



Lengua labrada

A crise de paradigma das humanidades e a nova escritura de César Aira

Luana Marques Fidencio

Universidad Federal de Uberlândia, Brasil

Resumo

Este trabalho trata da constituição da literatura contemporânea a partir da peculiar obra do escritor argentino César Aira. Objetiva-se examinar as relações dessa literatura com as transformações percebidas pelas ciências humanas desde o século XX, bem como assinalar as verticais transformações socioculturais evidenciadas nas últimas décadas. Para tanto, o presente artigo se apoia na produção ensaística do próprio César Aira, mais especificamente no ensaio *A nova escritura* (Aira, 2007) no qual se apresenta uma síntese de seus juízos quanto às vanguardas artísticas e os procedimentos por elas mobilizados na construção de obras artísticas. Vale lembrar que as vanguardas artísticas devem ser compreendidas, a partir dos ensaios de Aira, como um marco para a literatura e arte contemporâneas, afinal, surgidas no século passado, marcam uma época de mudanças já radicais nas percepções e sentidos das artes e do próprio mundo.

Palavras-chave

Ciências Humanas, Literatura latino-americana, Literatura contemporânea, César Aira.



Serie "Miradas insumisas" (fragmento). Fotografía de Jesusa García Rodríguez

La crisis de paradigma de las humanidades y la nueva escritura de César Aira

• Resumen

• Este trabajo trata de la constitución de la literatura contemporánea a partir de la peculiar obra del escritor argentino César Aira. Se pretende examinar las relaciones de esa literatura con las transformaciones percibidas por las humanidades desde el siglo XX, así como señalar las verticales transformaciones socioculturales evidenciadas en las últimas décadas. Para ello, el presente artículo se apoya en la producción ensayística del propio César Aira, más específicamente en el ensayo "La nueva escritura" (Aira, 2007), en el que se presenta una síntesis de sus juicios en cuanto a las vanguardias artísticas y los procedimientos que ellas movilizaron en la construcción de obras artísticas. Es importante recordar que las vanguardias artísticas deben ser comprendidas, a partir de los ensayos de Aira, como un marco para la literatura y arte contemporáneos; al final, surgidas en el siglo pasado, marcan una época de cambios ya radicales en las percepciones y sentidos de las artes y del propio mundo.

Palabras clave

Humanidades, literatura latinoamericana, literatura contemporánea, César Aira.

Introdução

O século XX costuma ser lembrado pela excessiva quantidade de transformações nos modos de vida da humanidade, bem como pela quantidade de marcos históricos inesquecíveis, a maioria deles por terem sido profundamente terríveis e definitivos. Nesse cenário caracterizado por temporalidades que se sucedem em velocidades distintas, a fixidez dos territórios parece dar vez a uma constante alteração quanto à percepções de fronteiras e quanto à constituição das formas artísticas e das sensibilidades. A propósito disso, Josefina Ludmer, em *Aqui, América-Latina*, asseverava que:

Hoje não apenas aparecem novos territórios e divisões do mundo, mas sim outras formas de territorialização. Saskia Sassen, Arjun Appadurai, Achille Mbembe, Howard Rheingold, Mike Davis, Arturo Escobar, David Harvey e muitos outros coincidem: estamos em uma economia que organiza o território de outras maneiras e em uma nova forma de territorialização do poder. Em outros modos de territorialização e em outras desterritorializações. A globalização produz espacialidades que pertencem tanto ao global quanto ao nacional, ao regional e ao local. Caem algumas fronteiras, reforçam-se ou aparecem outras; a questão do território como parâmetro de autoridade, direitos e soberania tem entrado em uma nova fase (Ludmer, 2013: 124).

No século XXI, herdeiro de tantas transformações, seria possível dizer que a literatura enquanto instituição tem sofrido ataques sucessivos. Diante dessa realidade, parece que crítica literária e a literatura contemporânea situam-se sobre o fio da navalha: de um lado a corrente de crença quanto à falta de valor das narrativas do presente e a ferrenha defesa da necessidade de preservação do cânone, de outro as tentativas de produzir o novo a partir de distintas propostas de produção na literatura do presente. Ambas parecem enfrentar, e contemporizar, de modos divergentes os variados ataques ao *status* e aos privilégios angariados pela literatura nos últimos séculos da cultura ocidental. Contudo, para além do dissenso, a literatura contemporânea dá a ver a produção de obras como a de Aira, cujas especificidades acabariam por exemplificar a riqueza da literatura do presente quando da comparação com a tradição.



O próprio Aira, no seu ensaio “O que fazer com a literatura?” (2007) dedica-se à reflexão sobre o valor e função da literatura no mundo e afirma, entre outras coisas, o quão complexo é tentar definir literatura. É importante ter em consideração que nesse ensaio César Aira confere três acepções ao termo 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?

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.

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 (Aira, 2007: 22).

Deve-se reter no presente trabalho ter em mente todas essas três acepções para tentar compreender as produções literárias do presente. Deve-se ainda, considerando a relação de escritores como Aira com a tradição e com a crítica literárias, realizar uma breve conceituação do estado atual da cultura em que se inserem as literaturas latino-americanas contemporâneas.

Rumo à contemporaneidade

Dentre o conjunto de perdas que a contemporaneidade contabiliza pode-se destacar a alteração radical nas dinâmicas sociais coletivas. Fenômeno ressaltado, com o aspecto que talvez mais interesse aqui, por Walter Benjamin em “O narrador” (1987), no qual o teórico, ainda no início do século passado, diagnosticava as transformações nas formas de narrar devido, sobretudo, à magnitude dos eventos traumáticos vividos pelos sujeitos naquele momento histórico.

Importante mencionar ainda outros fatores que levaram às transformações das formas de vida das sociedades ocidentais como, por exemplo, a concentração populacional nos emergentes centros urbanos. O processo de urbanização das cidades experimentado pelas capitais modernas, de Paris ao Rio de Janeiro, de maneira definitiva a partir do século XIX, como notado também Walter Benjamin. É fato conhecido que uma verdadeira onda de transformações nas relações humanas e nas formas de narrar acompanhou o desenvolvimento tecnológico e sua aceleração desde a Revolução Industrial.

Walter Benjamin, agora no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito entre 1935-1936, tratava justamente do desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade como um dos motores das vertiginosas transformações que tiveram lugar no século XX. Aliás, até o presente, neste começo de século XXI, se está são visíveis as reverberações e desdobramentos das mudanças ocorridas nos modos de se pensar e relacionar com a arte, com a cultura, com o mundo que referendam e conformam as identidades dos sujeitos contemporâneos, com o *self* ou *eu reflexivo* com que cada sujeito se reconhece em oposição ao outro e à coletividade.

De fato, a constatação de Walter Benjamin sobre o modo como a reprodutibilidade técnica alterava as relações dos sujeitos com a obra de arte, como essa obra é assimilada, percebida, como ela é valorada e como ainda esta obra lida com sua autoimagem, na nossa cultura, tomou proporções de vaticínio. Da xilogravura para a prensa, da fotografia para o cinema, a forma e definição de cultura passou por drásticas transformações que desde o séc. XX passam pelo surgimento e consolidação da indústria cultural para as massas analisada por nomes como Walter Benjamin.

As técnicas de reprodutibilidade contribuíram para transformações cada vez mais aceleradas dos objetos artísticos e, em certo sentido, para a dessacralização da obra de arte, com a sua conseqüente banalização. A sobreposição da cultura escrita sobre a cultura oral também acompanha tais mudanças. A literatura, aliás, enfrentou, a seu próprio modo, as conseqüências dessas transformações técnicas e culturais. Jean-Yves Tadié, em *O Romance no século XX*, esclarece uma das características particularmente evidentes na literatura desse tempo:

O século XX não inventou a ironia, mas já não há grande romance sem uma enunciação irônica que o transporte: no nosso tempo, tudo é ironia. Numerosos manifestos técnicos ou artísticos que estudaremos noutras páginas revelam igualmente a ironia. A voz irônica do autor assenta na distância, na denegação, por vezes na destruição do texto: todas as audácias formais, indo até a ausência de pontuação, têm a sua marca. Quando analisamos as relações entre o autor e a sua obra, depara-se-nos que o processo irônico está na enunciação, porque denega todo ou parte do seu valor ao enunciado, ou porque o inverte. O autor contemporâneo, em vez de estar inteiramente na sua obra, com uma espécie de ingenuidade da qual Balzac nos deu o exemplo, mas da qual também não esteve isento Flaubert, é aquele que, como Jean-Jacques Rousseau, abandona os seus filhos no hospício, ou, como Saturno, os devora, ou, como o pai de Hamlet, os ridiculariza impondo-lhes uma tarefa impossível (Tadié, 1992, p. 27-28).

Novamente com Benjamin, poderia afirmar-se que a reproduzibilidade técnica não apenas transformou as obras de arte, como ainda alcançou para si, de modo bastante rápido, o estatuto de procedimento artístico. Relaciona-se a isso justamente o que “escapa” às técnicas de reprodução, isto é, a autenticidade da obra, a sua originalidade e a escassez de sua presença. Esta autenticidade da obra de arte está já comprometida e fadada a sucumbir sob os excessos da reproduzibilidade que, segundo esse teórico, operaria um deslocamento e uma re-atualização da obra de arte, alijando-a da pilastra da tradição, ou seja, de sua sustentação (Benjamin, 2012: 15).

Ainda a constituição de novas relações dos sujeitos com os espaços urbanos emergentes implicou em formas distintas de identificação e, conseqüentemente, gerou na contemporaneidade diferentes formas de se narrar e experienciar a cultura. Do mesmo modo que as relações desses sujeitos com conceitos racionalistas como o de verdade alterou-se no decorrer dos últimos séculos. Em relação a essas transformações, Benjamin propõe sua tese da destruição da aura. Nas palavras dele: “No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção.” (Benjamin, 2012: 13). Na sequência, Benjamin iria afirmar que: “Despojar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, esta é a característica de uma percep-

ção cujo 'sentido do semelhante no mundo' é tão forte que captura o singular por meio da reprodução." (Benjamin, 2012: 15).

Pode-se relacionar à percepção benjaminiana a ânsia mais e mais voraz das massas por consumir simulacros dos objetos artísticos, o que impele e alimenta as cadeias reprodutivas que, por sua vez, alijariam, por princípio, tais obras de sua aura. A irreversibilidade dessa relação acabaria por apontar, segundo Benjamin, para algo mais profundo, uma guinada na percepção humana, isto é, no modo como os homens se relacionariam e perceberiam a realidade, física e esteticamente, desde os últimos séculos. Para Benjamin, as "massas [seriam] uma matriz da qual emana atualmente um conjunto de atitudes novas em relação à arte. A quantidade transformou-se em qualidade. *O número substancialmente maior de participantes gerou uma nova forma de participação*" (Benjamin, 2012: 30, grifo nosso).

Daí poder-se afirmar também que a relação das massas com as obras de arte transformou as próprias obras, e, é claro, os artistas que as produziam, de modo que fosse possível a adequação aos novos espaços de relacionamento, assimilação e consumo. Com as devidas adequações aos gostos emergentes, ao olhar distraído das coletividades, das massas do século XX. Nesse momento histórico, a percepção dos sujeitos se transformou a tal ponto que as interpelações das novas formas de arte, como no cinema, fizeram-se a partir de recursos como o "choque" (Benjamin, 2012).

Mas, a emergência de novas formas de arte capazes de disputar com uma miríade de outros estímulos a atenção dos espectadores desembocou, segundo Benjamin, nos futuristas, como Marinetti, vanguardistas que, no começo do século XX, teciam odes à Guerra como sendo a realização/satisfação artístico-estética dos homens. Segundo Benjamin, isso seria uma sintomática síntese do processo de "autoalienação" (Benjamin, 2012), resultado do domínio da técnica refletindo sobre os modos de vida humanos no início do séc. XX.

Nesse ponto fica mais claro o movimento que Aira entende ser o que o escritor deve praticar em sua função, encontrar soluções utilitárias para si mesmo e para a sua obra numa constante exploração da literatura, do cânone, da arte em sentido amplo e múltiplo.



As relações pessoais do escritor com a arte nesse sentido lato são do mesmo modo apresentadas:

De minha parte, montado nesta épica pessoal e duvidosa das mediações, encontrei nas derivas da Arte Contemporânea uma fonte incomparável e inesgotável de fantasias produtivas, e isso desde o primeiro contato, que tem data. Foi no ano de 1967, quando comprei em uma livraria de Buenos Aires o livro *Marchand du Sel*, primeira reunião dos escritos de Marcel Duchamp feita por Michel Sanouillet. [...] Da preciosa primeira edição ao descartável exemplar barato, o conteúdo de um livro, com toda a sua carga de qualidade e informação, pode transferir-se sem perda. À diferença da imagem, a palavra escrita não precisou dos avanços técnicos para alcançar a reprodução perfeita de si mesma.

Mas aí intervém o fetichismo, que é a superação dialética da reprodução. E é por conta de um sentimental ou autobiográfico que, por ora, eu não penso em vender meu *Marchand du Sel* (Aira, 2018: 06).

Apresentando sua relação artística e visceral com Duchamp, Aira explicita em mais um de seus textos a relação com seus precursores e com uma forma de fazer arte comprometida com o novo e com a promoção de uma reflexão provocativa. Nesse trecho importa ainda a distinção que o escritor assinala quanto ao livro, essencial no que se refere à imagem, ela precede às objeções de Aira à tese da “perda da aura”, de Walter Benjamin (1987). Para Aira, não só o livro constitui-se a partir de uma tecnologia distinta, capaz de escapar aos efeitos solapadores da reprodutibilidade de seu conteúdo, como também, no que se refere especificamente a esse objeto artístico, a reprodutibilidade se mostraria incapaz de suplantar o fetichismo sentimental que o livro provoca em seu público consumidor, os leitores.

As transformações no âmbito das identidades dos sujeitos se fizeram definitivas nos últimos séculos, chegando ao ponto de, no século XX, falar-se na emergência da já mencionada cultura do narcisismo. Considera-se oportuno citar Margareth Rago, em “Narcisismo, sujeição e estéticas da existência”, em que ela ressalta que, em se tratando da discussão sobre o narcisismo,

Christopher Lasch analisa com profundidade a “cultura do narcisismo”, mostrando como, nesta, o indivíduo se torna incapaz de sair de dentro de si mesmo e de ter distância em relação ao mundo, tamanho o grau de projeção e identificação que estabelece com o mundo exterior. Portanto, dificilmente consegue perceber o Outro em sua diferença e positividade. Para a personalidade narcisista, o mundo público é visto como um espelho do eu, confundido com o privado. Ao contrário do que ocorria no século XVIII, na Europa, em que as pessoas compartilhavam um fundo comum de signos públicos, o que criava melhores condições de sociabilidade, no século XIX, o culto romântico da transparência e da autenticidade “rasgou as máscaras da civilidade” usadas em público. Doravante, fortalece-se a crença de que o “verdadeiro eu” se encontra no fundo de cada um de nós, marcado pelo sexo biológico, e que aquele que consegue mostrar-se em sua transparência é digno de ser definido como o mais verdadeiro e o mais confiável no grupo social. No entanto, ao sobrepor o privado no público, ao confundir as duas esferas, o indivíduo deixa de ver a cidade como espaço possível de interação social e torna-se um “espectador passivo,” constantemente insatisfeito consigo mesmo e com as relações sociais que consegue estabelecer (Rago, 2006: 238).

Também por isso, tem-se em vista que para abordar a literatura que se apresenta neste novo século, sua constituição e relações com a cultura e com as sociedades, seria interessante percorrer brevemente algumas teorias e tratar de alguns conceitos.

Transformações na paisagem

A perda de conexão do homem consigo mesmo e a desmaterialização do mundo e das relações humanas causados pelos vertiginosos processos de virtualização e aceleração, catalisados pelas transformações geopolíticas ocorridas desde a segunda metade do século XX, somadas ao desenvolvimento tecnológico e à expansão das novas mídias, vêm dando mostras dos seus impactos definitivos sobre as sociedades e sobre os rumos das produções de sentido contemporâneas. Essas são as linhas gerais do cenário no qual crítica e literatura se percebem na contemporaneidade.

Todavia, essa situação não se limita apenas à literatura, as ciências humanas, enquanto disciplinas institucionalizadas, institui-



ções responsáveis pela manutenção e transmissão de conhecimento, estão lidando com essa mesma crise. Afinal, mais um agravante para esse quadro, os domínios das ciências humanas e das escolas críticas e de pensamento não estão postos sobre bases apaziguadas. Isso se torna mais perceptível quando se olha para os centros de produção intelectual e artística considerados periféricos, como no caso da América-Latina, por exemplo.

Porém, a angústia diante da contemporaneidade não é exclusividade de intelectuais, pesquisadores ou mesmo artistas, pelo contrário, parece antes um sintoma do presente: a angústia contemporânea é a da percepção do próprio deslocamento, trata-se da percepção do próprio esvaziamento. Mas, seria possível afirmar que o esvaziamento da linguagem precede ao esvaziamento das formas tradicionais de expressão artística? É possível lembrar que quando Nietzsche denunciava que o rei estava nu e que a linguagem estava longe de ser uma ferramenta transparente para a comunicação de ideias, algumas transformações sem retorno já estavam então em marcha no Ocidente. Ou, como resume Elizabeth Duque-Estrada, em *Devires Autobiográficos*

desconstrução da noção clássica de sujeito encontra a sua validade na impossibilidade mesma deste sujeito responder às questões colocadas por um mundo do qual “esvaziamos o mar” e “apagamos o horizonte”; um lugar que se apresenta como sempre diferente de si mesmo e que por isto nunca a si mesmo retorna, que em nada se fixa e a lugar algum se dirige, e no qual a experiência do Sujeito autônomo, homogêneo e presente a si mesmo torna-se desabitada, rarefeita. Trata-se, em suma, de uma desconstrução inevitável e necessária, além ou aquém de qualquer vocação niilista (Duque-Estrada, 2009: 38).

Em se tratando de drásticas e inevitáveis transformações, as artes de modo geral e as literaturas não escapariam incólumes desse processo de esvaziamento. Ainda que a aparência de unidade tenha conseguido se manter em superfície até o século XX, a dissolução das escolas artísticas deu espaço para as estéticas de ruptura, os processos contestatórios e as vanguardas, por exemplo. Também a literatura que esses períodos de transição produzem são capazes de dar a ver tais perdas.

Essas referidas perdas que a literatura tematiza no presente, enquanto disciplina, enquanto domínio autônomo e institucionalizado poderiam ser lidas, por outro lado, como ganhos, se compartilhar, por exemplo, da perspectiva de Antoine Compagnon, em *O demônio da Teoria* (2010), quando resume a questão nestes termos:

Após o estreitamento que sofreu no século XIX, a literatura reconquistou desse modo, no século XX, uma parte dos territórios perdidos: ao lado do romance, do drama e da poesia lírica, o poema em prosa ganhou seu título de nobreza, a autobiografia e o relato de viagem foram reabilitados, e assim por diante. Sob a etiqueta de *paraliteratura*, os livros para crianças, o romance policial, a história em quadrinhos foram assimilados. Às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-letas antes da profissionalização da sociedade (Compagnon, 2010: 34).

Nesse momento, vale lembrar que apesar de o século XXI carregar um grande número de mudanças no modo como se produz, pensa e consome literatura, não é de hoje que a literatura lida crítica e artisticamente com o anúncio de sua morte e do seu fim. Portanto, parece importante lembrar que um primeiro impulso a ser evitado ao tratar das narrativas contemporâneas é o de se considerar que suas características estariam circunscritas a fenômenos e transformações ocorridos desde apenas as décadas finais do século XX. A constituição, valoração e forma de entendimento do que é literatura, do que é obra, do que é leitor ou ainda do que é autor, no decorrer do tempo, refletem diretamente as mudanças das formas a partir das quais os sujeitos se colocam frente a si mesmos.

Assim como o valor e função da literatura, já desde certo tempo, deixaram de parecer autoevidentes seja para especialistas, seja para estudantes ou leitores. Ainda em se falando de literatura, novamente Compagnon lembra que a própria definição do que é literatura também já foi menos problemática do que agora:

O termo *literatura* tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer

forma extraliterário. Pode-se, entretanto, definir literariamente a literatura? (Compagnon, 2010, p. 34).

Justamente nesse sentido encarar a literatura contemporânea, e suas ampliações, implica deslocamentos. A impressão de encarar o vazio pode muitas vezes acompanhar o leitor diante de obras produzidas nas últimas quatro ou cinco décadas. É comum se questionar se se trata de uma cisão com a literatura moderna, ou de desdobramentos dos temas e questões que constituíram a literatura moderna e a própria modernidade. Afinal, o que marca especificamente as produções literárias no século XXI? Tratar-se-ia de mera delimitação temporal ou os operadores de leitura, as sensibilidades e os gostos com os quais se conformariam as narrativas contemporâneas estariam de fato se transformando?

A sensação de que o contemporâneo só se consegue perceber indicialmente as fissuras, as faltas e as inadequações do seu tempo é trabalhada pelas teses presentes no livro *O que é Contemporâneo*, nele Giorgio Agamben convida sua audiência a considerar o contemporâneo, a partir da perspectiva do jovem Nietzsche, como sendo um espaço aberto para a defasagem e o desajuste. Todavia, ao se ter em conta que contemporâneo é o sujeito dessituado, o que conseguiria enxergar a escuridão de seu próprio tempo, a conclusão mais imediata seria a de que poucos seriam de fato contemporâneos. O contemporâneo seria o desajustado, o fora do seu tempo, não por habitar em outro, mas, simplesmente por não se ajustar completamente ao seu. O “verdadeiramente contemporâneo” (Agamben, 2009, p. 58), estaria, pois, em descompasso e a contemporaneidade seria não um período temporal delimitado, mas sim uma forma de se relacionar com o próprio tempo.

Diante desse cenário, o que restaria para além do melancólico inventário das perdas humanas refletidas na desagregação dos modos de vida, na perda da importância da memória, da arte e das próprias instituições e ciências de um modo em geral? E mais, o que restaria da literatura enquanto instituição, cânone, senão o lento contemplar do esfacelamento de suas categorias e fronteiras? É Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1996), quem empreende uma delimitação daquela diferença fundamental que separa o clássico e o moderno:

Durante muito tempo opôs-se o que é tradicional e o que é moderno, sem nem mesmo se falar de modernidade ou de modernismo: moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização. Segundo a etimologia, tradição é a transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um século a outro: supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem. Falar de tradição moderna, seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas. É verdade que essas rupturas são concebidas como novos começos, invenções de origens cada vez mais fundamentais; logo, porém, esses novos começos terminam e essas novas origens deverão ser imediatamente ultrapassadas. Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura? A tradição moderna, escrevia Octavio Paz, em *Ponto de Convergência*, é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente a sua vida e a sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários releva o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico (Compagnon, 1996: 09-10).

Firmada sobre uma aporia constitutiva, a “modernidade estética” é por si mesma uma constante crise. A constituição da arte nestes termos é nada mais que uma angústia criativa incapaz de produzir uma resolução, pois, ainda segundo Compagnon:

Um dos aspectos da realização da tradição moderna é, no entanto, o deslocamento, ou a transformação, da questão convencional do início da composição em problema do fim: como saber quando acabou? A novela profética de Balzac, *Le Chef-d’Oeuvre Inconnu* (A Obra-Prima Desconhecida), tornou-se, assim, uma alegoria da arte moderna: o artista trabalha durante muito tempo em uma obra secreta, em cujos rabiscos, quando enfim será desvendada, só se reconhecerá um pé, num emaranhado de linhas (Compagnon, 1996: 85).

Para o bem e para o mal, as rupturas e cisões entre sujeito e um mundo anteriormente percebido no sentido de uma inteireza e



de uma transparência cartesianamente articuladas, asseguradas por verdades imanentes, por fim embotaram. Já não parece plausível a crença na fixidez, na imobilidade dos papéis desempenhados, das pré-definições ou das amarras. Nesse sentido, se os sujeitos contemporâneos estariam agora libertos das crenças ingênuas ou dogmáticas nas imanências ou verdades factualmente incontestáveis, por outro lado, toda essa transformação não parece ter se traduzido ainda em um conjunto de transformações com contornos já definidos.

Resta supor que se delineou nas percepções contemporâneas uma espécie de abertura, um gesto em direção a uma realidade para além de dicotomias e binarismos excessivamente racionalistas, logocêntricos, dogmáticos como aqueles que se deram a ver, de modo hegemônico, como formas usuais de expressão dos valores e sensibilidades modernos tanto nas literaturas quanto nas ciências humanas durante tanto tempo.

Resta afirmar que a crítica e a literatura do novo século caminham em direção à percepção mais detida dos distintos matizes, meios tons e gradações que conformam as diversas leituras da realidade, seja acadêmica, artística ou literária. Enfim, parece que os esfacelamentos e as cisões não são mais passíveis de serem ignorados. Nesse sentido, a dissolução da figura da autoridade da crítica literária, por exemplo, reflete o processo de perda de autonomia da própria literatura enquanto disciplina. É o que, entre outras coisas, afirma Ludmer ao dizer que:

En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria [y que llamamos posautónomas] puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la "literatura pura" o la "literatura social" o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian.

Y con esas clasificaciones 'formales' parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las lu-

chas por el poder en el interior de la literatura. El fin del 'campo' de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera [o el pensamiento de las esferas]. Porque se borran, formalmente y en 'la realidad', las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura.

Se borran las identidades literarias, formalmente y en la realidad, y esto es lo que diferencia nítidamente la literatura de los 60 y 70 de las escrituras de hoy. En los textos que estoy leyendo las 'clasificaciones' responderían a otra lógica y a otras políticas (Ludmer, 2015).

No mesmo sentido encaminha-se a reflexão de César Aira em "O que fazer com a literatura" (2007), ensaio no qual o escritor argentino discute algumas acepções comuns ao termo literatura, bem como o seu significado e o que fazer com ela no cotidiano:

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 gesto. 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.



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 (Aira, 2007: 22).

Seria possível afirmar que, no presente, talvez nada seja mais salutar para a literatura, para os estudos literários, que rever suas fronteiras e juízos de valor. O ponto de partida que Josefina Ludmer propõe, em sua análise dos processos de transformações evidentes em toda a América Latina nesse começo de século, se referia já ao alerta sobre o fato de que:

Para poder entender este novo mundo (e escrevê-lo como testemunho, documentário, memória e ficção), precisamos de um aparato diferente daquele que usávamos antes. Outras palavras e noções, porque não apenas o mundo mudou, mas também os moldes, gêneros e espécies em que ele se dividia e diferenciava. Nas formas que ordenavam a nossa realidade: definiam identidades e fundavam políticas e guerras (Ludmer, 2013: 09).

Com as variações inerentes a cada realidade sociocultural, podemos dizer que a perda de relevância das artes, de modo geral, é um fenômeno do qual não escapam nem as demais disciplinas das ciências Humanas. Importante lembrar que tal fenômeno não se refere apenas a uma questão local, mas que, outrossim, o esfacelamento dos espaços de autoridade, no sentido da perda de sua relevância nas sociedades contemporâneas, é uma realidade observável em todo o Ocidente. Isso aponta para uma grave mudança ainda em curso nos modos de viver e de experienciar a cultura, em sentido lato.

Por isso, acredita-se que a obra do já referido escritor argentino, César Aira, seja relevante para se refletir acerca da literatura do presente. Isso porque tal autor assume, com sua expressiva produção literária, um lugar de destaque no clamor pela necessidade de mudança, de transformação e, por que não dizer, de abandono frente aos dogmas da tradição e do fazer literário tradicionais.

A Nova Escritura de César Aira

A obra de Aira, é comum enfatizar, destaca-se na literatura latino-americana por diversos motivos, de seu caráter *sui generis* pode-se destacar, por exemplo, o fato dela transitar entre gêneros distintos, sem respeitar limites tradicionais entre narrativas de ficção e de não ficção. É possível dizer que a análise de sua obra implica em cair numa espiral de descobertas, de inter-relações intrincadas e afinidades não muito aparentes num primeiro momento. As relações artísticas do escritor se estendem não apenas para nomes muito específicos do cânone literário (como Raymond Roussel, Edwar Lear, Denis Diderot) como também dialoga com formas de arte as mais distintas, das vanguardas ao cinema, do rádio à música de John Cage e Cecil Taylor, da pintura aos *comics*.

Os romances de Aira são famosos por serem curtíssimos e por brotarem em profusão, atualmente ele possui mais de 100 livros publicados. Essa copiosa produção recebe da crítica veredictos distintos e Aira está longe de ser uma unanimidade literária.

Nota-se como características mais evidentes, por exemplo, a matiz vanguardista, a escrita como forma de sobrevivência tematizada reiteradamente em ensaios, romances, conferências e entrevistas do escritor. É importante também o fato de sua produção ensaística, especificamente o ensaio "A nova escritura", definir o surgimento das vanguardas artísticas como decorrência do fim da profissionalização dos escritores. A explicação para o fim dessa profissionalização seria que:

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 (Aira, 2007: 11-12).

É possível ler nesse trecho uma explicação para a própria obra de César Aira. Afinal, é sua obra que se faz numa velocidade espantosa, aumentando ano a ano, com a publicação de em média dois romances anuais. Essa obra aumenta não apenas pela quantidade de publicação, mas sobretudo pela capacidade desse escritor de, assim como as vanguardas fizeram, recuperar o “gesto entusiasmado” (Aira, 2007) e inventar novas possibilidades de narrativas já em um tempo em que se vive o exacerbado esgotamento das formas, a grande dificuldade por parte dos artistas de arriscarem em direção ao novo.

Não é à toa que o mote para o ensaio de Aira tratado aqui de modo mais detido seja justamente o de uma “nova escritura”. Aira se pergunta como seria possível alcançar essa nova escritura desautomatizadora, assim como pretenderam as narrativas produzidas pela postura dos artistas das vanguardas. Em entrevista a *BOMB Magazine*, materializa-se o seguinte diálogo entre Aira e a entrevistadora: “María Moreno – Mas você faz a apologia da vanguarda... César Aira – Não sou de todo sincero nisso. ‘Vanguarda’ é uma palavra militar e, para ser um verdadeiro vanguardista, há que se ter uma decisão de destruição. Eu trato de construir.” (Aira, 2009). Ainda que a relação de Aira com as vanguardas não o torne, segundo afirma o próprio escritor, de fato um vanguardista, é, contudo, importante lembrar que se Aira diz não compartilhar do gesto destrutivo das vanguardas, compartilha do *modus operandi* vanguardista, ao menos no que diz respeito ao modo de criação com o qual põe em ação o mesmo tipo de procedimentos. Especificamente no que tange ao procedimento vanguardista, o escritor explica ainda que:

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 (Aira, 2007:13).

Novamente, Aira parece falar tanto do modo de constituição da operação vanguardista em íntima relação com a sua própria forma de encarar a escrita, de modo a encarnar os valores da chamada *mala literatura*.¹ Para além da relação de César Aira com as vanguardas artísticas, seria interessante lembrar que o termo procedimento é excessivamente recorrente em abordagens teóricas e críticas sobre a obra de César Aira. De fato, e já desde muito evidenciado pelo próprio Aira em sua produção ensaística, a reflexão sobre os procedimentos é inerente à produção literária desse autor. Porém, é inevitável lembrar que o termo procedimento gravita para além dos modos de fazer postos em ação pelos artistas das vanguardas do século XX. Em se tratando de literatura, por exemplo, seria inevitável lembrar que tal termo é na verdade um conceito que tem acompanhado a teoria literária e, é claro, a própria literatura há muito tempo.

É importante por fim lembrar que, da perspectiva adotada por César Aira, a geração de procedimentos, *modus operandi* das vanguardas, é o que, por fim, acabaria por promover a continuidade da possibilidade de existência da arte e da literatura, da sua literatura e da literatura de modo geral.

¹ Vitor das Rosas, em seu artigo “Como escrever mal: o caso César Aira”, lembra que: “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 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” (Rosas, 2017: 391-392).



Considerações finais

Considerando ainda o estado atual da literatura e a perda de limites de suas fronteiras diante de uma realidade que não para de desafiar-la, pretendeu-se afirmar que, na contemporaneidade, a literatura se apresenta alijada do status desfrutado ao longo do século XX. Pretendeu-se evidenciar que tal perda de prestígio é compartilhada com outros campos do conhecimento das Ciências Humanas e que, ainda assim, se configura como momento de enriquecimento para as reflexões e práticas literárias.

Nesse sentido pretendeu-se ainda aludir à obra de César Aira, por representativa do presente, na medida em que acumula peculiaridades capazes de especularizar de modo crítico a contemporaneidade. Vale lembrar que a obra do escritor apresenta uma abrangência de temas e recursos literários digna de nota. De fato, a vertiginosa produção de narrativas de Aira, os entrecruzamentos e cortes transversais com que o escritor assinala o trânsito realizado entre diferentes formas narrativas demonstram seu empenho em provar seu ponto de vista quanto à necessidade de se fazer literatura a contrapelo da tradição, da literatura séria e das pretensões mais óbvias como escrever literatura.²

Importante lembrar que Aira empreende uma dupla trajetória: a de ficcionista exagerado, capaz de publicar em média dois romances por ano; e a de denunciador da necessidade de se repensar a tradição a partir de posturas artísticas capazes de reposicionar a literatura quanto à relevância e à pulsão de arte que se faz no seu próprio tempo, de modo que ela tenha ainda sentido e seja capaz de desautomatizar a percepção do leitor e provocar leituras artísticas mais críticas diante do cânone. Pode-se destacar as distintas funções que se pode atribuir à literatura de César Aira: defesa de um projeto literário singular; constituição de uma obra ensaística importante para a crítica sobre arte e literatura; é possível perceber na obra de Aira também uma espécie de convite, capaz de instigar outros escritores no trabalho de interpelar a tradição literária.

² Nesse sentido está o apelo de Aira quanto à importância de se praticar a *má literatura*. Segundo a síntese proposta por Edouard Marquardt, em César Aira apresenta-se “uma ficção do desconcerto, de má literatura, de camp: ‘a sensibilidade da seriedade fracassada’, diria Susan Sontag” (Marquardt, 2008).

Por fim, é possível afirmar que o que se tentou aqui foi apresentar brevemente algumas das chaves de leitura apresentadas pelo próprio Aira em seus ensaios, mais especificamente em "A nova escritura" (2007). Também se pretendeu aludir, a partir do referido ensaio, à questão do entendimento da importância dos procedimentos, à moda vanguardista, para a composição das narrativas literárias, afirmação esta que o referido escritor parece encarnar e exemplificar com sua profusa obra.

Referências

- Agamben, G. (2007). *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo.
- Aira, C. (2007). *Pequeno manual de procedimentos*. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra.
- Aira, C. [en español] (01 de janeiro de 2009). 2017. Nova York. *BOMB Magazine*. Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira-1/>>.
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Marijane Lisboa. In: Benjamin, Walter *et al.* *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção* (pp. 09-40). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Benjamin, W. (1987). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas). 3 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Compagnon, A. (2010). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Compagnon, A. (1996). *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Duque-Estrada, E.M. (2009). *Devires autobiográficos: A atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio.
- Ludmer, J. (2013). *Aqui América Latina: Uma Especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Marquardt, E. (2008). *A ética do abandono - César Aira e a nova escritura*. Tese de doutorado. Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina.
- Rago, M. (2006). Narcisismo, sujeição e estéticas da existência. *Verve*, 9: 236-250.
- Tadié, Jean-Yves (1992). *O Romance no Século XX*. Lisboa.

Recepción: Septiembre 1 de 2018

Aceptación: Julio 29 de 2019



174

• **Interpretextos**

• 23/Primavera de 2020, pp. 153-174

• **Luana Marques Fidencio**

• Correo actual: lauanafidencio@gmail.com

• Brasileira. Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Ejerce como Professora substituta de Língua Portuguesa, no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Línea de investigación: Literatura Contemporânea, Metodologia de ensino de Língua Portuguesa.