

Auto-grafia: pensador *airado*

217



Foto: Rodrigo Álvarez

Jorge Wolff
(Universidade Federal de Santa Catarina)

La literatura ha muerto, y yo soy la prueba viviente. Mi contexto ya pasó.

César Aira

Estão em jogo aqui, nestas páginas, e provavelmente em todas as páginas existentes, os limites entre a experiência e seus modos de apresentação. Estão postos em jogo, portanto, os limites da arte enquanto objeto da arte e da literatura enquanto objeto da literatura e, em consequência, as noções de autonomia e de pós-autonomia como modos de ler-escrever-inventar a experiência moderna e contemporânea. Mas se a crítica Josefina Ludmer propôs esta última noção – a qual abraça o pós e o póstumo – em forma de manifesto anacrônico, em meados da década de 2000, se poderia dizer que o escritor César Aira vem fazendo

o mesmo sem precisar fazê-lo desde o século passado.¹ Com isto não se pretende afirmar que toda arte ou literatura atuais sejam pós-autonômicas por definição – o que significaria cair na cilada proposta pelo próprio e suposto manifesto – e sim que todo e qualquer texto assinado e datado põe em jogo e em questão o conceito e os limites dos objetos da arte ainda tomados como literatura.

Pensar alguns textos que comportam essa ausência de limites, com base nas questões da autobiografia, da autografia e da chamada autoficção, é o que se propõe neste ensaio, para concluir como se começou, no vazio de toda página, com o desaparecimento literal do nome próprio em questão, conforme se verá no final. Para chegar a esse vazio final, destacam-se dois livros de César Aira, *El juego de los mundos* (2000) e *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991)², tendo como fio condutor a noção de pós-autonomia conforme aparece de modo definitivo – vale dizer, provocativo e ambivalente – no último livro da ensaísta Josefina Ludmer, *Aquí América Latina* (2010). Quanto à expressão “pensador airado”, se trata de uma paráfrase do título de uma resenha de Alberto Moreiras sobre as *Otobiographies* de Jacques Derrida, “Autografia: pensador firmado” (de 1991). Note-se, por fim, que o verbo “airar” em castelhano pode significar tanto “arejar” quanto “irritar”.

O idiota da família

O crítico Julio Premat, na conclusão de *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, dedicada ao escritor de Coronel Pringles visto sardonicamente como “o idiota da família”, privilegia com razão o que chama de “efeito Aira”, em vez de por o acento apenas em um ou outro de seus inúmeros livros. Este efeito, afirma Premat, se dá através de “procedimentos de escrita, estratégias editoriais, acumulação, frivolidade, intensas e paradoxais reflexões metaliterárias e sobretudo de uma figura de autor” (IDEM). O “efeito Aira”, que enfatiza o procedimento e a invenção de procedimentos, conforme longamente es-

1 Para apenas um exemplo recente, entre inúmeros outros possíveis, veja-se *El error* (2010), em que o narrador da novelita ironiza a arte moderna a partir de um álbum com as ilustrações de Botticelli para a Divina Comédia: “Era un libro pequeño, muy bien encuadrado, un libro-objeto, probablemente pensado como obra de arte autónoma” (p. 28).
2 Cito a versão brasileira deste texto, que tive o prazer de traduzir e a editora Cultura e Barbárie o de publicar, em 2011.

tudado por Sandra Contreras em *Las vueltas de César Aira*, é um modo de se opor à ideia de resultado em nome da “arte como pura ação: ação perpétua”, diz ela; “ação intempestiva que, desconhecendo por completo seus alcances, quer ir até o final do que pode e ao qual a irrupção imediata e o contínuo sem freios são inerentes” (CONTRERAS, 2002, p. 30). Para Premat, o que resulta dessa produção sem resultado é a criação de um autor – talvez sem firma, sempre com data, mas em definitivo um autor e seu mito pessoal, contrariando paradoxalmente o esvaziamento dessa figura próprio às neovanguardas em cujo contexto surge o próprio escritor César Aira. Trata-se, segundo o crítico, de uma obra invisível, ilegível, virtual que “flutua por cima de um corpo magmático de textos” (PREMAT, 2009, p. 241).

219

Quando faz a apologia da ignorância – frequente em Aira, a começar pela própria –, como em *Nouvelles impressions du Petit Maroc* ou em *Cumpleaños* (2001), o que está em questão é um “não-saber” que corresponde a um saber da infância (como ocorre também na poesia de Arturo Carrera) em que, finalmente, o sentido surge como “uma coordenada problemática ou ausente” (PREMAT, 2009, p. 243). Figurar um autor, então, conforme propõe o crítico franco-argentino, é investir na máscara em vez da obra: é na máscara que se encontra a verdade, na “galeria de máscaras” (IDEM, p. 247) com que é construído seu mito de escritor. A literatura má, o escrever mal proposto com todas as letras em *Nouvelles impressions du Petit Maroc* põe em cena, portanto, essa desfiguração capaz de produzir uma literatura monstruosa, em que a figura aberrante do monstro é associada à do idiota visto também como o selvagem, que vem a ser, por sua vez, em César Aira, a encarnação do estrangeiro.

Logo no início de *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, texto tomado como singular *ars poetica*, o narrador é um residente – como o próprio autor – em uma instituição francesa para escritores e tradutores estrangeiros, em cujo porto se localiza o bairro do Petit Maroc. Num dos cafés desse bairro, o narrador “airado” se senta para escrever, observando antes de mais nada que, a cada dia que passa, os mesmos barcos e as mesmas pessoas vêm e vão, ou seja, que tudo se repete e se recria, que tudo retorna, eternamente. “Quando uma repetição exterior e inexplicável nos joga fora de toda intenção possível”, diz ele, “caímos inevitavelmente na literatura. Isto é a literatura então: uma espécie de efeito

feliz que não teve causa” (AIRA, 2011, p. 8). Mescla de ensaio, diário e ficção com forte sabor crítico em relação a seus anfitriões, o texto datado de 1990 e publicado em 1991, propõe o abandono de “uma lógica de exclusão dos contrários”, em concordância nesse ponto com Juan José Saer (1937-2005), cujo ensaio sobre o conceito de ficção apareceria na mesma época (em 1992). Escreve Aira num café do Petit Maroc:

[...] o falso não remete a uma moral do autêntico, mas antes à ficção, na qual convivem o verdadeiro e o falso, valem o mesmo ao mesmo tempo e se transformam um no outro. De fato, se se decide pela literatura 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 tornar falsos ou verdadeiros aos dois, mas para incluí-los numa teoria falsa que torna irrelevante a classificação. [...] (IDEM, p. 11)

220

De modo que a literatura, depois do fim da arte e da literatura, é para ele uma miragem que se materializa em textos sem assinatura e sem fim, os quais, no entanto, reafirmam a necessidade de seguir contando, bem e mal, mas seguir contando. No mesmo texto, aliás, assim como é possível encontrar uma apologia da literatura má, lê-se uma observação inequívoca sobre o que seria *uma boa história escrita*, com o precioso detalhe de que “uma boa história escrita é sempre a ‘história de um poema’ antes que a dos fatos que conta” (p. 16). O modo de narrar de César Aira parece se realizar inteiramente sob este prisma: o de um poema virtual, realizado sem se realizar. “Eu me esforcei”, diz Aira ao criticar os escritores demasiado inteligentes, “na escassa medida de minhas possibilidades, em preservar toda minha idiotice natural, para que a literatura atue sem travas em mim” (p. 19). Para logo acrescentar: “Todos nos acreditamos inteligentes. (...) Todos, menos o estrangeiro, o idiota (p. 21)”. Mas o “idiota astuto” do narrador “airado” é antes aquele que não fala, conforme o não-saber da infância, e na mesma direção, conforme aquele que é um plebeu, no sentido etimológico do termo oriundo do grego antigo.

Já, em *El juego de los mundos* – relato que Josefina Ludmer toma como avatar extremo da arte de (pós) vanguarda –, materializa-se o fim da literatura no único “romance de autoficção científica” escrito por Aira, em que hipoteticamente fundaria um gênero ao por no passado remoto a ideia “liberal-moderna” de literatura. Assim, num futuro distante, o narrador *César Aira* lê com nostalgia a obra de seu antepassado

César Aira, mas a lê totalmente transfigurada em imagem:

Hubo una época remota del pasado en que la humanidad practicó una actividad llamada ‘literatura’. [...] Durante los siglos en que existió la literatura se acumularon muchos libros, y muchos escritores. Algunos ‘buenos’, otros ‘malos’, unos más importantes o elogiados que otros, serios, frívolos, laboriosos o estériles: todas esas distinciones se anularon después. (...) Los sistemas para leer usan viejas tecnologías, superadas, polvorientas, y si los aparatos no tuvieran autorreparación ya habrían salido de servicio hace mucho. Claro que hablar de ‘lectura’ es estirar el término quizás demasiado. Cuando se pasó toda la literatura a estos medios, se lo hizo en imágenes, una por una (no se hizo por frases) y hasta fragmentando las palabras si resultaba conveniente. Esta tarea la llevaron a cabo sistemas automáticos operando con grandes diccionarios polivalentes, sin intervención del hombre. Es decir que operaban con todas las lenguas que ha hablado el hombre en su larga historia, incluyendo dialectos y argots. Y por la otra punta disponían de un banco de imágenes completo, o sea que estaban todas. Seguramente a los literatos del pasado no les habría satisfecho la transferencia, pero cuando se hizo ya no estaban para protestar. Y la operación salvó del olvido definitivo a la ingente masa de libros que se había acumulado (...). (p. 23-24)

Ponhamos a ensaísta Josefina Ludmer neste futuro remoto motivado pelos jogos de destruição de mundos operados via computador pelo filho desse *César Aira* futuro na paz de seu lar, o que vem a ser o que de algum modo ela proporia ao separar nítida e provocativamente o “novo” (a pós-autonomia) do “velho” (a autonomia). Mergulha-se assim por inteiro na noção de “realidadeficção” exposta, de modo aparentemente cristalino, em “Literaturas pós-autônomas”, em que Ludmer toca sem nenhum constrangimento em um tópico central – ou uma velha ferida – dos debates críticos e teóricos em torno da literatura, no tempo em que esta prática ainda sobrevivia: a questão do “valor” literário. Logo no início de “Literaturas pós-autônomas”, lê-se que tais escrituras não admitem leituras literárias: “não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção” (LUDMER, 2010, p. 1)³. O que importa, segundo Ludmer, é como estas escrituras “fabricam um presente”, em detrimento de “qualquer registro realista do que passou”. O valor literário, o diagnóstico crítico da qualidade ou falta de qualidade que caracterizou a “velha” literatura moderna, supõe-se sumariamente descartado. Se existe a possibilidade

³ Cito igualmente a versão brasileira, publicada pela mesma editora em www.culturaebarbarie.org/sopro, com tradução de Flávia Cera.

de fazê-lo, isto não ocorre sem problemas e a ensaísta procura enfren-tá-los – já que o velho e o novo são agora contemporâneos – através de certas estratégias retóricas, como o emprego ocasional do modo condi-cional, a transferência do foco da escrita para os modos de leitura e o reconhecimento de que uma leitura segundo os critérios tradicionais de valor, apesar de tudo, pode seguir e segue sendo feita com frequência.

Esta realidade ficcional é, para Josefina Ludmer, a própria rea-lidade do cotidiano atual, informado e conformado basicamente pelos meios digitais, responsáveis pela “fabricação do presente”. Da tensão causada pela oposição entre ficção (enquanto “fábula, símbolo, mito, alegoria ou pura subjetividade”) e história (política e social) nas nar-rativas dos séculos XIX e XX, passa-se no momento pós-autonômico à fusão de ficção e realidade histórica, uma vez que, segundo se pode verificar efetivamente, vive-se

o fim de uma era em que a literatura teve “uma lógica interna” e um poder crucial. O poder de definir-se e ser re-gida “pelas suas próprias leis”, com instituições próprias (crítica, ensino, academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido. (IDEM, p. 3)

Com isso, cairiam também quaisquer pretensões críticas de emancipação, transgressão e subversão, que caracterizaram as políti-cas da literatura na modernidade: “A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder” (IBID., p. 3), assegura Ludmer. Perda esta que, para a ensaísta, seria voluntária, na mesma medida do desencanto vivido pelos escritores em relação a esse poder e da mistura das esferas ou dos campos tidos antes, de Kant a Bourdieu, como autônomos. Se leitores, escritores e críticos continuam crendo na autonomia, ainda que relativa, de seu campo, eles não são capazes de se imaginar em “outro mundo”, como significativamente acrescenta à versão do texto publi-cada no livro de 2010. Este “outro mundo” – que aponta para *O jogo dos mundos* de Aira – é o da imaginação pública no século XXI, que cruzaria a fronteira da literatura e entraria “num meio (numa matéria) real-virtual”, destituída de um dentro ou de um fora e que, no entanto, “constrói presente” (IBID., p. 4).

O que parece produtivo ler em seu tardio ou anacrônico mani-festo é a ousadia “airada” de propor um mais-além do literário com base nas inegáveis mudanças nos modos de circulação e consumo dos livros que caracterizam o início do século XXI. Para tanto, a ensaísta encara

os novos tempos propondo o emprego de outras e distintas ferramentas teóricas, menos gastas e mais arriscadas, para enfrentar o efetivo deslocamento do lugar da literatura, vivido a partir de meados do século passado. O que se deve, por um lado, a sua formação vanguardista na Argentina dos anos 1960 e, por outro, à marca deleuziana e à sua longa temporada em Yale, nos Estados Unidos, onde os valores canônicos, através basicamente de uma domesticação da filosofia da diferença de origem francesa e particularmente da desconstrução, foram jogados por terra. E pouco importa, ela diria, se isto é bom ou ruim.

Mas não basta, diria Alberto Moreiras por sua vez, jogar os valores canônicos por terra, uma vez que a filosofia desconstrutiva não deve ser vista como “uma simples dissolução do fundamento dos opostos” – o que fundamentou o grosso do multiculturalismo norte-americano –, mas sim como uma crítica radical da síntese especulativa de matriz hegeliana (MOREIRAS, 1991, p. 131). A mera dissolução dos opostos foi o que os *cultural studies* conseguiram transformar em consenso nos Estados Unidos, onde se forjou, aliás, a expressão “pós-estruturalismo” sem conhecer uma tradição estruturalista. Até que ponto a crítica Josefina Ludmer se satisfaria com uma simples dissolução dos opostos fica, aqui, como questão em aberto, dirigida a todo e qualquer leitor, contrário ou favorável, de “Literaturas pós-autônomas”.

Otobiografias

Na introdução ao ensaio, por sua vez, Alberto Moreiras adianta significativamente que

[...] na interpretação derridiana a doutrina do Eterno Retorno é primariamente consequência do reconhecimento do necessário investimento autobiográfico em qualquer forma de escrita. Assim, a desconstrução se mostra antes de mais nada como reflexão sobre a autografia na escrita teórica. Tal fato não somente modifica a consideração do estatuto de toda teoria e de toda escrita teórica dentro da tradição filosófica. Também determina a possibilidade de pensamento no campo da teoria da autobiografia. (IDEM, p. 129, tradução minha)

Logo no início de suas *Otobiographies*, Jacques Derrida (1984) abre o jogo em relação à assinatura e ao nome próprio: “La signature invente le signataire” (“A assinatura inventa o signatário”), como afirma na conferência de 1976, feita nos Estados Unidos com o enganoso propósito de comemorar o bicentenário da Declaração de Independência norte-americana para falar, na verdade, sobre Nietzsche, Zaratustra e o anti-Cristo: *Ecce homo*. À p. 39 desse ensaio breve, Derrida intervém a seu modo no debate em torno do chamado espaço biográfico, sendo o próprio filósofo atravessado pela “marca autográfica” na escritura de seus textos, no modo de ler o outro além de si mesmo e no modo de escutar “a orelha do outro” (“pequena, grande, institucional, livre”, conforme os adjetivos escolhidos a dedo pelo autor), os pavilhões auditivos bem abertos à voz do mestre a explicar a marteladas “por que sou tão sábio” e “como me tornei o que sou”. Note-se que a noção de pacto autobiográfico devida a Philippe Lejeune, em que o leitor e só o leitor teria o direito de reconhecer ou não o autobiográfico enquanto gênero em cada texto, aparece no ano anterior à conferência de Derrida, que responde de algum modo a Lejeune, durante uma tarde em Charlottesville, através da noção de *otobiographie*, assim como o faria Paul de Man na sua esteira três anos depois em “Autobiography as de-facement” (“Autobiografia como des-figuração). O título *Otobiographies*, diga-se de passagem, decalca a própria *différance* derridiana, ao fazer-se ver mas não ouvir: *AU / O tobiographies*, vogais pronunciadas todas como O em francês. Diz Derrida (1984, p. 39): “...tudo isto se encontra submetido hoje a reavaliação, tudo isto, quer dizer, o biográfico e o *autos* da autobiografia”. Por esse motivo ele investe em nome de, ou melhor, “por uma nova análise do nome próprio e da assinatura” (IDEM, p. 40). A própria data é vista como uma forma de assinatura. É o que faz César Aira no final de todos os seus relatos, com raríssimas exceções: dia, mês e ano da (suposta) conclusão do texto aparecem nos livros que circularão dentro de um, dois ou três anos.

O que importa aqui é sublinhar que, para Derrida – e para Aira, ao que tudo indica – “datar é assinar”, ou seja, datar é uma das formas de assinar, uma das formas de empregar a função-autor, para usar o conhecido conceito de Michel Foucault. Nietzsche escreve o *Ecce homo* aos 44 anos. Jesus Cristo, seu antípoda, seu irmão, morre aos 33. Já César Aira comemora os 50 anos em *Cumpleaños* (de 1999) com uma auto-homenagem e uma declarada vontade de morrer várias vezes, quantas

forem possíveis: cada relato de sua lavra parece ser uma reiteração da necessidade de inventar e de inventar-se como autor, cuja chave se encontra não na memória mas no esquecimento. É o paradigma de negatividade, afirma Sandra Contreras,

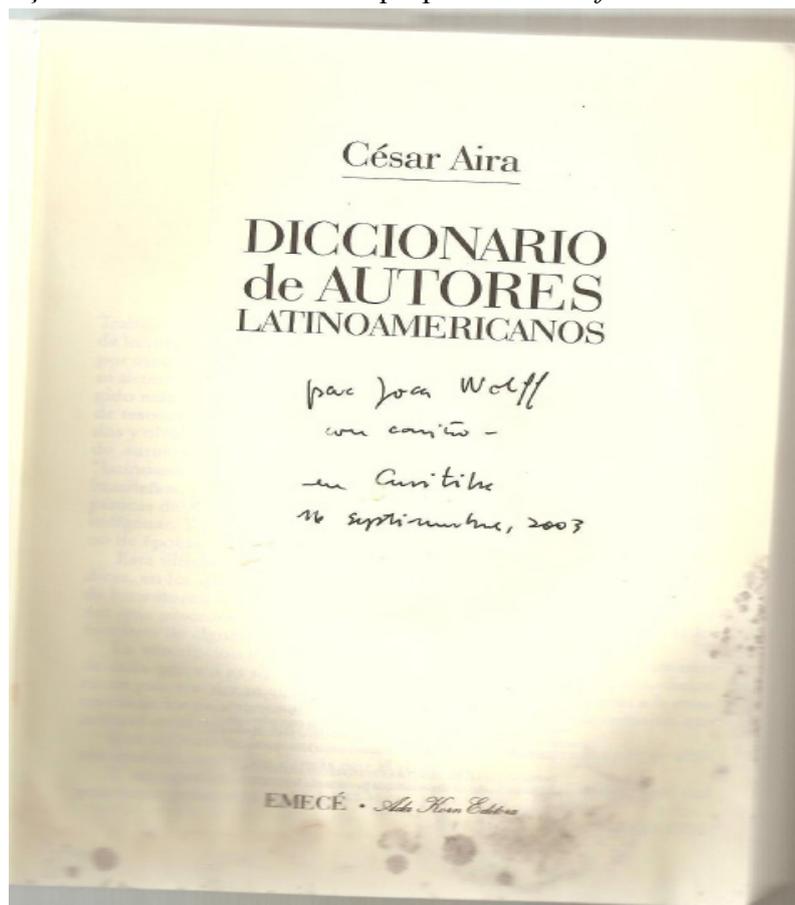
– instituído ... no contexto da narrativa argentina contemporânea [com Juan José Saer e Ricardo Piglia à frente] como critério de validação – o qual a literatura de Aira vem a transmutar. Não porque a negatividade lhe oponha, simplesmente, a banalidade de um gesto confirmatório ou um otimismo vão e superficial, mas porque, numa operação que se poderia qualificar de inspiração nietzscheana, a literatura de Aira modifica, substancialmente, o elemento de que deriva o sentido e o valor da ficção. A ficção é em Aira objeto de uma afirmação imediata. É a *afirmação imediata da potência absoluta e autônoma da invenção* o que opera como um impulso inicial do relato. (CONTRE-RAS, 2002, p. 29)

Também se poderia dizer que essa potência é uma potência do eterno retorno do mesmo, “doutrina intempestiva, *différente* e anacrônica”, segundo Derrida: “Oui, oui!”, exclamaria o filósofo, para quem “unheimlich é a orelha” (DERRIDA, 1984, p. 103), para quem “Dieu est le nome propre le meilleur. On ne pourrait pas remplacer ‘Dieu’ par ‘le meilleur nom propre’ [“Deus é dos nomes próprios o melhor. Não se poderia substituir ‘Deus’ pelo ‘melhor nome próprio’” (IDEM, p. 28). Como se o diabo e o bom deus repetissem infinitamente o mesmo nome de guerra, como todos os nomes, próprios e impróprios. Em César Aira, esse escritor do “sim, sim”, trata-se igualmente dos caminhos da intempestividade, em seu caso particular marcada pelo atravessamento da narrativa em prosa com a fragmentação característica de algumas das pautas mais radicais das vanguardas, a começar pelo automatismo da produção artística como meta, em que o que importa, como se viu, é fabricar um procedimento, porque o resto as obras fazem sozinhas: o procedimento, escreve Sandra Contreras (2002, p. 19), “é antes de tudo um mecanismo automático, contínuo, com o qual seguir fazendo arte, indefinidamente, sem interrupção”. Por essa razão, não é importante a obra, por infinita que seja, mas a construção de seu mito de autor. Uma (mais uma) frase provocativa de Aira resumiria a situação: “O novo é o grande ready-made em cuja fabricação nossa civilização se especializou”.

Resta ao autor, paradoxalmente, inventar-se como autor, vale dizer – e nesse ponto mora a *diferença airada*, o pensamento airado –, inventar-se como inventor, um inventor frenético e ao mesmo tempo frí-

voló, autossuficiente e autodestrutivo, capaz de qualquer atrocidade para seguir narrando. Os dispositivos minimalistas das datas e das reticências, presentes em grande parte de seus textos, apontam nessa direção. Tais procedimentos, no entanto, não são ativados nem em nome do *autos* e muito menos no do *bios*: trata-se da *grafé*. Na história da autobiografia moderna, contam-se três períodos cuja evolução, não obstante, obriga a escandir de outro modo as suas cinco sílabas: bio-auto-grafia. A etapa do *bios* corresponderia à vertente historicista do século XIX – a qual, a essas alturas, segue incidindo fortemente no panorama cultural norte-americano, assim como no Brasil, sob a forma dos neodocumentalismos; a etapa do *autos* corresponderia ao auge do existencialismo sartreano nos anos 50, com contribuições seminais de George Gusdorff e Jean Starobinski, ainda que limitadas a uma noção substancial de sujeito; e a etapa da *grafé* corresponderia à senda aberta pela desconstrução derridiana, à qual parecem se conectar em mais de um sentido as “sagradas escrituras” de César Aira, quase sempre datadas mas nem sempre assinadas. Em outras palavras, “eu despojo e des-figuro na exata medida em que restauro”, para empregar os termos de Paul de Man.

Enfim, como se pode verificar na imagem abaixo, fica comprovado – no que diz respeito ao “caso César Aira” – que dedicar e datar equivale a assinar, a reconhecer firma, ainda que o pensador *airado* se esqueça de todas as letras de seu próprio nome ao *firmar* sem assinar:



BIBLIOGRAFIA

AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. Christophe Josse. Saint-Nazaire: M.E.E.T-Arcane 17, 1991. [Edição brasileira, trad. Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011].

_____. *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori, 2001.

_____. *El juego de los mundos*. La Plata: El Broche, 2000.

_____. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé/Ada Korn, 2001.

CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris : Galilée, 1984 [Edição argentina, trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009].

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. Trad. Flavia Cera. *Sopro 20. Panfleto político-cultural*. Desterro, janeiro de 2010. In: www.culturaebarbarie.org/sopro

_____. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MOREIRAS, Alberto. Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida). In: LOUREIRO, Angel (ed.). *Anthropos*. Suplementos. Monografías temáticas, 29. Barcelona, diciembre 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo Cesar Souza. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1985.

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