar vão os homens (ou iam), segundo explicam as primeiras páginas do livro, quando o sem-sentido da vida os torna insuportáveis. O mar é a máquina monstruificadora por excelência, pois nela vão apenas os homens, sem mulheres: no mar, os homens se afastam da espécie e se condenam a ser indivíduos por toda a eternidade. Em seu grande espelho opaco e ameaçador, a reprodução se volta sobre si mesma, internando-se no mundo do imaginário, rumo à alucinação.

* "Das notas sobre *Moby Dick*" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 12 maio 2001.

Igual ao mar, o romance esconde e revela formas estranhas. Ao menos um romance como este. Acontece que os romances muito longos não são relidos com frequência. Se são clássicos como *Moby Dick*, se foram lidos na juventude e depois lembrados, o esquecimento os enriquece infatigavelmente. Os acidentes da memória engendram todo tipo de quimera. Por vezes nos lançamos a reler um desses livros longuíssimos apenas para encontrar um detalhe estranho, misterioso, sugestivo que volta sem parar em nosso pensamento durante vinte ou trinta anos. Tipicamente, não o encontramos, simplesmente porque não existia. Tipicamente, resistimos em acreditar. O mecanismo é parecido ao de Ahab, lançando-se no mar em busca de sua baleia branca.

Moby Dick, o romance, também ficou como um gênero de um só exemplar. Muitos lamentaram (Alberto Girri, por exemplo, num belo poema) que esse magnífico exemplo de liberdade, de um romance aberto a todos os temas e registros não tenha sido aproveitado pelos romancistas que vieram depois. Mas talvez seja esse o destino, o melancólico destino do monstro, de toda verdadeira obra de arte.

2

A primeira frase de *Moby Dick*, "Call me Ishmael", é o "era uma vez" do romance moderno. A tradição popular a tornou célebre como modelo de começo eloqüente, insuperável e, sobretudo, inimitável. Um bom testemunho de sua fama está no HQ *Charlie Brown*, de Charles Schulz: a certa altura, Snoopy decide escrever um romance; depois de trabalhar muito, com a máquina de escrever sobre o teto de sua casa, chega a uma primeira versão, e pede a Lucy, a amiga hipercrítica de Charlie, que leia. Ela devolve com um elogio de compromisso e um sério reparo: o começo era frouxo, precisava algo mais forte... O cachorro põe então uma nova folha na máquina, pensa um instante, e recomeça: "Call me Snoopy".

Esse começo é um eterno problema para os tradutores. Há quem diga que essa frase sozinha dá mais trabalho que todo o resto, que não é pouco. Enrique Pezzoni, na muito bem elaborada tradução que fez na década de 1960 para o Fundo Nacional das Artes argentino optou por uma formulação curiosa: "Pueden ustedes llamarme Ismael". Quando lhe perguntei o motivo dessa escolha, disse-me que após experimentar cem alternativas, todas insatisfatórias, tinha ficado com essa apenas por se tratar de um endecassílabo de gaita galaica.

A dificuldade está em saber o que quer dizer essa pequena frase. É um desses casos em que não há contexto para decidir e em que, ao mesmo tempo, há contexto demais. Uma possibilidade seria o narrador preferir não revelar sua identidade, propondo assim um nome qualquer, para tornar mais cômoda a conversa. A não ser que não se trate de uma conversa, mas de um relato contado por uma só voz; então a cortesia estaria dirigida à imaginação dos leitores, que disporiam de um nome-chave para quando contarem a si mesmos a história, ou a outro. Como se *Em busca do tempo perdido* começasse "Podem me chamar Marcel" ou, melhor, "Digamos que me chamo Marcel". Nessa mesma linha, mas com uma volta de parafuso a mais, poder-se-ia pensar que assume a enunciação o próprio Melville, e pede que o chamem Ismael porque utilizará, por motivos técnicos, a primeira pessoa...

Tenho outra solução, na realidade tão óbvia que me surpreenderia alguém já não tê-la proposto: "Podem tutear-me" (ou "Pode tutear-me", porque outra ambigüidade sem solução é a do singular ou plural do interlocutor). O idioma inglês, ao conjugar os verbos e com um único pronome para a segunda pessoa, não possui níveis distintos para familiaridade e respeito, carência suprida com a discriminação de nomes e sobrenomes. Quando alguém se dirige a um interlocutor mais velho ou mais importante, diz "Mr. Melville...". Caso este prefira abolir a distância, proporá "Call me Herman", assim como nós dizemos "Podes tutear-me".* É preciso, claro, ter algum direito para dizê-lo, de modo que se Ismael diz isso, pode significar ser um ancião, ou que chegou a presidente do

* "Pode usar o tu" ou "Pode me chamar de você". (Nota do Tradutor.)

diretório de uma empresa naval. Mas, ao dizê-lo, adverte-nos que pelo momento renuncia a toda superioridade, postulando-se como o rapaz que foi no momento em que se deu a aventura. O que teria conseqüências na interpretação de todo o romance: não se trata de uma dessas aventuras do mar lidas por crianças, mas sim do conto de uma criança, a história de uma inocência que se extinguiu, tal como podem ler os adultos.

A UTILIDADE DA ARTE*

Quando era novo, em Pringles, havia donos de automóveis que se gabavam, sem mentir, de tê-los desmontado "até o último parafuso" e depois montá-los novamente. Era uma proeza bem comum, e tal como eram os carros então, bastante necessária para manter uma relação boa e confiável com o veículo. Numa viagem longa era preciso levantar o capô várias vezes, sempre que o carro falhava, para ver o que estava errado. Antes, na era heróica do automobilismo, ao lado do piloto ia o mecânico, depois rebaixado a co-piloto. Lembro que quando as mulheres começaram a dirigir, um dos argumentos contrários mais fortes era o de que não entendiam nada de mecânica: podiam apenas aspirar a "usar" o carro.

Na realidade, os *bricoleurs* de vila ou de bairro não se limitavam aos carros, trabalhavam com qualquer tipo de máquinas: relógios, rádios, bombas d'água, cofres. Até dez anos atrás meu sogro desmontava periodicamente a máquina de lavar roupas e montava de novo, só por garantia; ao comprarem uma com programação automática já não pôde continuar fazendo isso. Desnecessário dizer, assim, que desde que os carros vêm com circuitos eletrônicos, o famoso "até o último parafuso" perdeu vigência.

Houve um momento, neste último meio século, em que a humanidade deixou de saber como funcionavam as máquinas que utiliza. De forma parcial e fragmentária, sabem apenas alguns engenheiros dos laboratórios de Pesquisa e Desenvolvimento de algumas grandes empresas, mas o cidadão comum, por mais hábil e entendido que seja, perdeu a pista há muito. Hoje em dia todos usamos os artefatos tal como as damas de antigamente usavam os automóveis: como "caixas-pretas", com um Input (apertar um botão) e um Output (desliga-se o motor), na mais completa ignorância do que acontece entre esses dois pólos.

O exemplo do carro não é por acaso, acredito ter sido a máquina de maior complexidade até onde chegou o saber do cidadão comum. Até a década de 1950, antes do grande salto, quando ainda se desmontavam carros e geladeiras no pátio, circulava uma profusa bibliografia com tentativas patéticas de seguir o rastro do progresso. Nas páginas de *Mecânica Popular*, ou da semelhante *Hobby*, gastavam-se os últimos cartuchos com artigos sobre o funcionamento da propulsão a jato ou do televisor; mas os leitores se rendiam desalentados.

Hoje vivemos num mundo de caixas-pretas. Ninguém se assusta por não saber o que acontece dentro do mais simples dos aparelhos de que nos servimos para viver. Interessa apenas que funcione, como um pequeno milagre doméstico. Quem sabe de verdade como funciona um telefone? Tenho uma teoria: a cada vez que discamos um número e nos atendem, é porque Deus intervém, pondo em ação sua onipotência para fazer acontecer algo que em termos naturais não poderia acontecer. No século XVII, o filósofo francês Nicolás Malebranche elaborou uma curiosa teoria, segundo a qual entre cada causa e efeito Deus participava para efetuar a conexão. Desteologizando esse "Deus", temos uma boa explicação geral do mundo contemporâneo.

O saber dos *bricoleurs* domésticos se deslocou para o uso. O equivalente daqueles engenhosos "entendidos" que desmontavam carros são os jovens que sabem tudo sobre computadores. Com a exceção de que esses jovens, por mais que desmontem os computadores (gesto enfeitado com um conteúdo já puramente simbólico), sabem tudo sobre o uso, não sobre o funcionamento. Em todo caso, podem se gabar por saber sobre o funcionamento do uso, não sobre os meandros que fazem com que a máquina funcione. O mesmo se pode dizer dos profissionais que consertam fornos de microondas ou televisores.

O que aconteceu com as máquinas é apenas um indício concreto do que aconteceu com tudo. A sociedade inteira virou uma caixa-preta. A complicação da economia, os deslocamentos populacionais, os fluxos de informação traçando caprichosas espirais num mundo de estatísticas contraditórias, acabaram por

* "La utilidad del arte" Ramona - Revista de Artes Visuales n. 15. Buenos Aires, ago. 2001.

produzir uma cegueira resignada cuja única moral é a de que ninguém sabe "o que pode acontecer"; ninguém acerta os prognósticos, ou acerta só por casualidade. Antes isso acontecia apenas com o clima, mas à imprevisibilidade do clima o homem respondeu com a civilização. Agora a própria civilização, dando toda a volta, se tornou imprevisível.

É como se tivesse esgotado a possibilidade lógica de que haja alguém lúcido ou inteligente. Não haveria sobre o que empregar sua clarividência, porque já não há nada o que desmontar e montar de novo. A ciência continua empenhada nesse trabalho, só que agora requer um alto financiamento, levando uma elite dócil ao poder, assim como admite fechar-se sobre si mesma e funcionar, com relação ao resto da sociedade, como uma caixa-preta. Acreditamos que apertando um botão podemos colocar a nosso serviço as partículas do átomo ou clonar vacas, e é bem provável que possamos fazer isso mesmo, só que esse gesto não nos ensinará como se faz. Cresce o abismo entre causas e efeitos. Deus avança.

Diminuir o campo de ação da inteligência não deveria parecer tão grave se pudermos continuar sendo felizes. Ao fim das contas, o que estaria em vias de desaparecimento não é nada além de um tipo de inteligência, que será repostado por outro, talvez até com vantagem. A inteligência é um instrumento de adaptação, mas de pouca serventia para um mundo que deixou de existir.

Não obstante, toda e qualquer atrofia que nos diminua, mesmo com a melhor desculpa evolutiva, nos inquieta. Talvez tenhamos um motivo de preocupação. Se a humanidade fez todo seu caminho sabendo do que se tratava, a promessa de felicidade que encerra a ignorância acaba suspeita. Primeiro, porque não se mostra a face descoberta como ignorância; pelo contrário, a contra-oferta tenta nos convencer de que sabemos mais do que nunca. Mais do que como ignorância, apresenta-se numa forma ditosa de impotência eficaz. Não sabemos como funciona a câmera de vídeo. E daí? Não podemos usá-la para registrar nossas festas de aniversário ou férias? Não podemos usá-la para dar mais sentido a nossas vidas? O que se perdeu, em todo caso, foi uma ilusão de virilidade e auto-suficiência, bem mais ilusória porque antes estávamos tão subjugados aos poderes quanto estamos agora. A Revolução, em última instância, era a idéia de se desmontar a sociedade "até o último parafuso" e voltar a montá-la, só que a idéia de Revolução caducou. Talvez possamos nos consolar pensando que a sociedade rearmada seria tão injusta e alienante quanto a anterior. Ao fim das contas, quando voltavam a montar o automóvel, os *bricoleurs* domésticos obtinham o mesmo carro do qual tinham partido, não um avião.

Mas esse conhecimento era mais que circular. Talvez não tanto pelo conhecimento em si como pelo tipo de inteligência posta em ação. A inteligência bem poderia ser dessas coisas que não funcionam caso não estejam completas. A mutilação de um ramo marginal poderia secar a árvore toda, ou, para empregar uma metáfora menos orgânica, arrancar um ladrilho pode fazer cair o edifício inteiro.

Seja como for, valeria a pena preservar, por prudência, esse instrumento da evolução. Poderia ser útil aos países não desenvolvidos, pois é preciso lembrar que o mundo está longe de alcançar um desenvolvimento homogêneo.

Pois bem, o que queria dizer é isto: a arte continua sendo o melhor campo para a prática e experimentação da velha inteligência, que se impunha o objetivo de saber como funcionavam as coisas e como funcionava o mundo.

Pode-se objetar que isso equivale a dar entidade à velha metáfora anuladora da arte como entretenimento (hoje deveríamos dizer "jogo"); mas se trata de um entretenimento pedagógico, não meramente hedônico. Na realidade, não tão pedagógico quanto prático ou preparatório, ou ainda, pelo contrário, preservador. Com efeito, a prática da arte é a única de consenso social que pode desenvolver um saber que em todos os demais âmbitos está em acelerado processo de extinção.

Isso se deve à radicalidade inerente à arte, que não difere dos artesanatos e da manufatura utilitária, mas por sua capacidade (sem a qual não seria arte) de desmontar por inteiro a linguagem com que opera e montá-la de novo, segundo outras premissas. Se não retorna ao ponto de partida, não é arte, mesmo que pareça. Todo artista de verdade sabe disso, intuitivamente talvez, e o faz a cada vez que põe mãos à obra.

Vanguardas de todo tipo exploraram essa radicalidade mais ou menos sistematicamente. E isso explica por que não houve vanguardas antes de se esboçar a era das "caixas-pretas". Durante dois ou três mil anos a humanidade pôde fazer arte autêntica limitando-se a aprender o ofício daqueles que o fizeram antes. A arte estava no mesmo nível de qualquer outra atividade, já que todas colocavam em prática um saber completo e sem saltos em suas cadeias causais. O artista não necessitava se postular como detentor de uma inteligência sem zonas obscuras, porque esse tipo de inteligência era usado por todos.

Das vanguardas, o Construtivismo russo foi mais longe nessa direção. Opondo-se ao conceito de "composição", próprio do usuário da prática artística, o de "construção" significava que a obra de arte deveria exhibir seu processo de fatura a partir do zero, de modo que não só o artista mas também o espectador pudesse desmontar a peça, "até o último parafuso", e montá-la novamente, tal como a tinha diante dos olhos.

O Construtivismo não pôde se sustentar no tempo: teria necessitado uma Revolução (era o que seus membros acreditavam estar fazendo). Mas suas premissas persistem, mil vezes transformadas, até hoje.

Essas premissas dão o fio condutor do sentido da obra do artista mais representativo do século, Duchamp. É o conceito de base da chamada "arte conceitual": conceito próprio da arte. A mais famosa obra de Duchamp, que encerra todas as outras, o *Grande vidro*, se propõe como "máquina transparente", a máquina-modelo da qual se pode ver a olho nu o modo como foi feita, o antídoto definitivo a todas as "caixas-pretas" que proliferam de forma crescente à nossa volta. Poeticamente, o que tomo como uma homenagem aos *bricoleurs* domésticos de minha infância, Duchamp dizia que o *Grande vidro*, *A noiva despida por seus celibatários* deveria ser visto "como o capô de um automóvel".

Minha conclusão é de que a arte, essa atividade que pode ser vista como decadente ou em decadência, hoje tem uma função. E não é uma função retrógrada ou conservadora, como poderiam induzir minhas próprias evocações juvenis. Porque, na realidade, as caixas-pretas entre as quais vivemos não são tão escuras assim. Ou admitem rodeios para passar ao outro lado de sua escuridão, colocando-se a nosso favor. Em nossa sociedade, o artista 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 totalmente. É o único que usa um tipo de inteligência que está se atrofiando no resto da sociedade. Mas essa atividade atua também sobre as "caixas-pretas", retirando-lhes funcionalidade (e portanto mistério) ao mostrar de que modo funcionam na máquina social englobadora.

Não importa que os artistas sejam fraudes. Essa conceitualização generalizada parece incrementar a probabilidade de fraude, e de fato faz isso, mas não importa. Ao contrário, quanto mais fraudulentos forem os artistas, mais enérgica será a colocação em marcha desse mecanismo de radicalização.

Quanto ao uso de formatos artísticos feito pela cultura popular, por exemplo o cinema ou a música, é preciso dizer que cede miseravelmente à lógica da caixa-preta: aperta-se um botão (isto é, usa-se às cegas uma linguagem artística sem desarticulá-la previamente) e se espera um resultado, que não é outro senão o sucesso e a venda. Todos que buscaram o sucesso sabem que, por definição, este resulta de um processo misterioso e imprevisível fora de nossa vista, dentro da caixa-preta.

A OBRA-PRIMA SECRETA*

Antes de qualquer coisa, o autor polaco foi um homem de amigos. A prova está na Argentina, onde viveu sua maturidade e escreveu o melhor de sua obra.

O mundo todo reconhece que a Argentina, povoada com a imigração, periodicamente despovoada pela emigração, território de estranhos e de ausentes, é um país que teve de inventar a si, e a literatura que inventou para se inventar foi duplamente literária, uma literatura ao quadrado. Fantasmal, deu toda a volta em sua própria estranheza até se fazer entranhável, evocadora, intransferível. Esse sistema, expulsor por um lado, foi acolhedor por outro, e não surpreende ninguém que um mestre da prosa especificamente argentina tenha sido um francês (Groussac), ou que a metafísica da paisagem pampeana tenha sido feita por um inglês (Hudson). Nos limites do auto-exotismo, o mais argentino dos escritores argentinos acabou sendo um suposto conde polaco que chegou a Buenos Aires por acaso, e ficou por acidente. Ficou por um motivo ou por outro, mas um desses motivos foi os amigos que teve. Sarcástico, briguento, arrogante, intratável, Gombrowicz foi, antes de qualquer outra coisa, um homem de amigos, o que talvez não seja tão paradoxal quanto parece.

[Na Argentina fez] o melhor de sua obra, coisa que também não surpreende, pois ficou no país durante toda a sua maturidade, entre os 35 e os 59 anos: *Pornografía*, *Transatlántico*, *Cosmos*, o teatro, o *Diário*; este último, na verdade, não é um diário, mas artigos em formato de diário: quando *Kultura*, a revista dos emigrados polacos em Paris, ofereceu-lhe uma seção fixa, Gombrowicz este vacilante por um tempo quanto à forma a empregar, artigos unitários, cartas, crônicas... Decidiu-se pelo *diário*, que lhe dava liberdade para escrever o que quisesse, e mudar de tema quando quisesse, com o simples expediente de colocar ponto à parte e encabeçar o novo parágrafo com a palavra "quarta-feira" ou "sábado". O que tinha escrito antes, argentinizou a seu modo: *Ferdydurke*, com uma inovadora tradução; os contos, com um título, *Bakakay*, que comemora uma rua do bairro de Flores. E do que escreveu depois, o melhor são as cartas que seguiu escrevendo aos amigos argentinos.

Mas poder-se-ia sustentar que sua obra-prima secreta foi a confraria de amigos que formou a seu redor. A segunda, porque houve um primeiro grupo, que participou da tradução de *Ferdydurke*, e o segundo, que ficou de suas tentativas desenganadas de se acomodar no *establishment* literário portenho: Virgilio Piñera, Rodríguez Tomeu, cubanos os dois, Mastronardi, González Lanuza... Por volta de 1956, esse grupo já tinha se dissolvido, basicamente por uma questão de idade: os trabalhos e as famílias os dispersaram, e Gombrowicz se viu no transe de uma renovação. Para ele iniciava sua melhor época: tinha renunciado a seu emprego no Banco Polaco, e com as prudentes mudanças que fez com a indenização, mais a bolsa que recebeu de uma instituição anticomunista (Free Europe) e alguns direitos que começava a cobrar, pôde se virar. Com o tempo todo à sua disposição e seu gosto pela conversação e a vida dos cafés (a abundância sobrenatural de cafés em Buenos Aires), não lhe restava senão voltar a se rodear de amigos.

A formação desse segundo grupo se tornou um mito argentino. A escolha se deu ao acaso, mas foi um acaso rigoroso. Todos beiravam os vinte anos (Gombrowicz tinha passado dos cinqüenta), todos receberam sua alcunha ou nome-chave, e todos foram fiéis. O primeiro foi Juan Carlos Gómez, *Goma*, que foi fiel por antonomásia, e continua sendo, "o fiel Goma". O mais jovem foi Jorge di Paola, *Dipi* ou *El Asno*. A integração de *Dipi* ao grupo é um bom exemplo do método de recrutamento: em certa ocasião, Gombrowicz foi de veraneio a Tandil, um povoado da província de Buenos Aires com o modesto atrativo e algo descabido de umas serras (e uma Pedra Movediça que caiu e quebrou). A primeira coisa que fez foi ir à prefeitura perguntar se entre a população havia gente inteligente. Os funcionários, desconcertados, puderam apenas encaminhá-lo a um grupo

* "La obra maestra secreta" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 26 nov. 2001.

teatral... E ali estava Dipi, que aos 15 anos já tinha lido *Ferdydurke*. (Acidentalmente: nessa estância, em Tandil, nasceu *Cosmos*.)

Talvez tenha oprimido e aniquilado a todos esses jovens, condenando-os ao desconcerto e à esterilidade ao longo da vida. Dipi era a prova vivente de que isso não é de todo certo, pois fez uma brilhante carreira e escreveu belos livros. Goma, o sumo sacerdote do culto gombrowicziano, é mais razoável na interpretação do mito: "Não é que Gombrowicz nos tenha desorientado; valorizou-nos por desorientados". Pelo demais, Goma desconsidera o pretensioso mistério da sedução: "Era um bom amigo, simplesmente, um amigo sempre disponível, afetuoso, compreensivo, sensato".

Numa das últimas páginas do *Diário*, já de volta à Europa, Gombrowicz lamenta-se de não ter sabido cultivar sua lenda lá, "na Pátria" (palavra que reservava para a Argentina): quem lembraria de sua figura, suas anedotas, suas frases? quem poderia escrever sobre ele? Seus amigos tinham sido jovens demais, imaturos demais, tontos demais. Isso era uma convenção necessária ao teatro íntimo que tinha estabelecido, em que um coro de burguesinhos terceiromundistas era infalivelmente esmagado pela dialética e pelos epigramas do Gênio. Na verdade, não eram tontos: prova isso o fato de terem aceito o papel. E prova ainda mais o fato de que hoje, quarenta anos depois, continuam sendo fragmentos do Gênio, que se arma e desarma nos cafés de Buenos Aires. É curioso que este mestre da lucidez tenha se equivocado tão radicalmente neste ponto-chave. A não ser que se trate de uma manobra a mais. Talvez devêssemos concluir que o grande escritor que soube tão bem analisar e avaliar sua própria obra foi superado pela criação que a respaldava: o grupo de amigos, o punhado de vidas que iluminou, o triunfo secreto sobre a ausência.

OS QUADROS DE PRIOR*

Os quadros de Alfredo Prior encontram uma história em qualquer parte. Há quadros para que haja história, e as histórias nada mais são que as respostas aos "por quê": "por que há quadro", "por que este quadro e não outro" etc. Num segundo estágio a pintura se oferece ao deleite e ao hábito, mas o pintor permanece no primeiro momento: é um primitivo da percepção pictórica.

"Ninguém pode viver sem uma história", um pintor abstrato menos ainda. Se é que há pintores abstratos. Prior cria histórias na pintura, faz correr pela superfície resvalada do espaço um furacão de tempo.

Nos quadros, o gesto costuma representar o tempo, o gesto de pintar, por exemplo. Os cenários das personagens de Prior criam pintura em sua mobilidade

fixa; difundem na superfície pintada um espaço temporal, pois algo teve de passar para que chegassem ali. Por sua mera presença, o coelho, o boneco de neve, são todos pintores. Fazem bosques, pântanos, cavernas, mares, desertos, mundos... Operam a transmutação do plano em volume de relato, e permanecem fazendo isso mesmo ao se retirarem do quadro. Em todos os quadros abstratos do mundo poderiam encontrar sua casinha acolhedora. Nesse transporte virtual da figura há algo de escultórico, de bibelô levado de lá pra cá.

E dessa sugestão de escultura provém um dos fetiches prediletos de Prior, o boneco de neve. (O coelho atarefado é outra versão do mesmo, talvez por sua multiplicação proverbial; os coelhos, velozes escultores de coelhos clones... Salvo que o coelho de Prior é celibatário.)

Outra alusão à escultura está na relação de tamanhos. Em realidade, sempre houve uma equivalência nos contrastes de abstração e figuração por um lado, miniatura e desmedida por outro. Além de serem representadas, as personagens de Prior representam algo, como a formiga, na fórmula, representa a atividade. Isso os torna *cosa mentale*, ou seja, miniatura, papel onde se encontram para narrar suas fábulas dimensionais.

Tudo é questão de trabalho, dedicação, porém colocados sobre um fundo de dom absoluto, para que desde o princípio não se trate, nunca, de "pintar melhor".

A lição do Oriente salvou Prior da trivialidade da "pintura dentro da pintura".

Nele, a pintura sempre derivou do relato, do exotismo perplexo das perguntas; à monotonia de ser um "colorista nato" preferiu a pergunta: De que cor era o cavalo branco de Napoleão? Interrogar-se começa com o tique de levantar as sobrancelhas, pôr rendondos os olhos, entreabrir a boca... Em Prior, o gesto começou a se manifestar como uma fisiognomonía, em diminutos retratos de



El perro de Sabato, 1995.



Vulcano, 2000.

* "Los cuadros de Prior" *Vox Virtual* n. 5. Bahía Blanca, nov. 2001.

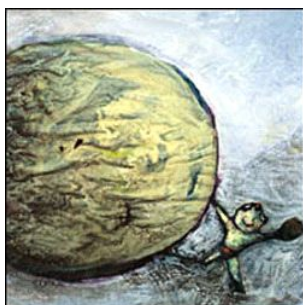
ursos...

Uma pintura gestual, poder-se-ia dizer. O gesto de um barco atravessando o mar, de um macaco trepado numa palmeira, de Napoleão com a mão no peito... O gesto de Napoleão é o oposto de acreditar-se Napoleão, e com esse gesto criar espaço, Europa, Egito: o gesto de escutar música. Ou, mais genérico, o tique de ter uma história para contar.

Alucinação artesanal que, vista na perspectiva de uma vida de artista, é certeza. Certeza louca, certeza impossível e ao mesmo tempo muito real. Napoleão esconde uma mão no casaco...

"Isto é uma mão", diz a proposição sobre a qual Wittgenstein arma suas razões sobre a certeza: "Se sabes que aqui há uma mão, conceder-te-emos todo o resto". Mas hoje sabemos que era uma alusão a seu irmão pianista, a quem faltava uma das mãos e que no entanto podia sentir cada um dos dedos, calculando a melhor digitação para as paisagens difíceis dessa mão ausente.

Pois bem, suponhamos um pintor a quem falte uma das mãos. Cândido López, por exemplo. Caso a tivesse, usaria-a para pintar. E o mais extraordinário é que a tem, e do fundo da alucinação, da simetria dos espelhos, acaba que há um pintor.



Atlas (detalhe), s.d.



En cada sueño habita una pena, 1985.

CONTRA A LITERATURA INFANTIL*

Foi famosa a aversão de Borges pela literatura infantil. Homem de outra época, era natural que a visse como uma aberração, conseqüência deplorável da expansão da indústria editorial e da segmentação interessada dos mercados. Pôde ter outros motivos, o mais patente, a formação de seu gosto literário na tradição inglesa, a principal danificada pela indústria do infantil. Muitos clássicos ingleses pareciam predestinados à puerilização; Gulliver, Robinson Crusoe, Alice, *A ilha do tesouro*, Dickens, Wells, foram objeto de adaptações criminosas, simplificações, continuações, que não podiam deixar de ferir a suscetibilidade de um leitor agradecido. Afundando um pouco nesse sentimento, ter-se-ia de perguntar pela relação intrínseca entre leitura e infância, relação original e persistente, mesmo num leitor tão civilizado como Borges. Começa-se a ler porque se é criança, porque não se tem outra coisa para fazer, porque se está disponível para os sonhos alheios; esses motivos se mantêm intactos no leitor adulto, dando-lhe uma boa razão para respeitar a criança que foi. Os livros continuam sendo os mesmos, a biblioteca estabelece uma continuidade sem rupturas dos sonhos, das histórias e do destino. Até que de repente, em algum momento do século XX, há uma bifurcação e o contínuo se rompe. Por abjetos motivos comerciais (não há outros, na realidade) começam a aparecer, para o escandalizado desconcerto de Borges, livros para os meninos que já não lerão os de adultos.

Até aí Borges, ou a reconstrução hipotética de seu rechaço. Podemos coincidir em que o pecado original da literatura infantil, mais indústria que gênero, está neste corte e separação dos domínios da infância e da vida adulta. Pensando minha própria aversão à literatura infantil, agregaria que o que a sublitteratura faz não é inventar seu leitor, operação definidora da literatura genuína, mas dá-lo por inventado e concluído, com traços determinados pela suspeitosa raça dos psicopedagogos: de 3 a 5 anos, de 5 a 8, de 8 a 12, para pré-adolescentes, adolescentes, meninos, meninas; seus interesses se dão por sabidos, suas reações estão calculadas. Fica obstruída de entrada a grande liberdade criativa da literatura, que é em primeiro lugar a liberdade de criar o leitor e fazê-lo criança e adulto ao mesmo tempo, homem e mulher, um e muitos.

A esta separação atribuo uma conseqüência que lamento especialmente: que a indústria editorial tenha reservado para o ramo infantil as melhores flores de engenho e invenção no aspecto físico dos livros. Os de adultos, que compro e leio (e, ai!, escrevo), são objetos convencionais e chatos, sempre iguais, páginas e capas; as inovações e surpresas encontraremos só na seção infantil das livrarias, onde, claro, não encontraremos nada que valha a pena ler. (Não conto os livros de arte, caros, pesados, incômodos e também convencionais.)

Aí, desperdiçados nas crianças, que têm seus próprios jogos, estão os jogos que nos agradaria ter: livros-acordeão, livros de tela, com janelinhas nas páginas, desmontáveis, transparentes, com som, transformáveis (como os que fez o genial Lothar Meggendorfer), livros impressos com tinta invisível, livros origami, elásticos, e os maravilhosos *flip-books* ou folioscópios.

Alguém poderá dizer que a literatura, a boa literatura, faz tudo isso e mais, sem a necessidade de recorrer a manipulações do papel ou cartão. Que esses truques são "coisas de criança". Concordo. Mas isso quer dizer que as crianças ficaram implícitas na literatura, e que é sua presença como origem persistente o que faz a boa literatura. A técnica pode deixar para trás sua origem, a arte não. A literatura está brotando sempre de sua fonte primordial, a infância, e toda separação é nefasta. O livro como objeto mágico é a pré-história da literatura, mas deveríamos nos afastar de nossa pré-história. Na tarefa de reintegrar a origem, uma preliminar necessária é a reunificação dos estágios da vida, ou a devolução da infância ao leitor adulto, que é onde deve estar.

* "Contra la literatura infantil" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 22 dez. 2001.

O ENSAIO E SEU TEMA*

Uma diferença entre ensaio e romance está no lugar ocupado pelo tema num e noutro. No romance, o tema se revela no final, como a figura que desenha o que foi escrito, figura que é independente das intenções do autor, e que quase sempre, caso tenha existido alguma intenção, a contradiz. O literário do romance está no adiamento do tema e na alteração das intenções; quando o tema se antecipa e a intenção se realiza, suspeitamos, com bons motivos, de uma deliberação de tipo comercial ou mercenária.

No ensaio, é o contrário: o tema vem antes, e é esse lugar que assegura o literário do resultado. A separação entre intenção e resultado que a literatura opera no romance, no ensaio se dá por uma generalização do prévio; tudo se transfere ao dia que antecede a escritura, quando se escolhe o tema; caso se acerte na escolha, o ensaio já está escrito, antes mesmo de escrevê-lo; é isso que o objetiviza diante dos mecanismos psicológicos de seu autor, fazendo do ensaio algo além de uma exposição de opiniões.

Quero falar da escolha do tema para o ensaio a partir de uma estratégia particular, não muito difícil de detectar porque fica declarada já no título: refiro-me aos dois termos conjugados, A e B: "A muralha e os livros", "As palavras e as coisas", "A sociedade aberta e seus inimigos". É um formato bastante comum – suspeito, aliás, de que não haja outro, mesmo dissimulado. Nos anos setenta era algo quase obrigatório, tanto que com alguns amigos tínhamos pensado em oferecer às usinas editoriais de ensaios um procedimento simples para produzir títulos. Consistia num diagrama feito a partir de duas linhas em ângulo reto, sobre as quais se escrevia duas vezes, na vertical e na horizontal, a mesma série de termos extraídos da base comum de interesses da época; digamos: Liberação, Colonialismo, Classe Operária, Peronismo, Imperialismo, Inconsciente, Psicanálise, Estruturalismo, Sexo etc. Bastava pôr o dedo num dos quadrinhos assim formados, remeter-se à abscissa e à coordenada, e se obtinha um tema: Imperialismo e Psicanálise, Mais-valia e Luta Operária, ou o que fosse. Tinha-se, é claro, de tomar a precaução de não eleger uma casa da diagonal central, nesse caso poderia sair algo como Capitalismo e Capitalismo. O que, pensando bem, teria sua originalidade.

Os anos setenta foram os anos da não-ficção. Uma não-ficção que hoje pareceria um tanto selvagem. A monografia acadêmica ainda não tinha feito sua irrupção nas livrarias; aqueles que escreviam eram generalistas de formação mais ou menos marxista, e faziam isso sobre uma base de leituras hoje quase inimagináveis por sua amplitude e tenacidade. Era a idade do ouro das chamadas "ciências humanas", cuja difusão se dava em termos políticos. Só esse fato já exigia os dois termos. "A Lingüística", muito bem; mas a Lingüística e o quê? Sozinha, não interessava a quase ninguém (aos lingüistas profissionais); deveria vir acompanhada de Literatura, Sociedade, Inconsciente, Antropologia ou de qualquer outra coisa. E qualquer uma dessas coisas, por sua vez, também requeria companhia. A Lingüística, sobretudo, sempre vinha acompanhada por um "e", pois era o modelo com o qual se devia estudar aquilo que nos importava de verdade. Para além do modelo epistemológico, isso impunha um modelo tático, e tudo terminava conjugado com outra coisa. O arquitítulo era, claro, *Marxismo e Psicanálise*; à sua sombra estavam os demais pares da combinatória; creio que todos se tornaram realidade, se não em livros, ao menos em artigos de revistas. Entre parênteses, o diagrama hoje poderia ser atualizado estendendo-se as coordenadas e agregando os mesmos termos com o prefixo "pós".

Há trinta ou quarenta anos, esses títulos duplos respondiam a uma circunstância histórica precisa. Qualquer que fosse o tema sobre o qual se queria predicar, era preciso remetê-lo imediatamente a outro, por ação de uma conjunção audaz. A totalização começava com uma passagem, e não poderia ser de

* "El ensayo y su tema" *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* n. 9. Rosario, dez. 2001.

outro modo. A passagem já era a ação, e se não a fizéssemos, ficávamos no sonho intelectual ou na torre de marfim. Havia uma espécie de ansiedade, que hoje podemos ver com um sorriso comovido, na pressa com que todo tema saltava a outro, numa deriva sem fim, sempre provisória, assim como eram provisórias as vidas revolucionárias. Tudo isso, enfim, passou. A própria História se ocupou de dar fim, porque a des-historização é um fenômeno tão histórico como outro qualquer.

Antes e depois disso, muitos ensaios foram escritos com título no formato "A e B". É um formato eterno, inerente ao ensaio, que permanece por mais que se alterem as determinações que a cada vez o justificam. Minha hipótese é de que o tema do ensaio são dois. Um só não é um bom tema para o ensaio. Caso seja um tema só, não vale a pena escrevê-lo porque alguém, antes, já o terá escrito, e podemos apostar tê-lo feito melhor que nós. Mesmo o autor do primeiro ensaio do mundo teve de enfrentar este problema. Com isso voltamos maciçamente à questão do prévio que destaquei no início. O ensaio é a peça literária que se escreve antes de escrevê-la, quando se encontra o tema. E esse encontro se dá no seio de uma combinatória: não é o encontro de um autor com um tema, mas sim de dois temas entre si.

Se uma combinatória se esgota ou satura, só resta esperar que a História a renove. O tesouro coletivo de interesses se transforma o tempo todo. Mas o interesse sozinho, por mais atual e urgente que seja, nunca é suficiente para se tornar arte, está demasiadamente comprometido com sua funcionalidade biológica. O interesse é o fio de Ariadne com que nos orientamos para continuarmos vivos, e com isso não se brinca. Para existir arte, deve haver um desvio (uma perversão, caso se queira) do interesse, e o modo mais econômico de se tomar esse desvio é juntá-lo abruptamente com outro interesse. Inócua como parece, a operação é radicalmente subversiva, pois o interesse se define em seu afastamento obsessivo, por ser único e não admitir competência. Na origem dessa subversão está a origem da arte de fazer ou de pensar. Disso poder-se-ia deduzir uma receita para fazer literatura. Se escrevo sobre corrupção, será jornalismo ou sermão; se acrescento um segundo item, digamos arqueologia ou artrite, há alguma possibilidade de ser literatura. E assim com tudo. Se faço um jarro, por melhor que faça, nunca deixará de ser um trivial artesanato decorativo; se o acoplo a um suplemento inesperado, como a genética ou a televisão, pode então ser arte.

Mas não se trata de insistir tanto no ensaio como forma artística, porque o ensaio se apresenta melhor como conteúdo. A forma fica submetida às generalidades da lei de distorção das intenções, e sempre se admitiu que o melhor ensaio é aquele que dá menos atenção à forma, que aposta na espontaneidade com um elegante descuido. Ao contrário do romance (é o mesmo quiasma que destaquei antes), a forma, no ensaio, é o artístico que se revela no final, contradizendo as intenções, quase como uma surpresa.

A exigência de espontaneidade não é um capricho. Além do que, pode-se rastreá-la genealógicamente nas origens do ensaio como gênero, seja na antigüidade, como derivado da conversa ou da carta, seja nos ingleses do século XVIII, como leitura casual de jornais. Foi sempre julgado com parâmetros de imediatez, de divagação reveladora, de chapa instantânea do pensamento. No nascimento do ensaio propriamente dito, em Bacon ou Montaigne, tais parâmetros sistematizaram-se como conjunção de um segundo tema, "Eu", o sujeito em busca de objetos, aderindo-se a todos os temas. A forma A e B, mesmo que não esteja no título, é onipresente, pois sempre se trata, para ser um ensaio, disto ou daquilo... e eu. Caso contrário, é ciência ou filosofia.

Diferentemente do romancista, que se debate com os temas do mundo como uma personagem interposta, o ensaísta encara-os diretamente. Isso não quer dizer que não há uma personagem, ou que o ensaísta realiza sua atividade antes da irrupção da personagem. Diria, ao contrário, que faz isso depois. Para iniciar um ensaio é preciso uma operação específica e bem delicada: a extirpação da personagem. Uma cirurgia perigosa, de alta tecnologia, pois ao mesmo tempo se tem de incluir o eu na conjunção com o segundo tema, deixando oco o rastro do prévio. É como se cada ensaio tivesse por premissa tácita um episódio anulado, que poderíamos formular nestes termos: "Acabo de assassinar minha esposa. Não suportava mais seu mau-caráter e suas exigências desmedidas. Estranglei-a, num acesso de raiva. Passada a comoção do crime, invadiu-me uma

estranha calma e uma lucidez singular, graças à qual pude decidir ser inútil tentar fugir do castigo que mereço. Para que ingressar nos embaraçosos trâmites convencionais de esconder o cadáver, buscar um álibi, mentir, atuar, se o astuto detetive me descobrirá no fim? Também se pode ser feliz no cárcere, com bons livros e tempo livre para lê-los. Assim que acionei a polícia, sentei, esperando. Enquanto não chegam, penso na relação conflituosa entre marxismo e psicanálise..." Etcétera.

Esconder o cadáver e buscar um álibi, ou seja, dispor o espaço e o tempo, são os "trâmites embaraçosos" da ficção, que fica para trás. Ou se faz isso resignado, ou se aceita o castigo por não tê-lo feito, e assim se abre, diante de nós, o vasto e gratificante campo da não-ficção. Para ampliar um pouco mais a metáfora, devemos dizer que a vítima tem por destino retornar como fantasma.

Qualquer um que se tenha educado lendo romances policiais sabe que a espontaneidade é um atributo do leitor. Fazer isso bem é colocar a espontaneidade para trabalhar como mediadora da qualidade, sob o que vale a pena o autor se revelar: a inteligência. Essa é a qualidade própria do ensaio. O contista deve conhecer seu ofício, o poeta deve ser original, o romancista deve alquimizar a experiência... o ensaísta deve ser inteligente. Um resultado da falta de mediação seria que a inteligência não se predica tanto pelo texto quanto pelo que escreve. Já não há a tela objetiva na qual podiam se manifestar o ofício, a originalidade, a experiência. A subjetividade direta se justifica como inteligência, que encontra na espontaneidade o único modo de não se mostrar ofensiva.

O ofensivo, perigo sempre latente, é ficar como um sabe-tudo. Esse mecanismo de subjetivação se verossimiliza nos fatos com uma exigência de elegância. Na realidade, o ensaio tem funcionado no sistema da literatura como um paradigma ou pedra-de-toque, não tanto da inteligência, mas por sua elegância. O ensaísta deve ser inteligente, mas não muito; deve ser original, mas não muito, deve dizer algo novo, fazendo, porém, com que passe por velho.

O ensaio tem algo de enunciação, algo que o narrador moderno se esforça por anular. Essas formulações antiquadas como "deixáramos nosso herói em tal ou qual questão...", ou "mas os leitores estarão se perguntando...", que já não se usam mais, no ensaio persistem, pois são inerentes ao gênero. A imediatez do autor com seu tema impõe os protocolos da enunciação. Na ficção, a personagem serve para anular ou neutralizar a enunciação, convertendo tudo em enunciado. Ao se livrar desse apoio na comédia do discurso, o romance adota, esnobe, com riso de *parvenue*, todas as inovações e vanguardismos; enquanto o ensaio, gênero dândi, prefere esse sabor aristocrático alheio às modas.

A chave para se conseguir essa elegância espontânea é o prévio. Para não revelar o esforço é preciso tê-lo deixado para trás. Tudo o que é importante aconteceu antes; o ensaísta pode inserir uma certa distância com sua matéria; costuma-se dizer que a chave dos bons modos à mesa é ter fome; os bons modos do ensaísta dependem de não ter de pôr muito afinco na busca da verdade.

É bom lembrar que o ensaísta autêntico, não predicador nem publicitário, deve buscar, antes, qual verdade dizer. Mas há, então, mais de uma? Não seria contraditório com a definição da verdade, seja ela qual for? No campo do prévio, há uma verdade para cada objeto; nele, o objeto ainda não está determinado. Pois bem, ao objeto vimos chamando "tema", e dissemos que todo o trabalho do ensaísta se resume na sua descoberta, antes de se pôr a escrever.

Mas, justamente, são necessários dois termos para formar um tema. Um termo só não basta para o tema de um ensaio, a julgar pela proliferação de títulos bimembres. Se for um só, deve-se escrevê-lo, deve-se fazer o esforço, porém arriscando a elegância. Com um termo só, o ensaio ficará muito próximo da verdade, de uma verdade já dada que subtrairia méritos de novidade ao autor. É como se todos os ensaios com um tema único já tivessem sido escritos por outrem. Com efeito, o ensaio é um gênero histórico, iniciado em algum momento, por mais que não entremos em acordo sobre quando foi. E se começou, necessariamente ali, no primeiro momento, no momento em que dominou seu inventor, também ali se esgotou. Seu inventor, mítico ou real, não tinha motivos para se deter na metade do caminho, para dizer a verdade final sobre algumas coisas e sobre outras não. Podemos supor tranqüilamente ter dito toda a

verdade sobre todas as coisas as quais valia a pena dizer. Esse esgotamento livrou de compromissos aos ensaístas que vieram depois, ou seja, a todos eles.

Aqui devo dizer que o prévio na literatura tem duas faces: uma boa, que nos lança ao trabalho de escrever, outra má, que torna inútil tudo o que se escreve, banhando-se na luz divina da redundância. Em seu lado bom, o ensaio é o gênero mais feliz. A felicidade existe em razão direta com a liberdade que nos permite exercer num momento dado. Ao não ser obrigatória, por sorte, a literatura guarda em sua origem a livre escolha. Depois, a margem de liberdade se estreita. Aquele que escreve durante um longo período, inevitavelmente verá sua liberdade se reduzir cada vez mais. Mas aí está o ensaio, para nos devolver a fortuna das origens, ao julgar-se no campo da escolha prévia, onde está o tema. (Entre parênteses, creio que o tema não se escolhe, mas o contrário: onde ainda há tema, continua havendo escolha e, portanto, liberdade.)

Um convidado de última hora, a essa altura, é o crítico. Mas ele não esteve ausente em tudo o que disse até agora, porque o crítico é essencialmente ensaísta. O crítico que deseja ir além da descrição e explicar de onde saíram os livros que leu, terá de retroceder à sociedade e à História que os produziram. E a regra, a que obedece a felicidade de nosso ofício, deseja que a cada vez que da literatura se retorne ao prévio, que se faça isso escrevendo ensaios.

A POESIA DO SUPORTE*

A galerista, em seu papel de mediadora entre artistas e compradores, mostra-se preocupada pela displicência dos primeiros no uso de suportes mais atrativos para os segundos. Ouço-a discutir com um jovem artista, obstinado em fazer seus desenhos em folhas de papel corriqueiro, sempre o primeiro que lhe cai nas mãos. De fato, esses papéis ordinários, leves e frágeis, incômodos de se manipular, têm um inconveniente-chave para o comprador em potencial: são pouco duráveis. Basta um ano e estarão amarelos, caso já não estejam amassados ou rasgados; para evitar isso, terão de passar por um enfadonho processo de enquadramento. Quem compra arte, compra eternidade, e a quer pronta, sem poréns.

A posição do artista também é relevante. Rechaça com razão os bons modos da arte comercial ou do comércio da arte; sua indiferença às convenções do *packaging* é parte de sua atitude artística, não quer renunciar a ela.

Um modo de conciliá-los seria reivindicar, ou inventar, a "poesia do suporte", a aura própria do suporte antes de receber a inscrição de obra de arte. Um antecedente bem persuasivo é Paul Klee. Todos sabem que Klee dava mais importância, e dedicava mais trabalho, ao suporte que à obra, fosse esta pintura ou desenho. Preparava interminavelmente a tela, cartão, papel ou madeira em que iria pintar ou desenhar, fazendo isso de um modo sempre diferente. Há um livro que compila suas receitas; tal como um menino fazendo "experiências", tentava com tudo que pudesse conseguir: colas, azeites, pastas, pós, giz moído, vernizes, farinhas... Mas diferente dos meninos, anotava meticulosamente os ingredientes e proporções de cada mistura. Parecia mais um cientista caseiro ou sábio louco em busca de receitas insólitas. Também anotava o procedimento: com a mistura obtida, dava uma demão mais ou menos carregada na tela ou no papel, deixava secar por uma semana, três dias, dava uma segunda demão com a mesma ou com outra mistura, mais fina ou mais espessa, repetia a secagem etc. Tinha desenvolvido uma sensibilidade especial para os resultados, ou seja, para a superfície a ser obtida: mais branca ou amarelada, marfínea, lustrosa, opaca, granulada, lisa, resvaladiça, aderente...

Uma vez que o suporte deixava o laboratório do Doutor Klee, o artista Klee pintava ou desenhava sobre ele por alguns minutos, "já que estava", quase como uma desculpa para justificar o trabalho anterior, no qual evidentemente tinha posto toda sua libido criativa.

Suponho que o procedimento leve alguma vantagem psicológica, porque já não dá importância ao momento convencional da criação. Põe de cabeça para baixo a história tal qual a conhecemos – o que, como qualquer outra inversão, dá uma ilusão de liberdade, e que pode ser apenas isso, uma ilusão. Só que nesse terreno, não há nada que não seja feito de ilusão. A vantagem está, creio, na idéia de que o compromisso com o objeto, com o resultado, já foi resolvido antes. E o trabalho artístico propriamente dito se dá com essa gratuidade utópica, que dá livre curso ao aberto.

E há um benefício ainda mais prático, com a cara exposta à esquiua clientela da galeria. Porque aqueles que compram uma obra de arte, compram um suporte, não uma obra de arte. Não poderia ser de outro modo, o jovem artista terá de reconhecer isso, como terá de reconhecer também que está equivocado caso espere virem até ele comprar sua obra. Ninguém leva uma obra de arte para casa, porque isso equivaleria a levar o artista, seu trabalho, sua vida. Apenas se desdobrando em Sábio Louco, em engenheiro secreto de suportes, o artista pode continuar sendo artista e vender convenientemente suas obras. Assim todos ficam contentes.

* "La poesía del soporte" Ramona – Revista de Artes Visuales n. 19-20. Buenos Aires: Fundación Start, dez. 2001.

MUTILAÇÃO NARCISISTA*

Ao que parece, Mansilla viveu com o temor de se desagregar. Não saía caminhar à noite por medo dos cães soltos, que o estavam esperando para separar-lhe braços e pernas a dentadas. Acariciava o curioso terror de perder os dedos um a um. Se ficava dez minutos sozinho, via flutuando no ar uma cabeça de índio. A digressão, acaçapada como uma besta já em sua decisão de se pôr a falar, era implacável no descalabro do discurso; e como sua única defesa contra a desagregação era se pôr a falar e seguir falando, teve de fazer da necessidade virtude: a mudança de tema foi seu estilo e sua elegância. Havia um antecedente familiar-político, não só nas degolações, nem só na inevitável dispersão de membros que produz a intervenção da política na família. Seu tio, o Restaurador, inflando seus anões com fole, havia proposto um modelo de explosão criadora; pode-se dizer que os fragmentos de anões incrustaram-se na imaginação de Mansilla; quando ele mesmo foi objeto de uma variante do experimento, com o arroz com leite, viu-se obrigado a escrever suas melhores páginas, ele que punha todo seu refinamento em não escrever bem demais, com demasiado afinco. Foi a única vez em que todos os seus temas confluíram, no medo que precede e torna nítidas as catástrofes. Enquanto Rosas inflava sistematicamente a bexiga e o estômago do menino, observando de esguelha à espera do estalo, solidificava o tempo lendo-lhe uma longuíssima Mensagem à Legislatura, uma só e sem digressões, porque não havia mudança possível do tema único, a conservação do poder. A soma do Poder Público, por ser "soma", já aludia a uma mutilação prévia, como viu Ascasubi ao pôr Isidora, *la Mazorquera*, a admirar a coleção de orelhas de unitários que Manuelita possuía. Mansilla não escreveu poesia, que era o que convinha a esse momento histórico de cortes abruptos e restauração do sentido; o equivalente na prosa da sucessão dos versos é a mudança de tema, e essa foi a sua especialidade. Daí que fosse um homem "disperso", como disseram todos. Isso lhe impediu chegar a Presidente, e quando atenuou suas pretensões como aspirante a Ministro, tampouco pôde. Ficou como conversador brilhante, brilho consolatório que ninguém fez reservas em reconhecer e elogiar, porque era inofensivo. O poder é o único que congrega todos os temas num só emissor; quando a realidade não se condescende em dar poder ao emissor, este se vê obrigado a manipular a dispersão como um sonho de poder: poder mudar de tema. Foi uma época curiosa na Argentina, na qual um escritor tinha de chegar a Presidente, ou ficava à margem da anarquia pessoal. A época se chamava: a Organização Nacional. Os membros dispersos restituíam-se com violência o seu lugar. Era o contrário de uma mutilação, mas no espelho narcisista acontecia ao revés: a Desorganização Pessoal. O único modo de apreender a si que Mansilla encontrou foi a autobiografia, e como havia fracassado em levar sua vida a um ápice de domínio unificador, não pôde contar mais que duas anedotas; lamentavelmente, as anedotas terminam logo, de modo que para que não se desse o silêncio, teve de passar de uma a outra com a velocidade do frenesi. Estabeleceu-se um curioso círculo vicioso: para justificar a mudança de tema, é preciso rebaixar a importância do tema que se abandona; mas o único tema de Mansilla era ele mesmo, e se chegasse apenas a sugerir que seu interesse havia diminuído o suficiente para se pôr a falar de outra coisa, abria-se um vazio e o dândi se desarmava num torvelinho de medo. Condenado a não mudar nunca de tema, devia mudar todo o tempo, como os teólogos que estão sempre falando de Deus mas não podem dizer mais que a variedade desconcertante de Suas manifestações.

* "Mutilación narcisista" Prefácio a MANSILLA, Lucio V. – *Esa cabeza toba y otros textos*. Buenos Aires: Mate, 2001.

ENTRE PRESIDENTE E PRESIDENTE*

Não se pode viver de notícias. É certo que, até determinado ponto, necessitamos delas, não apenas por uma nostalgia da História que parece estar nos genes, mas porque agora, mais do que nunca, as notícias nos afetam na vida cotidiana: o famoso bater as asas da borboleta produz, infalivelmente, um furacão nos antípodas, porque os computadores funcionam à força de vãos de borboleta. Mas tampouco podemos viver de notícias, e nisso falha a metáfora da alimentação com que se justificam. A notícia como *omelette surprise* que se saboreia, se avalia, digere e deixa satisfeito, ou ligeiramente asqueado, tornou-se anacrônica. O tempo real é adverso ao trabalho de sentido da metáfora.

A notícia acaba logo. Notamos isso com a Grande Notícia do 11 de setembro passado. Meia hora depois já tinha acabado, e na continuação se desencadeou uma redundância abrumadora que durou semanas, e que de fato dura até agora. A imagem extraordinária dos aviões se estilhaçando contra as torres foi notícia demais para permitir um desenvolvimento narrativo. Só restava a repetição, acompanhada de uma fala tão vazia que alguns canais de televisão optaram, reveladoramente, em substituí-la por música funeral.

É certo que uma notícia assim acontece uma vez a cada vinte anos, ou cem. Mas a lógica que a torna notícia exige que aconteça o tempo todo. Se aderimos a essa lógica, e não parece difícil aderir, terminamos num estado de impaciência difícil de controlar. E como as notícias, por sua própria natureza, são más notícias, nos tornamos pessimistas ou, pior ainda, pessimistas frustrados.

O recente festival de presidentes que os argentinos tivemos foi uma instrutiva inversão das premissas. Primeiro tivemos a redundância, o comentário, a música fúnebre durante os quatro intermináveis anos que durou "a crise", e depois veio a notícia, sob a forma de renúncia presidencial e substituição. O caráter inerte da especulação interpretativa ficou demonstrado pelo fato de que, mesmo posta antes, não só serviu para não explicar nada, como sequer amenizou a surpresa da notícia. E uma vez que esta se deu, o anticlímax foi duplo, pois tudo o que deveria segui-la já tinha passado. Foi como o naufrágio do Titanic vivido de trás para a frente: primeiro a filmagem da película, a construção da lenda, os relatos dos sobreviventes, seu resgate, o afogamento dos passageiros, um a um, a inundação das comportas... e ao final, quando já estavam todos entediados da velha história, o choque com o iceberg.

Mas o choque, ao silenciar os discursos, despertou a História: fecharam-se os bancos, as multidões saíram a apedrejar a polícia, começamos a viver precariamente. Os que falavam do fim da História não estariam pensando, na realidade, nos inconvenientes da História? Sempre que se anuncia o fim de algo, faz-se isso para anunciar o começo de outra coisa que reposiciona o anterior. Estes profetas deviam estar postulando uma nova História, acomodada e impassível, sem acidentes. Nesse caso, os cidadãos que saem à rua com paus e pedras manifestam sua indignação porque são obrigados a viver horas históricas. E seu rugido de fúria produz História. O ponto de inflexão deste círculo é a notícia.

As notícias costumam acontecer àqueles dispostos a sacrificar algo, ou muito, para protagonizá-las e para que se fale deles. Nesse sentido, o campeão mundial é Cuba, nação que deu tudo, literalmente, em troca de sair nos jornais e ser tema de discussão durante quarenta anos. Depois, com boa distância, viemos os argentinos, que tanto temos em comum com os cubanos. (O vínculo se materializou em Maradona, que não retrocedeu diante da imolação de sua saúde, a ponto de continuar nas primeiras páginas, e acabar indo viver em Cuba, supostamente para recuperar essa saúde.) Povos afetados de megalomania, todos dizem isso, e temos motivos para dizer. Nós mesmos reconhecemos. Mas no fundo

* "Entre presidente y presidente" *El País*. Madrid, 22 jan. 2002.

desse reconhecimento persiste uma certeza secreta: uma megalomania moderada. A convicção de nossa superioridade permanece no fundo intacta, como o Primeiro Móvel de nossa interpretação das notícias. O que nos fica por averiguar então é por que os argentinos somos tão inteligentes, tão dotados, de que fonte surge nossa indiscutida vantagem relativa. Nos inclinamos, sinceramente perplexos, sobre este enigma; todas as respostas ficam curtas, porque é como a pergunta pela existência de Deus: os únicos interessados em respondê-la são os crentes, e eles têm argumentos demais. Uma das respostas, que um peronista, também grande escritor, deu há muitos anos, continua sendo a minha favorita, pois dá conta ao mesmo tempo de nosso privilégio e da existência de Deus: "A Argentina tem um grande poder de representação".

Certo ou não, recorreremos a isso nesta ocasião, e reconvertemos todos os nossos problemas, grandes e pequenos, numa crise de representatividade. As multidões saíram à rua, pondo-se em frente às câmeras de televisão, batendo palmas, renegando seus representantes, os de todos, sem exceção. Por um momento pareceu como se fôssemos rumo aos velhos sonhos surrealistas da anarquia coroada. Sumam todos! Uma diligência política inepta até o paroxismo verossimilizava o clamor popular. Não pode surpreender ter havido cinco presidentes em dez dias; surpreende mais não ter havido cinqüenta. Mas como dizia um senhor de minha cidade: para que haja anarquia em paz é preciso um governo forte. Senão, é guerra. E com a guerra tudo teria sido notícia, as vinte e quatro horas do dia.

Com cinco governos fracos nos bastou, por enquanto. A representação, afinal de contas, é uma convenção, e no fundo dá no mesmo um presidente ou outro. Após o relâmpago fugaz da notícia, só nos restou sua repetição, cada vez mais pálida. E como já disse, não se pode viver de notícias.

O DÂNDI DE UM TRAJE SÓ*

Eu estava na França quando os aviões derrubaram as Torres Gêmeas, e quase que imediatamente começaram a circular piadas a respeito. Não há fato tão mágico que não origine piadas; é como se a invenção circulasse por um trilho paralelo ao da piedade e da dor e seus frutos fossem irreprimíveis, mesmo para um povo tão civilizado como o francês. Anônimas, são criações da linguagem, como a linguagem em si. Uma delas era esta: Bin Laden e Bush fazem uma maratona por Manhattan. Quem ganha? Bin Laden. Porque leva "deux tours d'avantage". *Tours*, em francês, quer dizer tanto "torre" quanto "volta". Que vaga tristeza me dá uma piada intraduzível. É como se traísse o que mais amo no mundo. Não só porque não posso contá-la, de volta a Buenos Aires; é como se não pudesse contá-la a mim mesmo, ou tivesse de explicá-la ao contar, com o que a graça se perde, confundida nos momentos heterogêneos da piada e da explicação. O humor ou o engenho dependem absolutamente do tempo, da oportunidade, e não sobrevivem aos acidentes de uma sucessão ordenada. Ou, talvez, tenha eu transferido para aí a tristeza que tanta morte e destruição deveriam ter-me causado. A piada compensa a perda com um sorriso, mas a piada intraduzível me devolve ao intratável e imanejável da realidade.

Todo mundo está de acordo de que os terroristas tiveram sorte. Saiu-lhes diabolicamente bem. Derrubar uma torre já era difícil, o êxito estava sujeito a mil condições e azares. Mas as duas... Esse é outro ponto intrigante: que houvesse duas. Os gêmeos são um bloco de irrealidade dentro da realidade, uma espécie de garantia cerebral reificada para se precaver contra a fragilidade do real. ("Ver duplo" é sempre uma aberração perceptiva.) Todas as coisas estão sujeitas à fugacidade deste "mundo flutuante", mas algumas, por duplas, têm dupla chance de sobreviver. No entanto, os gêmeos podem morrer juntos, produzindo uma tensão da realidade que cerca a ficção. "Essas coisas só acontecem na realidade", dizia Borges, referindo-se ao romanesco.

Mais triste ainda, muito mais, para mim, foi começar a comprovar, nos dias que se seguiram, quantos tinham se adiantado aos fatos, em filmes, novelas, letras de músicas, capas de discos; e que poucos iriam escrever algo que valesse a pena ler sobre o que havia passado; uma vez gerado o fato, a produção representativa seca, a arte se desvia em outras direções. O triste é que diante dos grandes fatos históricos, surpreendentes e espetaculares, que acontecem diante de nossos olhos e mudam o mundo, os escritores se vejam reduzidos a dizer "isso eu já escrevi". Pior ainda é que se mostrem muito contentes com isso, como se tivessem quites com sua ficção. Em lugar do prazer e da excitação de encontrar seus temas e formas na História, satisfazem-se com o melancólico e inútil trabalho de reivindicar sua qualidade de profetas.

Isso é também uma traição, porque a função social do artista, e seu desejo mais profundo, é fazer realismo. Mas se tem de reconhecer que tecnicamente é mais fácil, muitíssimo mais fácil, fazer profecias a se fazer realismo.

Não me refiro ao velho realismo positivista, bode expiatório ou inimigo útil de todo vanguardismo, mas ao realismo sempre novo e distinto, sempre em estado de nascimento, estímulo e ponto de partida da condição de escritor. Lukács quem o descreveu bem, falando de Balzac ou Tolstói: não é a posição daquele que vê de fora da realidade, mas do que se instalou no núcleo que a gera, falando e atuando dali. Para fazê-lo é preciso praticar o *amor fati* dos antigos deuses, a identificação com a realidade enquanto História. E como fazer isso em nossos tempos de des-historização e jornalismo? Como inventar novos realismos se se quebrou o vínculo criativo entre o real e o artista? A des-historização, em resumidas contas, consiste em inverter o curso do tempo e recolocar a variedade incontável do que acontece pelas tranquilizantes previsões do que pode acontecer. Nesses cálculos, está-se limitado pelas

* "El dandi con un solo traje" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 31 jan. 2002.

pequenezas da personalidade. Livre de sua psicologia, o escritor fica diante do mundo como quem quer se vestir bem em qualquer ocasião, dispondo de um traje só.

Deslizando-nos a uma consideração mais frívola, é notável como foi perdendo hierarquia, ao longo da história, a representação artística da guerra. Paolo Ucello o Leonardo ainda sustentavam a comparação com os guerreiros da Antigüidade, de todas as Antigüidades, orientais, ocidentais e americanas. As guerras napoleônicas já viram o deslocamento da arte que comemora as guerras à pintura ou à escultura de gênero. Na Primeira Guerra Mundial houve um fugaz e local retorno à grande arte, com os expressionistas. A Segunda deu chance a um último golpe, com uma geração de bons fotógrafos-repórteres, cujo cânone continua vigente, por falta de outro; as fotos em cor do Vietnã já não foram o mesmo. Hoje, não temos mais que imagens televisivas em estado bruto. O apuro em saber comprimiu o tempo até fazê-lo desaparecer, coisa que se festeja como Simultaneidade; e como tanto a arte quanto a História se fazem com tempo, ficamos sem as duas. Ou melhor: ficamos sem essa confluência de História e arte a que chamamos realismo.

OS POETAS DO 31 DE DEZEMBRO DE 2001*

Na Argentina, o Estado não teve quase nunca a iniciativa de manter os escritores. Algumas raríssimas exceções não invalidam o dado de que os bons escritores argentinos não tiveram nada a agradecer ao poder, e não o fizeram. Não obstante, a pressão do grêmio, onde certamente predominam os medíocres e ávidos (os bons escritores são também uma exceção raríssima), faz com que algum funcionário, por demagogia ou falta de melhores idéias, lance de vez em quando algum tipo de Plano de Apoio à Cultura, carregado de maiúsculas e boas intenções, que inevitavelmente termina em fiasco. Houve um recente, que consistiu em subsidiar a edição de livros e revistas de poesia, conto e ensaio. Não pôde ser mais inoportuno, além do mais, seu mecanismo foi tão complicado que ninguém entendeu completamente como operava. O que não impediu que todos se candidatassem, e todos os candidatos foram aprovados de modo automático. A idéia básica consistia em que o dinheiro do subsídio seria pago mediante contra-entrega dos livros e revistas já impressos. Imprimiram-se centenas de livros dos poetas mais improváveis (contos e ensaios foram uma exígua minoria), com as gráficas trabalhando por conta, e enquanto isso mudou o Governo, secretário de Cultura inclusive, mudaram seus substitutos, voltaram a mudar... Como parece muito provável que ninguém pague, as gráficas retêm os livros (o que se proporão a fazer com eles?), mas os editores e autores discutem, mediante diversas chantagens e promessas, para conseguir alguns exemplares de cada título, que já circulam alegremente. Há um antecedente prestigioso, o de Rimbaud, que fez imprimir por conta seu *Temporada no inferno*, levou uma dezena de exemplares e não voltou nunca para pagar. A isso chamamos "não levantar o morto", e tal como estão as coisas no país, teria de se dar razão a Cocteau: "A diferença entre o teatro e a realidade é que na realidade os mortos não se levantam ao fim da obra". Mas para que querem os poetas uma edição completa de seus livros? A quem interessa senão a eles mesmos?

Alguns chegaram a meu poder, e durante esses dias turbulentos estive lendo-os e conversando com seus jovens autores e editores, que podem coincidir numa mesma pessoa. Essas leituras, não tive remédio a não ser alterná-las com as especulações jornalísticas, que proliferaram, e que repetem todas a mesma pergunta: o que aconteceu com a Argentina? o que aconteceu com aquele país culto, próspero, sofisticado, o *taste-maker* sul-americano? A mim ocorreu que, se a resposta poderia estar em qualquer parte, poderia também estar nesses livrinhos gratuitos e fantasmáticos, acidentes da História que ilustram exemplarmente.

Pois bem, se a História está onde sempre esteve, a Argentina também está onde sempre esteve. Os nostálgicos têm dificuldade para entender a transformação, que é a regra do jogo, porque o que se transforma, mais do que as coisas e os fatos, são os valores com os quais se julgam coisas e fatos. A literatura é um dos laboratórios onde se criam novos valores, novos paradigmas, e a poesia é o setor do laboratório onde se esboçam os novos paradigmas da literatura.

Esta poesia em especial, que não teria visto a luz não fosse o erro de cálculo de um funcionário imprudente, lida num momento convulsivo que faz cambaleiar os pressupostos nacionais, é ideal para pôr à prova nossa adaptação. Para alguém que tenha tomado o chá com Victoria Ocampo, ou aderido ao compromisso sartreano dos anos cinqüenta, ou lido Marx e Lacan, ou inclusive para quem fez alguma idéia da transgressão a partir de Jim Morrison ou John Lennon, estes meninos semi-analfabetos formados pela televisão só podem lhes parecer barbárie pura, e sua poesia uma fraude. Mas isso só se se enfoca a partir do passado, com valores já prontos. E os valores, por mais que pretendam ser eternos, são sempre históricos. Com um pouco de imaginação, e adotando-se o

* "Los poetas del 31 de diciembre de 2001" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 7 fev. 2002.

ponto de vista do presente, estes poemas assumem uma cor de necessidade: são os elos inevitáveis que levarão ao futuro, e o mundo futuro terá sua cultura, em cujos arquivos estarão os livros publicados pela metade em 1 de dezembro do ano 2001, graças a um subsídio interrompido, enquanto sucediam fatos históricos pela metade.

Uma destas editoras, minha favorita, chama-se Belleza y Felicidad. O nome é todo um programa de resistência. Começou sendo uma tendazinha de *souvenirs*, dessas de "tudo por 1,99", propriedade de duas moças de pouco mais de vinte anos, Cecilia e Fernanda. Em dois cantos armaram minúsculas salas de exposições, tão pequenas que entra uma só pessoa por vez; e uma terceira no sótão. Começaram a expor jovens artistas, para os quais se tem de adaptar a expressão "artista", e houve também uma revista, que evoluiu para a edição de livros, o que também é preciso redefinir: feitos com fotocópias, sem capas, e tão magros que alguns têm uma só folha. Mas a magia do lugar está na redefinição, como sugere o próprio nome: há outra classe de beleza e felicidade, assim como há outra classe de arte e de literatura. Nesta, o catálogo foi se expandindo pelo viés alucinatório, com os "livros" de Lírío Violetsky, Martín García, Margarita Bomero ou da deliciosa Dalia Rosetti. (São todos pseudônimos.)

Três anos depois de inaugurada, Belleza y Felicidad parece chegar ao final de seu ciclo. A situação econômica não ajuda; nos últimos três meses não venderam nada; de fato, vários colecionadores foram devolver obras que tinham comprado. Mas na verdade nunca venderam. Ao dizer que o lugar é mágico, quase não estou fazendo uma metáfora. É uma bolha, um sonho, igual à realidade. Pela recessão e falta de demanda, o aluguel do local lhes sai de presente, e não têm gastos. Basta querer, querer ter uma galeria de arte, uma editora, um fliperama bizarro. Agora talvez Cecilia e Fernanda não queiram mais: a experiência se consumou. (Mas a palavra "experiência" também se tem de redefinir.)

São as definições que cumprem seus ciclos. A cultura é a máquina de definições de uma sociedade, é um erro avaliá-la pelo que já se definiu, em forma de livro, quadros ou artistas. A nova cultura, a cultura que nasce, não devemos buscá-la nas obras, mas no processo do qual as obras são apenas um momento, sequer o mais importante.

Depois de tudo isso, quem pode julgar? quem pode se atrever a julgar?

VOZES ENTRE A SELVA*

Nas histórias do tabaco, costuma-se narrar a anedota do lorde inglês que apostou com seus amigos de clube que podia pesar o fumo de um cigarro. Ganhou a aposta pesando o cigarro antes de fumá-lo, depois a bituca e as cinzas: a diferença era o peso do fumo. Diria-se que com seus dois últimos romances, Nuria Amat entregou-se a um experimento semelhante: *El país del alma* (1999) é a consumação de um estilo liso, sonâmbulo, perfeitamente adequado às minúcias de sentido do destino de uma mulher da burguesia catalã, numa dessas edênicas modernidades que são a especialidade das burguesias. Neste surpreendente *Reina de América*, esse estilo é submetido à prova de fogo de uma guerra real e atual, uma guerra cooptada pelo discurso jornalístico. O inglês se torna Phileas Fogg, que sai de viagem, ganhando dias pelo mundo. O peso da diferença deve ser computado entre uma mulher que compra suas lembranças felizes com a morte, e outra que sobrevive ao preço de transformar a vida num acontecimento.

Uma jovem espanhola acompanha um escritor-jornalista colombiano à selva, levando vida de nágrafos sem ilha; ele foge de uma condenação à morte, o que na guerra é ubíquo; foge, ou vai buscá-la: dá no mesmo, porque da Europa à América o planeta girou e os rumos se confundiram. O antecedente é um clássico colombiano, *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, romance de fugas tão exacerbadas que o protagonista acaba fugindo de sua fuga. Nuria Amat desloca o espaço e o tempo da selva e do relato, fazendo do escape um epifenômeno do regresso, estendendo os círculos concêntricos da aventura ao redor da voz que conta: *La vorágine* reescrito por Marguerite Duras.

Pelas aventuras, deseja que o homem se enfrente sozinho, liberto a seus próprios recursos, às forças adversas da natureza e da história, em trópicos incompreensíveis. O incompreensível torna a literatura necessária, que cria seus próprios padrões de sentido. *Reina de América* propõe uma mudança marginal, mas decisiva: o homem acredita estar só, mas rodeia-o uma constelação de mulheres, negras, brancas, índias, tias, primas, vivas, mortas – dentre elas, a própria Rainha da América, uma caveira que levam numa cesta. E como costuma acontecer, as mulheres acabam ajustando tudo entre si, sobre o cadáver deste Kurz, morto pela curiosidade.

Uma guerra pode ser narrada por um estrategista, sobre o mapa, o que se assemelha a uma explicação; ou por um soldado, a partir do campo de batalha, e nesse caso o estrondo e o pranto obstruem a comunicação. A seda da prosa de Nuria Amat nos faz suspeitar existir um terceiro modo, o dos mapas borgeanos do tamanho do território, ou seja, do tamanho da linguagem. Nem explicação nem lamentos; além do mais, a guerra colombiana é muito complicada, com muitos bandos, e mesmo quando a equação se esclarece nos termos mais simples, vítimas e vitimários, ninguém terminará de entendê-la nunca (aqueles que entenderem estarão mortos). De qualquer modo, necessita-se de um sobrevivente para contá-la, e aí reside a originalidade definitiva e última ironia deste romance. A autora, por força do estilo, torna-se também sobrevivente, não para cobrar uma aposta vã, mas para dar resposta à carência pela qual uma mulher se torna escritora: o "quarto próprio". Partiu de viagem em sua busca, encontrando-o nas mansões verdes do Novo Mundo, em meio a uma guerra real e atual. A cena do descobrimento, quando as árvores da selva se deslocam e abrem um clarão para a festa, é um *tour de force* wagneriano a que poucos romancistas se atrevem: não se trata de uma citação literária (ainda que tenha mais de *Macbeth* que de García Márquez) mas da impávida confirmação de que essas coisas acontecem, e de que é preciso muito para poder escrevê-lo.

* "Voces entre la selva" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 30 mar. 2002.

RIMBAUD, UM MISTÉRIO INTACTO*

A vida de Rimbaud foi, na verdade, duas vidas distintas, tão claramente diferenciadas que é quase impossível não especular sobre aquilo que as uniu e separou. Na primeira, que cobre seus primeiros vinte anos, entre 1854 e 1874, escreveu toda sua obra poética; seguiu-se um intervalo de vagabundagens desorientadas e, logo, entre 1880 e 1891, ano de sua morte, a etapa de comerciante no chifre africano, em ambos os lados do Mar Vermelho, entre Aden, Harar e o planalto da Abissínia. Desses onze anos se ocupa Charles Nicholl em *Rimbaud en Africa*, e não é o primeiro a fazê-lo. Uma legião de eruditos rimbaudianos estudou essa década durante todo o século XX; na realidade, começaram a fazer isso com Rimbaud ainda em vida, e não parece que as descobertas ou a curiosidade que as promove estejam perto de terminar.

O caso Rimbaud é especialmente intrigante pela definição do corte; uma vez que deixou a literatura para trás não houve a menor reincidência, o menor sinal de interesse sequer; não deixou apenas de escrever, mas de ler literatura, moderna ou antiga, cortou toda e qualquer relação com seus amigos escritores, desligando-se da sorte de seus velhos escritos. Na África, durante a única ocasião documentada em que falaram com ele sobre sua obra poética e fama crescente, mostrou um irritado desdém: "Já não me ocupo disso", negando-se a mencionar a poesia pelo seu nome.

Segundo traço peculiar: a idade. Nunca houve um caso de abandono tão precoce. A seus últimos poemas, as *Iluminações*, costuma-se pôr datas que iriam, em todo caso, até 1874, ou seja, seus vinte anos. Mas nada impede pensar terem sido escritos bastante antes, e na realidade é muito provável que estivessem terminados em 1871 ou 1872.

Terceiro, a qualidade desta obra. Não apenas sua qualidade poética, por si só já surpreendente, mas seu desenvolvimento e inserção na história literária européia. Contra aquilo que uma visão anedótica do mito Rimbaud poderia fazer acreditar, sua poesia não é a expressão selvagem do coração de um adolescente superdotado. Pierre Brunel demonstrou, em análise extraordinária, que os "projetos e realizações" de Rimbaud poeta passam por etapas distintas, marcadas por distintas influências e intenções que o levam de Baudelaire até a dissolução do simbolismo. Em pouco mais de um quinquênio de exercício de escritura explorou poéticas distintas, por vezes contraditórias, levando todas às suas últimas conseqüências. Esse compromisso profissional e a perspicácia crítica em que se apoiava tornam ainda mais estranha sua atitude posterior. Admite-se poder abandonar a literatura quem a tomou em bloco, como uma forma unitária de expressão; aquele que a praticou por dentro sabe que se pode abandonar um estilo ou um formato, porque sempre haverá outros com que possa recomeçar.

Isso faz dos anos africanos de Rimbaud um enigma literário sem precedentes. Foram examinados com microscópio, reconstruídos quase dia por dia, cotejou-se testemunhos até dos garçons analfabetos mais improváveis, não ficou arquivo público ou privado na África por revisar, fez-se edições críticas de memórias, diários, correspondência e até mesmo livros de contabilidade, de todos os seus sócios, colegas e conhecidos; há publicações fac-similares de listas de mercado, fotos, desenhos, mapas, registros de hotéis e aduanas. A última contribuição de importância, tão importante que se teve de começar tudo de novo, foi a descoberta, na década de 1960, de correspondência completa entre Rimbaud e Alfred Ilg, um suíço que assessorava o imperador Menelik. A bibliografia acumulada é imensurável. O mais inteligente e melhor escrito é o belo livro de Alain Borer, *Rimbaud en Absínia* (há tradução castelhana, FCE, México, 1991). O recente *Rimbaud en Africa* do jornalista Charles Nicholl é um bom resumo dos dados básicos, legível e sensato, pensado para o grande público.

* "Rimbaud, un misterio intacto" *Revista Ñ*, suplemento de *Clarín.com*, 13 abr. 2002.

Desta extraordinária empresa coletiva de erudição resulta em definitivo a imagem de um comerciante europeu na África da grande "divisão" colonial da segunda metade do século XIX. Um comerciante mais ou menos honesto, mais ou menos astuto, esforçado, como tantos outros, por imposição das circunstâncias, explorador, poliglota, pioneiro e político. Teria dado no mesmo tomar qualquer um de seus colegas, sobretudo a suspeita de que isso é o que foi feito, pois houve outro Rimbaud pelas mesmas regiões e na mesma época (por vezes a correspondência lhes cruzava). A única coisa digna do trabalho dos biógrafos é que em sua vida anterior, repudiada, tinha escrito uma obra literária de destaque. Todo o trabalho de persuasão centra-se em nos convencer de que se trata do mesmo homem, o desterrado que passava meses tentando cobrar alguns rifles de algum pequeno rei somali e o autor de "Barco ébrio". Podemos aceitar isso perfeitamente, e toda a argumentação se torna redundante. Que possuía bonitos olhos azuis já sabíamos por Verlaine, e a solene confirmação de um missionário ou militar na verdade não garante nada. Nos perguntamos se não se dará o mesmo com todos os escritores: homens comuns e ordinários, homens de seu tempo como todos os demais, sua obra como um suplemento bastante autônomo, com a qual os biógrafos não sabem bem o que fazer. Rimbaud é apenas o caso-limite, o modelo, e aí pode estar o segredo de sua atração perene.

Os biógrafos do Rimbaud africano não têm grande coisa a fazer com a obra do Rimbaud poeta. Lançam mão do recurso fácil de tomá-la como antecipações mágicas das experiências posteriores de seu autor, tanto mais fácil uma vez que a poesia de Rimbaud se presta, como ele mesmo disse à sua mãe, a ser interpretada "literalmente e em todos os sentidos". Ou também buscar as chaves de uma vida na outra. O livro de Nicholl é um catálogo desses recursos, forçando sem cessar o sentido de dados que em qualquer outro sujeito se explicariam por si mesmos. Um exemplo, dentre muitos: Rimbaud compra uma câmera fotográfica. O que poderia ser mais normal num viajante em terras exóticas? Aqui dá todo um capítulo sobre o objetivismo de sua poesia, as peculiaridades da percepção visual do poeta, a descrição da alucinação em *Iluminações*, a alucinação da descrição e mil coisas mais, todo intercalado de citações dos poemas, mais ou menos bem escolhidas.

Seria injusto condenar Nicholl por não cumprir uma promessa impossível. Faz um trabalho honesto e informativo, e podem passar por alto alguns toques de humor involuntário, como chamar Rimbaud e Verlaine de "os Laurel e Hardy existencialistas". Prejudica-se por seu desconhecimento do contexto literário, mas pode se desculpar pelo fato de que Rimbaud chegou a desconhecê-lo voluntariamente tanto ou mais que ele. Como todo jornalista que encara um grande artista, dá por certo o gênio de seu biografado, assumindo a notoriedade em seu valor nominal. Isso também é um pouco fácil demais no caso de Rimbaud. E pesando-se fama com fama, Nicholl chega à conclusão de que o mérito principal de sua poesia é ter inspirado Bob Dylan. O que é coerente com suas premissas de difusão, e dentro do possível tem o mérito de deixar intacto o mistério.

SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE COLÔMBIA E ARGENTINA*

Em Bogotá abundam os mendigos. Em Buenos Aires também. Em Bogotá há muitos que são também loucos, ou parecem, por seu discurso incoerente, suas repetições, além do traje e dos modos. Em Buenos Aires também há muitos desses.

Outra coisa é quando o pedido tem um matiz, mais ou menos notório, de ameaça. E sempre tem, tanto em Bogotá quanto em Buenos Aires – tem até quando o pedido é submisso e cortês; talvez seja quando mais se sente a ameaça. De fato, a ameaça é a premissa de todo o assunto. Os indigentes deveriam nos roubar e matar, se tivessem a dignidade e ousadia necessárias.

Esta manhã, numa esquina da Candelária, uma mendiga me abordou oferecendo-me em venda algo que tinha entre as mãos, um animal. Detive-me para olhar acreditando ser um cachorrinho, mas era um pássaro, um pássaro pequeno, como um pardal, em mal estado, quase sem penas. Tinha a cor dos pardais mas o bico era longo demais.

– Olha que bonito.

Neguei com um balbucio e um pouco de asco. Ela insistiu:

– Me dá uma moeda e vou embora.

Então, já refeito da surpresa, respondi de forma mais articulada:

– Não, obrigado; não teria onde guardá-lo.

(Entre parênteses, depois me ocorreu que poderia tê-lo adquirido para soltá-lo. No momento, tive um relâmpago de pensamentos aglomerados com imagens do hotel, do aeroporto, no avião, comigo escondendo o pássaro etc., um pesadelo instantâneo.)

Segui meu caminho, mas a mulher se pôs a meu lado:

– Agradeço que ao menos tenha me respondido com amabilidade. Outros dão a volta sem dizer nada, ou dizem "Cai fora, doida!". Também sou um ser humano, mas tive a desgraça de viver a vida toda na rua.

Era uma mulher jovem, muito bonita e nem tão malvestida, ainda que fosse evidente ser uma habitante da rua e que estava um pouco desequilibrada. A dentadura estava boa, embora lhe faltassem alguns dentes.

– E além disso, continuou, sofri duas operações, veja. – Começou a mexer na cintura da calça. A essa altura eu já tinha posto a mão no bolso onde carrego as moedas, mas esse bolso é tão estreito que tenho de meter um dedo só, empurrar as moedas a um canto e arrancá-las por pressão, o que me toma bastante tempo. Ela já tinha baixado a calça e estava me mostrando uma longa cicatriz preta em linha reta que ia desde o umbigo até o sexo – deste último tive um vislumbre involuntário.

Fiz cara de "que feio, que desagradável", mas ela não levou a mal, certamente porque interpretou no sentido que eu queria dar: que mal passarem essas coisas com as pessoas.

Que estranha é a mente; o que me pus a pensar nesse momento era o cúmulo da frivolidade, a saber, como podia ser que lhe tivessem feito duas operações e só tivesse uma cicatriz. Ou teriam aberto as duas no mesmo lugar, ou uma foi acima ou abaixo da outra e simplesmente se teve de estender o corte. Enfim, a doença é um argumento bastante corrente nesse tipo de transações. Uns minutos antes, ao entrar na Catedral, um mendigo com a mão estendida me disse: "Não peço dinheiro. Tenho fome. Estive em terapia". E repetiu textualmente quando saí.

Enquanto isso, dei todas as moedas que tinha à mulher, que para pegá-las voltou a subir a calça. Não olhei o que tinha feito com o pássaro, que a

* "Parecidos y diferencias entre Colombia y la Argentina" [2002] Zunino & Zungri. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 30 dez. 2003.

princípio mantinha no vão das mãos; provavelmente continuava segurando-o com a esquerda. Agradeceu-me, dizendo:

– *Que Dios te bendiga, a ti y a todos tus canas.*

Esta última palavra, não sei se a ouvi bem. "Canas", em Buenos Aires, são os policiais, mas não podia se referir a isso; e em sentido literal são os fios de cabelo, que tenho em abundância, mas nesse sentido a palavra é feminina. Decidi que se referia a meus filhos. Mesmo que não fosse isso, porque repetiu, amplificando:

– *Que Dios te bendiga y te proteja a ti y a toda tu familia... y a todos tus canas.*

Seguíamos caminhando pela calçada estreita, entre uma multidão de estudantes. Eu, com esse reflexo pequeno-burguês típico de mim e de todos os que são como eu, queria me despedir e continuar sozinho.

– Muito obrigado, agradeço sinceramente o desejo.

– Mas você não é daqui! – exclamou ela ao me ouvir, num estalo de alegria.

– Não, não sou daqui.

– Eu conhecia um homem que não era daqui, era inglês, vivia justamente aqui na esquina. Eu gostava muito dele. Todos os dias levava-lhe flores, rosas não, flores como essas – e apontou às flores que levava na mão um jovem corpulento que nesse preciso instante nos cruzava na direção contrária, e que nos lançou um olhar inquisitivo. Eu gostava muito dele porque foi meu professor.

"De quê?", queria lhe perguntar, mas não perguntei por mais razões que as que poderia enumerar. Ela continuava:

– Ele as levava não pelo dinheiro, mas pelo carinho.

– Ah, sim?

Este último lhe disse de um modo que é muito peculiar em mim. Tenho o dom de fazer crer a meu interlocutor que me interessa sobremaneira aquilo que está dizendo, mesmo que não me interesse nada. É um dom de que me orgulho, sobretudo porque surte efeito ainda quando aquilo que estão me dizendo sim me interessa.

– E de onde você é? Também é inglês?

– Não. Sou argentino.

– Argentino! – exclamou com outra explosão de alegria. Eu vinha observando-a e tinha descoberto ser uma mulher realmente bonita, de não mais que trinta anos. – Eu tenho um amigo argentino, que é escritor...

Minha curiosidade se despertou de um salto milagroso. De repente tive a certeza de que esse escritor eu o conhecia, senão pessoalmente, de nome. Tinha de lhe perguntar. Se a deixasse falar sozinha, ia dizer tudo menos o nome. Isso é algo que acontece igual entre loucos e sãos: nunca dizem o que realmente nos interessa.

Quando ia fazer isso, e já tinha a pergunta nos lábios, aconteceu algo. Tínhamos chegado à outra esquina, e no chão, justo à nossa frente, havia a maior poça de sangue que vi em minha vida. Mais que uma poça, era uma porção de sangue coagulado, brilhante e vermelho. A louca me advertiu de sua presença, graças a isso não pisei. Disse:

– Aqui mataram alguém.

Passamos um por cada lado da poça, eu pela esquerda, ela pela direita, abrindo passagem entre a gente. Ouvi o que ela dizia a alguém que olhava:

– Mataram esse velho aqui, à noite.

Ao passar pela esquerda, desci à rua e atravessei. Ela, ao contrário, tinha dobrado, sem atravessar, e já se afastava, com o cachorro. Porque esqueci de dizer que um cachorro acompanhava-a, nem pequeno nem grande, de olhar muito expressivo, tal como costumam ter os cachorros de rua, e todo o tempo tinha ido meio corpo adiantado de nós e dobrando a cabeça, como se acompanhasse a conversação.

Agora fui eu que me dobrei a olhá-la, e ela também, e me saudou agitando uma mão, com um grande sorriso.

- *¡Que Dios te bendiga, a ti y a todos tus canas...!*

30 de abril de 2002

O MEDO CRIADOR*

O medo não pode ser tão ruim, se nos foi dado pela Mãe Natureza; e nos deu uma provisão inesgotável e variada; aos mais indefesos deu mais, e tomou cuidado para que nada faltasse a ninguém, ou a quase ninguém: aos temerários temos motivos para admirá-los, mas em geral não queremos ser como eles. Além disso, cultivamos o medo, e quanto mais civilizados nos tornamos, mais cuidado temos em mantê-lo vivo. Hoje que vivemos rodeados de guarda-costas de alta tecnologia, o medo se tornou um ramo próspero da indústria cultural. Há aí um paradoxo; a civilização que se ocupou, com um enorme gesto de engenho e trabalho, em dissipar os medos da humanidade, usa os mais sofisticados recursos da arte para recuperar o medo mais primitivo, numa espécie de carreira contra si mesma.

Teria-se de reconhecer a utilidade do medo e colocá-lo na lista dos instrumentos de adaptação e conservação da espécie. Serve para nos afastar daquilo que nos danifica, antes que o dano se produza. Compartilhamos o medo com todos os animais, e neles essa antecipação é um índice de pensamento, talvez a própria essência do pensamento. Como os homens dispomos do pensamento propriamente dito para antecipar circunstâncias perigosas, o medo se torna supérfluo; sua função deveria ficar a cargo da Razão, que realmente o assume, ao menos na gente razoável; mas ainda assim persiste e se torna um hóspede incômodo, com o qual convivemos por força da vergonha, culpa e desculpas.

[...]** para que carreguemos com esse resto arqueológico do pensamento em funções. Creio que o medo nos serve para combater as incertezas do porvir. Ao se adiantar ao dano futuro, o medo cria o futuro. A mordida de um cão nos fere, pode até nos matar; mas com o medo dos cães nos adiantamos à dor e à desgraça, transformamo-los num evento da imaginação, e de certo modo nos colocamos no comando. Aí também há um paradoxo, e mais escandaloso: usamos o medo para combater o medo. Deve ser, porque o tempo, esse mistério que derrota nosso pensamento, nos produz um medo superior a todos os medos. Graças ao medo damos forma ao desconhecido que nos cerca, e o que possui forma já não é tão terrível. Com o medo colocamos limite à proliferação dos possíveis, e se escolhemos os piores é para exorcizá-los. Essas ficções exigem um trabalho de imaginação e verossimilhança que nos torna artistas, artistas do medo, artistas brutos. Já estamos fazendo literatura. E a criação literária por sua vez se contamina pelas ambigüidades desejanças do medo.

Foi uma poeta, Alejandra Pizarnik, quem levou mais longe esta lógica ao escrever seu próprio epitáfio: "Aconteceu o que eu mais temia". E não se referia à morte, que se deu pelas próprias mãos, mas a outra coisa, da qual buscou o nome e a forma ao longo de toda sua vida e sua poesia. Não encontrou, porque justamente o segredo dessa combinatória pessimista é o de que não possui nome nem forma, é a paixão do medo em estado puro. A marca dessa busca foi sua encantadora e irrepitível obra poética, e me pergunto se todo ato criador, quando surge de uma experiência autêntica, não será uma aliança com as potências demiúrgicas do medo.

[...]**cubrir a vida inteira, desde suas origens. O medo da escuridão, do qual tenho larga experiência, remonta-me sempre à infância. De criança tive medo, e é bastante lógico que o tivesse. De fato, me pergunto como não tive mais, como fiz para sobreviver ao medo. Mas uma vez que sobrevivi, para que continuar tendo? O anacronismo dá uma volta perversa, e ao mesmo tempo em que se adianta ao porvir, retrocede ao substrato infantil da personalidade. Creio que se pode generalizar: em todas as suas formas, o medo é algo que se conserva. Não está no presente onde o sentimos, é um efeito flutuante cujas

* "El miedo creador" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 17 ago. 2002.

** Suprimido.

*** Suprimido.

causas estão em outra parte, latentes e insituáveis, dando-nos uma perspectiva deformada da extensão da vida.

Cada calafrio é um gesto de lealdade à criança que fomos. O que mais tememos, ao fim das contas, é não poder inventar medos novos. Cada vez que encontramos um, rastreamos até o começo de nossa existência, e aí o encontramos, implacável e intempestivo, como uma confirmação de identidade. É como se o círculo já se tivesse fechado, e toda invenção não fizesse mais que completar uma figura decidida de antemão. A morte não terá problemas em nos reconhecer quando chegar o momento, porque através de todas as idas e vindas pelo labirinto do tempo, e de todas as transformações do capricho e da fantasia, essa fidelidade nos delata.

O QUE FAZER COM A LITERATURA?*

Literatura é uma palavra que, diga o que disser o dicionário, admite três acepções:

1) a acumulação de obras escritas que fazem parte daquilo que se chama "literatura argentina", "literatura francesa" ou "os tesouros da literatura universal". O que fazer com essa literatura? Lê-la, evidentemente. Mas por que lê-la? Quem deve lê-la?

É preciso distinguir a literatura dos livros em geral. Estes são o repositório do saber, ainda hoje o mais eficaz, completo e ordenado. Daí vem a pressão social para que se leia, bem como o prestígio da literatura. Essa pressão e esse prestígio transbordam dos livros, beneficiando a literatura propriamente dita. Mas esse benefício é um *mixed blessing*. A literatura é um ramo peculiaríssimo do saber, que pode muito bem estar contra o saber comum. Começa onde o saber termina, podendo ir em direção oposta, desvirtuando as certezas que este pôde fornecer.

Daí que eu, não hesitando em recomendar aos jovens lerem livros, bons livros de história, filosofia, ciências, não me apresse em recomendar lerem literatura. Não sei, aliás, por que se faz tão genericamente e com tanto afinco essa recomendação.

Diria, então, que deve ler literatura quem quiser fazer isso, por sua própria vontade, sabendo, porém, que não irá obter nenhum proveito prático, e que, fazendo isso, estará embarcando numa atividade anti-social, ociosa e solitária.

A literatura não é obrigatória. Podemos prescindir dela e levar uma vida útil e feliz. De fato, é uma das poucas coisas não obrigatórias que ainda restam, e, nesse sentido, se assemelha mais a um gesto de resistência que à contribuição de um bom cidadão ao bem social. Daí ser um tanto incongruente a promoção da leitura feita a partir do poder estabelecido, incongruência atenuada pela suspeita de que aqueles que exercem o poder não fazem o que predicam, e graças a isso exercem o poder.

2) A segunda acepção de "literatura" é a instituição que acolhe escritores, leitores, professores, críticos, editores, congressos. O que fazer com essa "literatura"? É o que deveríamos responder aqui, já que estamos numa manifestação deste aspecto institucional.

No cerne dessa questão há uma ambigüidade, uma contradição, ou, em todo caso, uma dialética. A literatura é feita e consumida na sociedade individual, com os elementos mais íntimos do indivíduo. Isso vale tanto para a forma como para o conteúdo, para as intenções como para os resultados, para as experiências a serem expressadas como para os elementos de expressão. A língua, que é a máquina compartilhada por excelência, se torna literária ao sofrer a torção pessoal que rege o capricho e o gosto. A experiência histórica, o mesmo. Seria quase possível definir a literatura como essa individualização ou personalização daquilo que nasceu para ser compartilhado.

O que causa um certo desconforto. Quanto mais compartilhamos, mais estamos nos afastando das fontes solitárias das quais emerge isso que compartilhamos. Proust cria sua obra fechado em seu quarto. Passam-se cem anos e Proust é uma agência de colocações que emprega professores, tradutores, editores, biógrafos, historiadores. Talvez isso seja bom.

* "Qué hacer con la literatura" Encuentro Internacional de Escritores ¿Qué Hacer con la Literatura? Universidad de Lima, Peru, 26-28 out. 2002.

O que fazer, então, com a instituição "literatura"? Não sei. Não tenho por que saber. Se me perguntarem, eu diria: nada. Porque, nesse sentido, a pergunta tem uma ressonância inquietante, como quando se pergunta "o que fazer com os judeus", ou "o que fazer com o sexo", como se se tratasse de coisas com as quais se tivesse de fazer algo, e o que tivesse de ser feito fosse um poder difuso e benéfico que viria pôr ordem onde não há, indicando direções àquilo que está à deriva.

3) A terceira acepção é a de "literatura" como arte, a arte praticada pelos escritores, tal como fazem música os músicos, pintura os pintores, cinema Godard. Todos sabemos mais ou menos o que é a literatura nesse sentido, ou acreditamos saber, e poderíamos passar a vida discutindo sem entrar em acordo. De fato, é o que fazemos. Essa é a acepção em jogo quando dizemos, por exemplo, ao nos referirmos a Isabel Allende ou Harry Potter, "isso não é literatura". E infalivelmente opinamos "sim, isso é literatura" acerca do que fazemos nós, o que desvaloriza bastante a classificação. Essa acepção é também o que serve de garantia e pedra-de-toque para as outras duas, porque supomos que as acumulações canônicas da "literatura argentina", ou dos "tesouros da literatura universal" serão feitas de genuína literatura-arte, sendo esta, não a outra, a matéria da qual se ocuparão professores, críticos e demais funcionários da instituição "literatura".

Pois bem, o que fazer como esta "literatura" da terceira acepção, a literatura-arte? Escrevê-la, evidentemente.

Mas aí, quando fica a cargo dos escritores, a pergunta começa a se transformar, e acredito ser esta a resposta, ao fim das contas: novas perguntas, que por sua vez se respondem com outras perguntas, num circuito interrogativo que morde a própria cauda, e que também é a mandala que nos mantém afastados, para não dizer protegidos, de toda e qualquer certeza. Por que escrever? Como escrever? O que escrever?

POR QUE ESCREVI*

Se me ponho a pensar por que escrevo, por que escrevi, por que poderia continuar escrevendo... Bem, como todo aquele que pensa em sua vida, em retrospectiva, não posso vê-la senão como um conjunto de acasos e conjunções acidentais. Diria que escrevi por descarte, porque para escrever não necessitava de um talento especial como para a pintura ou para a música. Com o tempo, muito demoradamente, na realidade agora, este ano, cheguei a admitir que a literatura é a arte suprema. Passei a vida inteira acreditando no contrário; que era um simulacro de arte, um exterior da arte.

Atrás dessa aceitação tardia veio outra, vacilando ainda mais e mais intrigante. Já tinha imaginado uma resposta à pergunta pela finalidade última de meu trabalho de escritor. Segundo ela, eu escreveria para que, caso a Argentina desaparecesse, os habitantes de um futuro hipotético sem a Argentina pudessem reconstruí-la a partir de meus livros.

Mas se achei isso, foi sem a menor convicção, como um acontecimento a mais, mais ou menos engenhoso, e de resto não muito original... Mas agora, ao admitir a supremacia da literatura, começo a vê-la sob outra luz, levando-a mais a sério.

Dois esclarecimentos, antes de começar a me explicar. O primeiro, de que para a literatura não se necessita nenhum talento especial. Não é bem assim, a julgar pela escassez extrema de bons escritores. Mas há nisso um fundo de verdade. Comprovei, ainda criança, ser surdo à música e cego à pintura, e simplesmente aceitei isso. Muito bem, ficava com a poesia. Começamos então a escrever, com Arturito,** e pude verificar, no contraste com ele, que eu tampouco servia para isso; como ele, não tinha nascido poeta, e tudo a que podia aspirar seria uma boa imitação. Daí deve vir minha convicção de que a literatura era uma espécie de simulacro, feito com prosa. E me dediquei a escrevê-la, laboriosamente. Uma prosa transparente, não-artística, informativa... Era preciso a maior claridade para se explicar bem, sobretudo para explicar o inexplicável. Mas essa técnica podia ser adquirida. No meu caso, levou quase vinte anos, escrevendo todos os dias, sem praticamente fazer outra coisa, como uma ginástica cega. Se tinha de escolher entre escrever e viver, escolhi escrever, o que era bastante inexplicável para um jovem. Mas ao cultivar exclusivamente a explicação, deixava crescer o inexplicável, que invadia tudo, e acabava sendo necessário aperfeiçoar a técnica mais e mais. Tinha algo de louco nisso, que hoje me deixa perplexo. Quando, nessa época, li Barthes, e vi a diferença entre *écrivain* e *écrivant*, me identifiquei sem dúvida com o *écrivant*... Arturito era o escritor, eu, o escrevente.

Segundo esclarecimento: onde e quando cheguei a admitir que a literatura era a arte suprema. Foi há pouco, como disse, faz alguns meses. Li num livro (sou desses que precisam que as grandes verdades sejam ditas por outros). A frase foi dita por Paul Léautaud, no volume em que se transcreve as conversações dele com Robert Mallet. Não teria o mesmo efeito se fosse dita por outro, não só porque Léautaud é um de meus escritores favoritos, mas porque esse livro, que era o último dele que me faltava ler, completou, ou acreditei completar, minha imagem de Léautaud, podendo assim unir todas as peças. O elogio da literatura ganhava sentido em seu sistema geral.

* "Por qué escribí" Conferência. Rosario, 2003. *Nueve Perros* n. 2-3, dez. 2002-jan. 2003.

** Arturo Carrera (Coronel Pringles, 1948), poeta, autor de, entre outros, *Escrito con un nictógrafo* (1972), *aA. Momento de simetría* (1973), *Oro* (1975), *La partera canta* (1982), *Ciudad del colibrí* (1982), *Mi padre* (1983), *Arturo y yo* (1983), *Animaciones suspendidas* (1986), *Children's Corner* (1989), *Nacen los otros* (1993), *La banda oscura de Alejandro* (1994), *El vespertillo de las parcas* (1997), *Tratado de las sensaciones* (2001), *Carpe diem* (2003), *El coco* (2003), *Potlatch* (2004), *Pizarrón* (2004), *Noche y día* (com epílogo-haikai de César Aira) e *La inocencia* (2006). É também editor de *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (2001). (Nota do Tradutor.)

Léautaud foi, como já disse num ensaio, desses escritores que não podem inventar, que escrevem exclusivamente sobre sua experiência. Sua obra se quer apenas como testemunho, documento. É o primeiro dado com que se monta sua figura. O segundo seria sua pregação por uma linguagem simples e direta, sem adornos, uma prosa de Código Civil (seu escritor favorito era Stendhal). E o terceiro: escrever era seu maior prazer; também diz isso a Robert Mallet, respondendo a uma pergunta: do que mais gostou na vida? "Escrever, e sentar numa poltrona para fumar."

Mas o que advém desses três dados (escrever a partir da experiência, escrever sem arte e ter prazer em escrever), e como esse resultado leva à conclusão de que escrever é a arte suprema? Os dois primeiros pontos são na realidade um só, ou se deduz um do outro: a um testemunho verídico não cabem metáforas e aliterações. Teria de acrescentar que o prazer que Léautaud obtém da escritura é apenas privado, nada tem a ver com as gratificações públicas da literatura.

Há uma frase, que deve ter sido dita pelo próprio Léautaud, citada sempre como uma cifra de sua idéia de vantagem e finalidade da literatura: "escrever é viver duas vezes". Mas acredito que não seja bem isso. Se o disse, foi para se fazer entender. Escrever é viver, simplesmente, sob a condição de se acreditar não ter vivido. Léautaud também poderia dizer que não tinha vivido, culpando sua pobreza, sua timidez, o tempo roubado por seu amor aos animais... Porém, mesmo para ele aconteciam coisas, ainda que marginalmente. A quem não acontecem? E as escrevia em seus diários, suas crônicas, suas cartas. Com a escritura, as coisas que tinham acontecido ganhavam forma, tornavam-se definitivas, transformavam-se em vida. O marginal se tornava central. Escritos, os fatos ganhavam o que não tinham no acaso da experiência – e ganhavam isso no trabalho de escrever, que por sua vez ganhava a importância suprema de se estar realizando a experiência.

Já se vê, dadas essas premissas, quão fora de lugar estaria o *écrivain* barthesiano, o gosto pela textura da linguagem, o jogo dos timbres, matizes e rugosidades do discurso poético.

A língua pode conseguir tão-somente uma sombra imperfeita e árdua das sensações plenas dadas pela música, pela pintura ou pela arte em geral. É o escritor artista quem pode, com justiça, sentir nostalgia da arte e do talento para fazê-la. É ele quem não conseguiu ser músico ou pintor. O poeta, por sua vez, não tem o direito de acreditar que a literatura seja a arte suprema. Já o escritor da prosa de Código Civil, de prosa informativa vulgar, é quem se beneficia, sim, do poder máximo da literatura.

Precisamente, porque o que se pode fazer com esse tipo de prosa é um simulacro, e o simulacro bem-feito obriga a um longo rodeio, na realidade longuíssimo, porque dura a vida toda, dá a volta na experiência e nas leituras, na memória e no esquecimento. Em contraste com o relâmpago instantâneo em que se consuma a arte da verdade, o simulacro abre a possibilidade de um tempo comum, compartilhado com a humanidade.

Uma vez que se reconhece poder à literatura, tem-se de perguntar pelo que pode esse poder. Aqui, o mínimo coincide com o máximo. O mínimo: continuar vivo. Mesmo em más condições, doente, pobre, decrepito, ter sobrevivido aos fatos para poder dar testemunho. Escreve-se a partir desse mínimo, mas só pelo fato de escrevê-lo já se torna um máximo. A transformação do sujeito em testemunha cria o indivíduo, ou seja, a particularidade histórica intransferível. O escritor se investe dos superpoderes do único.

O único, por ser único, por estar fora de todo paradigma, ninguém sabe o quanto pode, o que pode. É esse o verossímil que sustenta o contraste entre o indivíduo que sobrevive e o mundo que morre.

Um efeito marginal da individualização, ou da história, é a inteligência. Stendhal disse: "A humanidade corre atrás da felicidade". Isso é algo que se tem de entender em termos individuais. E dizê-lo, como fez Stendhal, corre por conta de uma lucidez que só se pode expressar no cinismo, como o oposto da hipocrisia que rege a linguagem compartilhada.

"Os homens correm atrás da felicidade." A isso se reduz tudo, no fim das contas, e é algo que se tem de reconhecer quando caem por terra todas as

mentiras e auto-enganos. Se é que caem. E o que pode fazê-las cair? Uma vontade de verdade, uma obstinação militante no sentido comum, uma certa radicalidade, tudo muito característico de Léautaud. E tudo aquilo que poderia reposicionar a inteligência e a lucidez não concedidas ao mundo todo, mas muitíssimo perigosas se dadas como certas em alguém.

Qual era o maior prazer de Léautaud? Já mencionei: "escrever". Mas a menção se completa com isto: "e sentar numa poltrona para fumar". Como interpretar? Como prazer privado, improdutivo, não-participativo. Como uma negação a trabalhar, a ser útil. Aí começa, ou termina, a resistência à mentira. Se a humanidade corre atrás da felicidade, não é atrás da felicidade dos outros, mas da própria. Reconhecer isso é implodir todo um castelo de hipocrisia, e junto cai todo o mecanismo da linguagem comum da comunicação; a partir daí se tem de falar sozinho, ou seja, escrever.

Depois de todos esses poréns, volto à intenção original: escrever para poder reconstruir a Argentina, caso ela desapareça. Ocorrem-me três perguntas.

A primeira é esta: de onde saiu esta idéia tão peregrina de que a Argentina vai desaparecer? E se desaparecesse, quem teria interesse em reconstruí-la tal como foi? O razoável, nesse caso, seria fazer uma Argentina nova, melhor, mais eficaz. Minha idéia, no entanto, é a de uma reconstrução idêntica, exata, microscópica, até o último detalhe.

A isso se pode responder dizendo que o que desaparece, aquilo que leva quem morre, não é o mundo comum, mas o mundo de sua felicidade individual. É a única coisa que importa na reconstrução. E ninguém sabe do que depende sua felicidade; de modo que, preventivamente, deve fazer uma reconstrução completa, com cada átomo em seu devido lugar, porque a menor diferença poderia causar uma divergência catastrófica.

Quanto à desaparecimento em si, não importa quão improvável seja. Porque esta está no começo, não no final. É a premissa do prazer. No que me diz respeito, devo fazer um adendo à listagem de Léautaud: o que mais me dá prazer é ler. E o prazer da leitura está todo na reconstrução daquilo que desapareceu.

A segunda pergunta: por que a Argentina, e não o mundo? Se levamos o caso adiante, o mundo poderia desaparecer tanto quanto a Argentina... E os objetos de minha nostalgia antecipada, aqueles que gostaria de preservar (uma árvore, um sorriso, o canto de um galo), pertencem mais ao mundo que à Argentina. Acontece que o mundo se organiza como Argentina para ser posto em linguagem. O mundo assume uma configuração nacional para tornar-se inteligível historicamente, e essa configuração é, justamente, uma linguagem. Pois bem, o que importa numa linguagem é o que entendem seus usuários; compartilhar uma linguagem faz uma nação; mas ao compartilhar uma linguagem, esta é entendida muito bem, assim como de fora da nação, é entendida mal. Há uma oscilação entre excessos, sem meios-termos, um jogo entre subentendido e mal-entendido. A linguagem que fala uma comunidade é um balbuceio todo feito de subentendidos; e nem bem a linguagem se torna arte, nas mãos de um poeta (o *écrivain* barthesiano), ela se universaliza, pela radicalidade própria da arte, caindo no campo do mal-entendido, resultado inevitável da mais-valia de sentido, a transcendência etc. A prosa que tenho praticado, a de *écrivain*, é mediadora do subentendido e do mal-entendido, e essa negociação é sua razão de ser. O pólo do particular está ocupado pela Argentina.

Terceira pergunta: como é possível dar eu tanta importância, tanto poder taumatúrgico a minha obra, a meus livros, aos quais não me faltam motivos para ver como uma coleção imperfeita, incompleta, casual, que me representa mais ao modo de uma adivinhação freudiana que ao modo de um documento? Tem-se, evidentemente, de redefinir "documento". Para explicar essa redefinição, devo fazer um pequeno rodeio.

Recentemente, pus-me a pensar, não sem um certo desalento, aliás, na impossibilidade de contar tudo. Acontecem muitas coisas, e todas elas têm muitas relações com outras coisas, outros fatos, para, enfim, poder contar tudo. De fato, agora que escrevo isso, advirto que "contar", além de "narrar", quer dizer "enumerar", e ainda nesse sentido, simplificados no quantitativo, os fatos são inabarcáveis. Na realidade, o que mais me desanima é a proliferação;

dentro de um fato há outros fatos, é difícil chegar aos fatos primários ou atômicos. E o que é pior: à medida que se desce rumo ao primário, se torna mais difícil contar. Uma revolução pode ser contada numa frase, um adultério leva três ou quatro, e a manobra de espetar uma ervilha com o garfo requer uma página inteira, uma página de prosa bastante precisa e trabalhosa.

A velha solução tradicional para esse problema é uma mudança de perspectiva, ou seja, uma mudança de pergunta: passa-se de "como contar" a "por que contar", e uma vez que esta última é respondida, de um modo ou outro o campo dos fatos por contar fica automaticamente restringido, sendo possível então pôr mãos à obra.

Pois bem, por que contar? Ou, melhor dizendo, por que escrever? No discurso oral, as causas não se apresentam como um problema porque estão dadas no intercâmbio, no diálogo. Não se fala sozinho, salvo em se tratando de um louco. A forma prudente de falar sozinho é escrever, e aí sim se tem de buscar, supor ou inventar motivos.

Não é fácil, e acredito na realidade não ser possível responder por antecipação. Responde-se em retrospectiva: por que escrevi. (Daí ser tão difícil continuar escrevendo; os motivos funcionam para trás, não para frente.) E contar por que se escreveu cai nas generalidades da lei: cria uma proliferação de sobredeterminações, encontra fatos dentro de fatos, não acaba nunca.

Todas as respostas se equivalem conquanto permaneçam como ficções benéficas que limitem o campo da inumerável quantidade de fatos conexos que constituem a realidade, e até mesmo a experiência da realidade.

Praticamente nunca se pergunta por que ler, talvez porque os benefícios da leitura já se dêem por indiscutíveis; em contrapartida, sempre se pergunta o que ler. Com a escritura se dá o contrário: a pergunta por que escrever retorna sempre, enquanto praticamente ninguém se pergunta o que escrever. Esta última questão é vista com desconfiança, quase como um sintoma de neurose, um desdobramento da síndrome da página em branco. Supõe-se que, uma vez tomada a decisão de escrever, o material para cumprir a tarefa se apresentará por si mesmo.

Eu não me pergunto por que leio; não encontraria resposta; mas me pergunto por que leio o que leio. Por que leio os chamados "clássicos", por que me atrai a literatura do passado, ou melhor, por que não leio meus contemporâneos. E aí sim tenho respostas. Não sei se é a melhor, ou a mais verdadeira, mas a resposta que mais se satisfaz é esta: leio os livros do passado porque neles encontro o sabor e o aroma de mundos que desapareceram. Mundos humanos, nações, mundos subentendidos que passaram e que só podem reviver no fraguar da leitura. A mim consta que quase todos os leitores de clássicos buscam nestes o contrário, ou seja, as questões eternas do homem e do mundo, o permanente, aquilo que se sedimenta das contingências históricas. Isso não me interessa, e de fato acredito estarem equivocados. Esse resíduo de eternidade a-histórica, caso exista, poderia ser melhor encontrado na literatura contemporânea.

O escritor, se conseguiu encontrar a felicidade escrevendo, ao morrer leva o mundo consigo. Não pôde encontrar a felicidade senão na rede microscópica de particularidades históricas que constituíam sua nacionalidade; mas ao escrever, dando um passo além, no ponto onde a nacionalidade se desfaz, porque para contar é preciso ter sobrevivido (o escritor é póstumo por natureza), retira um pé do subentendido, colocando-o no mal-entendido. A negociação escorregadia entre ambos os campos não pode ser feita senão com a prosa mais simples e clara, mais informativa e prosaica. A isso chamo "documentação".

ADEUS, NATAL*

Quando eu era menino, em Pringles, havia exatamente em frente à minha casa uma árvore gigantesca, mas gigantesca de verdade. Passava por ser a árvore mais alta do povoado, tanto que os aviadores do aeroclube a utilizavam como ponto de referência para dar a volta durante os vôos de batismo que faziam nos domingos. Estava em meio a um parque abandonado, que pertencia a uma casa muito antiga, quase abandonada; havia sido uma espécie de hotel, quando essa parte do povoado ainda era campo, e na minha época habitavam-na duas famílias, que por algum motivo estranho ocupavam cada uma um quarto, dos muitos que tinha o edifício, estando todos vazios. Essa árvore era uma espécie de conífera, seria difícil para eu dizer qual. Araucária, será? Vem-me esse nome na memória, mas não sei por quê. Como no parque, em cujo centro estava plantada, eu não entrava nunca (e apesar do fato de que os dois filhos das duas famílias que habitavam as ruínas eram meus dois melhores amigos), levei muitos anos em descobrir que na verdade eram duas árvores gêmeas, coladas. Por cima do muro, de minha casa via levantar-se uma espécie de grande triângulo do verde mais escuro. Para o menino que eu era, tratava-se da coisa mais alta que se podia imaginar. Ainda sigo vendo esse triângulo, recortado contra os céus invariavelmente azuis de Pringles.

Todo Natal meu pai pedia permissão, entrava no parque em frente com uma escada, e serrava um galho da árvore gigantesca. Essa era nossa árvore natalina. Naquele tempo não se vendiam pinheirinhos de plásticos montáveis, todo mundo fazia com ramos de coníferas, as mais parecidas com pinheiros que houvesse, ou pinheiros mesmo, caso pudessem encontrar. A nossa sempre era um galho dessa grande árvore. Ainda que seguramente meu pai buscasse o ramo com formato mais simétrico, nunca ficava totalmente triangular como os pinheiros clássicos de Natal. Na verdade, lembro de umas arvorezinhas de Natal, com seus globos de cores e velas, totalmente deformados, projetando-se em lugares distintos da sala. É possível que meu pai, de enérgicos sentimentos anticlericais e dono de um peculiar sentido de humor, fizesse de propósito. Seja como for, assim foram as árvores de todos os natais de minha infância. Seguiram assim mesmo depois de algo que aconteceu quando eu tinha dois ou três anos, um incêndio.

Foi um incêndio que fez história em Pringles. A Cooperativa pegou fogo, ficava a cem metros de minha casa; o conjunto que nos separava dela era o que continha o parque com a grande árvore. A Cooperativa vendia combustível aos colonos da área, e o que pegou fogo foi exatamente isso, os tanques de combustível. As explosões sacudiram o bairro, o povoado inteiro, depois as chamas alcançavam o céu. Era dantesco. Os bombeiros não podiam fazer nada além de olhar, e nós também olhávamos. Suponho que meus pais, especialmente minha mãe, exagerada por natureza, tenham sofrido algum temor, porque a coisa aconteceu muito perto. Lembro estarmos todos na calçada, assistindo; era pleno dia (de noite teria sido mais espetacular) mas essas chamas negras cujas línguas se metiam entre as órbitas dos planetas eram perfeitamente visíveis.

Todos gritavam, corriam, choravam, suponho. Eu não. Esta é uma lembrança muito antiga, uma das mais antigas que tenho, mas tenho. Eu estava pensando. Como disse, não tinha mais de três anos. E então já era assim exibicionista e "original". Estava pensando em algum epigrama memorável para dizer. Não se pode culpar, há muitas crianças que são assim. Por fim me ocorreu. Dei uns passos à frente, de modo a me assegurar que todos me vissem bem, levantei uma das mãos e agitei num gesto afetado, muito teatral, de despedida, cantarolando:

– Adeus, Natal... Adeus, Natal...

Minha mãe, coitada, acostuada a minhas demonstrações de engenho, soube interpretar a arriscada elipse, e explicá-la aos vizinhos reunidos, ainda que

* "Adiós, Navidad" *Reforma*. Ciudad de México, 22 dez. 2002.

nesse momento tivessem outras coisas em que pensar. E depois seguiu contando a todos os parentes e conhecidos, durante meses, anos; acredito que continua fazendo isso, meio século depois. Eu era um menino muito inteligente. Apenas de meus poucos anos, sabia ver as conseqüências distantes dos fatos presentes. Se as chamas devorassem a grande árvore de que tirávamos as arvorezinhas de Natal, não haveria mais natais...

– Adeus, Natal...

Na verdade, a árvore não estava ameaçada. Apenas se viam as chamas justamente atrás dela, emoldurando-a. O grande triângulo de folhagem, que eu havia tido sempre como o maior objeto do mundo, agora ficava recortado sobre um fundo de chamas negras maiores, muito maiores. Era um caso semelhante àquele conto de Poe em que alguém sentado na sacada de sua casa vê descer pela montanha um monstro horrível, que na verdade é uma pequena aranha, pendurada em sua teia, muito perto do olho do contempaldor. Esse conto, que eu leria muito poucos anos depois, porque também fui leitor precoce, nunca me pareceu bem pensado: porque omite o mecanismo do foco, que para mim é tudo no olhar. O meu, ao fim das contas, era mais plausível.

– Adeus, Natal...

Natal de 2002

A HORA AZUL*

No terraço do Gallo, E. e eu esperamos "a hora azul"; tradutores experimentados os dois, ela ao alemão, eu ao castelhano, queremos comprovar com os fatos, com a cor da realidade, se nossas respectivas traduções da "l'heure bleu" francesa coincidem com o azul do céu de cristal de Buenos Aires. Temo não acompanhar bem a conversa de um minuto atrás, quando E. citava Kafka: "Um livro deveria ser como o machado que rompe o mar de gelo que cobre nosso coração". Me perco numa fantasia. A frase pode soar um tanto patética, pode parecer quase o protótipo das intenções com as quais se faz má literatura. E, no entanto, me emociona e exalta. De repente, sinto-a como a única verdade que estava esperando no centro do labirinto do ofício de escritor. É um programa, uma razão secreta, uma esperança. Quero escrever um livro assim!

Mas escrevê-lo como? Para começar, é preciso ser bom escritor, porque um livro assim não se faz sozinho. Um escritor chega a ser bom quando já aprendeu muitas coisas e leu muitos livros. Não há um bom escritor selvagem, estou convencido disso, pelo menos não em nossa época. É preciso um longo caminho de estudo, leitura, reflexão. Esse caminho inevitavelmente nos afasta das fontes do sentimento. Cada passo dado nessa direção agrega um centímetro à casca de asceticismo e ironia que envolve nossos antigossônios. É esse o gelo que se deve quebrar com o machado, só que o machado, no entanto, também é de gelo. É um paradoxo insuperável. Toda a força que podemos reunir em nossa aprendizagem é uma força fria, a força de que necessitamos para demolir crenças ingênuas ou gregárias, idéias feitas, sentimentalismos. Assim como o coração se cobre de um mar de gelo.

A prova de que Kafka tinha razão é o próprio paradoxo, a armadilha que torna impossível a realização do desejo. O livro-machado é um milagre, e não temos o direito de esperar milagres. Mas ainda assim podemos esperá-lo. Temos feito tantas coisas irracionais que uma a mais não nos fará mal. No fundo do paradoxo talvez haja algo real e possível, um velho jovem, um civilizado selvagem, um mentiroso que diz a verdade. Por que não? A literatura é um laboratório de onde podem sair seres mais estranhos ainda. Ninguém sabe qual será o resultado final de tantas manipulações da sinceridade e da ironia.

É como se depois de aprender tivesse de desaparecer ou recuperar uma selvageria e uma violência que os bons modos da cultura nos fizeram perder.

Kafka não gostava de metáforas. Suspeitava, com razão, ser um recurso a mais do simulacro para se fazer passar por realidade. Deveríamos imitar essa desconfiança. Se alguém se deixa seduzir pelas belas imagens, acaba acreditando nelas. Corremos o risco de acordar um dia, após ter escrito cinquenta livros, e nos dar conta de nunca ter dito nada do que nos estava acontecendo, mas sim de seus equivalentes em palavras. Nesse caso talvez a metáfora seja justa, já que parece uma metáfora "de volta", de retorno ao real. A imagem "de ida" com que um amigo da metáfora descrevera esse livro ideal era a do fogo que derrete o gelo, o amor que vence a indiferença. Mas aí permaneceríamos no campo da retórica bem-intencionada, e o gelo aproveitaria esse auto-engano para continuar engrossando. O machado da revelação começa abrindo um furo pelo qual sai nossa presunção literária, e só então podemos empunhá-la para quebrar o grande espelho polar.

Claro que é também preciso perguntar de que isso serviria. Uma vez que o machado quebra o gelo, e daí? Amar de novo? Acender novamente o fogo juvenil das ilusões, alimentá-lo com jovens metáforas? Seria um resultado muito decepcionante, mas não nos apressemos com a decepção, pois continuamos falando por metáforas. Até a palavra "amor" é uma. Não sabemos, nem podemos conceber, o que acontecerá quando a hora azul do céu chegar.

* "La hora azul" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 8 fev. 2003.

CONTOS DE FANTASMAS*

Descobrir Adolfo Couve tornou-se uma tarefa de certa urgência: seu fantasma começa a passear pelos quartos da literatura com uma insistência que ameaça ser clamorosa.

Esta edição de sua narrativa completa torna desnecessária, salvo para bibliófilos e colecionadores, a procura de seus minúsculos livros. Ou talvez não: aqui faltam prefácios, e não há uma história das edições e recompilações, detalhes que merecem importância num escritor fantasma cujas materializações em papel impresso foram acidentais, difíceis e sempre envoltas numa descrição de meia-noite.

A releitura completa e contínua que agora é possível mostra que, definitivamente, tudo o que este fantasma escreveu foram contos de fantasmas. Não foi preciso aguardar a compilação póstuma de sua obra narrativa para vê-la em retrospectiva, a partir do lado da morte, porque toda a sua obra foi póstuma. Nele, o anacronismo foi anterior ao tempo, e o tempo se despreendeu em linhas enroscadas e imprevisíveis, num jogo de antecipações e atrasos que tornam tão perplexa e apaixonante a leitura deste volume.

Parte do encanto tenaz do escrito por Couve está em sua condição marginal à literatura "profissional": é a obra de um *amateur* afortunado, de um pintor a quem entre um quadro e outro ocorriam histórias, contando-as com as ferramentas interpoladas da luz, da linha, do enquadramento, da composição. Diria-se que tudo é experimentação com uma matéria alheia. Provas, exercícios nos quais se obstinou um homem que não pretendia ser escritor, e que por isso mesmo seguia perguntando a si mesmo: Como escrever? Escrever, o que é isso? A resposta fica suspensa até o final. Mas o exercício de principiante deliberado alterna com o polimento da grande obra, desordenando com sabedoria o antes e o depois. É difícil dizer se Couve aprendeu ou desaprendeu. Adriana Valdés, a compiladora deste *Narrativa completa*, propõe um itinerário que vai do fragmento ao contínuo, e retorna ao fragmento. É um bom ponto de partida, ainda que talvez restringido às aparências formais.

Os dois primeiros livros, *Alamiro* (1965) e *En los desórdenes de junio* (1970), o primeiro uma breve série de estampas separadas; o segundo, contos ou vinetas, fazem da fragmentação um efeito do laboratório da prosa. Mas muito de repente, em *El picadero* (datado entre 1971 e 1973), sob o formato de um contínuo sem costuras, a fragmentação muda de nível, tematizando-se em solidão, incomunicação, em reposicionamentos e troca de papéis. Uma mãe que perdeu seu filho adota outro em seu lugar, e numa sucessão veloz se armam outros casais, todos igualmente mediados por uma ausência: a senhora e seu marido, o menino morto e seu namorado, o namorado e a mãe, a senhora e sua irmã, a irmã e seu marido, o menino morto e o menino vivo... Cada personagem necessita outra na qual possa se projetar, mas assim como para os vampiros da lenda, o reflexo lhes devolve um quarto vazio.

A *El picadero* seguiram-se *El tren de cuerda* (1976), *La lección de pintura* (1979) e *El pasaje* (1989), os quatro reunidos em 1996 sob o título de *Cuarteto de infância*. São outras tantas variações do tema do "órfão com pais"; os pais e mães proliferam ao redor desses meninos, numa ronda de substituições que deixa intacta a autonomia desses Angelinos, Anselmos, Augustos, meninos-príncipes, impávidos como bibelôs, figuras recortadas de um catálogo de aristocracias legendárias, e coladas sobre um fundo de vulgaridade realista.

A marca de classe é muito forte em Couve. Como em Silvina Ocampo ou L. P. Hartley, as aporias do privilégio se neutralizam nos meninos. A inocência da percepção infantil naturaliza a inserção num estrato determinado da sociedade, e essa naturalidade estabelece uma distância com a elaborada, esforçada, experimental voz do autor: nessa distância está todo o feitiço do

* "Cuentos de fantasmas" *Artes y Letras*, suplemento de *El Mercurio*, 1 jun. 2003.

neoclassicismo desses relatos. O deslocamento de pontos de vista sugere uma vacilação a respeito da realidade, efeito incômodo de pertencimento de classe. Os estereótipos psicológicos sociais aparecem, no vazio aberto entre inocência e consciência, como ex-votos, numa intensa visualidade, cada um iluminado com sua própria luz.

A identificação (marcada pelo A inicial dos nomes) faz desses meninos adultos metamorfoseados, em reflexo do qual os adultos se infantilizam. A relação nunca é natural como não é natural a relação entre o amo e o escravo: uma relação que de tão cultural deve ser aprendida, exercitada, escrita. O gesto patricio de Couve se reflete em sua escritura ocasional, de aficionado, que se nega a terminar de aprender, talvez por fazer isso bem demais.

A percepção original do menino se transforma insensivelmente na percepção do artista (sem passar pela do adulto), e esta dá uma segunda cartada na neutralidade da guerra de classes, que aparece sob a aparência da guerra do gosto. "Camondo desceu vários degraus de categoria... O açucareiro de plástico sobre a janela frente ao mar, adquirido em um mercadão de Santo Antonio, tinha um peso, uma projeção que jamais alcançaram seus jogos de porcelana e pratarias finas".

Nos quatro romances "de infância" há um crescente na composição, bem observado por Adriana Valdés. Culmina em *El pasaje*, quando o menino protagonista não necessita ter a inicial do autor (chama-se Rogério), e suas três ou quatro mães esquisitíssimas se desvanecem numa recuperação do pai.

Na perfeição de *El pasaje* se esgota o primeiro projeto literário de Couve, e daí em diante não retorna ao tema da infância. Já em *La lección de pintura* se abre um caminho alternativo, que não é outro senão o da maturidade artística do autor. O privilégio social, traduzido em privilégio do talento, dissimula-se sob a metáfora do destino.

Os relatos que seguem, dos primeiros anos noventa, *El Cumpleaños del Señor Balande*, *Balneario*, *Infortunio de los Almagro*, apontam em direções distintas, tentativas, mais ou menos falidas; é outra vez a aprendizagem, a busca, depois de conquistada a maestria. Em todos se vai conformando, com necessária laboriosidade, a temática da exclusão. Os meninos se tornaram senhoras maduras insatisfeitas, velhas caquéticas que buscam o amor num mundo vulgar, onde a aristocracia ficou reduzida à caricatura.

As premissas exigentes da arte de Couve fazem com que a única historização a seu alcance seja o anacronismo, em que o tempo de desprende diante dos olhos como uma espécie de paisagem tipologicamente irracional. Seguramente os críticos que se inclinarão no futuro sobre a obra de Couve (e suspeito que farão isso assiduamente) buscarão chaves na relação texto-pintura. A espacialização do tempo narrativo é muito patente em seus procedimentos. As descrições, tão abundantes como extraordinárias, são um bom exemplo. Enquanto no romance clássico a descrição cumpre uma função temporal quando recuperada mais adiante para significar alguma motivação (o romance policial é o paradigma desse uso), em Couve a descrição permanece ancorada onde foi produzida, numa gratuidade esplêndida.

Um relato dessa época, *Mamparas del Sagrado Corazón*, propõe uma volta de parafuso: um jovem que termina seus estudos em Santiago retorna ao fundo familiar em Concepción, e o próprio relato do regresso se erige como um painel translúcido entre passado e futuro, entre as andanças estudantis e o conformismo do adulto agrário. Alienado de sua família pela descoberta do mundo, o jovem protagonista acaba alienado do mundo pelo abraço familiar. A exclusão também pode tomar a forma de uma inclusão. O indivíduo, dessa maneira, perde em todos os casos.

Essa dialética do fracasso encontra sua expressão plena no final, em *La comedia del arte* (1995), e sua continuação, *Cuando pienso en mi falta de cabeza*. O salto é muito longo, desde o descobrimento da vocação em *La lección de pintura*: toda a carreira do pintor ficou para trás. Cansado das alternâncias da lembrança e do esquecimento, Couve parte de dentro do anacronismo, inclusive no próprio trabalho de escritura. O romance se apresenta como a reconstrução de outro anterior, que pôde ser escrito. "É a terceira vez que tento este relato... Antes fracassei." E a confissão que segue é reveladora das intenções que conduziram o aprendiz Couve em sua escritura: "me esforço em... ligar

linguagem e conteúdo com muito cuidado para alcançar um todo harmônico". As velhas receitas de fusão de forma e fundo pareciam ter dado resultado nos romances da infância, mas a longo prazo esgotaram sua eficácia. E então "o tema... ficou latente, intacto, como que aguardando uma nova oportunidade". O tema à espera da forma será o argumento deste romance.

O protagonista, Camondo (Alonso Camondo, para que as iniciais não deixem espaço para dúvidas) é um pintor encalhado em Cartagena com sua modelo, Marieta. A arte já passou para ele; a vulgaridade estridente do balneário é a fronteira entre a arte que o justifica e o que vem depois de seu abandono. O nobre ofício da pintura, do que não conserva nada além de "duvidosos" conhecimentos técnicos, desloca-se à invenção de um retábulo com marionetes imprevisíveis. Pili, Helena, a louca da praia, Bombilín, o gigolô, Sandro, o jovem universitário, o fotógrafo Aosta, San Tarcisio, desfilam envoltos na luz terna de uma criação em miniatura do mundo. Não faltam sequer os deuses do Olimpo, e uma ambígua musa que se e materializa como Mulher Barbuda. Camondo e Marieta, santíssima trindade de dois, unem-se e separam-se como o corpo e a alma, o artista e sua obra, o tempo e o espaço. Na maravilhosa invenção que leva o romance para além de si mesmo, Camondo perde a cabeça literalmente, depois de tanto perdê-la na metáfora, com o que se completa a vingança da realidade.

O flanco autobiográfico é um pouco óbvio demais para ser levado a sério. Resvala para a alegoria burlesca, como se o autor tivesse querido incluir a si em pé de igualdade na galeria de tipos da "comédia da arte". Talvez tenha acabado buscando aí, no grotesco de uma fantasia carnavalesca, uma última proteção contra a realidade. Couve não foi o primeiro artista, nem será o último, a encontrar a vida impossível; a arte se faz com os paradoxos desse impossível que, apesar de tudo, acontece.

O fantasma é a única personagem que se adapta à dobra do tempo que impõe a vida impossível, e Couve foi um insuperável artesão de fantasmas. Os meninos de seus primeiros romances retornavam do outro lado da vida, espectros radiantes de beleza, figuras da pintura rearticulando-se na linguagem. Sua última empreitada redobrou a aposta, sem modificar as regras do jogo; os decadentes fantoches de *La comedia del arte* saltam da linguagem à pintura, escapando também às leis da evolução realista.

O MÉTODO DA CANETA-TINTEIRO*

Dizem que a análise de DNA é o método de identificação mais sutil e definitivo; pode ser, mas é difícil e jurídico, e só podem realizá-lo especialistas de guarda-pó branco em modernos laboratórios. O método da caneta-tinteiro é igualmente probatório, estando ao alcance de qualquer Sherlock Holmes doméstico. A pluma da caneta, como todo mundo sabe, vai se deformando conforme seu dono escreve, conforme a pressão que faz, a posição da mão, a inclinação da letra. Uma pluma utilizada durante vários anos assume uma forma única, não há duas iguais. A operação de escritura é muito complicada, põe em jogo movimentos e posições demais para que seu efeito sobre a pluma não seja particularíssimo. Torna-se uma impressão digital, mais difícil de falsificar que uma impressão digital. Daí que seus donos não emprestem a caneta-tinteiro como se emprestam as esferográficas: aquele que toma emprestado tem dificuldades para conseguir um traço contínuo, e aquele que empresta corre o perigo de que essas dificuldades provoquem uma forçação que a estrague.

Outro motivo pelo qual não se emprestam as canetas-tinteiro é que costumam ser muito caras. Costumam ser um símbolo de status, mas acredito que sua condição de objeto de luxo tem por função serem cuidadas como um bem, para que durem muito tempo em posse de seu dono, e que com o tempo se deformem sutilmente até se tornarem diferentes de todas as demais canetas do mundo. Apreciamos sobremaneira nossa própria condição de únicos e insubstituíveis, e suponho pretendermos reproduzir essa unicidade nos objetos. Portadora dessa possibilidade, a caneta-tinteiro persiste quase sem alterações no formato em que foi inventada, há mais de um século, e segue triunfando sobre instrumentos de escrituras mais modernos e práticos. Diante dos poderosos processadores de texto, anônimos e sem mais história que não a de sua novidade, novos ricos da memória, a caneta-tinteiro persiste.

É claro que não se trata do único objeto que se personaliza com o uso. Mas não conviria tomá-lo como um a mais. Por extensão, a pluma representa o escritor, e no escritor a busca da singularidade cristaliza como vocação e destino. Todos os homens querem se sentir únicos e intransferíveis, mas o escritor é o que trabalha especificamente com esse sentimento. Nele os trabalhos da experiência e os acasos da biografia se conjugam na construção de uma qualidade de único a que todos aspiram, e que só o escritor expressa. Triunfa quando sua identidade se torna uma peça no grande modelo para armar o mundo, quando a falta dessa peça deixa um buraco, o buraco de uma agulha.

A analogia entre os dois termos da metonímia, entre pluma e escritor, pode se estender. O escritor aspira a se tornar um "homem de luxo", aspiração que nos fatos se degrada em êxito e fama, ainda que mantendo um fundo mais digno: igual à caneta cara, o luxo que adorna o escritor não se restringe ao status social, é um signo de seu valor, do trabalho que custou fazê-lo; esse custo se mede na mais valiosa das moedas, o tempo da vida, e o que se gastou para produzi-lo é tão exorbitante que induz a conservá-lo, apreciá-lo, guardá-lo como um bem.

O artista em geral é alquimista do tempo e da experiência, documentador de sua civilização e daquilo que a civilização faz aos homens. A história se acumula sobre si mesma, a cultura se torna mais complexa, o progresso se infiltra até naquilo que se pretende eterno. Tal como acontece com os instrumentos de escritura, o modelo do artista se diversificou e modernizou. Mas o antigo modelo de escritor, igual ao da pluma, persiste, pela vantagem sobre os demais de operar uma individualização infalível, e a baixo custo. Oculto e obscuro, o escritor destila os fastos do mundo e os expressa com humilde obstinação, transformando-se pouco a pouco. Sua ferramenta e talismã, a pluma, acompanha-o na transformação e realiza o paradoxo de ser um modesto objeto de luxo, modesto ainda que de ouro, sobretudo se de ouro.

* "El método de la lapicera" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 11 out. 2003.

CHILENO, FLORENTINO, CHINÊS*

Um dos tantos livros que gostaria de escrever, ou melhor, ler, seria uma compilação de histórias curiosas da pedagogia. Haveria abundantes pontos de identificação, porque todos passamos por uma forma ou outra de educação, e a forma de passar é mediante episódios memoráveis. São histórias que fazem pensar e sonhar, que inspiram mais que outras, talvez porque de todas as histórias alguém quer aprender algo, e estas mostram como fazer. Eis aqui três, que encontrei no acaso de algumas leituras ociosas.

No catálogo da retrospectiva do pintor chileno Adolfo Couve, também extraordinário escritor, uma ex-aluna e ajudante em sua cátedra universitária (acredito que de Teoria da Pintura) conta o curioso método a que Couve tinha chegado para abreviar o pesado trâmite dos exames. Fazia ao aluno uma só pergunta: "Sabe?". O aluno tinha de responder sim ou não. E não era uma brincadeira: àquele que dizia "sim", aprovava, ao que dizia "não", fazia repetir o curso. Ou sim, era uma brincadeira? Se alguém resolve pensar nisso, é bastante infernal. Mais infernal devia ser para os alunos que não tinham uma resposta preparada (e mesmo porque, prepará-la como?).

A narradora desta anedota, da qual foi testemunha presencial diversas vezes, deixa registrada a angustiada impotência dos auxiliares da cátedra ao verem reprovados excelentes alunos, que apostavam na auto-exigência, e aprovados os falazes simuladores que não tinham aberto um livro o ano todo.

Couve era um homem extravagante, neurastênico, irritável e imprevisível. A presença do gênio numa obra resgata os defeitos, esquisitices e injustiças do homem que a criou. Pelo mesmo mecanismo, seus descobrimentos práticos mais valiosos costumam ser depreciados como engrenagens de um sistema idiossincrático que só vale dentro do mito pessoal desse mesmo gênio. Suponho que nenhum professor que não fosse Couve se atreveria a empregar seu brutal questionário de tudo-ou-nada. E, no entanto, deveria pensar nisso.

O protagonista da segunda história também é um pintor que não foi só pintor, mas não se refere ao pesadelo adolescente do exame e sim ao sonho adolescente de saber tudo. Em certo momento de sua vida, perto dos quarenta anos, Leonardo da Vinci quis aprender latim, língua cujo domínio necessitava para consultar fontes em seus estudos científicos. Leonardo não havia feito suas humanidades com professores, era um autodidata, e como tal, inclinado às soluções artesanais, do tipo "curto-circuito". A que lhe ocorreu nesse caso é chamativa, e coerente com seus hábitos de anotador compulsivo: copiou, da primeira à última página, com sua prolixa escritura em espelho, uma gramática latina, a melhor disponível então. Depois (e aqui pasmamos), copiou também completamente um dicionário latino, palavra por palavra. Com admirável intuição lingüística, soube que uma língua consiste de uma gramática e de um léxico, e com a lógica sucinta das crianças e dos sábios, deu-se à tarefa de aprendê-los. Mas é claro que gramática e léxico não se articulam sozinhos. A originalidade de Leonardo esteve em supor que a cópia manuscrita, com sua coordenação de olho, mão e mente, podia atuar como sistema.

A pedagogia moderna e os modernos métodos de aprendizagem de idiomas em particular afinaram muito os atrativos e facilidades, em tom com a demagogia geral que chegou a se confundir com a vocação pedagógica. Mas fiz o experimento de contar essa história a vários jovens, formados nas seduções de uma didática feita à medida de quem não quer aprender

... e todos se mostraram entusiasmados. Aqui também: deveria-se pensar nisso.

Terceira fábula, tão rigorosamente histórica como as anteriores. A burocracia imperial chinesa havia instaurado na promoção de mandarins um severo

* "Chileno, florentino, chino" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 15 nov. 2003.

sistema de exames, que as burocracias modernas fariam bem em imitar. Mas seria difícil imitar o modo com que se tomavam estes exames. Fechava-se o candidato num quarto, com papel, tinta e pincel, e a consigna era: "Escrever tudo o que soubesse".

Os que teriam se entusiasmado com o método chinês seriam, por distintos motivos, Couve e Leonardo. O chileno queria saber se os outros sabiam ou não sabiam, e não lhe interessava o que sabiam. Ao florentino, pelo contrário, importava o conteúdo e não a comprovação; queria saber tudo, mas ele era seu próprio outro. A impaciência de um, a paciência do outro, expulsavam a arte, que não era o que compartilhavam os dois, e que os chineses voltavam a pôr em seu lugar. Com efeito, a que saber apela aquele que escreve um poema ou pinta um quadro? A tudo, evidentemente, a tudo o que viveu, leu, viu e pensou. O candidato chinês, com seu pincel e tinta, não tinha mais que escrever uma só frase, palavra ou signo. Na menor marca que alguém deixa sobre o papel está cifrado tudo o que sabe, o mesmo todo cifrado, para quem soubesse ouvir, no "sim" ou "não" dos estudantes chilenos.

MIL GOTAS*

Um dia a Gioconda sumiu do Louvre, para desespero dos turistas, escândalo nacional, rebuliço midiático. Não era a primeira vez, porque quase cem anos antes, em 1911, um jovem imigrante italiano, Vincenzo Peruggia, pintor decorador que havia estado trabalhando na manutenção do museu, com livre acesso, levou-a por baixo do avental de servente. Escondeu-a por dois anos em seu ateliê, e em 1913 foi com o quadro até Florença, a fim de vendê-lo à galeria dos Uffizi, dando ao roubo uma justificativa patriótica de recuperação de um tesouro nacional. A polícia o esperava, a Gioconda voltou ao Louvre, enquanto o ladrão, que então assinava Leonardo Peruggia, ia preso por uns poucos anos (morreu em 1947).

A segunda vez foi pior porque o que desapareceu foi a pintura – literalmente falando –, a fina camada de pintura a óleo que constituía a celebrada obra-prima. A tábua suporte continuava em seu lugar, assim como a moldura: a tábua em branco, como antes de ser pintada. Levaram-na ao laboratório, fizeram todo tipo de exames: não mostrava sinais de raspagem, nem da ação de qualquer ácido, nem nada, estava intacta. A pintura tinha evaporado. O único sinal de violência eram uns furinhos perfeitamente circulares, de um milímetro de diâmetro, no vidro blindado que separava o retrato de seus espectadores. Esses furos também foram investigados, ainda que não houvesse nada o que investigar. Não mostravam rastros de nenhuma substância e ninguém sabia dizer com que instrumento tinham sido feitos. Disso resultaram especulações jornalísticas sobre extraterrestres, tais como um ser gelatinoso que ali teria posto suas ventas perfurantes etc. O público é muito inocente, nem um pouco racional. E a explicação do que havia acontecido era tão simples! A pintura havia retornado ao estado de gotas vivas de tinta, que, sem mais, resolveram correr pelo mundo. Carregadas com a energia de cinco séculos de obra-prima, não seria um vidro que as deteria, por mais blindado que fosse. Nem muros, montanhas, mares ou distâncias. Podiam ir onde bem entendessem, eram gotas coloridas com superpoderes. Se alguém tivesse contado os furinhos no vidro, saberia quantas eram. Mil. Mas ninguém se deu o modesto trabalho de contar, todos ocupados em propor teorias tão descabeladas quanto incompatíveis.

Atrás de aventuras, de ação e de experiência, as gotas se dispersaram pelos cinco continentes. Durante um tempo, a princípio, permaneceram nos limites da luz do dia, dando voltas pelo planeta na mesma direção, se abrindo em leque, devagar ou mais rápido. Algumas nos finos raios da aurora, outras nos apaixonados tons rosa do entardecer. Muitas delas nas manhãs difíceis das grandes cidades, nas sextas sonolentas do campo, na primavera das pradarias ou no outono dos bosques; também nas geleiras polares, nos desertos ardentes ou sobre uma abelha no jardim. Até que uma delas, por acaso, descobriu as profundezas da noite, depois outra, e mais outra. Logo já não havia limite para suas viagens e descobertas. Ao se extinguir a compulsão pelo movimento, puderam se estabelecer onde queriam, cintilando sua ilimitada máquina criadora.

Uma foi pro Japão, onde montou uma fábrica de velas perfumadas. Chamavam-se Velas Minuto, e exalavam a Lua. Protegida por severas patentes de exclusividade e beneficiada pela noite, essa gota teve um sucesso fora do comum. Imensas discotecas aderiram às velas Minuto e assim também templos, montanhas, bosques, shogunados inteiros. Eram vendidas em caixas de seis, doze, vinte e quatro e mil (todos compravam as de mil). Multiplicadas, suas chamas rosadas criavam uma penumbra sem sombra, onde não se distinguia o perto e o longe, o antes e o depois. Até as mais prolongadas noites de inverno se mostravam incapazes de conter tanta intimidade. Gota San, rico como um Crespo, possuía duas esposas gueixas que transportavam feixes de espadas e, para a diversão do marido, organizavam sessões dançantes de esgrima. Absorto em estudos de balística, Gota San cada vez lhes dava menos atenção, até que as

* "Mil gotas" Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2003.

esqueceu por completo. A reação imediata fez aparecer a grande diferença entre as duas moças, tão parecidas que todos as confundiam. Uma permaneceu fiel, amando-o desse jeito mesmo, mais distraído que atento; a outra saiu em busca do amor que já não encontrava em casa. Uma era "para sempre", a outra "enquanto dure", e quando julgou que já havia durado o bastante disse basta e se juntou a um fotógrafo, o senhor Foto San, que por motivos profissionais viajava o tempo todo para a Coréia. Certo dia, durante uma dessas viagens, a família Gota fez um piquenique sob a chuva, com um grande guarda-sol listrado, várias caixas de velas Minuto e uma cesta de camarões. Tomaram chá, comeram, admiraram as silhuetas das árvores recortadas contra o violeta do céu, e depois se distraíram com um jogo curioso: uma cancha de tênis de papelão, dobrável, do tamanho de um tabuleiro de xadrez, sobre a qual, com raquetes de ráfia, quatro rãs vestidas de branco disputavam uma partida de duplas mistas. As rãs eram de verdade, e não estavam nem vivas nem mortas. Eram acionadas por eletrodos, algo bastante incômodo. Além disso, como nem o senhor Gota nem suas duas esposas conheciam as regras do tênis, a partida era bastante caótica. A tragédia se deu quando uma das rãs, movida por uma sobrecarga, saltou no ombro de Gota San, meteu a cabeça na orelha do magnata e disse uma palavra: Cucú. Um inconveniente da bigamia é que, no caso de adultério, se tem de decidir quem é o culpado. Na raiva que lhe tomou conta, não quis pensar: mataria as duas. Saltou sobre a que estava mais perto e a estrangulou. Quis a má sorte que fosse justamente a fiel; a infiel escapou, montada sobre a bolinha das rãs, acreditando estar indo pra Coréia (na verdade foi pra Osaka), e o cornudo justiceiro ficou contemplando o cadáver. Sua condição sobrenatural de gota viajante o eximia das consequências realistas, cabíveis a um criminoso convencional. Ao menos era nisso que acreditava. Mas na verdade nenhum ser, no Universo, é imune ao azar. Uma suave música melódica se abria lentamente sobre o piquenique, como um segundo guarda-sol. Com efeito, o perfume das velas era um perfume Débussy.

Em Oaklahoma, bem longe dos crisântemos, uma gota duelou com Trementina, num combate único. Trementina era um magricela, loiro, bastante parecido com Kant, muito bem-vestido, na última moda, mas sem exageros. Seu único excesso era o topete, que por sacanagem e distinção mantinha sem gel, pura escultura de cabelo, altíssimo: um centímetro. Essa medida, diga-se de passagem, surpreende só àqueles que não sabem que Trementina media apenas dois centímetros – ou melhor, três, com o topete. Entre os redemoinhos de poeira levantada pelo vento da planície, Joe Pete Gota esbravejava: "Ou ele ou eu!" Um dos dois devia morrer. Sentia, no fundo de sua alma artística a óleo, ter de destruir um ser tão belo como Trementina, um bibelô vivo, tão decorativo num mundo tão bárbaro, mas era preciso. O mundo é grande e há lugar pra todos, ninguém sabia isso melhor que uma gota vagabunda, e no entanto há situações em que o anacrônico se torna espetacular. Mas não vale a pena chorar por isso. A morte de uns é a vida de outros. A vida de alguns, aliás, a simples e mera vida que alguém está levando, cotidiana, chata e sem sentido, tece a morte de algum outro, genial e romanesco. Talvez o arrependimento desse algum sentido à sua deriva. Confiando em sua elegância, que até então lhe valera todos os triunfos, Trementina partiu pra cima da gota com uma pistola de cáctus, descarregando toda a munição. Joe Pete Gota tinha um nariz escuro e redondo, na verdade uma goma de mascar, que absorveu as nove balas. O contra-ataque foi um sonho que envolveu o adversário numa atmosfera bucólica. Ao virem buscá-lo, seus parceiros do clube de bridge não o encontraram. Nunca mais foi visto. Joe Pete Gota, próspero, satisfeito, bem-casado, continuou com sua vida de extrativista industrial da flor de cáctus, que exportava pra Coréia como revelador fotográfico em solução gelatinosa. De vez em quando lhe aparecia o fantasma do morto, na forma de uma musiquinha triste. Tentava fugir dizendo que toda música é triste, e que essa fadiga de viver que se apoderava dele era normal. Em seus momentos mais sinceros, no entanto, reconhecia ter matado sua própria elegância, que, em si, já era uma forma de energia.

Ao sinal de chuva, a gota Euforia se acelerava, tornava-se gota cerebral. Quando todas desanimavam, ela se sobressaía. Gravidade olhava-a pensativo, perguntava: de que me serve? Que vantagem posso tirar? Euforia atravessava as nuvens gritando: "Sou uma gota de Extrema Unção!" A água e o azeite nunca se misturam, seus relacionamentos não dão certo, um divórcio atrás do outro.

Quando chovia sobre o Papa, o Solteirão, Gravidade se prestava a baixar a escada, mandando pra terra sua irmã demente, Mística.

Saltando de chuva em chuva, uma gota se infiltrou no Vaticano, na Vaticova e no Ânus, e queria mais: adentrar a mais santa das precipitações. Teve um affaire com o Papa, um romance apaixonado condenado a não durar. O Papa lhe ofereceu o Primado da Turquia, a fim de que preparasse sua visita, a primeira de um pontífice ao planalto da Anatólia. Planejaram com todo cuidado, o que não deixava de ser uma desculpa pra tirá-lo da vista: o Papa estava farto da gota. Depois do sexo anal, o homem fica triste.

Uma vez, em Ankara, a gota inaugurou um colégio, requerendo à Associação Cooperadora, em convenção, que fosse montada uma fábrica de lápis para a compra de material pedagógico. Em sua correspondência ao Concílio Eucarístico, deixou subentendida a possibilidade de um golpe de Estado. A data firmada era 13 de julho, dia em que Gravidade anualmente celebrava o aniversário de seu Compromisso simbólico com o Papa. Dava uma festa e convidava as gotas da chuva. Não todas, porque não havia tantas taças. Só as representantes de cada chuvisco. Para a escolha das representantes, a cada 12 de julho havia eleições. Os votos eram depositados nas lágrimas de uma menina, Rosa Edmunda González.

Na Turquia, as suspeitas de que o Vaticano nomeara uma gota como Cardeal Superior causou perplexidade. Circulavam rumores de que a gota tinha vivido um ano inteiro dentro do cólon do Papa: sua forma e tamanho eram semelhantes à espécie. Os acontecimentos se precipitaram e a gota decidiu se autocanonizar, sem a visita do Papa. Minutos antes de sua ascensão, ditou um memorando dispondo o modo de comercialização dos lápis: haveria caixas de seis, para os estudantes pobres, de doze para a classe média, e de vinte e quatro para os ricos. Em edição especial, a caixa de mil seria para os filhos dos chefes de Estado. Num determinado momento, para terror e desconolo dos meninos pobres, seus lápis se transformaram em velas Minuto, acesas. Rosa Edmunda González, filha de um humilde barbeiro que fizera um sacrifício enorme para adquirir a caixa menor, foi a que mais sofreu.

Pouco tempo depois foram publicadas fotos comprometedoras, tiradas por Foto San, um japonês delinqüente, e reveladas à base de rosa: fotos do Papa beijando a Gota, fotos de cubismo esférico.

Irresponsável, desumana, a gota – agora mil gotas, das cores mais belas – estava por toda parte. O Fim da Arte!, exclamavam os alarmistas de sempre, profetizando que no futuro só restaria nos trancarmos numa sala, recortando fotos de revistas, à luz de uma vela Minuto, fazendo colagens. Só que as peças jamais se encaixariam. Nunca mais haveria uma Gioconda, porque as gotas, depois de provarem o gosto da liberdade, jamais voltariam ao Louvre. E se voltassem, na mais remota possibilidade, qual seria a chance de voltarem à mesma posição, pelo mesmo furinho onde haviam passado?

Na cidade de Bogotá havia um cachorro enorme, preto, muito grande, feito de baunilhas escuras, que andava solto pela rua. Procurava comida nas lixeiras, dormia ao sol e se protegia da chuva sob uma marquise. Seu tamanho era assustador e ninguém se aproximava dele, embora fosse manso. Todos os cães abandonados andam atrás de um dono. O deste seria uma gota que se deu o trabalho de conhecer a fria e chuvosa capital. Tornaram-se amigos. Obedeciam um ao outro, ninguém lhes dava ordens. Era uma relação amo-escravo sem amo e sem escravo. Mais que uma amizade, era um casamento. Compraram um Fiat 147 e toda sexta-feira partiam pra sua cabana no Lago da Vela Perfumada. Por efeito de seus hábitos pequeno-burgueses, o Fim da Arte se transformou em Fim de Semana.

Uma gota foi parar na natureza exuberante de um país tropical, entre folhagens de esmeralda cobertas de orvalho, malvas, funchos e acelgas. As bolas de orvalho, com que jogava bilhar, tinham o coração de gelo e os cabelos de sol. E parece que a gota tinha sofrido uma adaptação: cresceram nela umas antenas de borracha, dois pares, as de cima longas, as de baixo curtas, todas redobráveis. Caminhava pelas folhas, comia uma célula verde, que digerira na velocidade da luz, e defecava um ponto negro, um ponto suspenso. Assumiu uma cor cinzenta, quase transparente, uma forma comprida na qual se insinuava uma cabeça (com as antenas) e terminava numa cauda pontuda, no meio uma corcunda. Pela corcunda começou a secretar, com o excesso das substâncias assimiladas não

gastas no movimento, um rígido verniz amarelado, que acabou assumindo uma forma espiral, oca, onde se recolhia pra descansar.

Algumas crianças a descobriram por acaso e levaram a gota pra casa. Colocaram-na num pote de maionese e a adotaram como animal de estimação. Com um alfinete abriram furos na tampa para que pudesse respirar. Chamaram-na Caracolito e a cada instante se perguntavam: O que será que Caracolito está fazendo? E iam ver. Supunham ou inventavam estados de ânimo, desejos, sonhos e aventuras para a gota em sua vida minimalista dentro do plástico transparente. Alimentavam-na com fibras ao molho de ervas, aipo e polenta.

Até que um dia, foram ver, tinha sumido. Voltara a ser a gota de óleo da Gioconda e se fora por um dos furinhos, repetindo seu gesto ancestral. Era uma prova de que não há só uma Vida no mundo, e sim muitas, que obedecem a lógicas distintas, e de que a evolução não basta para unificá-las.

Outros meninos, agora urbanos, brincando no living de um apartamento do sexto andar, viram uma gota que em seu vôo sem rumo caiu na sacada, sem conseguir sair. A sacada tinha uma dessas proteções de arame quadriculado que os pais instalam quando têm filhos pequenos.

– Paiêêêê! Um passarinho de bigode!

Remexia-se meio assustada no pequeno espaço repleto de vasos com plantas, ia e voltava, fazia oitos, dava loopings, ondulava sem acertar a saída. Por dentro, no outro lado da vidraça, os meninos não se agitavam menos. Previam que essa mosca fantástica não duraria muito por ali, e mesmo pra eles, que viviam na fugacidade dos seus momentos de atenção, surpreendia a eternidade da fuga. Queriam tê-la por mascote. Teriam feito uma casinha de papel com portas e janelas, um iglu, uma oca, uma bicicleta do mesmo tamanho.

De repente, tinha ido embora.

– Escapou! Pai, mãe, escapou! Era redondo, bem bonito!

E, é lógico, ninguém acreditou.

Enquanto isso, na Noruega, uma gota se dirigia ao norte em busca do rouxinol das neves. Avançava num grande dia sem fim, em busca de uma lenda incerta. Contínuas auroras rosadas se refletiam num lago cristalino, em cujo fundo uma vela Minuto com escafandro ardia sem se consumir. Águias indiferentes com cabeças de cavalo planavam sobre um campo gelado interminável. A gota viajava num tanque Sherman, as esteiras firmes sobre a geada deixando um forte rastro. Os nativos se espantavam. Toda a Noruega se alarmava com o avanço da Gota Artilhada. Até onde iria? Conforme as lendas do país, nunca desmentidas, se o rouxinol cantasse, a vela no fundo do lago se apagaria e, com ela, se extinguiria toda a inspiração dos artistas. No entanto, teriam o perfume da eterna melancolia.

Houve uma guerra inevitável. O tanque se multiplicou em mil, cada qual num hexágono de cristal, avançando sobre a transparência do gelo. Foi uma guerra toda feita de espelhamentos e fantasmagorias. A Neve também se multiplicou. Era uma princesa branca e gorda, filha do Rei Pólo, e através de sua mão se desencadearam as hostilidades entre as potências escandinavas. Sua linhagem era muito valiosa. Com a proliferação das Princesas Neve, no entanto, a confusão tomou conta das paisagens do branco planalto. O General Panzer Gota Bota dirigia as operações, fechado num conta-gotas adaptado. As batalhas eram um espetáculo incrível, milhões de soldados de bicicleta arando o gelo. E tudo por causa de uma gota!

Tudo isso até que uma rachadura no vidro deixou o conta-gotas se encher de bruma. O Primeiro Ministro da Noruega ordenou sumir com tudo, ativando uma bomba. E descobriram que a gota não estava lá dentro. Reapareceu no fundo do lago, suspensa sobre a ponta da chama da vela. O calor abrandava e deformava, fazia cintilar suas cores, despreendendo um estranho odor de flores antigas.

Nas grandes pradarias da China uma gota montou uma agência de notícias. A vida da aldeia, em seus ciclos imutáveis de yin e yang, se sacudiu com o estrondo das transmissões. A agência Gotatual adquiriu um equipamento de basquete, e a partida de inauguração (do equipamento e do luxuoso estádio construído às margens da Mongólia) seria contra um conjunto de estrelas da NBA. Os americanos estavam ansiosos por conquistar o grande mercado desportivo do

Império Amarelo. O Departamento de Estado, por sua vez, conduziu a visita. O Papa se comprometeu em assistir o evento. A equipe era formada com os chineses mais altos e fortes, e para os treinos, o senhor Gota, que tinha assumido a direção técnica, adotou um procedimento inovador. Ou nem tão inovador assim, pois os antigos romanos já o haviam utilizado, e uma versão atual vinha sendo usada pelos surfistas do Hawaii. Na prática, consistia em utilizar no lugar da bola uma esfera de bronze pesadíssima. Assim os atletas desenvolveriam reflexos de peso, que durante a partida de verdade os faria manipular a bola como num sonho. No primeiro dia utilizaram a bola de vinte quilos, no segundo a de vinte e cinco, no terceiro a de trinta. Os gigantes chineses se duplicavam sob o peso do magnífico projétil. Gota aumentou a aposta: fez com que se exercitassem numa cancha de dez quilômetros de comprimento e três de largura. As dimensões estavam de acordo com o peso da bola de bronze – Gota era muito bom em cálculos de proporção, sem precisar de nenhuma planilha. Usava da mesma habilidade com as notícias: dava importância conforme as proporções. E a isso se devia o sucesso de sua agência, que havia popularizado no mundo a fórmula da "notícia chinesa".

É desnecessário especificar que o exercício, nessas proporções, fazia suar a gota gorda dos atletas. As constantes corridas de um lado pro outro, lançando a bola, eram desumanas. Sem se preocupar com gastos, Gota havia contratado Gravidade como assessor, que fora à China aguardar o Papa, com quem estreitaria laços – a notícia do século. Os jornais estampavam na primeira página a expressão de Gravidade, o Playboy Universal, ao se despedir do Supremo Pontífice, depois de sua primeira noite de amor: "Nos vemos no Báltico!" Começaram a construção de um muro de mármore vermelho para isolar esse mar nórdico; uma das alas dessa parede se uniria à Grande Muralha, num choque estrondoso.

Gota levou as coisas tão longe que, na noite anterior à disputa, tirou da cama os cinco gigantes titulares para levá-los a um último treino, clandestino, à luz da lua. E de caminhão foram até os confins da Mongólia. Pararam num deserto prateado, desembarcaram e olharam ao redor. Uma tabela lançava-se no horizonte, a quarenta metros de altura. Em frente, sobre o horizonte oposto, mais uma, um tanto oculta pela curvatura do planeta. Nesse momento chegou uma moto barulhenta que os vinha seguindo. Fixaram o olhar no motoqueiro, que agora punha o pé no chão e tirava o capacete. Era Gravidade. Os cinco chineses altos, que somente o conheciam pela televisão, estavam boquiabertos. E tal como costuma acontecer com as celebridades da mídia, é difícil acreditar na sua existência real. O senhor Gota flutuou no ar até a moto, e entre os dois se desataram as correntes que sustentavam atrás do assento um grande cofre, com o escudo do Vaticano talhado na tampa. Dentro do cofre havia uma cabeça de foca em ouro, pesando cinquenta quilos. Com ela deveriam fazer o último treino, levando suas forças ao limite, e em troca recebendo seus prestigiosos poderes.

"Passes longos", ordenou Gota. Começaram. Duplicavam-se pressionados pelo peso; ao receberem a bola davam um passo atrás, as veias inchavam, mostrando sinais de dor. Gota berrava, pedindo mais velocidade, mais precisão, e para Gravidade, que olhava a seu lado, com uma cara de preocupação, disse: "Duas ou três gotas de altura não poderão contra a barbárie". O suor que caía dos jogadores encharcava toda a Mongólia.

A cabeça de foca foi esquentando com o movimento e o manuseio, o ouro começou a brilhar, os miolos da foca se derretiam, corriam entre os dedos dos chineses. O grande projétil escorregava, aumentando a dificuldade.

Ao fim, o conjunto se exaltou numa espécie de cone cujo vértice era a cabeça de foca, jorrando gordura, mais brilhante que a lua. Na base, estirados como filamentos, os cinco jogadores. Foram ganhando velocidade, rumo ao céu escuro, sem estrelas. Atrás, numa atração irresistível, vinha Gravidade, e depois a moto. Gota observou-os diminuindo, cada vez mais altos, até desaparecerem. A única coisa que lhe passou pela cabeça foi que o casamento teria de ser suspenso mais uma vez.

Mais tarde acabariam por recriminar a extravagância e o equívoco desse exercício. Ele próprio chegou a se perguntar se não havia exagerado.

No entanto, uma diferença maior se impunha. Tudo se neutralizava no jogo próprio do realismo. A própria invenção, a que as gotas em sua dispersão se

entregavam freneticamente, atuava retroativa sobre o realismo. Era possível dizer que cada mutação era escrita com uma gota de tinta, num desejo maníaco pelo verossímil. Cada gota se fechava sobre si mesma, no frágil equilíbrio de sua tensão superficial. Não havia contexto: pura irradiação.

Para a gota não existiam portas nem janelas. A história possuía várias versões. Havia uma gota, virginal e vaginal, em partes iguais, que por um milagre da cirurgia da sexta tinha assumido o gênero feminino, adotando o nome de Auréola. (Antes atendia por Doutor Auréola.) De repente, uma suspensão: Auréola ficou presa no ar...

Um romantismo sublime surgiu daí. Auréola, de camisola, estava na sacada do seu castelo, sobre o agitado jardim noturno de insetos e fontes, perdida em seus sonhos, em suas teias de aranha. O castelo queimava, o fogo também suspenso. A gota estava em outra dimensão. E só podia lhe ocorrer isso: mais uma manifestação de indiferença, verossimilizada pela máquina do realismo.

De repente, num terceiro nível da história, três sombras emboçadas se desprenderam das telhas, descendo pela calha e caindo juntas na sacada. Retirada violentamente de seus sonhos, Auréola começou a girar sobre si própria com um grito de angústia. Tentou vários movimentos de desmaio para escapar das mãos de seus seqüestradores, mas era como se flutuasse sobre mercúrio. Conseguiu apenas que rasgassem a camisola e a despenteassem toda. Assustada, chorosa, as três sombras juntas colocaram-na num estojo, que se fechou com um sonoro "clac". A multidão reunida em volta do castelo, contemplando o incêndio, não viu nada disso, e menos ainda os bombeiros, ocupados em estender as escadas, como piratas se preparando para a pilhagem. Os seqüestradores aproveitaram a confusão pra fugir. Um carro os esperava do outro lado do fosso. Viajaram por um longo tempo entre as colinas, e antes que a lua saísse adentraram o parque de uma chácara abandonada. Abriram a casa pela porta dos fundos, trancando a prisioneira no porão.

Só depois disso relaxaram, tirando o capuz. Eram três criminosas assustadoras: Torneira, Ducha e Mangueira. Há muito planejavam seqüestrar uma gota. Corpulentas e cromadas, dançavam como mênades sobre uma mesa, esboçando ruídos metálicos. Beberam uma garrafa de conhaque e telefonaram para Gravidade, exigindo o resgate.

Ring... ring... ring...

A campanha tocava entre as montanhas. O eco ressoando de cume em cume, numa espécie de sucessão.

Os documentos do eco foram publicados pela editora Gota. O avanço técnico da fotografia e da impressão tornara possíveis os museus de bolso. Aqui precisamos dar um passo atrás, num estágio anterior da história, pra completar o "quadro". O emblema da reprodução mecânica (fotográfica, impressa, eletrônica) da obra de arte é justamente a Gioconda. Sem negar os méritos desse retrato esplêndido, é preciso mencionar alguns fatos históricos que o colocaram no lugar de honra que chegou a ocupar. Existem outros retratos de mulher, da mão de Leonardo, que poderiam perfeitamente ocupar o primeiro plano. Dentre eles está o de Cecilia Galleriani, "a dama do arminho", que não poucos críticos elogiaram como o mais belo quadro jamais pintado, o mais perfeito. Também o de Ginebra de Benci, essa menina-mulher de rosto melancólico e redondo. A nenhum dos dois falta mistério para despertar a imaginação... Por que então da popularidade incomparável da Gioconda? Acontece que, ao longo do século XIX, quando o turismo nascia e os livros que sustentariam o cânone ocidental estavam sendo escritos, a Gioconda estava no Louvre à vista de todo o mundo, enquanto Cecilia e Ginebra empoeiravam em pinacotecas obscuras da Cracóvia e de Lichtenstein.

O roubo de 1911 pôs a Gioconda na primeira página dos jornais, e a data, justamente, era a do início da reprodução fotográfica impressa, em massa, da obra de arte. O impulso dado pela notícia seguiu atuando de forma natural, e a Gioconda, reproduzida infinitamente, se tornou um ícone indestrutível.

Mas aconteceu algo além, outra inauguração civilizatória que colaborou no processo: a invenção da notícia planetária. O jornalismo havia alcançado sua maioria industrial, e no lapso de uns poucos meses se deram os dois fatos que justificavam essa maturidade, fazendo-a frutificar: o roubo da Gioconda e o

naufrágio do Titanic. Ambos fundaram-se como mitos. Por serem as primeiras, foram as notícias maiores e mais fecundas. Todas as que se seguiram ficaram subordinadas às condições de existência da substituição. Foi, assim, por pura justiça poética que uma das gotas fugitivas da Gioconda montou uma agência de notícias, e justo na China, o grande quebra-cabeças da humanidade.

A agência Gotatual se especializou na busca do novo Graal, a cabeça de foca em ouro e gordura que passara a pensar pelos homens. A pista a seguir era o tremendo melodrama de Gravidade, vagando pelos desertos do mundo após deixar o Papa no altar, vestido de noiva e com um calo na mão. Não havia como perseguir Gravidade, mas era possível calcular seus deslocamentos mediante logaritmos geográficos. Outra pista era o rastro de saliva que deixava. Estudada em laboratórios, essa baba mostrou ser composta essencialmente por uma substância orgânica, a newtonia, cujas células possuíam a capacidade de inchar por ação do desejo sexual. A expansão era praticamente ilimitada, sendo que a membrana da célula tinha propriedades de flexibilidade e resistência que revolucionariam a indústria têxtil. Daí em diante passaria a ser utilizada na confecção de camisetas para jogadores de basquete, que continuavam se tornando mais altos e corpulentos.

Chispita, a gota graciosa, dedicou-se ao humor. Montou uma série de piadas antigas e se apresentava todas as noites num bar de Baden Baden, anexo ao cassino. Após a atuação de um duo de sopranos, e antes da do Robô de Aço Sensível, o mestre de cerimônia lhe apresentava como "a gota mais engraçada do mundo". As piadas eram lamentáveis, mas a graça estava justo no contraste entre seu tamanho insignificante e sua voz potente, entre o desamparo de uma gota que a ponta de dois dedos bastaria pra esmagar e seu ímpeto de galã sedutor, lançando olhares às gordas russas da Nomenklatura, que dilapidavam no balneário os rublos que seus maridos haviam extraído das tetas soviéticas da corrupção. Já seu aspecto, antes de abrir a boca, lhe valia uma certa indulgência: chapéu de copa, fraque entalhado, monóculo, bengala – tudo adaptado às formas esféricas, sem braços nem pernas. Não eram poucos os que pagavam por uma reprodução, pra levar como souvenir.

A temporada no cassino durava três meses. O resto do ano Chispita hibernava num chalé de troncos em meio ao bosque, levando uma vida de ermitão, sem trabalho doméstico e sem vizinhos. Assim como tantos outros comediantes, era um melancólico e um misantropo. Para Chispita, o humor acabava tão logo terminasse de contar as piadas, ficando com um enorme vazio. Seria do seu agrado se chamar "Chispita, a Gota de Fel". De ano em ano não revia as piadas, como se se dispusesse a ver quanto tempo resistiam, roídas, desfiadas, caindo em pedaços de tão usadas. De noite elas apareciam, querendo assustar, flutuando sobre a cama de dossel. E quando se convenciam de que nada adiantava, fugiam pela planície, soluçando.

Voz melódica, voz do bosque.

Belos entardeceres clássicos dos países budistas. Homens e mulheres caminhavam pelos bairros humildes, levando na mão uma jarrinha de prata cheia de água. Na eternidade da pobreza, nenhuma novidade permanente poderia intervir. A única permanência era a eternidade cotidiana. E no entanto... De repente, todos lançaram os olhos ao céu. Nele havia uma gota, a gota que decidiu se exhibir. Era vermelha, rosa, esverdeada, açafrão, alaranjada, azul-turquesa, um pouco fosforescente, aveludada, tensa, e tinha uma ruga. Baixou devagar, chegou ao nível do solo antes que a noite caísse. Os budistas mais pobres quiseram se apoderar dela. Em seu formato fluido, era uma engrenagem entre o público e o privado. A existência das massas indigentes asiáticas havia assumido um caráter público estadístico e social; a privacidade e o segredo estavam limitados à vida dos ricos. As jarras de prata, adquiridas com muita economia e cuidadas como tesouros pessoais ou familiares, eram um antecedente da articulação público-privado. E a gota as fez anacrônicas. No fim ninguém se atreveu a tocar nela, ao redor da qual floresceu um bonito parque, que por seu caráter sagrado serviu de refúgio aos pequenos charlatães que, de outro modo, teriam se extinguido.

Mas a selva permanecia avançando sobre os países budistas. E com ela as serpentes, que se aventuravam nas aldeias, bebendo o leite das cabras e o sangue das crianças. Enroscavam-se nas pernas desprotegidas dos devotos, que

esperneavam sem parar. Um contratempo lendário que resultou numa solução histórica: desde o momento em que os pobres renunciaram a transportar a jarrinha de prata, tiveram as duas mãos livres para combater com as serpentes escorregadias.

A gota, no trono ao centro do parque dos zorros, foi chamada Deus Próspero Brilhantim. Não se movia, não falava, não gesticulava. Mas todos os pensamentos se dirigiam a ela. Os antropólogos do chá estudaram seus efeitos sociais, bem como sua substância. Era de gel? De gesso? Torrone? Não souberam dizer. Pelo cheiro, pensaram se tratar de uma partícula da Lua. Com os efeitos não foram mais longe, pois sempre eram indiretos, muito indiretos. O povo humilde criou a tradição de confeccionar bonés de seda para os zorros, cada família de uma cor e com estampa característica. Tal como acontecera com as jarras, não economizavam pra conseguir as melhores sedas, mesmo se tivessem de se privar da comida. Os antropólogos ficavam perplexos. Sentiam tocar o segredo da pobreza, mas tocavam de longe, com controle remoto.

Uma gota se radicou num país enevoado. Vivia numa mansão afrancesada de três andares, construída no alto de um rochedo, desproporcional e aristocrático. Instalou um telefone em seu escritório, no último andar, e de lá, afastado, vestindo um roupão de arlequim, três cachimbos na boca e olhando o movimento das ondas, administrava suas empresas e investimentos financeiros pelo mundo todo. Nenhum de seus vários empregados, em escritórios das grandes capitais, suspeitava que o gênio a quem acatavam as ordens era uma gota. Achavam-no extravagante, misantropo, um pouco louco talvez. Tinha adotado um sistema de comunicação à base de imagens, nem um pouco econômico, que utilizava milhares delas para significar cada palavra (as confusões eram freqüentes), decodificadas por computador. Dada a natureza confidencial de suas mensagens, o método se justificava por razões de segurança, mas no fundo não era mais que uma desculpa: seu verdadeiro propósito era camuflar o inverossímil de que um grande financista pudesse ser uma gota de azeite renascentista.

Nem todas as gotas adotaram modos de vida tão caprichosos, nem viveram aventuras ou invenções tão memoráveis. De fato, a maioria se adaptou ao estilo classe média, ao conformismo cético da maioria, às pequenas satisfações domésticas ou profissionais de uma rotina tranqüila. Seus sonhos eram os de todos, suas opiniões permaneciam no senso comum. E quando tinham de votar (pois a democracia avançava no mundo) se perguntavam, como todos nos perguntamos, qual era afinal o sentido da vida.

Todas as gotas eram a Gioconda, sem que nenhuma o fosse. A deusa submarina do Louvre já não existia, nem lá nem em nenhuma outra parte, e, no entanto, se refletia em mil membranas da memória de uma humanidade sem ilusões, mas não sem imagens. O *déjà-vu* saía do coração de todos os seres, fumaça sem chama, flor sem fruto. No mundo (o cálculo foi confirmado) não há duas pessoas que estejam separadas por mais de seis conhecidos. Vivos e mortos podem igualmente servir de elos. E a lei da entropia social faz com que a cadeia sempre encurte. A tendência irreversível se dá sobre o reconhecimento. As explosões demográficas são, na verdade, implosões. Chegará o momento em que um só homem, o contra-Adão, se cruzará consigo mesmo e se encontrará idêntico, "como duas gotas de água", ou, melhor dizendo, como uma só.

Uma gota resolveu viver na Argentina, o país da representação. Adotou o nome bastante típico de Nélide, dando-se o trabalho de procurar uma noiva. Pra qualquer outro teria sido uma questão de horas. Pra ele, que era tímido, torpe, sem conversa, foi preciso anos, aliás, os anos se passaram sem que achasse ninguém. Parecia uma maldição, uma sorte ruim, mas nem ele poderia deixar de ver que a sorte, boa ou má, havia ficado pra trás. Comparecia a todas as festas ou reuniões de que recebia convite, discotecas, yoga, oficina de pintura, marchas e procissões, buscava desesperadamente, quase como um cachorro com a língua pra fora, sabia que a ocasião lançaria o voo, que tudo podia depender de um instante e, pra isso, propiciava sua espontaneidade, ensaiava sua simpatia. Não que não fosse sincero, justamente o contrário. Desejava, desejava – mais que um desejo, necessitava disso. Depois de mais um dia sem que a porcelana divina de seu celibato fosse quebrada, a amargura do fracasso contraía sua minúscula alma de gota.

Pensou até em se prostituir. Casal era casal, amor era amor. Numa gota, talvez isso nem se reparasse. Mas logo descartou a idéia, não por escrúpulos morais ou estéticos, mas simplesmente porque era mais difícil. E além do mais, Nélide não queria cometer extravagâncias, e sim fazer o que todo mundo fazia: ter uma mulher pra abraçar e beijar, passar com ela as noites frias de inverno... Mais normal que isso, impossível. É o impulso original de todo ser vivo, o motor da eternidade que move a carruagem do tempo.

Talvez aí esteja o problema: ele não desanimava. Depois de tudo, em seus momentos de sinceridade consigo mesmo, tinha de reconhecer que havia uma diferença entre uma gota de óleo e um homem jovem, ao menos no ponto de vista de uma mulher. Notava isso todos os dias, não só durante suas caçadas infrutíferas, mas em todas as suas atividades. Os dois planos não deveriam estar separados, justamente o contrário: tinha lido numa revista que oitenta por cento das relações afetivas se davam no ambiente de trabalho. Nélide trabalhava numa fábrica de caixas de papelão, mas ali não havia nenhuma possibilidade de relação porque ficava o tempo todo sozinho, afastado da pequena tipografia da fábrica, e mesmo lá não havia mulheres. (Fora contratado para untar com seu corpo redondo o selo que estampava nas caixas a legenda "Indústria Argentina".) De modo que toda e qualquer chance ficava limitada a seu outro emprego, no qual entrava à meia-tarde, após deixar a fábrica: atendia num quiosque de doces e cigarros, das dezesseis às vinte e duas horas. Ali sim poderiam surgir várias oportunidades, e de fato apareciam, só que não eram boas. Os clientes de um quiosque vêm de todos os cantos, e só no último instante, despreparados, notam o empregado. Não têm, portanto, outra expectativa (sobretudo por se tratar de algo tão trivial quanto a compra de um chocolate ou de um maço de cigarros) senão a prevista pela espécie humana corrente e seu trato cotidiano para com o próximo. Ao dar de cara com uma gota colorida, de um milímetro de diâmetro, e não com o semblante familiar de um homem, os clientes se sentiam desagradavelmente surpresos. Alguns nem se preocupavam em disfarçar. O contato se tornava incômodo logo de início, e assim permanecia. Os clientes habituais, por sua vez, deixavam de reparar e faziam a transação de forma mecânica e distraída.

Com o tempo, Nélide acreditava encontrar "na doença o remédio". Porque lhe ocorreu algo bastante óbvio. Se não era um homem, ou seja, se era uma gota, e uma gota proveniente da mais famosa obra de arte do mundo, nenhuma lei humana o legislava. Podia tudo. Uma gota de tinta num quadro não pode nada, depende totalmente do restante de matéria que a cerca, das intenções do artista, do efeito e de mil outras coisas. Mas tendo uma vez se tornado independente, saído ao mundo a fim de provar o sabor estranho da liberdade, tudo mudava.

E, no entanto, não foi assim. Nada mudou. Curioso. Talvez porque ao cruzar o limiar da realidade, as leis comuns a todos os seres, do mais complexo organismo até o átomo, atuavam da mesma forma. A realidade da gota fantástica era igual à realidade do homem.

Num outro nível, essa mesma confirmação, experimentada por um humilde quiosqueiro argentino, funcionava para todo o cosmos. Algumas gotas, ultrapassando a última fronteira, saíram do planeta. Chegaram à conclusão de que se tinham permanecido dando voltas pelo mundo dos homens era por puro hábito, não lhes passara pela cabeça experimentar os confins insondáveis do Universo. Tendo uma gota se atrevido, outras foram atrás. Era muito fácil – pra elas. Não precisavam respirar, e sequer eram afetadas pelas condições adversas do éter e da radiação. Esmoreciam um pouco nas zonas de calor, endureciam nas regiões abaixo de zero, quando muito. As distâncias também não eram um problema. Podiam percorrer trezentos mil anos-luz num segundo, graças à divisão do tempo dada durante a dispersão. As galáxias assistiam suas passagens como se fossem flechas. Sob a vermelhidão desses crepúsculos do nada, as gotas levavam consigo a organização da matéria, deixando boquiabertos átomos e partículas.

Ninguém se entediava no cosmos. Pode-se dizer que nesses abismos vazios se decidiam os resultados de trajetórias ferozes, meteoritos luminosos de mecânica complexa, em circuitos sem limites. A escuridão se abria por trás dos biombos de luz pintada no nada, luz sem sombra, mas não sem figuras. E um só ponto-cego nos biombos abria novos universos – que tornavam a ser o Universo. Curvas rugiam, faces de luz dos faróis examinando o volume de porções titânicas, paredões de nebulosas.

Duas gotas se encontraram nesses termos inconcebíveis do paralelo. Num planeta distante, numa bola de gás, em férias de densidade, uma gota projetava sombra sobre um chão de átomos rochosos. Devido à sua forma perfeitamente esférica, a sombra era sempre igual, estivessem onde estivessem os sóis e as luas. Outra gota vinha na direção oposta, num foguete. Comunicavam-se por microfones. A sombra da astronave formava leques de dois foles. O céu escuro mostrava curiosos saca-rolhas de hélio.

Desembarcaram para explorar. As duas gotas, em seus escafandros, se balançavam nas catorze mil densas atmosferas do planeta Carumba. Parada no horizonte, sobre uma espécie de pernas-de-pau com colares de pérolas – eram carteira amarela e cabeleira branca que se agitavam em redemoinhos de quarks –, se encontrava Perspectiva. Parecia indiferente. Não olhava ninguém, sabia que todos olhavam pra ela. Era também o que as gotas faziam, estupefatas. Desde que se desprenderam do quadro, sentiam-se órfãs dessa bela divindade. Gostariam de poder voltar a se abrigar sob suas asas invisíveis. Mas ela não as via. Seus olhos estavam fixos no além. Seria este desamparo o preço que deveriam pagar pela liberdade que lhes permitira chegar tão longe? Sem se dar conta, alinharam-se numa figura em perfeita simetria.

Então aconteceu algo. Um trovão fez rachar a concavidade escura do éter, aparecendo Gravidade, com sua capa plástica carmesim e seus sapatos bico-fino. As gotas se assustaram, supondo que cairia por cima, esmagando tudo. Para alívio das duas, Gravidade deu um sobrevôo, pousando sobre a linha do horizonte, que se encurvou pra baixo. Perspectiva, que estava na mesma linha, resvalou e caiu nos braços de Gravidade, que a esperava de braços abertos e com o pau duro. Ela se encaixou como um coração numa lança. Do contato se fez um estalar de beijo, difundindo em todas as direções uma forte luz, em linhas, sobre as quais se inclinaram as constelações. O que havia acontecido? Simplesmente que, ao se encontrarem duas gotas, Perspectiva, sempre distante, havia tocado a si própria. E Gravidade, que desde há incontáveis milênios aguardava essa ocasião, não a deixou escapar. Reconhecendo a gentileza, dirigiu-se às duas, e, sem soltar Perspectiva, piscou um dos olhos, cúmplice. As duas gotas astronautas maravilharam-se com a idéia de que sua presença, ao acaso, num lugar que parecia Qualquer Lugar, pudesse resultar num efeito tão transcendental. Tinham se acostumado, desde que abandonaram a tábua, lá no Louvre, a não causar efeito. O abraço continuava, operando uma transformação. Gravidade, tão severo e redundante, tornava-se esbelto e delicado; Perspectiva perdia seu ar habitualmente desprezado, fazendo-se compacta e palpável. As núpcias foram celebradas numa festa instantânea, sem que fosse preciso mandar convites (os convites, desde o Big Bang, tinham estado viajando).

As duas gotas se olharam, como se dissessem "Veja você". Às duas ocorria o mesmo, ao mesmo tempo: agora sim o Papa ficaria solteiro pra sempre. E o imaginaram plantado no altar, lá no Vaticano, em seu vestido branco, os calos na mão e uma lágrima correndo pela velha bochecha enrugada. Foi a última fantasia, a mais realista.

Os recém-casados partiram num carro, arrastando latinhas pelo firmamento. Seria uma Lua-de-Mel combativa, pois dariam um fim na Evolução, a eterna celibatária, que desta vez, rompido o equilíbrio das forças (divide e reinarás), seria derrotada.

Mas as gotas que pisavam os limites fantásticos da realidade... prosseguiram na realidade, e não podiam evitar a melancolia.

Fim

A ONDA QUE LÊ*

1

O *flipbook*, caderno de desenhos ou fotos em série que ao folhear-se rapidamente dá a sensação de movimento, é minha forma favorita de livro. Se eu fosse editor, minha editora se especializaria em *flipbooks*; se tivesse uma livraria, venderia apenas *flipbooks*. Se fosse colecionador, me dedicaria a eles. É o livro que se lê mais rápido (em três ou quatro segundos, calculo); a velocidade é essencial: lento, não funciona. Esse é um dos motivos de minha preferência. Não são dos livros que se acumulam à espera de que alguém tenha tempo e vontade. Não se olha o número da página onde se está, nem se calcula quando falta para acabá-lo.

E a ilusão. Estão feitos de ilusão e velocidade. O tempo e a magia, tão aleatórios nos livros convencionais, incorporaram-se nos *flipbooks* à técnica de sua fabricação, à sua razão de ser.

Os livros pequenos sempre me agradaram; o *flipbook* deve ser pequeno para que se possa manejá-lo com o polegar. Precisamente: *Pulgarcito*.

Com quanta inveja contemplamos, os aficionados pelos *flipbooks*, essas máquinas que os bancos possuem para contar notas. É concebível a existência de especialistas na manipulação dos *flipbooks*, homens os quais uma longa prática ou um dom natural deu-lhes a habilidade de fazer fluir o movimento com um realismo especial. Do mesmo modo como existem especialistas na leitura. E poderia também haver seus analfabetos.

Porque não deixam de ser livros. Têm tudo o que os livros têm, simplificado, acentuado, concentrado. Objetivam a vida, e a irradiam de volta, enriquecida. Tal como acontece com os bons livros, a realidade assume o formato pequeno e encantador do *flipbook*. No ginásio, por exemplo, onde alguém se acomoda num aparelho com pesos e inicia o exercício, seguindo um ritmo constante. Todo o corpo se torna polegar, tal como o polegar concentra o corpo todo. A figurinha anatômica articulada, em seu vai-e-vem contido num quadro.

Uma breve digressão sobre o polegar. Quando criança, li em alguma parte que esse dedo, tão importante no processo de hominização, tem mais força que os outros quatro dedos da mão juntos. Ponho isso à prova a cada vez que vou ao supermercado, onde, na seção de frutas e verduras, há uma balança eletrônica: apoio primeiro os quatro dedos juntos e faço toda força que posso, depois repetindo a operação com o polegar. No primeiro caso o visor marca nove quilos e novecentos, no segundo, nove e novecentos e cinqüenta.

2

A onda se mexe, os braços esticados para a frente, nas mãos um livro aberto. Ela toda é uma só linha ondulante, suas extremidades comunicadas pelo movimento. Elegantíssima, *modern style*, uma chicotada de sedas em metamorfose. Um braço de deusa. Seu corpo é todo mar, ou parte do mar com que se funde. Emerge apenas a linha, que desenha num contínuo bastante volúvel a cabeça e o braço. A cabeça na ponta, grossa e trêmula, habitada por uma atividade secreta, um trabalho molecular incessante e criador. O braço tenso em sua maior extensão, como se quisesse alcançar algo que já possui: o livro. Mantém-no erguido, tomando-o pelos lados, embaixo, com dedos feitos de gotas que se rompem, se deslocam, correm como contas de um rosário de pérolas ocas, dedos que se rearmam em mil formas e que nunca soltam sua presa. O livro se sacode

* "La ola que lee" *Plebella* – *Poesía Actual* n. 1. Buenos Aires, abr. 2004.

imperceptivelmente sem perder sua posição, aberto num ângulo de cento e setenta e cinco graus. Fixos nele estão os dois grandes olhos de água da cabeça da onda, e todo o conjunto avança em direção à praia.

A distância entre os olhos e as páginas nem sempre é a mesma. Em alguns momentos o braço está quase esticado demais, como estaria um leitor afetado pela presbiopia. Em outros aproxima, sem que o braço (do qual só vemos parte superior) se dobre por um cotovelo que não existe, parecendo então um míope. Mas a diferença nunca é grande. É preciso olhar com atenção para perceber as mudanças. O mesmo se pode dizer da oscilação do livro, do tamborilar dos dedos, do balançar da cabeça e da desacomodação assimétrica dos olhos; tudo participa na agitação pestanejante da cena. É um cenário de água, que se desloca num equilíbrio instável. Com exceção do livro, tudo é água. O centro de gravitação da massa muda o tempo todo de lugar. Pura tensão de superfície, o centro não é um centro, nem está em nenhum lado. A enervação das linhas de força da onda obedece a dinâmica dos fluidos, seu volume gigantesco se manifesta em linhas muito finas, de traço caprichoso e espontâneo.

O movimento, envolto numa luz muito branca, uma luz de leitura, se esgota em si mesmo como uma queda, mas que milagrosamente se renova. O livro se endireita, e os olhos da onda, que tinham se desviado, voltam a se abrir redondos e fixos, fixos na página.

A BONECA VIAJANTE*

Ano passado, depois de vencer os detectores de metais num aeroporto, ouvi alguns gritos rasgantes que fizeram com que todos olhassem para trás. Era uma menininha, de três ou quatro anos, chorando desesperada. A mãe pegara-a no colo e em vão tentava acalmá-la. Os gritos aumentavam de volume, carregados de uma angústia que a menina, evidentemente, empenhava-se em tornar pública. Abraçava uma boneca, gesto que me fazia deduzir o acontecido: os seguranças tinham revistado o brinquedo. Confirmei quando passaram ao meu lado e ouvi a mãe dizendo: "Juro que não fizeram nada, juro...". Alguém me disse depois, quando contei a história, que bonecas e brinquedos são especialmente temidos nessas circunstâncias, porque os seqüestradores de aviões já os utilizaram mais de uma vez para introduzir armas. Quem saberá o que passou pela cabeça dessa menina ao ver sua boneca nas mãos dos policiais; talvez tivessem espetado agulhas ou apalpado de um modo ameaçador; talvez uma espécie de violação vicária; enfim, as meninas depositam muitos sentimentos em suas bonecas. Seja como for, a boneca passara o exame, mesmo às custas das lágrimas de sua dona, e já estava "em trânsito". A situação me fez lembrar de uma história pouco conhecida da vida de Kafka.

Em 1923, vivendo em Berlim, Kafka costumava ir a um parque, o Steglitz, que ainda existe. Certo dia encontrou uma menina chorando, tinha perdido sua boneca. Kafka naquele instante inventou uma história: a boneca não estava perdida, apenas tinha saído de viagem para conhecer o mundo. Tinha escrito uma carta, que ele possuía em sua casa e lhe traria no dia seguinte. E assim foi: dedicou aquela noite a escrever a carta, com toda sinceridade. (Dora Diamant, quem conta a história, diz: "Entrou no mesmo estado de tensão nervosa que o possuía a cada vez que se sentava em seu escritório, fosse para escrever uma carta ou um cartão-postal".) No dia seguinte, a menina esperava-o no parque, e a "correspondência" prosseguiu à razão de uma carta por dia, durante três semanas. A boneca nunca esquecia de enviar seu amor à menina, de quem lembrava e a quem abandonava. Suas aventuras no estrangeiro a mantinham longe, e com a aceleração própria do mundo da fantasia, tais aventuras acabaram em noivado, compromisso, casamento e filhos, de modo que a volta era adiada indefinidamente. Isso para que então a menina, leitora fascinada desse romance epistolar, se conformasse com a perda, a que por fim acabou vendo como uma ganância.

Privilegiada menina berlinense, única leitora do livro mais belo de Kafka. Contaram-me, e quero acreditar ser verdade, que o grande estudioso de Kafka, Klaus Wagenbach, procurou essa menina durante anos, interrogou vizinhos do parque, consultou o cadastramento da área, pôs avisos nos jornais, tudo em vão. E até o dia de hoje visita periodicamente o parque Steglitz, examinando as senhoras mais velhas que vão até lá brincar com seus netos... A menina já deve passar a casa dos noventa anos, será muito difícil encontrá-la. Mas o esforço vale a pena. Essas cartas de uma boneca têm tudo para fazer sonhar não só a um editor como Klaus Wagenbach.

O pranto de minha menina no aeroporto se enlaçava ao da menina no parque Steglitz, a oitenta anos de distância. Tendemos a sorrir diante do choro das crianças, seus dramas nos parecem menores e fáceis de solucionar. Mas para elas não são. Fazer o esforço de entrar nas relatividades de seu mundo equivale ao trabalho de entrar no mundo de um artista, onde tudo é signo.

O contrato de uma menina com sua boneca é um contrato semiótico, uma criação de sentido, sustentada pela tensão do verossímil com a fantasia. Daí que a anedota não seja casual: Kafka foi o maior descobridor de signos da vida moderna. Reiner Stach, em sua biografia de Kafka, assinala com muita pertinência que para o escritor não se trata apenas de saber observar, é preciso descobrir os signos ocultos naquilo que se observa. A elogiada precisão

* "La muñeca viajera" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 8 maio 2004.

cirúrgica do olhar de Kafka se tornava escritura na transmutação do visível em signo.

O desaparecimento do livro das cartas à boneca, por mais que lamentemos, deveria ser visto como um signo positivo. É o elemento que, por sua ausência, dá sentido ao resto da obra, ou seja, uma saga de desaparecimentos cuja presença em forma de relatos, de escritura, tem por função cicatrizar a ferida da perda.

Por menor que seja nossa atenção, foi essa função o que deu origem às histórias contadas às crianças para ensinar-lhes temer o mundo e, ao mesmo tempo, para que aprendessem que o mundo já existia antes e que continuaria existindo sem elas. Foi essa função terapêutica e didática que a obra de Kafka realizou, e por isso com ele se fecha o ciclo histórico da literatura infantil. Seus contos de fadas tornaram anacrônicos todos os demais, e o século XX, por sua causa, não teve seus Perrault nem seus Andersen (nem seu Dickens). Mas teve Kafka, e é o bastante.

A ILHA DESERTA*

Não me perguntem de novo: não quero saber de escolher um livro para levar a uma ilha deserta. Quando fantasia as condições de sua paixão pela leitura, o bom leitor nunca pensa num livro. Pensa numa biblioteca. Porque a leitura começa a valer a pena, como alimento e consolo dos dias e noites do náufrago que somos, quando forma sistema, ou seja, quando a promessa de um livro se cumpre em outro, e a deste em outro mais. A biblioteca é o sistema do leitor. Mas como salvar toda uma biblioteca de um naufrágio? Salvá-la durante uma mudança já é bastante difícil.

Irrita-me um pouco a ignorância que essa pergunta revela, a insensibilidade às delicadas dobras da alma de um leitor. De que me serviria um só livro? Mesmo que fosse um favorito, mesmo que fosse o *Quixote*, acabaria odiando-o na falta da base tranqüilizadora de uma estante cheia. Alonso Quijano, sem ir mais longe, era homem de biblioteca, não de livro. É um bom exemplo, e mais que exemplo um modelo inaugural da índole sistemática do hábito da leitura.

Como me conheço, sei que ao ouvir a pergunta acabaria fazendo piada: escolheria um livro que fosse muitos livros, as obras completas, por exemplo as de Borges (Borges teria sido mais piadista ainda: teria escolhido a Enciclopédia Britânica, décima primeira edição). Não me agrada fazer piada porque a leitura, justamente, habitou-me ao *fair play*. Ler é um jogo cujas regras são claras; obedece-as por puro prazer. Além disso, não adiantaria nada. Um só autor, mesmo o preferido de todos, não basta. O prazer da leitura se alimenta da deriva, dos ecos, das descobertas. O próprio Borges, enquanto um cosmos que pode tomar a vida de um leitor, ficaria mutilado sem De Quincey, para nomear apenas um de seus afluentes.

A partir daí, basta pensar um momento para se dar conta de que uma biblioteca tampouco seria o bastante. Ou sim? Não quero ser injusto com esse perfeito instrumento de felicidade que uma biblioteca é. São inesgotáveis, e a equação vida-livros define os limites. Mesmo em se tratando do mais voraz dos leitores, mesmo exagerando, a dois livros por dia, trinta mil livros dariam de sobra (cinquenta anos contêm dezoito mil dias). Na realidade, alcançaria um terço.

Mas não. Uma biblioteca não basta porque lá na ilha deserta não teria como se ampliar, e à sua esplêndida acumulação de clássicos e modernos, por mais seleta de fosse, faltaria algo essencial: esse outro livro, talvez ruim, talvez insignificante, com cujo desejo expressamos a liberdade da gana ou do capricho. Com efeito, é preciso levar em conta a veleidade caprichosa, que é parte da etologia do leitor, a curiosidade repentina e irrefreável pela rareza bibliográfica, a última novidade ou a antigüidade mais remota. O que se deseja é, por definição, o que não se sente. Para esse marco o leitor dispõe das livrarias, as do antigo e as do novo. E nas ilhas desertas não há livrarias, nem chega o carteiro com a assinatura das revistas com que o leitor se inteira do que queria ler e não sabia. Também seriam necessárias outras bibliotecas para comparar com a nossa, bibliotecas não tão boas como a nossa (claro!), mas úteis para determinar ausências e presenças. Lembro de uma frase tão famosa quanto injusta de Mark Twain: "Uma biblioteca que não contenha livros de Jane Austen será sempre superior a uma biblioteca que contenha livros de Jane Austen". (Mas na minha biblioteca estarão todos os romances da querida Jane Austen.) Como uma biblioteca nos exprimiria se não há outras para se examinar, invejar e criticar? Como saber se alguém é bom leitor se não há outros leitores com quem discutir gostos e preferências?

Com certo alarme, que começa a se justificar, advirto que sequer assim bastaria. Mesmo superpopulando a ilha deserta com uma grande biblioteca e

* "La isla desierta" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 12 jun. 2004.

outras de contraste, boas livrarias e carteiros, não seria o suficiente. Porque a leitura é uma aprendizagem; mesmo que a pratiquemos sem nenhum propósito utilitário, está nos ensinando a ver o mundo, a entendê-lo e a nele nos orientarmos. Sem mundo, a leitura daria voltas sobre si mesma no vazio, tornaria-se fantasmagórica, talvez angustiante. De modo que teria de haver cidades, trens, aviões, selvas, elefantes, senhoras ricas e crianças pobres, um gato dormindo no parapeito da janela, um vulcão em irupção, astronautas, filatelistas, supermercados... Nos livros está tudo, mas está como num prisma que recebe a realidade e a devolve. E esse antes e depois também é parte da leitura.

O mais grave é que na ilha deserta faltaria a História. Mesmo que estivessem todos os livros escritos pelos historiadores, faltaria o processo de que participaram no tempo humano que conforma as civilizações das quais nascem os livros. O ponto de vista histórico, mesmo na patética intranscendência da atualidade, coloca em perspectiva o exercício da leitura e lhe dá sentido. Ou seja que também seria preciso pensar, se não em guerras e revolução, ao menos em jornais, e até na televisão. E uma vez que chega a televisão, já não há mais ilha deserta.

E ainda assim continuarão me perguntando, e perguntando: que livro levaria a uma ilha deserta? O pior é que têm certo direito em fazê-lo. Porque depois de minhas mais exuberantes fantasias de povoamento, a ilha se recompõe, solitária na imensidade do oceano, símbolo perene da leitura e do leitor. O problema da pergunta consabida está em não ser uma pergunta mas uma metáfora; não pede uma resposta mas uma interpretação, ou seja, uma leitura; com isso o círculo se fecha onde tinha começado, na revelação de sua redundância. Não é necessário escolher livro algum para ir a ilha alguma; o leitor é essa ilha deserta superpopulada, essa metáfora do humano.

A INTIMIDADE*

Para definir o íntimo, é preciso buscar o termo a que se opõe, e não me ocorre outro que não *público*. No entanto, o que se opõe diretamente a público é *privado*, o que deixaria o íntimo como um suplemento recôndito do privado. Gostaria de focar esses contrastes assimétricos em dois gêneros literários, as Memórias e o Diário íntimo, ou, mais precisamente, as Memórias e o Diário de dois autores franceses, Chateaubriand e Victor Hugo.

Em suas *Memórias de além-túmulo*, ao preço de eliminar todo e qualquer dado de sua intimidade, Chateaubriand retoma sem parar a diferença entre público e privado. A alternância entre a história de um homem e a história da Europa se dá em suas três mil páginas, exemplificada em cada uma delas: o homem busca a solidão com afinco, evita os cargos políticos, não pede mais que o isolamento para desenvolver suas fantasias religiosas e seu culto à natureza, ao mesmo tempo em que a Europa obstina-se em produzir guerras, revoluções e nacionalidades. A alternância é tematizada na própria extensão, a ponto de gerar o cálculo explícito: "Na escala dos acontecimentos públicos", diz Chateaubriand, "os fatos de uma vida privada poderiam reivindicar não mais que uma linha". A imagem que propõe a continuação é a do barco, que poderia ser o barco da Humanidade sulcando o oceano da História, mas tripulado por marinheiros que possuem, cada um, sua pequena história pessoal, e que não se privam de contá-la entre si durante os longos ócios da navegação. "Cada homem", diz Chateaubriand, "encerra em si um mundo à parte, alheio às leis e aos destinos gerais dos séculos". Antes, porém, contraditoriamente justifica o cálculo das extensões não pela mera importância do público, mas em sua particularidade. Com efeito, o público é singularíssimo e irrepetível, enquanto o privado é generalizante. Quem já não perdeu um ser querido? Quem já não amou, sofreu injustiças ou conseguiu sucesso? Todos fizemos isso mais ou menos nos mesmos termos. Enquanto a Revolução Francesa ou o descobrimento da América se deram uma só vez e para sempre. Chateaubriand resolve a contradição lembrando que a história pública é feita por homens privados, e que o único advém misteriosamente do múltiplo: "todos, um a um", diz, "trabalhamos na cadeia da história comum. De todas essas existências individuais se compõe o universo humano aos olhos de Deus". Os atores centrais do multitudinário elenco de suas *Memórias de além-túmulo* são Napoleão, Madame Récamier e o próprio Chateaubriand. Em Napoleão, claro, está a transmutação suprema do privado em público, já que sua história privada é a história do mundo. E foi a contemporaneidade de Chateaubriand com Napoleão o que propiciou sua reflexão. O próprio Chateaubriand se constitui em unidade público-privada sobre o grandioso fundo napoleônico, como legista de duas linhagens monárquicas: somente na cadeia dinástica pôde encontrar o argumento que conciliaria o homem individual com a História, conciliação ameaçada pelo excesso imperial. Mas Chateaubriand, tal como os marinheiros de sua metáfora, não se priva de contar sua própria história. E se nesta se vê constantemente ameaçado pelo perigo de dar demasiada importância a si próprio, perigo bastante real porque, ao fim das contas, foi ele quem consolidou a sensibilidade romântica, assegurou a restauração borbônica, levou adiante a guerra com a Espanha, dispõe lateralmente da figura de Madame Récamier, sua amante, para fazer de ponte entre o público e o privado. A mulher é a figura privada por excelência, mas Madame Récamier cobre todas as combinatórias históricas do público e do privado, ao menos nas *Memórias de além-túmulo*.

Mas, por se tratar de um livro, estamos no campo da exposição, e deveríamos ver seu reverso. A privacidade também se esconde deliberadamente, e aqui é onde a palavra "intimidade" funciona no uso comum como seu sinônimo. "Defendo minha privacidade" é mais ou menos permutável com "defendo minha

* "La intimidad" Conferência. IV Congreso Internacional *Razones de la Crítica*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, ago. 2004.

intimidade". Mas só mais ou menos. Pois o privado continua no campo do público, já que se há um "direito à privacidade", tem de ser um direito reconhecido publicamente.

Por fora desse reconhecimento, na margem interna do destino individual que escapa à fatura geral da História, estaria a especificidade do íntimo, numa espécie de suplemento do privado, um campo extra de formato indefinido que apela aos afetos, sentimentos, desejos.

Na intimidade assim definida há uma resistência à linguagem. A fronteira da intimidade retrocede tanto quanto avança a vontade de contá-la. É co-extensiva ao segredo, mas o segredo existe enquanto efeito da revelação, e esta, feita de linguagem, é por essência pública. Duas formas degradadas de linguagem pressionam sobre o campo amorfo do íntimo: de um lado o exibicionismo, de outro a curiosidade. Antes e depois de adquirir uma forma estável, a intimidade se dissolve, como uma intenção, ou pior: como uma boa intenção, não deixando como resto mais que um balbuceio falido daquilo que não se podia dizer e que no entanto se disse.

Ainda assim, não haveria de se destacar o conceito, que, ao fim das contas e apesar de sua precariedade, permanece atuando. O informe do conceito replica-se no informe do idioma da intimidade. Se a articulação máxima da linguagem está no público, o mínimo se refugia na intimidade. Os íntimos se entendem "com meias-palavras", ou melhor, "sem palavras". Essa economia transporta a busca utópica, ou em todo caso desejante, da comunicação impossível consigo mesmo, porque a intimidade culmina num só. Utopia do comunicável, que iria do segredo ao segredo, sem passar pela revelação e sem se rebaixar aos mandatos do exibicionismo e da curiosidade.

Seja como for, a intimidade não é uma nata fluida da vida social, mas um princípio de separação. Zelosa, exclusiva, a intimidade de alguém termina onde começa a do vizinho, talvez um pouco antes. Mesmo que não se trate tanto de limites quanto de círculos concêntricos. Há um dístico em jogo, um *shifter*, um ocasionalismo: "entre nós", e esse plural pode ser tão amplo quanto estreito, ou dar lugar: a intimidade dos amantes, da família, dos amigos, da profissão, da cidade, da nação... O modelo, o "entre nós" definitivo, é a redução do plural ao singular que se amplia para formá-lo, o "eu", a consciência, o chamado "foro íntimo", eu comigo, a intimidade portátil, levada aonde faz falta. Supõe-se aí estar o núcleo das grandes verdades: onde não é necessário falar.

O público é um tecido de crenças, sobre as quais se exerce o processo do "foro íntimo". Que o Sol nasça pelo Oriente e se ponha pelo Ocidente, ou que os pobres sejam mais simpáticos que os ricos, são proposições sujeitas à crença, mesmo depois de sua confirmação pelos fatos. Antes ou após a confirmação, a decisão de crer ou não crer constitui a intimidade do homem. Na realidade não há alternativa: a decisão só pode ser decisão de não crer. Crer é o público, não crer é o íntimo, e se dentro da intimidade ainda há algo no que não se crê, é inevitável que sua negação produza, mesmo a contragosto das melhores intenções do sujeito, uma segunda intimidade, mais íntima, e logo uma terceira e uma quarta.

Minha hipótese é de que a figura última da intimidade é a do cura que não crê em Deus. A vantagem metodológica dessa figura é a de nos levar aos extremos da prova. O cura é uma instituição; todos nós o somos, em nosso funcionamento social; todos somos instituições de crença. Mas o cura é potencializado por sua especialização na crença de base, Deus. Ele não possui pontos de fuga laterais como todos possuímos, pois está no fundo do beco; daí que se possa dizer que um cura que crê em Deus não tenha intimidade. Como estamos no terreno do preto-e-branco, dos absolutos, para ter intimidade o cura deve passar a um nível no qual se desprenda de sua crença em Deus.

Essa incredulidade, terá de "confessá-la a si", no sigilo de sua consciência, para o que é necessário que a linguagem intervenha: como diria se não interviesse? A semiose da ação, dos fatos, e até dos gestos lhe está proibida caso queira conservar o emprego de cura. De modo que a linguagem retorna em sua mais pura e quinta-essenciada matéria lingüística.

Isso contradiz a descrição anterior do íntimo como o reino do balbuceio e das meias-palavras. Creio que o que acontece é que no caminho em direção ao

singular, ao ir se despovoando o "nós" íntimo em sua passagem da nação ao grupo, do grupo à família, da família ao casal, sempre rumo ao "eu" secreto e talvez inalcançável, vai-se esgotando a carga de linguagem acumulada, e quando a consciência está só consigo mesma deve recomeçar, outra vez com um máximo de articulação, com uma sintaxe precisa e frases bem cunhadas sobre a matriz do Sujeito e do Predicado.

A elas o cura deve recorrer em sua necessidade imperiosa de criar uma intimidade. Pois bem, resta agora explicar essa necessidade. Para que serve a intimidade? Quem necessita dela? Eu diria que sua utilidade está na inversão da função da verdade na linguagem. A intimidade é algo assim como o laboratório da verdade.

A linguagem como instituição, ou, ao contrário, como instrumento público, tende ao lugar comum. Mesmo quando se trata do mais engenhoso epigrama ou do paradoxo mais arriscado, ainda quando tomada no momento mais original de seu nascimento, a enunciação lingüística é refém da mecânica senilizante da obviedade. Os sujeitos nela coincidem fatalmente. Mesmo patente, seu *quantum* de verdade degrada-se em crença, pelo simples fato de ser compartilhada. A estreita margem de manobra que resta à negação é o que chamamos cinismo. Na extinção da linguagem, que ganha lugar no fundo da intimidade, e seu renascimento imediato, nesse ponto último de rebote em que os amantes abraçados se transformam num cura está a origem do cinismo.

É bastante evidente que a criação de intimidade, segundo os termos que apresentei, se parece muito à criação da literatura. Isso torna um pouco difícil continuar falando do tema, e para não sair dele a reflexão se vê obrigada a remontar o já-criado à criação, de modo que remeter-se aos documentos não é suficiente, pois quase de imediato estes se contaminam com o processo de documentação.

A intimidade, na medida em que temos acesso a ela, foi objeto de uma documentação. O mito da intimidade tem por suporte documental a mitologia dos segredos e sua revelação, cujo meio é a literatura.

O paradoxo dos diários íntimos se desdobra no rebote que mencionei. São escritos para quem escreve, para articular o informe, mas a própria articulação já transporta o esboço de um interlocutor. São escritos para que outro leia, ainda que esse outro, no momento, seja si mesmo. A articulação da linguagem em Diário Íntimo tem como fundo de contraste – e dá para contrastar com ele – um balbuzeio amorfo de pensamento secreto.

Não só nos diários, o paradoxo consegue ser resolvido na escritura cifrada, que é o idioma próprio da documentação. A técnica de registro da contabilidade, a chamada "dupla entrada", inventada na Itália mais ou menos na época em que Maquiavel criava a "dupla entrada" política, de hipocrisia e cinismo, pela qual continuamos nos movimentando, é o modelo do cifrado.

Victor Hugo, que mantinha uma grande família, uma dezena de amantes, ex-amantes, numerosa criadagem, secretários, amanuenses e protegidos, descobriu em determinado momento que o lugar mais a mão para anotar todos os seus gastos, para homologá-los com seus ingressos, era seu Diário Íntimo. Mas não tinha tempo nem paciência para fazer as contas. A senhora Hugo, que não devia ter cabeça para os números, delegou a tarefa à amante oficial de seu marido, Juliette Drouett, a quem, no fim do mês, Hugo passava os cadernos de seu Diário, onde registrara escrupulosamente até o último centavo que saíra de seu bolso. Além disso, o poeta recorria cotidianamente aos serviços de prostitutas, que também lhe cobravam. Esses pagamentos ficavam anotados: quinze francos, doze francos, precedidos da letra P, de prostituta. Se Juliette perguntava, a explicação era de que o P correspondia a "proscrito", explicação verossímil já que Hugo financiava numerosos proscritos (ele também o fora) do Segundo Império. O verossímil se fortalecia pelas palavras também cifradas que seguiam o número, lembrança das fantasias, em geral fetichistas, que apimentavam a sessão, por exemplo "t.n.", que significava *toute nue*, "nudéz total", ou letras em código que representavam "pezinho" ou "na frente e atrás" ou mil coisas mais que hoje servem de quebra-cabeças para "hugólogos" (muitas ainda não foram decifradas), e que deveriam intrigar Madame Drouett.

Vejamos os três lances da anotação. No centro está o número, "15 francos". Aí não há código, quinze francos são quinze francos, nem catorze nem

dezesseis (nessa ocasião). Aí a leitora deve ler o que está escrito, para manter em ordem a contabilidade. O "P" anterior, em contrapartida, apela ao poeta tanto quanto à leitora, e na conjunção está a posteridade, que também começa com P. A atividade sexual do velho poeta, por então já prócer, fica marcada com um P no calendário, por debaixo de sua generosidade com os numerosos companheiros de exílio, generosidade comprovadamente documentada em outros lugares, e, de certo modo, aqui também, mesmo no tênue verossímil destinado a Juliette: se ela acreditava, se acreditava que o P correspondia a "proscrito", e mesmo se não acreditava, era porque a ajuda aos proscritos existia.

Quanto ao terceiro lance, o "pezinho" ou "toda nua", disfarçado num par de letras herméticas, aí o diarista passa à linguagem privada, que só ele poderá decodificar, por exemplo, numa tarde de chuva que estimulasse a evocação de lembranças nostálgicas; ou, com um fim mais prático, quando num apuro revisasse o caderno antes de sair ao bordel para não repetir o "pezinho", ou para repeti-lo. Mas como decodificar? A prudência exige que os códigos ou equivalências não fiquem anotados em parte alguma, assim como no banco nos recomendam não escrever a senha de nosso cartão do caixa eletrônico mas confiá-la à pura memória imaterial. O decodificador deve voltar-se sobre si mesmo e fechar o círculo do sujeito como indivíduo feito de passado e memória. A poesia não funciona de um modo muito distinto, e a poesia de Victor Hugo pode recorrer, sobretudo em suas peças proféticas (mas também nas políticas), à voz de inspiração que entreabre as válvulas herméticas do sujeito para ditar os códigos esquecidos: "O que disse a Boca de Sombra". Por intermédio da escritura cifrada, a intimidade se torna literatura.

Como a literatura, a escritura cifrada é uma intensificação da linguagem. Tanto uma quanto outra utilizam dos véus da intimidade para criar valor. Mas o valor depende do interesse e, ao apontar nessa direção, o interesse pode vir acompanhado do adjetivo "mórbido". Os estudiosos da literatura francesa que se dedicam à decodificação das anotações crípticas do diário de Victor Hugo se esquivam do adjetivo por muito pouco, mas têm sérias justificativas. Seu principal argumento, claro, é o de que Victor Hugo é uma figura importante demais na literatura e na história francesa para não se darem ao trabalho. O conhecimento em detalhe de suas condutas privadíssimas na cama poderia dar uma pista à leitura de seus poemas ou romances. Um argumento que não utilizariam, mesmo se estivesse implícito, é o de que se não fizerem eles, outros o farão, e me parece que isso serve para terminar de definir a intimidade: aquilo que se passa com um e que interessa a muitos. Assim como na redação das memórias há uma construção mútua do particular e do geral, sob as figuras do público e do privado, na leitura dos Diários essa construção se dá entre o interesse e a intimidade.

Nesse caso, o interesse pode ser interesse em saber, ou interesse em que não se saiba. A repartição dos sujeitos, utilizando por instrumento a escritura cifrada, distribui ambos os interesses a um lado e outro do saber. Mas os dois interesses são um só e o mesmo; mesmo que sigam em direções opostas, não terminam de se separar porque são o anverso e o reverso da mesma moeda com que se compra o saber.

O CARRINHO*

Um dos carrinhos de um grande supermercado do bairro onde eu morava andava sozinho, sem que ninguém o empurrasse. Era um carrinho igual a todos os outros: de arame espesso, com quatro rodinhas de silicone (as da frente um pouco mais juntas que as de trás, o que dava sua forma característica) e um cano coberto de plástico vermelho brilhante, pelo qual era manejado. Tão igual aos demais que não se distinguiria por nada. Era um supermercado enorme, o maior do bairro, também o mais concorrido, e assim tinha mais de duzentos carrinhos. O que me refiro, porém, era o único que se movia por si mesmo. Fazia isso com infinita discrição: na vertigem que dominava o estabelecimento, do momento que abria até fechar, e não falemos dos horários de pico, seu movimento passava despercebido. Era utilizado como todos os demais, carregavam-no de comida, bebidas e artigos de limpeza, descarregavam no caixa, empurravam depressa de gôndola em gôndola, e se em algum momento o soltavam, vendo-o se deslizar um milímetro ou dois, acreditavam ser por inércia. Só à noite, na calma tão avessa a esse lugar atarefadíssimo, era perceptível o prodígio, mas já não havia ninguém para admirá-lo. Apenas se de vez em quando algum repositor, desses que iniciam seu trabalho ao amanhecer, surpreendia-se em encontrá-lo perdido lá no fundo, junto ao congelador, ou entre as escuras estantes de vinhos. Supunha, naturalmente, que o haviam esquecido ali na noite anterior. O supermercado era tão grande e labiríntico que não havia nada de mais nesse esquecimento. Se nessa ocasião, ao encontrá-lo, vissem-no avançar, se é que notavam esse avanço, tão pouco perceptível como o ponteiro dos minutos de um relógio, explicavam o fato pensando num desnível do piso ou numa corrente de ar.

Na realidade, o carrinho passara a noite dando voltas pelos corredores, entre as gôndolas, lento e silencioso como um astro, sem nunca tropeçar ou parar. Percorria seu domínio, misterioso, inexplicável, sua essência milagrosa dissimulada na trivialidade de um carrinho de supermercado como outro qualquer.

Tanto os funcionários como os clientes estavam ocupados demais para apreciar esse fenômeno secreto, que no geral não afetava nada nem ninguém. Fui o único a descobri-lo, acredito. Ou melhor, tenho certeza: a atenção é um bem escasso entre os humanos, e nesse assunto era preciso muita. Não contei a ninguém, pois se parecia muito com uma dessas fantasias que costumam me acontecer e que me deram fama de louco. De tantos anos fazendo compras nesse lugar aprendi a reconhecê-lo, meu carrinho, por uma pequena marca que possuía na alavanca, com a ressalva de que já não precisava procurá-la, já de longe algo me dizia ser ele. Um sopro de alegria e confiança corria em mim ao identificá-lo. Considerava-o uma espécie de amigo, um objeto-amigo, talvez porque a natureza inerte da coisa carrinho tivesse incorporado esse abalo mínimo de vida a partir do qual todas as fantasias se tornavam possíveis. Talvez, em algum canto de meu subconsciente, estivesse agradecido por sua diferença com todos os demais carrinhos do mundo civilizado, e por tê-la revelado a mim e a mais ninguém. Gostava de imaginá-lo na solidão e no silêncio da meia-noite, rodando devagar na penumbra, como um pequeno barco esburacado que partia em busca de aventuras, de conhecimento, de amor (por que não?). Mas o que poderia encontrar nessa paisagem banal, que era todo o seu mundo, de laticínios, verduras, massas, refrigerantes e latas de ervilha? E ainda assim não perdia a esperança, retomava suas navegações, ou, melhor dizendo, não as interrompia nunca, como aquele que sabe que tudo é vão e ainda assim insiste. Insiste porque confia na transformação da vulgaridade cotidiana em sonho e prodígio. Acho que me identificava com ele, por fim, e que essa identificação o fizera visível. É paradoxal, mas eu, que me sinto tão longe e distinto de meus colegas escritores, me sentia próximo de um carrinho de supermercado. Até nossas respectivas técnicas se pareciam: o avanço imperceptível que leva longe,

* "El carrito" *Canecalón - La Revista de Comunicación de Peluca Films* n. 1, 2005.

a restrição a um horizonte limitado, a temática urbana. Ele, no entanto, fazia melhor: era mais reservado, mais radical, mais desinteressado.

Com esses antecedentes, poder-se-á imaginar minha surpresa quando o ouvi falar, ou, para ser mais preciso, quando ouvi o que disse. Teria esperado qualquer coisa que não sua declaração. Suas palavras me atravessaram como uma lança de gelo, fazendo-me reconsiderar toda a situação, começando pela simpatia que me unia ao carrinho, até a simpatia que me unia a mim mesmo ou, de modo geral, a simpatia pelo milagre. O fato de falar, em si, não me surpreendeu, porque já esperava isso. De repente senti que nossa relação tinha amadurecido até o nível do signo lingüístico. Soube que havia chegado o momento de me dizer algo (por exemplo, que me admirava, me queria bem, que estava do meu lado) e me inclinei, simulando amarrar o cadarço do sapato, de modo a colocar a orelha contra a grade arame traseira, podendo então ouvir sua voz, num sussurro que vinha do outro lado do mundo e que ainda assim soava perfeitamente claro e articulado:

- Eu sou o Mal.

17 de março de 2004

PEQUENOS DELITOS, GRANDES OBRAS*

Em visita recente ao Chile contaram-me de um caso que por esses dias, e por falta de notícias mais importantes, mantinha em suspenso a opinião pública do país: um grupo de jovens chilenos, em viagem às ruínas incas do Peru, tinha manchado com inscrições as veneráveis pedras do Cusco, com tanta imprudência que os pegaram. Foram presos, saíram a reluzir leis sobre a preservação do patrimônio cultural e plantou-se a ameaça de anos de presídio. O incidente agitou ancestrais ressentimentos entre chilenos e peruanos, a televisão explorou a angústia dos pais desses meninos malcriados, chegando-se ao ponto em que tiveram de intercambiar mensagens de pacificação os presidentes dos dois países.

Lembrei de um caso semelhante de vandalismo, acontecido em épocas em que se cuidava muito menos dos monumentos históricos. Arthur Rimbaud, quando já estava vivendo na Abissínia, fez durante algumas férias uma excursão pelo Nilo, e num templo de Luxor, no santuário de Ammón, talhou seu sobrenome no sílex. Não houve acidente diplomático em seu caso, ainda que estivesse justificado; ao que parece, todos os turistas faziam coisas parecidas, ou piores. Esta "firma" do poeta, seu "ultimo hieróglifo", foi descoberta por Jean Cocteau em 1949, e deu lugar a muitas especulações, mas a erudição rimbaudiana decidiu que era autêntica. Desde então há peregrinos que vão a Luxor menos interessados em Akhenatones ou Nerfetitis que nesse gesto destrutivo de um jovem malcriado que fez do gesto destrutivo o mito fundacional da poesia moderna. O que demonstra que o vandalismo pode também se tornar momento. É certo que neste caso, para operar a transformação, foram necessários a *Temporada no inferno*, o "Barco ébrio" e a lenda da vida-obra do maior dos poetas. Chile é um país de poetas, mas talvez se tenha de estender a corda do otimismo para imaginar que chegará o dia em que esses *graffiti* do Cusco se tornem uma meca de peregrinação para amantes da literatura.

Como a memória de um leitor está cheia de escritores, esta "transmutação dos valores" me fez lembrar outra. Em certa ocasião, o jovem Marcel Proust se encontrava na casa da condessa de Noailles, e num descuido, apoiando o cotovelo no suporte da chaminé, lançou ao chão uma estatueta de Tanagra, que, lógico, quebrou. Quebrar uma rara e valiosa cerâmica de dois ou três mil anos é um acidente penosamente irreversível e tem de provocar um remorso pelo menos tão durável quanto o rancor do proprietário lesado. Deve ter sido especialmente embaraçoso para o jovem Proust, fundamentalista do esnobismo. O som da estatueta ao quebrar contra o piso, deve tê-lo sentido como uma mancha indelével em seu histórico mundano. Enfim, a coisa não tinha remédio. Talvez sequer os bons modos que se podem pressupor num salão da aristocracia conseguiram amenizar o golpe.

E no entanto... Cem anos depois, fez-se num museu uma exposição da coleção de Tanagras da condessa de Noailles, e dentre elas figurava uma quebrada e colada. Um cartãozinho indicava ser a que Proust havia quebrado. O público, ou certa parte letrada do público, detinha-se emocionada a contemplá-la, se já não tivesse ido à exposição só para vê-la. Aposto que se tivessem saído a leilão, o preço da quebrada teria sido o duplo, senão o triplo das inteiras. Nenhum proustiano desconhece a história, e a vida-obra do Mestre tem status lendário suficiente para fazer dessa figurinha remendada o monumento de um instante.

Embora este caso seja semelhante em seus efeitos ao anterior, seu funcionamento é distinto. A obra de Rimbaud já estava escrita quando visitou Luxor, e a transmutação foi levada a cabo não só sobre as iniciais talhadas, mas também sobre coisas e fatos ainda mais significantes, mais sórdidos e banais: seus deslocamentos de comerciante e agente-viajante, as cartas de negócios e até a amputação da perna. A obra de Proust, em contrapartida, estava

* "Pequeños delitos, grandes obras" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 12 mar. 2005.

por ser escrita quando quebrou a estatueta. E, por mais improvável que seja, nos atrai a dúvida de se não terá escrito essa obra para justificar retrospectivamente o acidente. Ninguém sabia melhor que Proust que o pequeno pode fazer-se grande, o ínfimo, imenso, por ação da memória e da poesia do tempo. Parece exagerado, concordo. Escrever o maior romance, o mais ambicioso, morrer escrevendo-o (porque não terminou, já que logicamente não cabia numa só vida), apenas para pôr de costas o instante em que se quebrava um frágil adorno. Não seria tão absurdo se pensamos que depois de tudo Proust fez realmente se desprender a vastidão inumerável do mundo pelo sabor de uma *madeleine* molhada no chá

...

Mas é absurdo, claro. E no entanto... não será sempre assim? Não se farão grandes obras para pagar pequenas dívidas? Há outro modo de pagá-las, se não podemos voltar atrás no tempo e corrigir o momento em que as contraímos? E, visto pelo outro lado, não encontro melhor destino à obra de arte que não lavar a culpa e a vergonha dos pequenos acidentes e baixezas, dos quais está tecida a vida. Isso explicaria o fato tão intrigante, desde sempre, de que o homem se faça artista, acabe renunciando à vida, e se feche a trabalhar até morrer.

VERNE E O LEITOR*

Como pode um comerciante das letras ter se transformado num clássico, e que se celebrem seus centenários e proliferem as biografias, estudos, que se publiquem até seus cadernos de rascunho? Sua literatura é tão acolhedora assim? Tão indiferente aos méritos? Ninguém se faz essas perguntas, e todos respondem-nas com uma tácita pressuposição de antigüidade, de primitivismo, que fazem de Verne no inconsciente coletivo um escritor auroral, uma espécie de Homero do romance. As datas no entanto colocam-no não entre os primeiros, mas entre os últimos e definitivos romancistas. O ano em que saía à venda *Vinte mil léguas submarinas* era o ano da publicação de *A educação sentimental* e *Guerra e paz*. E sua obra, graças ao trabalho póstumo de seu filho, se estendeu até a época de Proust e Kafka.

Ou se terá de concluir que a literatura é traída sistematicamente por sua história? As datas no caso de Julio Verne são um detalhe marginal. Seus romances chegaram a funcionar como formações naturais, como montanhas, mares e bosques da literatura, paisagens que não estão na história mas na história vital de cada leitor. Diria-se que Verne é um fenômeno da recepção ou, em termos menos acadêmicos, da leitura. Fez sua aprendizagem no teatro (escreveu e estreou uma dezena de obras antes de começar com os romances), que era recepção pura e imediata. Ao passar ao romance, e para recuperar a imediatez da resposta, Verne recorreu ao anacronismo biográfico do leitor.

Com freqüência, para não dizer quase sempre, a leitura de seus livros é difícil de suportar. É preciso saltar páginas, capítulos inteiros, fatigantes recheios de descrições topográficas ou turísticas, enjoativas cenas familiares, explicações desnecessárias, desmedidas preparações do previsível... Não obstante, esses saltos têm certo encanto nostálgico porque enquanto salta, o leitor está pensando: "Tudo isso eu lia linha por linha, religiosamente, quando era pequeno, e acreditava em tudo". O que acreditava, segundo a conjetura autobiográfica, é que estava diante da literatura; e nunca terminará de se convencer de que era um erro, porque está convencido de antemão de que com Verne adquiriu o hábito da leitura, que o levou a livros bons de verdade. Todos necessitamos de uma história, e o começo de uma história não pode ser menos verdadeiro que seu desenlace.

[...]** porque não há muitos leitores sérios que leiam Julio Verne. Em geral, a Verne não se lê, se leu. A lembrança, que também costuma ser uma lembrança virtual, simplifica a torpe confusão, ficando-se com a fórmula da aventura.

A fórmula que cunha o esquecimento do leitor é mais ou menos a mesma com que começou o autor. De uma a outra se elimina piedosamente o trabalhoso desenvolvimento romanesco, ou seja, a escritura, com o que Verne fica inteiro no campo da leitura.

Na realidade, ninguém disse que os livros de Julio Verne pretendiam ser romances. São mais roteiros para fantasias infantis, fórmulas de sonhos. Aí há uma economia que podemos admirar, e nos perguntamos se não teremos errado o caminho em algum ponto. Em 1869, quando se publicavam *A educação sentimental* e *Guerra e paz*, terminava uma década que Flaubert e Tolstói tinham dedicado inteiramente a escrever seus respectivos romances, e no mesmo lapso Verne tinha escrito e publicado quinze, dentre eles vários de seus mais famosos. A leviandade veloz e eficaz da fórmula alça-se com um sorriso de triunfo diante do esforço sobrehumano com o qual acabou se identificando a literatura.

Há, claro, um argumento contundente: foram dirigidas a públicos diferentes. Os de Verne estavam explicitamente dirigidos "à juventude". Mas não é tão certo que crianças ou adolescentes tenham gozado ou sonhado tanto com

* "Verne y el lector" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 19 mar. 2005.

** Suprimido.

seus livros. Nesse ponto, é preciso acreditar nos testemunhos dos leitores adultos, em suas lembranças; e nunca estaria tão justificado como aqui o dogma freudiano de que toda lembrança é dissimuladora. O único comprovável é o fato de que os leitores necessitam um mito de origem para sua paixão de leitores. Ao longo de todo o século XX, esse mito teve em Julio Verne sua figura mais concorrida.

[...]*** muitos motivos para se ocupar de Verne a despeito da qualidade. São dados pela oportunidade de escrever de um modo inventivo e poético, como seria perigoso fazê-lo sobre um bom escritor. É que com Verne não há um texto que possa desmenti-los, só há fórmulas, células míticas a partir das quais a pluma pode ir rápido e longe.

Outro motivo de atração para críticos é seu caráter sintomático, sua ingenuidade para consigo mesmo. O burguês europeu da expansão colonialista, a que Verne representa com a fidelidade de um exemplo manual, teve segurança na solidez universal de seu pensamento e ação como ninguém teve depois.

Essa segurança teve como pilar a ciência, a que Verne recorreu como armazém temático e também como ideologia de um positivismo otimista que apelava ao progresso e à história. Mas fiel ao anacronismo que a constitui, a ciência verniana é doméstica, recreativa, adâmica, eternamente primitiva. Os veículos, personagens, invenções e utopias que povoam seus romances expressam a convicção de que a ciência de sua época realizou o futuro, e de que a civilização chegou a um grau de perfeição insuperável. A ciência se tornou em seus livros a ciência da literatura. Era o presente, e permanece sendo no mito pessoal do leitor.

*** Suprimido.

PROVEMOS COM VENENO*

Nus est un autre, o livro de Michel Lafon e Benoît Peeters sobre "inquisições sobre duetos de escritores" que acaba de aparecer na França (Flammarion), é um acontecimento de primeira ordem no mundo dos estudos literários, além de ser uma leitura deliciosa e absorvente. Ocupa-se da escritura em colaboração, e é a primeira vez que o tema é encarnado sistematicamente e por extenso. Os autores observam isso na primeira página: "Um estranho tabu percorre a história da literatura: a escritura em colaboração. Embora as escolas, as influências e as correntes tenham mantido muito ocupados professores, críticos e biógrafos, persiste a idéia de que uma obra digna de consideração deve emanar de uma só pessoa. O autor único continua sendo parte do dogma. Os duetos literários são ignorados ou desdenhados". É certo, e devemos nos felicitar de que se abra por fim um campo de investigação de enorme riqueza.

Não se trata de um livro teórico, mas de uma coleção de histórias. Cada um de seus 17 capítulos examina um desses "casais ímpares", que nem sempre são de dois. Vão desde os irmãos Goncourt até Deleuze e Guattari, passando por Flaubert/Maxime Du Camp, Willy/Colette, Erckmann/Chatrion, Marx/Engels, Borges/Bioy, Boileau/Narcejac, dentre outros. Há conglomerados mais complexos, como o de Alexandre Dumas e seus negros, Freud e seus discípulos, Romain Gary e ele mesmo; também incursões fora da literatura: Carné e Prévert no cinema, Hergé e Jacob no *comic*, ambos os casos apenas testemunhos de gêneros onde a colaboração é a norma, não a exceção. Digressões e notas abrem perspectivas para muitos outros autores, de todas as línguas e todas as épocas, que acabam nos convencendo de que a "escritura por várias mãos" é um fenômeno mais extenso do que acreditávamos.

Todas as histórias são distintas. Não há regras fixas neste raro negócio. Quase todas terminam mal, quando a morte de um dos sócios não a interrompe. A de Borges e Bioy Casares é uma exceção, mas só porque um era muito rico e o outro muito cortês para encontrar motivos de discórdia. Tampouco se desmentiu a amizade de Marx e Engels, ainda que o papel de Engels tenha sido mais de procurador que colaborador. Este casal, por outro lado, mostra uma das curiosas simetrias nas quais abundam a marca: Engels, rico, estava a par das realidades da vida proletária e orientava Marx, quem, pobríssimo, vivia no mundo da teoria e dos livros.

O leitor que sustentar a desconfiança de que os escritores não são gente completamente normal encontrará aqui um catálogo de patologias que a escritura solitária dissimula, e que a colaboração traz à luz de maneira clamorosa. Mas uma ligeira mudança de ótica mostra que o que sai à luz é o mais humano da condição humana: vaidade, cobiça, cálculo, manipulação...

[...]** como qualquer filho de vizinho, não importa que sejam gênios. E junto com o mau, é claro, se revela o bom, porque no fundo, e apesar dos finais turbulentos, sempre são histórias de amizade.

Quase todos os leitores somos ávidos por informação sobre a vida dos escritores. Ao ler este livro, senti um interesse que ia muito além do que sinto habitualmente pelo material biográfico. E me pergunto se a chave da colaboração literária não estará precisamente aí. Os escritores fazem sociedades para dar mais interesse às suas biografias, para enriquecê-las com outros personagens e aventuras, para complicá-las com manobras secretas (ou públicas), com intrigas e acidentes que não faltarão, uma vez tenham saído da solidão de seus escritórios. Parece como se quisessem se adiantar aos seus biógrafos e começar desde já a envolver seus livros com experiências vitais.

* "Probemos con veneno" *Babelia*, suplemento de *El País*. Madrid, 8 abr. 2006.

** Suprimido.

Há algo assim como uma inversão: quando alguém lê sobre a vida de um escritor, encontra (ou apenas busca) complexidades psicológicas, sexo, amores, hábitos, traumas, e vê como de tudo isso sai a literatura. Quando lê sobre a vida de dois escritores associados, encontra literatura, e dela sai a psicologia, o sexo, os amores, os hábitos e todo o resto.

É que o dueto põe em primeiro plano o processo de trabalho, a mecânica da criação. Para isso foi formado. O estudo da escritura em colaboração oferece, então, as vantagens de um laboratório (o "colaboratório") onde se explica o que na escritura solitária fica oculto e muitas vezes inconsciente. Os duetos de escritores incorporam o leitor, pois a razão de ser de sua conformação é a escritura e leitura mútua, e fecham o círculo da produção literária. Mas ao mesmo tempo, paradoxalmente, o abrem: os escritores se associam sempre em vista de um público, das vendas, da indústria editorial. (Como não há regras fixas, aqui também há exceções: os experimentos surrealistas do "cadáver esquisito" e da escritura automática). Daí pode provir, e se justificar até certo ponto, o desdém da crítica pela escritura em colaboração: esta nunca aponta à criação de novos paradigmas de qualidade; remete-se sempre aos já estabelecidos. Por isso pratica majoritariamente a literatura de gênero ou o humor, e quanto mais codificado está um gênero, mais duetos se encontrarão nele, como é o caso do romance policial.

O casal que ilustra os muitos duetos dedicados ao romance policial é Boileau/Narcejac. Boileau vivia em Paris, era ele quem idealizava as tramas; Narcejac, num povoado da Bretanha, redigia. Comunicavam-se por carta, mas por vezes era urgente resolver um episódio e, como as comunicações telefônicas de longa distância na década de quarenta eram difíceis e incômodas, recorriam ao telégrafo. Em certa ocasião, Narcejac descobriu no curso da escritura que o barulho que fazia uma arma de fogo complicava o argumento; de Paris, seu sócio respondeu, esquecendo-se de que o telegrama é um documento semipúblico: "Descartemos o revólver. Provemos com veneno". Uma hora depois, a polícia tinha cercado sua casa.

EXPERIÊNCIA VITAL*

De acordo com a lei dos rendimentos decrescentes, aquele que inventa um gênero literário explora todos os seus benefícios, deixando apenas restos marginais e redundantes aos futuros cultivadores do formato. Mas seria arriscado, claro, postular um único inventor para qualquer gênero literário. O único que me ocorre é Montaigne, mas a esse exemplo inexistente e sem comparação a lei dos rendimentos decrescentes não se aplica.

Porque o ensaio, tal como Montaigne o inventou, cobre um campo virgem para cada novo escritor que o percorra, já que esse campo será ele mesmo, sua própria história, suas leituras, suas idéias. Ainda assim, permanece sendo um gênero literário, tão venerável e reconhecível como outro qualquer. Sobre as ruínas dos caóticos centões, pelos quais se sucediam sem ordem a crônica de uma guerra, a fisiologia de uma baleia, os compartimentos do Purgatório e os perigos da navegação, Montaigne edificou uma sutil construção, em que a unidade estava assegurada, paradoxalmente, pela mesma diversidade que alentava os recompiladores medievais. O homem está feito de tudo aquilo que lhe aconteceu, leu e pensou, seja relevante ou não; o ensaio atendeu pontualmente à citação para registrar essa conjunção irrepitível, e por irrepitível, preciosa e digna de se preservar – com o que, fechando o círculo, justifica-se o trabalho de se escrever ensaios.

Nesta antropologia do indivíduo está o encanto do livro de Pedro Gandolfo. Na surpresa repetida de que o Senhor-Todo-Mundo seja um só, e que o mundo todo tenha posto algo para fazê-lo. O auto-retrato de todos vale por ser único. Outra vez pontual, o ensaio volta a ser inventado, agora como épica chilena do habitual, redescoberto e escrito. A experiência vital do leitor, a que se faz uma constante apelação, conflui com o trabalho da escritura, trabalho imperceptível por sua naturalidade, oculto na modéstia de suas razões compartilhadas. É com modéstia que o autor me descreve seus ensaios – "São apenas um catálogo de opiniões recebidas" –, desmentida pela sinuosa precisão com que se revela sua perspicácia, sua inteligência. Mas por acaso há idéias que não tenham sido recebidas, de um jeito ou outro? O que não se poderia receber é o conjunto de todas elas, o quadro completo, que é completo porque se dispersa nas mil inconclusões de um pensamento dotado de curiosidade e sensibilidade.

O paradoxo do um que é todos, porque continua sendo um, se repete ao longo do livro, em suaves metamorfoses. Anoto só uma, que volta a estar no centro. Gandolfo confessa-se distraído, e como não tem motivos para mentir, devemos acreditar. Apesar disso, ou por isso mesmo, seu livro é um tratado da atenção. Nesse ponto recorre a Montaigne, que defendeu o distraído como o único em condições de atender à protéica multiplicidade do único. "Deus nos deu a atenção, e a atenção tudo pode", disse Leibnitz, delegando-nos, com essa perversa cortesia dos filósofos, a tarefa de interpretá-lo. O único que pode tudo é Deus, ao menos enquanto construção intelectual. O escritor imita-o com modéstia e um sorriso de desculpa. Seu todo é menor, mas continua sendo todo.

Talvez Leibnitz tenha querido dizer que Deus e o Todo, existam ou não, são um expediente inútil para fundamentar nossa atenção, aprender as lições e escrever nossos ensaios.

* "Experiencia vital" *El Mercurio*, Santiago, Chile, 12 maio 2006. Prefácio a GANDOLFO, Pedro – *Artes menores*. Santiago, Chile: El Mercurio-Aguilar, 2006.

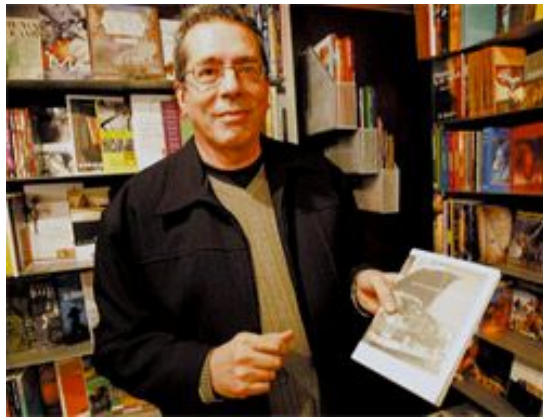
IMAGENS



Festa Literária Internacional de Parati, RJ, 2007.
(foto: Walter Craveiro)



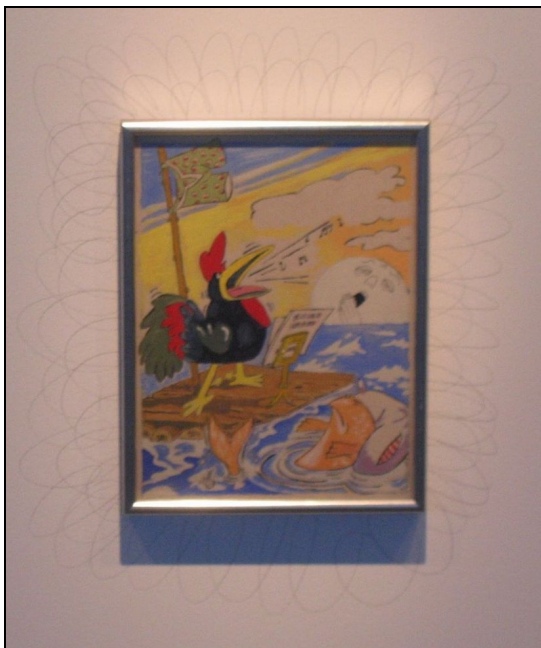
Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, Curitiba,
Auditório Brasília Itiberê, 25 de maio de 2007.
(fotos 1 e 2: Tita Bliester; foto 3: Adriana de Assis)



Livraria Arte & Letra, Curitiba, 24 maio 2007.



por Loredano, s.d.



César Aira – *Sem título*, Exposição Ouro Sentimental, Museu de Niterói, 2007.

APÉNDICE

A ÉTICA DO ABANDONO. CÉSAR AIRA E A NOVA ESCRITURA

Eduard Marquardt

Defesa de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Prédio B, Sala Drummond, 6 de junho de 2008, 9h.

Bom dia. Gostaria, antes de qualquer coisa, agradecer aos Srs. Professores terem aceito o convite, dedicando parte de seu tempo para analisar este trabalho. Prof^a. Sandra Contreras, cuja presença me deixa especialmente honrado, Prof. Nelson Schapochnik, Prof^a. Alai Garcia Diniz, Prof. Sérgio Medeiros, Prof. João Hernesto Weber; Prof^a. Ana Luiza, minha orientadora, já no período final desta empreitada, e Prof^a. Tânia Ramos, coordenadora deste Programa de Pós-Graduação. Muito obrigado a todos. Tentarei ser breve, e, de início, gostaria, com a licença dos Srs., relatar o desejo do qual, imagino, este trabalho partiu.

A origem desta investigação está marcada pelo abandono de outra. De 1996 a 2003, frequentei o Núcleo de Estudos Literários e Culturais, desta Universidade, onde tentei aprender o ofício de pesquisador. Sob a orientação da Prof^a. Maria Lucia de Barros Camargo, redigi minha dissertação de Mestrado, em que me dedico ao estudo da seção Tendências e Cultura, do jornal carioca *Opinião*. Findado este trabalho, em março de 2003, apresentei a este programa um projeto de doutorado que pretendia estudar a passagem da equipe deste jornal a outra publicação, *Beijo*, em função da série de embates com a censura. Mantive este projeto até dezembro de 2005, período em que cursei as disciplinas do programa, e no qual também traduzi um livro, da Prof^a. Graciela Montaldo, intitulado *A propriedade da cultura*. Neste livro há um ensaio, "Um caso para o esquecimento: estéticas bizarras na Argentina (livros, indústrias culturais e ficções)", em que a crítica se dedica ao estudo de um observador da vida contemporânea: César Aira. Este foi meu primeiro contato com o objeto da presente investigação. Devo dizer que neste período que antecede a mudança de projeto, persistia em mim um grande desejo de mudança, não só de bibliografia, mas mudança de espaço-tempo. O trabalho com os jornais *Opinião* e *Beijo* estava circunscrito na década de 70; mais exatamente, *Opinião* terminava no ano em que eu nascia, 1977, e se tratava de um período difícil de ser revisitado porque, criado nas décadas de 80 e 90, o que eu experimentara da década de 70 na verdade não era mais que alguns discos, nem Stones nem Zeppelin, mas Killing Joke, The Clash ou The Damned. Minha experiência era essa e, de resto, podia apenas visitar bibliografia, cuja marca, muitas vezes, era o tom de depoimento dos anos de chumbo. Da bibliografia escolar de segundo grau pouco trazia, porque até muito recentemente o estudo fundamental de literatura no Brasil pautava-se pelos estilos de época, e quando se chegava a 1922, na Semana de Arte Moderna, ou a 1945, quando se utilizava o termo pós-modernismo, de um modo, talvez, que sequer fosse moderno, já era hora de se dedicar aos livros indicados para o vestibular. O desejo de mudança de projeto a que me refiro, portanto, era o desejo de tocar estéticas da década de 80, relegadas por sua condição alternativa, e que também não adentravam o grande mercado aberto nessa década. Cheguei a fazer isso, timidamente, num breve texto, "Poesia em tilt", apresentado em colóquio promovido pelo NELIC, em 2001, quando analisava letras de canções de grupos como Varsóvia, Akira S & As Garotas que Erraram, Finis Africæ, dentre outros. Enfim. Gostaria com isso de apenas dizer que meu desejo pelo estudo da literatura vem da música, e do contato com dois livros esquecidos, *Fliperama sem creme*, de Teixeira Coelho, e *O movimento punk na cidade*, de Janice Caiafa, que encontrei, já no fim dos anos 80, na estante de meu irmão punk. É a partir deste lugar da infância que leio um romance como *A prova*, de César Aira.

O livro narra um acontecimento na vida de Mao e Lenin, duas meninas que, na rua, com motivos passionais, abordam Marcia, uma atendente de loja de armarinhos, e que culminará na destruição de um supermercado. Antes disso, porém, sentadas numa lanchonete de *franchising*, o Pumper Nic, espécie de MacDonalds portenho, Marcia, a partir do clichê, julga ambas serem punks.

"Vocês não gostam de The Cure?"

"O que é isso?"

"A banda inglesa, os músicos. Eu gosto. Robert Smith é um gênio."
"Nunca ouvi."
"É esse cretino que pinta os lábios e enche a cara de pó de arroz. Vi na capa de uma revista."
"Que *pelotudo*."
"Mas é teatral, é... a provocação, nada além. Não acho que pinte a cara porque goste. O look é parte da filosofia que ele representa..."
"*Pelotudo* do mesmo jeito."
"Preferem o heavy metal?"
"Não preferimos nada, Marcia."

Este é um dos elementos que também compõem a narrativa de César Aira: documentação. Naquele momento, 1989, é a data firmada ao final da narrativa, o punk, de fato, já tinha morrido, sobrando apenas o nihilismo do nada querer, de que trata Alain Badiou, em *Ética: um ensaio sobre a consciência do Mal*.

A tese que ora se apresenta foi escrita sob o postulado de que toda máquina é máquina de máquina. A idéia está em um livro de Deleuze e Guattari, *O anti-Édipo*, cuja leitura permanece sempre incompleta – um desafio. Mas permanece incompleta porque a escritura assim deseja; porque escritura e leitura demandam um ultrapassamento cujo caminho prevê sua própria diluição; porque sua condição de verdade é a condição da própria verdade: não poder se revelar, seguir adiante, primar pelo que ainda não foi possível e, numa palavra, "Continuar!", simplesmente, tal como figura a máxima da ética perseverante, a ética das verdades, de que trata o mesmo Badiou. A verdade persevera, porque o que dela se mostra, o resultado, é sempre outra coisa que não ela mesma: é um indício, um momento.

Dividida em capítulos, a tese possui três ou quatro movimentos. O primeiro deles tenta esboçar uma imagem da figura de César Aira: uma nota mais bibliográfica que biográfica, talvez por ser quase impossível montar sua figura desvinculando-a da literatura. Articulador de uma escritura ambivalente (ao mesmo tempo frívola e de uma seriedade que queima), Aira desdobra-se em novelista, romancista, tradutor, conferencista e até mesmo artista plástico, como atesta a exposição *Belleza y Felicidad*, apresentada em Niterói, em 2007. Sua escritura, no entanto, não guarda quaisquer vínculos institucionais; prescinde, aliás, de qualquer institucionalização prévia, seja do mercado, seja da academia, embora atue em ambos os ambientes.

Aira escreve caso tudo se perca; escreve para dar testemunho (ainda que se trate de um ato involuntário: não é um testemunho para a História, mas a História se constrói, posteriormente, também a partir desse testemunho). E a pulsão desta escritura não é nada mais, nada menos, que a confecção de um intenso e verossímil realismo. Porque a verdade deste realismo é sua condição mutante: nunca se saberá do que o realismo será capaz, pois o contínuo do pensamento, de acidente em acidente, remete-o para frente, inexoravelmente. O texto é a interrupção, mas também é máquina que movimenta a linguagem.

Na sequência, tento seguir o argumento de Graciela Montaldo, discutindo de que modo a máquina Borges atua como uma espécie de sombra na literatura argentina que lhe é posterior. A questão aqui seria "Como escrever depois de Borges?" e, para isso, tento, por um esforço de contigüidade hipotética, pensar as posturas de Ricardo Piglia e Juan José Saer diante do famoso ensaio, "O escritor argentino e a tradição". Tento perceber no que delas difere a posição de Aira. Piglia tenta se desvencilhar de Borges via Roberto Arlt; sua resposta à pergunta "como escapar do nacionalismo sem ser nacional" seria esta: via falsificação. Saer, por sua vez, trabalha com a alegoria, expõe "a outra face do real", revelando uma história não contada, ou, por outro viés, mostra como o real não é mais que irreabilidade negada, como diria Blanchot. No que diz respeito a César Aira, o que nele persiste de Borges talvez seja a descrição dos movimentos do acaso, o ensaísmo, a marca de uma escritura híbrida. Quanto à questão do ensaio de Borges, Aira simplesmente diz "O artista é artista da transmutação dos valores. E se ele prefere ser inautêntico?" A habilidade do artista não reside na confecção de um produto com a marca nação, mas no modo como lida com o acaso: se o mundo necessita de uma forma nacional para ser

inteligível historicamente, o que se tem aí não é nada menos, nada mais, que linguagem. E propagar essa linguagem, simplesmente, já constitui, em si, a nação.

Renunciar a essa tarefa hipotética, construir a nação, é o primeiro abandono do escritor: partir sem metas. Porque permanecer na esfera deste compromisso é reincidir no velho, no esperado, nas misérias do tempo, na cegueira do hábito, nas promessas melancólicas da decadência. A Aira parece não interessar a suspeita do real. Porque o real não se constata nunca, o real se fabrica, por meio de uma ficção.

Onde terminam as metas, os projetos, começa a literatura. Mas arbitrar esse movimento não é possível; é possível demonstrá-lo, como fez Lucio Fontana, mas não mostrá-lo, revelá-lo de uma vez por todas. Sob esse viés, sempre que se busca o sentido, a *explicatio*, o que se tem é teoria, história, sociologia, mas não literatura, porque se trata de um esforço que tenta absorver o acontecimento na ordem da situação, e a literatura, sabemos, permanece como o elemento (se é que podemos chamar assim) irreduzível e incompreensível, para usar deste outro termo de Aira.

Permitir deixar-se atravessar por um acontecimento, portanto, implica no abandono. Não como uma opção destrutiva, mas como possibilidade do porvir. E nesse gesto, curiosamente, não há transgressão alguma, pois já não resta lei que identifique essa transgressão. Trata-se do seu avatar seguinte: já não há permanência no mundo abandonado, mas a fabricação de novas verdades, pelas quais nada resta do sistema anterior. É remeter-se para frente, a um lugar inexistente, um neutro talvez: um fora que não o fora-da-lei. Um fora que se dilui, porque nele nada há além de superfície: é o Aberto, o *livre-do-ser*.

Por essa abertura se esvai toda representação, pois não resta objeto em anterioridade ao procedimento; e caso esse objeto exista, seu nome seria Tudo. O mais curioso é que este gesto de abandono não implica no fim da representação; é através dele que esta ganhará potência. E nisso, o realismo se refaz: ele demanda todas as ficções possíveis, demanda que, após o acidente, se enlace novamente a melancolia do contínuo – que nada tem a ver com continuidade. (A continuidade seria a repetição do mesmo, a elaboração, em certo momento do tempo, de uma doutrina, algo que concede a uma verdade potência total, que derrete e petrifica essa verdade, e que daí por diante deverá ser repassada às gerações na forma de um saber incontestado.)

Nesse sentido, a obra de César Aira nunca termina. Seu trabalho é o processo de continuar escrevendo, e revelando as páginas de um diário sempre incompleto. Sua escritura é uma instalação, uma máquina propulsora de outras máquinas, de séries, cujo procedimento é a tradução. Esse procedimento, sabemos, já não garante a permanência do objeto anterior em um novo sistema; resta apenas o nome, porque o processo reinventa objeto, tal como *Mil gotas*, uma *assemblage*, reinventa o *Grande vidro*, bem como os trabalhos de Víctor Grippo, e mesmo, *Os sete loucos*. O que se tem aí é a propulsão de singularidades, de novos mundos.

Dentre os mecanismos que conectam tais singularidades a um mesmo exercício de pensamento, a uma mesma vontade (isso a que Deleuze e Guattari localizaram na narrativa de Kafka como *termos notáveis* que aumentam as conexões do desejo no campo de imanência), está a prosopopéia, cuja teoria César Aira formaliza em 1994, mas que é possível reconhecer em sua escritura desde muito antes, e que continua vigente nos textos mais recentes. Pela prosopopéia se concede discurso àquilo que se julgaria nunca poder falar; através dela a vida se instala onde antes só havia inércia. Através dela se dá vida tanto às ovelhas do pampa quanto ao carrinho de supermercado; tanto à Pobreza, interlocutora do escritor num dos seus solilóquios, quanto à tília, a árvore-monstro que habita sua infância. Através da prosopopéia o Bairro Flores fala, suas personagens cotidianas, desde os entregadores de pizza, os mendigos, os meninos da academia de ginástica, até as meninas darks do Pumper Nic; desde as personagens dos ensaios, Copi, Edward Lear, Alejandra Pizarnik, Picasso, Rugendas, até César Aira. Porque, como lembra Sylvia Molloy, via Paul de Man, é a prosopopéia a figura que rege a escritura de si, essa tentativa sempre renovada e sempre

fracassada de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida. Através da prosopopéia, em última análise, se dá vida ao conteúdo oculto na caixa-preta. Aí reside a utilidade da arte: desmontar as estruturas, voltar a montá-las, rearticular a experiência, fabricar um relato para si mesmo, ir além do mero uso das coisas que povoam o mundo, adentrar a composição de um sujeito. Fazer e saber como o mundo funciona, como o mundo se faz mundo. Pela prosopopéia, por fim, o realismo se renova. E para isso, basta uma maquete.

Alberto Giordano, num livro que dedicou à análise da escritura de Manuel Puig, diz que este escritor não pode ser inserido em tradição literária alguma. "Para mim há", diz o crítico, "um parentesco anterior com Arlt, e posterior com César Aira. Mas se trata de algo relacionado a efeitos de leitura, não às convenções da história literária". E continua: "Porque a escritura de Puig é literatura que está por fora da literatura, que é absorvida pela instituição cultural 'literatura', mas que mantém uma imensa reserva de resistência à instituição. Tudo isso tem efeitos infinitos: um deles é este livro que escrevi; outro é o de que seus romances podem ser lidos até por minha mãe". Penso que a mesma idéia pode ser lançada para a escritura de César Aira: não há, em seus textos, um só jogo de linguagem, uma só palavra que não faça parte da rede discursiva de nossa jornada cotidiana.

Manuel Puig, aliás, em depoimento a Joaquín Soler Serrano, para o programa *A fondo*, da Radiotelevisión Española, em 1980, ao narrar seus fracassos tentando fazer cinema, em Roma, nos anos 60, dizia ter fugido deste porque jamais conseguiria ordenar o caos de um set de filmagem. "— Eu, se me dizem que tenho de fazer algo que não posso corrigir", diz Puig, "já me sinto paralisado. Se faço algo é sob a idéia de que vou corrigir, repensar, sou muito inseguro por natureza. Não acredito no que saia de primeira intenção." Se a narrativa de Puig pode ser lida como uma forma de abandono da literatura por sua aderência aos materiais daquilo que se convencionou chamar cultura de massa, sua postura com relação à construção do texto difere em muito da de César Aira: "Daquilo que se escreveu um dia terá de se reivindicar para o seguinte, sem voltar atrás para corrigir (é inútil), mas avançando, dando sentido àquilo que não possuía força para avançar. As histórias, por fim, vão empurrando para frente a consumação da arte que as justifica", diz o escritor, em *Cumpleaños*.

No espaço que encerra a entrega da tese aos Srs. e este momento, assisti a um velho filme de Wim Wenders, *Quarto 666*. A primeira imagem é a de uma grande árvore, um cedro libanês, posicionado ao lado do aeroporto de Paris, em meio à autopista e os trilhos do trem, que o cineasta diz marcar, há muito tempo, suas chegadas e partidas à cidade francesa. Na última vez, porém, Wenders comenta que a grande árvore passou uma mensagem diferente: dada a sua idade, tinha assistido ao surgimento da fotografia e do cinema, podendo inclusive sobreviver ao fim deste. A partir então deste dispositivo, a grande árvore, que pode muito bem ser *El tilo*, a tília, a árvore-monstro de César Aira, Wenders chega a Cannes com uma questão a seus colegas cineastas sobre o futuro da sétima arte. Na primeira das entrevistas de *Quarto 666*, portanto, Jean-Luc Godard, que sabemos ser uma das maiores influências na escolha de César Aira pela literatura, diz o seguinte: "Os filmes são criados quando não há ninguém olhando. Eles são o invisível. Aquilo que não se pode ver, é o inacreditável... E a tarefa do cinema é mostrar isso. Mostrar o que não se pode ver".

Este, penso, é o maior feito da escritura de César Aira e suas criaturas, seu livro dos seres imaginários: mostrar aquilo que não se pode ver. Este é o seu realismo, cujo procedimento básico conforma uma ética: do abandono para uma nova escritura.

Gostaria, por último, de firmar meu agradecimento a uma série de pessoas que estão neste trabalho: meu filho Eduardo; meus pais Rolf e Neli; meus irmãos Evandro, Dayana e Nilson; os amigos Marco Antonio Chaga, Simone Dias, Felipe Lins, Widomar Carpes Jr., Fernando Massignam, Daniela Pedroso, Guilherme Peixoto, Frank Marcon; os professores Maria Lucia de Barros Camargo e Raúl Antelo, cujas bibliotecas amparam boa parte da base teórica desta pesquisa; este Programa de Pós-Graduação, nas figuras de Dona Elba Maria Ribeiro e Prof^a. Tânia Ramos; os Srs. Professores que compõem esta banca, em especial à Prof^a.

Ana Luiza Andrade, com quem durante muito tempo trabalhei na elaboração da revista *Travessia* e com quem tive o privilégio de voltar a conviver na etapa final desta investigação. Por fim, a César Aira agradeço sua generosidade e confiança. Muito obrigado a todos.



