

Como escrever mal: o caso César Aira

How to write poorly: the César Aira case

Victor da Rosa

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

CNPq

victordarosa@gmail.com

Resumo: Neste artigo procuro discutir a literatura de César Aira, sobretudo as novelas publicadas no início dos anos 1990, a partir da noção de “má literatura”, que é central para entender a obra do autor e possui implicações variadas na história da literatura argentina. Tendo como ponto de partida (e também de chegada) as *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, pequeno livro de Aira recentemente publicado no Brasil, releio tantos os seus ensaios quanto algumas de suas novelas – não perdendo de vista que muitas vezes os dois gêneros se confundem – para depreender daí uma transformação decisiva sofrida pela ficção do autor, que implica, como se verá, na invenção de um novo procedimento de escrita.

Palavras-chave: César Aira; má literatura; ficção contemporânea.

Abstract: In this article, I intend to discuss César Aira’s works, especially the novels published in the early 1990s, using the notion of “bad literature,” which is central to understanding the author’s work and plays different roles in the history of Argentinian literature. Having as starting (and concluding) point the *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, a small book by Aira recently published in Brazil, I re-read both his essays and some of his novels – bearing in mind that often the two genres are mixed – in order to infer hence a decisive transformation undergone by the author’s fiction, which implies, as will be seen, the invention of a new writing procedure.

Keywords: César Aira; bad literature; contemporary fiction.

Recebido em: 7 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 12 de maio de 2017.

No começo de 1990, quando ainda era um escritor pouco conhecido fora da Argentina, César Aira inicia um período de residência na Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, localizada em Saint-Nazaire, na França, onde permanece por dois meses escrevendo um relato curto e curioso, intitulado em francês mas redigido em espanhol, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. O livro, que só recentemente veio a ser publicado na América Latina,¹ chama a atenção não apenas por sua mescla entre autobiografia, ficção e ensaio – mescla que, pelas constantes variações ao longo do texto, talvez deixe o leitor desorientado –, mas também por apresentar pela primeira vez um conceito que se tornou fundamental para entender a ficção que o escritor veio a desenvolver a partir dos anos seguintes: o conceito de má literatura.

O relato se inicia, despreziosamente, com a descrição de um “bassin”, “espécie de ilha” para onde o escritor se dirigia todas as manhãs com o intuito de escrever, sentado em um dos seus cafés, o Café de la Loire; mas, depois de poucos parágrafos, o narrador nos diz sobre sua verdadeira ocupação: “fazer teorias sobre a coincidência final da literatura consigo mesma”. Com um discurso bastante erradio, que faz o leitor se deslocar repetidas vezes de uma teoria a outra – “teorias falsas”, diz o narrador – e mesmo entre diferentes registros textuais, inclusive a ficção, Aira faz então 1) a defesa do esquecimento, sem o qual não existiria literatura; 2) teoriza sobre a noção de continuidade, sem a qual não existiria relato; 3) insulta a literatura francesa dos últimos anos, que teria decaído em “explicação e racionalidade”; 4) até chegar, finalmente, ao conceito que nos interessa em particular, e que parece ser mesmo o centro da reflexão do escritor.

¹ Por coincidência, no Brasil, e não na Argentina, por uma pequena editora da cidade de Florianópolis, a Cultura e Barbárie, no ano de 2011, já que o livro foi divulgado originalmente na França, em 1991. O relato, no entanto, apesar de mais ou menos desconhecido em relação a outros livros de Aira, deve ocupar uma posição de interesse entre tantos livros do escritor. Isto porque uma série de traços, estratégias e procedimentos, que depois se tornaram mais recorrentes em sua literatura, já aparecem ali, como veremos.

Ao tratar da ideia de “escrever mal” na ficção de Aira, os críticos pouco têm dado importância à evidência de que, no livro em questão, a teoria advém de uma mentira contada pelo narrador – mentira que, por outro lado, corrobora a ideia de que um escritor é uma proliferação de teorias, mas de teorias falsas, “da mesma forma que seu trabalho é inventar exemplos que também são falsos, já que a literatura é o método de fazer mitos das particularidades, criar a impossível repetição do único”.² Se escrever mal é como “desenhar com a mão esquerda”, o narrador afirma isso sob a alegação de que redige suas “novas impressões” em língua francesa, ou seja, uma língua que domina apenas parcialmente, quando na verdade o livro, com exceção do título, é escrito inteiramente em espanhol.³ Seja como for, a teoria de Aira nasce de uma dupla situação discursiva que certa ambiguidade do significante “nouvelle” já antecipa: *novela*, por um lado, quer dizer ficção, romanesco; e *novidade*, por outro, curiosidade frívola e vanguardismo.

Aira diz então que escrever mal “é uma lição que nunca se dá, ao menos deliberadamente, mas seria útil”. Primeiro porque, ao escrever em língua estrangeira, uma “torpeza paralisante” se ergue diante do escritor e revela-se inerente a seu trabalho, torpeza que até então “havia permanecido velada atrás dos sonhos encantados de sua língua materna”.⁴ Quer dizer, ao escrever em outra língua é possível preservar uma “idiotice natural, para que a literatura atue sem travas”.⁵ Julio Premat defende que a literatura de Aira seria monstruosa ou idiota porque opera por meio não da

² AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 11. Julio Premat, em interessante reflexão sobre Aira, classificado pelo crítico como “o idiota da família”, chama a atenção para o fato de que a constante remissão do escritor a um discurso inautêntico, falso e disparatado, presente não apenas nas *Nouvelles...*, “desautorizaria qualquer leitura ao pé da letra de suas hipóteses sobre a literatura”, no que parece ter razão, mas nada nos impede, por outro lado, de testar tais hipóteses, procurando medir inclusive a maneira como a ficção de Aira responde a elas (PREMAT. *Aira: o idiota da família*).

³ “Isto se deve em parte ao fato de que escritas estas Novas Impressões em francês, o que se faz tão incômodo (é como se tentasse desenhar com a mão esquerda) que me transmite a deliciosa sensação de estar escrevendo ‘mal’” (AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 11). Há outras mentiras contadas no livro...

⁴ AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 23.

⁵ AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 19.

ingenuidade ou da marginalidade, como muitas vezes os críticos afirmam, e sim de “um saber frustrado, de uma aplicação torpe dos critérios que regem a ‘grande literatura’”. Seguindo os argumentos do crítico, ler as ficções de Aira deve supor um confronto com uma perspectiva construída de modo reiterado por sua ficção: “a de um narrador que não entende, a de uma ação que se desfaz, a de uma perícia incongruente que põe a perder uma história até então promissora”⁶.

O confronto com tal perspectiva se dá pelo menos em dois níveis. Por um lado, a enganosa simplicidade ou naturalidade dos relatos – em uma palavra, o realismo – se encontra dinamitada pelo imprevisto, pela proliferação, pela digressão e pelo disparate, ou seja, é a própria imaginação que desafia os sistemas hegemônicos de representação, fazendo com que a obra não esteja nunca onde se espera; por outro, a literatura de Aira, além de monstruosa e idiota, ou justamente por isso, seria também uma “literatura de ponto de vista”, e o seu personagem típico é aquele que “observa o mundo mas não o conhece, quer decifrar o elementar e lê mal, suscita a ficção pelo deslocamento de sua lógica, aparentemente racional mas na realidade absurda”. Em suma, as reações desorientadas e os juízos incongruentes desse personagem, que às vezes se chama César Aira e pode estar sentado em algum café escondido na França ou em um congresso de literatura em Coronel Pringles, geralmente são o motor da ficção do escritor.⁷ De maneira que uma das características da má literatura fica sendo, portanto, sua própria frivolidade.

Sandra Contreras, autora do livro que é provavelmente o mais definitivo sobre a obra do escritor, *Las vueltas de César Aira*, ao tratar da noção de má literatura, chama a atenção para a recorrência de alguns dos seus procedimentos de escrita, mas não sem antes pontuar que

De nenhum modo se trata, na própria literatura de Aira, de criar o efeito de má escritura: nem o efeito de uma imperfeição da prosa nem o da transgressão da linguagem (ao contrário, não apenas há ali uma sintaxe impecável mas também uma prosa que pode tolerar, como adverte o próprio Aira, o qualificativo de estranha e elegante.⁸

⁶ PREMAT. *Aira: o idiota da família*.

⁷ PREMAT. *Aira: o idiota da família*.

⁸ CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 126, tradução minha.

Para a crítica, o que se produz é na verdade um efeito, a impressão no leitor de que “o relato perde o controle ou o rumo e *não cai muito bem*: o efeito de que *por momentos*, e em relação com a composição da obra, o romance fracassa”.⁹ Se Contreras se refere a um “resultado falido” do relato, Premat fala de um “saber frustrado”, e ambos os efeitos, que têm a ver com a suposta falta de correção de sua escrita – a saber, um método que o próprio Aira chama de “voo para a frente” (“*huida hacia adelante*”) –, constituem o passo mais decisivo para o conceito de má literatura.

Em suas *Nouvelles impressions...*, Aira trata de tal método segundo a perspectiva de um escritor latino-americano, na medida em que afirma que a diferença “geral e abarcadora” entre a literatura europeia e “a nossa” é que “a europeia se apoia maciçamente na qualidade, na exigência de qualidade a que está submetido o produto do escritor”, enquanto que “a nossa pode se permitir tudo”, inclusive a estupidez. O que está em jogo, segundo essa ficção com aparência de ensaio que Aira inventa, não é outra coisa senão a liberdade, pois escrever mal, sem correções, e numa língua estrangeira, é justamente “um exercício de liberdade que se parece à própria literatura”, território em que, de tal modo, tudo é permitido. Se a qualidade fica para trás, assim como qualquer efeito ou resultado, o que arrastaria a escrita de Aira seria a própria vertigem, figura que aliás, com outro nome, abre o ensaio de Contreras, e é conduzida como “o mecanismo que funda o universo airiano” – a crítica fala justamente de um ritmo febril (ou vertiginoso) de invenção. Dessa maneira, para o escritor, “Jamais se deveria corrigir o escrito para torná-lo melhor. Corrigir é invocar um fantasma”, e ele ainda (se auto) ironiza, performaticamente, já que se trata de uma frase ela mesma mal escrita: “Eu escrevo como quem sou, mas se o escrito estivesse melhor escrito seria como se outro o tivesse escrito, algum grande escritor”.¹⁰

Outro argumento contra a correção, que termina por compor o método da “*huida hacia adelante*”, diz respeito a um comportamento de não concessão ao leitor, afinal quando um escritor corrige o que escreveu, de acordo ainda com a defesa de Aira, “o faz com um olhar (e uma estética, e uma moral) de leitor, não de escritor”,¹¹ já que estaria “se

⁹ CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 127, tradução minha.

¹⁰ AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 26.

¹¹ AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 26.

rebaixando a fazê-lo ao gosto do leitor, com o que, além de renunciar a sua função específica, inibe a surpresa, que é o gozo primeiro e último da leitura”.¹² Em outras palavras, o escritor deve ser somente escritor, e uma correção exaustiva – ou mesmo “uma gota do elemento ‘leitor’” – poderia colocar tudo a perder, resultando em “um texto que o leitor já conheça”. Sendo assim, é preferível escrever mal, mesmo porque o “verdadeiro escritor” – e a expressão não deixa de ser paradoxal, já que Aira se coloca no lugar do *falso escritor* (idiota e ilegítimo), mas se trata apenas de um paradoxo no meio de tantos outros – “é o que efetua a transmutação do mau em bom mediante seu mito pessoal, sem prestar muita atenção ao que definitivamente escreve”.¹³

Um dos traços mais marcantes de tal método, segundo a leitura de Contreras, consiste na forma precipitada como os relatos terminam – tendo um marco em *La liebre*, narrativa escrita em 1987 e publicada, originalmente, em 1991, curiosamente o mesmo ano das *Nouvelles impressions...*¹⁴ Em sua análise, Contreras procura mostrar que, à diferença dos relatos anteriores, o desfecho de *La liebre* é não apenas precipitado, mas faz dessa precipitação uma espécie de espetáculo. Essa falta de acabamento, que inúmeras vezes foi motivo de censura (às vezes de piada) por parte dos críticos, para quem Aira responde sempre de maneira irônica, geralmente argumentando que se “entedia” com determinada história e deseja começar logo outra, enfim, essa aceleração provoca “um notório efeito de imediatez que faz com que o folhetinesco tenha, em seu germe, esse caráter massivo-televisivo que advertimos”, de acordo com Contreras.¹⁵ Mas a ideia de telenovela não funciona como um dispositivo que organiza a narrativa, e nem mesmo devemos ler os relatos de Aira em função de uma adoção, transposição ou desconstrução dos gêneros televisivos; o que parece inegável é que a televisão, com a sua frivolidade anódina e o humor involuntário dos

¹² AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 27.

¹³ AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 27.

¹⁴ Para Contreras, um “ciclo” se encerra com a edição de *Una novela china*, divulgada em 1987 e escrita três anos antes, segundo a data que Aira dispõe nos finais de todos seus relatos, e outro ciclo se inicia com *La liebre*. Ver CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 119, tradução minha.

¹⁵ CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 122, tradução minha.

programas de auditório, possui uma *presença* na literatura do escritor, além de ser um tema recorrente em algumas de suas narrativas:

Presente, digamos, como as séries e filmes dos domingos que sublinham o clima de anódina frivolidade de La luz argentina, e mais precisamente como uma atomefera que cobra densidade, maior visibilidade, no ciclo darwiniano e muito especialmente em *Embalse*.¹⁶

Na análise que faz de *Embalse*, terceira novela do “ciclo televisivo”, depois de *La liebre* e *La guerra de los gimnasios*, Contreras analisa essa presença em nível de percepção: não se trata exatamente de um relato *sobre* a televisão, mas *com* a televisão. Quando o personagem Martín descobre umas galinhas que nadavam, era como se – diz o narrador – “a televisão houvesse feito realidade em sua ausência. Não era coerente com esses desenhos animados japoneses que Franco via, como o episódio das galinhas? Muito”.¹⁷ A crítica ainda argumenta que a percepção televisiva entra no relato como repetição e fragmentação, sendo esta por meio do *zapping* e aquela da transmissão de futebol, fundada no *replay*, definindo assim uma espécie de “matriz estrutural do tempo televisivo”. Já em *La guerra de los gimnasios*, Contreras lembra que o protagonista nada mais é do que um galã típico das telenovelas cuja educação foi parcialmente pautada pelos “filmes de terror que via pela televisão” – ou, como diz outro personagem de *Embalse*, “esses filmes idiotas que passam o tempo todo na tevê” –, já que os pais viviam o tempo inteiro “sob a penumbra colorida que saía da tela do televisor”.¹⁸ Quer dizer, o que define o televisivo na ficção de Aira é fundamentalmente o “efecto de inmediatez” que se irradia, por exemplo, em personagens *sem psicología ou profundidade*, semelhantes aos personagens de desenhos animados.

Como parece evidente, advém desse procedimento um efeito de desvalorização das formas literárias convencionais. Ao abolir uma suposta distância crítica da literatura consigo própria, ou mesmo ao suprimir a distância entre a publicação de um livro e outro, já que Aira faz da superprodução um de seus procedimentos mais estimados, chegando a publicar até quatro livros no mesmo ano, enfim, tal efeito de pressa

¹⁶ CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 122, tradução minha.

¹⁷ AIRA. *Embalse*, p. 189, tradução minha.

¹⁸ CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 43-45, tradução minha.

que sua ficção evoca, e que a figura da lebre traduz com perfeição, acaba por gerar uma desvalorização da própria literatura, e isso também possui consequências. Na hipótese de Contreras, não é que Aira “trabalha” com a má literatura a partir de *La liebre*, se apropriando de tal conceito e jogando com seus pressupostos, como fazia nos primeiros romances; agora o que o escritor realiza é sua interiorização, pois a ideia de má literatura não é mais apenas um objeto de diálogo: ela afeta a criação e a circulação do valor dedicado aos seus livros.

Ao dialogar com tal ideia, Premat é bastante perspicaz e percebe que, ao desvalorizar a própria literatura por meio da interiorização da ideia de escrever mal, Aira não faz outra coisa senão manipular seus critérios de qualidade – invertendo suas posições, supondo o que é mau e bom, e assim reorganizando, como todo grande escritor, um sistema literário ao redor de si, sistema aliás que diz respeito não só à história da literatura argentina, de Borges a Pablo Katchadjian, mas também a alguns dos escritores e artistas que analisa em seus ensaios, como é o caso de Kafka e Duchamp. Nessa perspectiva, argumenta Premat, os ensaios de Aira (gênero que o escritor pratica eventualmente) fazem parte da estratégia específica do *ailleur*: aquele que reconstrói uma tradição literária, ou um lugar para a literatura, baseado em um estranhamento frente a ela. Tal estranhamento tem um nome, que em Aira toma a forma de um conceito inédito ou, ao menos, de epíteto provocativo: o de má literatura – que nesse caso diz respeito também a uma retomada, em chave negativa, dos grandes nomes da tradição, não exatamente transgredindo-os, mas pondo-os a perder, arruinando-os, deslocando seus sentidos. “Literatura idiota que, em negativo, propõe uma leitura – diz ainda Premat – do corpus literário argentino como uma literatura inteligente”:

Inteligente Lugones e sua cultura em Luas (ainda que termine comparando o satélite com um queijo), inteligente Macedônio e sua negação do autor (ainda que o cosmos seja, como no conto, uma abóbora), inteligente Borges com sua infinita biblioteca de livros ingleses (ainda que Funes recorde sem entender e Pierre Menard escreva doutamente algo que já está escrito), inteligente Cortázar com seu jogo como trampolim metafísico (ainda que os Cronópios se dediquem a perder trens e as famílias a construir inúteis cadafalsos nos jardins), inteligente Piglia, fabricando ferramentas de leitura em seus ensaios e fechando

interpretações possíveis (ainda que o maior personagem de sua obra seja, em *Plata quemada*, um psicopata tão lúcido quanto distraído), inteligente Saer, quando constrói uma saga de inédita amplitude (ainda que defenda, com discutível ingenuidade, a ignorância do escritor diante de sua obra). Inteligentes, é claro, os professores e críticos, inteligentes as cátedras da Universidade de Buenos Aires e os suplementos culturais, inteligentes os diretores de coleção, inteligentes os Congressos de literatura, inteligentes os livros críticos como este. Ser escritor na Argentina é ser um escritor inteligente.¹⁹

Além do desfecho precipitado, assim como também de uma crescente exploração do humor e da ficcionalização do próprio nome,²⁰ recursos utilizados por Aira de maneira quase sempre bizarra, extravagante e barroca, a noção de má literatura, cuja pedra de toque consiste no método de conduzir a escrita sempre adiante, possui outro traço que marca a ficção do escritor: sua “potência de contínua mutação”. Contreras argumenta, por meio de estudos sobre os livros de Marthe Robert e Roger Caillois, que o romance é um gênero ele próprio indefinido, aberto a inúmeras possibilidades e que faz dessa abertura sua maior força; sendo assim, Aira traduziria a indeterminação do romance nos termos de uma poética radicalmente permissiva e contínua, como quem escreve automaticamente, cujo método de não corrigir passa a ser a melhor forma de sair “do literariamente correto, do previsível e previamente valorizado, ou seja, para Aira, a boa literatura”.²¹

Como muito já se falou sobre Aira, sua relação é irônica não apenas com os gêneros literários ou mesmo com a maneira como conduz sua própria ficção, mas também com a indústria da cultura, na medida em que o escritor publica três ou quatro livros durante o ano, seja por grandes editoras, como a Emecé, seja também por pequenas, como a

¹⁹ PREMAT. *Aira: o idiota da família*.

²⁰ Uma boa introdução sobre o assunto pode ser vista em *Ensaio sobre autoficção*, obra organizada Jovita Maria Gerheim Noronha. No que diz respeito à literatura de Aira, uma série de análises nessa direção já foi feita, como é o caso de “El simulacro de la desidentidad: las figuras autorales en el espacio autoficcional de Aira e Vila-Matas”, de Pablo Decock; e “Aira como autor de si-próprio?”, de Luciane Azevedo.

²¹ CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 129, tradução minha.

Beatriz Viterbo, ou de menor circulação ainda, como a Vanagloria e a brasileira Cultura e Barbárie, saturando o mercado com textos da marca “Aira” e *desvalorizando assim o próprio trabalho literário*. Por isso a literatura de Aira segue a fórmula contrária em relação ao “elogio” que o próprio escritor faz a Juan José Saer: “trabalho, tempo e vigilância”. Mesmo nas entrevistas, Saer se ocupava em deixar claro quanto tempo demorou para escrever seus romances: *El limonero real* levou nove anos; *El entonado*, dois e meio; e *Glosa*, quatro. Já no caso de nosso escritor, ao contrário, trata-se da prioridade do processo sobre o resultado da obra, ou seja, o procedimento vem primeiro, não sendo interessante, supostamente, controlar seus resultados. “Primeiro publicar, depois escrever”, conforme sugeria outro argentino, este sim um mestre para Aira, Osvaldo Lamborghini.

De maneira que, sim, a “potência de contínua mutação” se reflete também aí: Aira prioriza a continuidade e a transmutação, e não a pausa reflexiva, inclusive na passagem de um livro para o outro, e é também por isso que o escritor finaliza todos os seus relatos com uma data, como se a sua obra fosse um grande diário. Quer dizer, além da produção em excesso provocar certo incômodo na recepção de seus livros, ele também transforma o tempo em velocidade, assim como a vigilância em precipitação. Mas não é que Aira publique *muito*, senão que publica *tudo*: as novelas boas e as más, as bem escritas, mas também as duvidosas ou idiotas. Tal é o terreno (o da produção folhetinesca que interioriza a cultura massiva) em que a noção de “má literatura” se legitima como forma transgressiva em relação às hierarquias herdadas, imediatamente desvalorizadas por sua reiterada exposição à banalidade, ao disparate e ao erro, lembrando que uma de suas mais recentes novelas é intitulada *El error*.

Por fim, Contreras pontua com maior precisão a “ambivalência” com que Aira conduz esses movimentos, que a crítica entende, corretamente, como “transmutación de los valores”, e não “una simple inversión”. A interrogação do escritor – literatura de qualidade ou má literatura? – deve ser a todo momento reatualizada, por meio do gesto performativo que é a publicação de um novo livro, de modo a fazer da ambivalência, ou da impossibilidade de obter qualquer resposta razoável, um traço constitutivo de sua própria literatura. Em *Una novela china*, ao discutirem sobre as qualidades da obra de um artista, dois amigos chegam a uma conclusão sugestiva: é o espectador, por meio da leitura,

quem deve decidir se está diante de uma fraude, de um papelão ou de uma obra-prima. “A dúvida tornava mais fascinante a sua obra”, diz o narrador do romance, “e o encanto torna mais difícil a resolução da alternativa”.²² Por sua vez, Contreras conclui nos seguintes termos: “O desafio de Aira, poderíamos dizer, consiste em sustentar, com a maestria do ironista, esse efeito de suspensão”.²³ A manobra é arriscada, já que Aira se expõe constantemente e sem muitas reservas, como se não temesse o papelão; mas a aposta, em si, embora arriscada, é também promissora e vertiginosa.

Mas César Aira – e esta é uma das hipóteses que este artigo defende – não caminha sozinho nesse terreno, ou seja, não é o único que escreve mal, como talvez possa parecer, embora seja o único que escreva mal à sua maneira. Basta reler seus pequenos, e sempre iluminadores, ensaios sobre alguns dos escritores argentinos que poderiam ser tomados como influências de Aira – ou mesmo ler os escritores influenciados por ele, como é o caso de Pablo Katchadjian. A estratégia do escritor se mostra bastante engenhosa, já que muitas das suas reflexões, simultaneamente, pautaram e continuam pautando os debates sobre sua própria ficção, como se nos ensaios o escritor falasse também de si e então dirigisse o olhar dos críticos para determinadas maneiras de leitura e interpretação a respeito de sua ficção. Ao escrever sobre Roberto Arlt, no mesmo ano de 1991, embora o texto tenha sido publicado dois anos depois, Aira inicia tratando da obra do escritor argentino como a de um mundo que “perdeu sua natureza cristalina, ficou viscoso, opaco”, ou seja, deformado e monstruoso, “achatando-se em atmosferas aterrorizantes”,²⁴ e por isso mesmo é o interior de um organismo próprio, tornando-se inútil pensá-lo em termos psicológicos ou históricos – o que não é muito distante da atmosfera dos romances de Aira, que podem se parecer com desenhos animados, como já foi dito, mas também com filmes de terror.

É importante não perder de vista que a noção de escrever mal, embora contenha a cifra de uma dissonância em relação às formas narrativas estabelecidas, ou seja, o signo de uma falta de legitimidade, é também uma noção que circula naturalmente na história da literatura

²² AIRA. *Una novela china*, p. 85, tradução minha.

²³ CONTRERAS. *Las vueltas de César Aira*, p. 137, tradução minha.

²⁴ AIRA. Arlt, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 206, tradução de Eduard Marquardt.

argentina. E isso em grande parte por conta dos livros de Arlt, mais exatamente na reivindicação da escritura arltiana operada pela revista *Contorno*: contra o passado que clausura a escritura perfeita de Borges, temos também o futuro que abre a escritura má de Arlt. A *Contorno*, de fato, que teve apenas dez números e encerrou suas atividades em 1959, mas foi emblemática enquanto permaneceu ativa, funcionou como uma espécie de ponte entre Arlt e a geração de Aira; de maneira que o pressuposto de Aira consiste também em “participar” de tal tradição, não apenas escrevendo mal, mas também analisando a obra de escritores que exploraram tal procedimento.

Por isso Aira chama a atenção, na análise de Arlt, também para a “consciência estancada” de seus personagens, que não tomam iniciativas; assim como para “o romanesco puro, que Arlt encontrou no folhetim truculento e amorfo”, à diferença do “romance ideológico, o falso romance”, que seria praticado por Eduardo Mallea; também para uma pretensa “aceleração” da narrativa, que possui uma velocidade tão fantástica a ponto de alterar “a natureza do objeto”, objeto que, no entanto, está sempre detido, sugerindo a estranha imagem de uma “câimbra do pesadelo, a catatonia do desmemoriado”; Aira analisa também o que chama de “lei do contínuo”, procedimento tão recorrente em sua própria ficção, ao comentar que os romances de Arlt são, ao mesmo tempo, “histórias da imobilidade” e “romances de viagens”, pois suas personagens estão muitas vezes viajando, “embarcadas numa velocidade de ondas de rádio”, características também tão presentes na obra de Aira; o escritor fala ainda de uma percepção não contemplativa, e sim ativa, e que “não tem quase nada a ver com o conhecimento, como nessa aberração artística, o gênero policial”; e comenta finalmente, por meio da noção de continuidade, que não há “explicação” nos romances de Arlt, porque o contínuo faz a narrativa tomar outros rumos, deixando a explicação para trás.²⁵

A noção de contínuo possui relação intrínseca com uma característica que é debatida por Aira não somente na obra de Arlt, mas também na de Copi e, depois, em outros termos, na obra de Puig. Tal característica é a aceleração. No caso de Copi, “o maior artista barroco de nosso tempo”, a aceleração nasce na medida em que seus romances são

²⁵ AIRA. Arlt, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 204-214, tradução de Eduard Marquardt.

repletos também de transformações entre as linguagens, “no deslizamento interior entre uma forma e outra”, afinal Copi também produziu teatro e história em quadrinhos, embora tenha odiado o cinema e a música.²⁶ “Por haver passagem, há aceleração”, defende Aira, que sugere em seguida: “o que primeiro atrai em Copi é sua enorme velocidade, uma velocidade que produz transformações, após ter sido produzida por elas.” Quer dizer, se as suas HQs “já constituíam um minúsculo teatro”, pois “mantêm um ponto de vista fixo, de espectador sentado diante das personagens em cena”; do mesmo modo, se seu teatro possui “o estilo sucessivo da HQ”; e se finalmente as suas narrativas são uma reprodução da “unidade temporal do teatro”, assim como têm “o mesmo minimalismo semiótico de seus desenhos”, então todas essas passagens fazem do estilo de Copi uma “continuidade de transformações de forma a fundo e vice-versa”, o que, com efeito, provocaria uma “velocidade sobre-humana”.²⁷ Aí estaria a grandeza singular de Copi.

Já no caso de Puig – escritor que era tratado como “ingênuo” no final da década de 1960, por conta de sua paixão sincera pelo cinema de Hollywood – o que está em jogo é o “interesse frenético” de suas personagens pelas próprias histórias. Na mais artística das formas romanescas, as histórias de Puig conseguem recuperar “a dinâmica do interesse interno” que é tão própria das histórias melodramáticas, e nisso consiste “o segredo de Puig, que o torna tão diferente e superior a todos os romancistas argentinos seus contemporâneos”. Por meio de “materiais degradados” que servem como parâmetros para uma comparação entre Roussel, já que “ambos partem de uma matéria cultural que não aquela cultivada pelos escritores sérios”, as personagens de Puig “seguem os avatares de sua curiosidade e por eles são delimitadas, ao mesmo tempo em que possuem interesses vitais postos na história”. Mas existe, para Aira, uma diferença crucial em relação ao romance de entretenimento: nele, o interesse queima e se consome por inteiro em seu próprio círculo, pois seu triunfo consiste precisamente em “não deixar passo algum”,

²⁶ AIRA. Um barroco do nosso tempo, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 196, tradução de Eduard Marquardt.

²⁷ AIRA. Um barroco do nosso tempo, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 196-197, tradução de Eduard Marquardt.

enquanto na literatura de Puig o interesse está na operação estética que funciona como motor do romance.²⁸ Eis aí, entre Arlt, Copi e Puig, e também poderíamos incluir Lamborghini, uma breve história daquilo que constitui, em 40 anos de literatura argentina, uma tradição do conceito de escrever mal.

Mas é na identificação de César Aira com Gombrowicz, escritor polaco que viveu durante muitos anos na Argentina e lá produziu sua melhor literatura, que podemos reabrir uma porta que permaneceu aberta no início deste texto: a condição estrangeira que Aira desenvolve em suas *Nouvelles impressions...* Também para Gombrowicz a transmutação de todos os valores é necessária para que se possa caminhar em direção ao desconhecido do futuro e o absoluto do novo. Em “O desejo real de viajar”, Gombrowicz é definido por Aira como uma “espécie de estrangeiro de partida dupla”, além de “homem de fábula” e “descobridor de esquisitices que tornam visível o invisível”, fazendo parte de uma “classe de homens que encontra o estilo numa mudança de lugar”.²⁹ Afinal, como ficou sugerido, Aira encontra na expressão em língua estrangeira – no caso, a língua francesa, que reconhece dominar “passavelmente” – a condição para escrever mal, e sobre isso desenvolve outro traço de sua teoria sobre má literatura.

Em resumo, a ideia consiste nisto: “o segredo do estilo é sua coincidência com alguma língua distante”. A língua materna, por outro lado, da mesma forma que “o amor materno, perfeito e irreversível”, não deixa de ser um “desperdício de trabalho” – como escreveu também Marcel Proust, “todos os livros que amamos nos parecem escritos numa língua estrangeira”. Então é possível que escolhamos sempre, nos livros que amamos, “um acento estrangeiro; uma norma que se funda numa língua alheia, mesmo sem saber de que língua se trata”. Os exemplos, na leitura de Aira, são muitos: Marguerite Duras redescobriu o tom dos narradores da Idade Média australiana; Faulkner, o dos xamãs uralianos; Macedonio Fernández, o de alguma raça de irônicos profetas etc. A literatura fica sendo assim, sempre em relação com outros lugares que

²⁸ AIRA. A prosopopeia, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 218-220, tradução de Eduard Marquardt.

²⁹ AIRA. O desejo real de viajar, *apud* MARQUARDT. *A ética do abandono*: César Aira e a nova escritura, anexo, p. 180, tradução de Eduard Marquardt.

não o próprio lugar, “a exterioridade de toda intenção, o para-além de todo propósito”.³⁰

A condição estrangeira, finalmente, poderia ser notada na própria desarticulação entre gênero e estilo que a literatura de Aira expõe. Se escrever bem é dominar as regras de um gênero textual, a má literatura ataca justamente esses pressupostos. Por isso, quando se referem à ficção de Aira, os críticos costumam falar em “degeneração”, já que para escrever mal é preciso desconstruir os gêneros, abandoná-los ou então torná-los impuros. “A noção de gêneros literários é exposta, questionada e revisada continuamente na obra de Aira em figuras que tematizam desde o nível da fábula esses questionamentos e revisões”, defende Mariano Garcia, que prossegue: “Se bem que, como dissemos, se detecta em Aira uma crise das hierarquizações ou dos sistemas opostos logocêntricos que dão curso, em um sentido muito derrideano ou eventualmente pós-estruturalista, a um livre jogo que favorece a indeterminação do texto”.³¹ É por isso que os gêneros textuais constituem um ponto relativo a partir do qual sua desarticulação constante se faz visível. O próprio Aira afirma que os gêneros só servem para que se possa ter algo para abandonar depois. Outra estratégia de Aira será trabalhar com gêneros esgotados, esquecidos, que já perderam o valor, como é o caso dos relatos exóticos. Procuramos mostrar também como as *Nouvelles impressions...*, que geralmente são classificadas como ensaio, possuem algo de ficcional, de livre jogo e passagem entre os gêneros, e é por isso que elas são nosso ponto de partida e também de chegada para refletir sobre a má literatura. Sendo assim, podemos pensar em Aira como um escritor performativo, assim como um poço de paradoxos, na medida em que desconstrói e reconstrói em ato tudo aquilo que seu relato propõe.

Referências

AIRA, César. *El congreso de literatura*. Mérida: Universidad de los Andes, 1997.

AIRA, César. *Embalse*. Buenos Aires: Emecé, 1992.

³⁰ AIRA. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 19.

³¹ GARCÍA. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*, p. 17-19, tradução minha.

- AIRA, César. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 1993.
- AIRA, César. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- AIRA, César. *La luz argentina*. Buenos Aires: Cedarl, 1983.
- AIRA, César. *Las curas milagrosas del Dr. Aira*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.
- ARLT, Roberto. *Obra completa*. Tomo I. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.
- AZEVEDO, Luciane. Aira como autor de si-próprio? *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 38, p. 121-132, jul./dez. 2011.
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- DECOCK, Pablo. El simulacro de la desidentidad: las figuras autorales en el espacio autoficcional de Aira e Vila-Malas. *Pasavento – Revista de Estudios Hispánicos*, Trinidad, v. III, n. 1, p. 15-28, 2015.
- GARCÍA, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- GOMBROWICZ, Witold. *Diario argentino*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- MARQUARDT, Eduard. *A ética do abandono: César Aira e a nova escritura*. 2008. 340 f. Tese (Doutorado em literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PREMAT, Julio. Aira: o idiota da família. *Sopro*, n. 64, jan. 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/premat.html>>. Acesso em: out. 2015.