

PARTICULARIDADES ABSOLUTAS – A AUTOFICÇÃO COMO UM
PROCEDIMENTO LITERÁRIO EM CÉSAR AIRA

LUANA MARQUES FIDÊNCIO

2019
UBERLÂNDIA - MG

LUANA MARQUES FIDÊNCIO

PARTICULARIDADES ABSOLUTAS – A AUTOFICÇÃO COMO UM
PROCEDIMENTO LITERÁRIO EM CÉSAR AIRA

Discente: Luana Marques Fidêncio.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Curso de Doutorado, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Tema para Orientação: Autoficção em César Aira.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo.

2019

UBERLÂNDIA - MG

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F451
2019 Fidêncio, Luana Marques, 1985-
PARTICULARIDADES ABSOLUTAS [recurso eletrônico] : A
AUTOFICÇÃO COMO UM PROCEDIMENTO LITERÁRIO EM CÉSAR
AIRA / Luana Marques Fidêncio. - 2019.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Doutorado em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2330>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Figueiredo Camargo, Fábio, 1971-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Doutorado em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

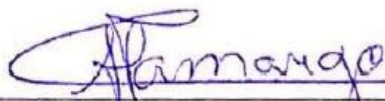
Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

PARTICULARIDADES ABSOLUTAS – A AUTOFIÇÃO COMO UM
PROCEDIMENTO LITERÁRIO EM CÉSAR AIRA

Tese de doutorado apresentada para a defesa ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Doutorado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação - Mestrado e Doutorado - (PPGLET) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como parte para a obtenção de título de Doutor em Letras - Estudos Literários.

Banca examinadora formada por:

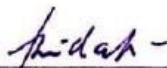
Uberlândia, 17 de maio de 2019.



Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU (Presidente)



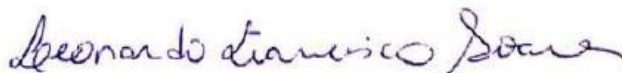
Prof. Dr. André Mitidieri Pereira / UESC



Prof.ª Dr.ª Eneida Maria de Souza / UFMG



Prof.ª Dr.ª Carolina Duarte Damasceno Ferreira / UFU



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU

RESUMO: Este trabalho tem por finalidade maior propor a leitura da autoficção como um procedimento literário. Desde que Doubrovsky anunciou o conceito de autoficção, em 1977, e apresentou sua definição inicial, as discussões quanto a esse fenômeno só aumentaram. Na literatura contemporânea, apresentam-se narrativas autoficcionais muito diversas, indo daquelas assumidas pelos seus próprios autores àquelas cuja classificação se dá a partir das análises críticas. Não é intenção deste trabalho concentrar a abordagem da autoficção no cotejo entre vida e obra de um escritor nem nas tentativas de se delimitar um novo gênero literário entre romance e autobiografia, por exemplo. Este texto articula-se a partir do modo como César Aira se relaciona com os atributos comuns às autoficções. Afinal, se Aira não costuma reconhecer o valor das narrativas autoficcionais, por outro lado, se utiliza dos atributos autoficcionais para a construção de suas obras. As características *sui generis* da literatura de Aira e a falta de consenso nas abordagens teóricas da autoficção estão entre as principais motivações para a proposta de se compreender a autoficção como um procedimento literário. Para tanto, parte-se da observação de que os efeitos provocados pela autoficção – seu efeito especular, sua capacidade de denunciar a ficcionalidade da própria ficção, seu poder de reforçar e também de suspender a reversibilidade, suposta, entre *Eu inscrito na própria narrativa* e *Eu biográfico do escritor* – traduzem-se em narrativas peculiares. Em vista dessas particularidades, acredita-se relevante pensar a autoficção tendo em perspectiva o *estranhamento* literário. Desse modo, os fundamentos teóricos da investigação incluem os ensaios de Chklovski e Ginzburg sobre o *estranhamento* e sua importância para a história da literatura Ocidental. Se Chklovski atribuía a esse procedimento o poder de evidenciar as diferenças entre mundo e linguagem, seria possível dizer que a autoficção, por sua vez, parece produzir um deslocamento perceptivo quanto à primeira pessoa, quanto ao Eu e seus efeitos de verdade e/ou presença no texto. Para o desenvolvimento da análise pretendida, recorre-se a teóricos como Agamben, Klinger, Sarlo, Contreras, Foucault, Barthes entre outros, e ainda aos ensaios do próprio Aira. Afinal, a partir de Aira, a conceituação de procedimento implica também em considerar seu significado artístico: de exercícios combinatórios de sentidos para a criação literária, como aqueles postos em ação por Raymond Roussel, ou por Marcel Duchamp e o *ready-made*. A conclusão neste trabalho é de que seria útil compreender a autoficção enquanto procedimento literário. No entanto, isso implicaria também em atentar para o seu *modus operandi*, quer dizer, para o emprego, caso a caso, de fórmulas e procedimentos capazes de gerar narrativas tão particulares, *sui generis*, e da ordem do *irrepetível*. Uma diferença entre o procedimento autoficcional e o *estranhamento*, nesse sentido, estaria no fato de que, a partir da literatura de Aira, a autoficção poderia ser compreendida como um procedimento *ad hoc*, isto é, como o resultado de uma combinação particular e provisória de procedimentos literários cujos efeitos de sentido operariam contra as possibilidades de definição, e/ou universalização das características e dos elementos composicionais que atuariam em cada autoficção.

Palavras-chave: Autoficção - César Aira - Procedimento literário - Literatura latino-americana - Literatura contemporânea

RESUMEN: El objetivo principal de esta tesis es proponer la lectura de la autoficción como un procedimiento literario. Desde que Doubrovsky anunció el concepto de autoficción en 1977 y presentó su definición inicial, las discusiones sobre este fenómeno solo han aumentado. En la literatura contemporánea, se presentan autoficciones muy distintas, que van desde las asumidas por sus propios autores hasta aquellas cuya clasificación se basa en el análisis crítico. No se pretende en esta tesis centrarse en el enfoque de la autoficción a partir de la comparación entre la vida y la literatura de un escritor o en los intentos de delimitar un nuevo género literario entre el romance y la autobiografía, por ejemplo. Esta tesis se articula a partir de la peculiar relación de César Aira con los atributos comunes a las autoficciones. Y si Aira no suele reconocer el valor de las narrativas de autoficción, por otro lado, usa atributos autoficcionales para construir sus obras. Las características *sui generis* de la literatura de Aira y la falta de consenso sobre los enfoques teóricos de la autoficción son las dos razones principales para esta propuesta de lectura de la autoficción como un procedimiento literario. Con este fin, se observan los efectos causados por la autoficción – es decir, su efecto de especularidad, su capacidad para denunciar la ficcionalidad de la ficción en sí misma, su poder para reforzar y al mismo tiempo poner en duda la supuesta reversibilidad entre el *Yo de la autonarración* y el *Yo biográfico del escritor* – y cómo estos efectos generan narraciones peculiares. En vista de estas particularidades, es relevante pensar en la autoficción desde la perspectiva del *extrañamiento* literario. Por lo tanto, los fundamentos teóricos de la investigación incluyen los ensayos de Chklovski y Ginzburg sobre el *extrañamiento* y su importancia para la historia de la literatura occidental. Si Chklovski atribuye a este procedimiento el poder de resaltar las diferencias entre el mundo y el lenguaje, se podría decir que la autoficción, a su vez, parece producir un cambio perceptivo hacia la primera persona, hacia el Yo y sus efectos de verdad y/o presencia en el texto. Para el desarrollo del análisis previsto, se utilizan teóricos como Agamben, Klinger, Sarlo, Contreras, Foucault, Barthes, entre otros, así como los propios ensayos de Aira. De Aira, se cree que la conceptualización del procedimiento también implica considerar su significado artístico, es decir, como ejercicios combinatorios de significado para crear ficciones – como los que Raymond Roussel puso en acción o el *ready-made* de Duchamp. La conclusión en esta tesis es que entender la autoficción como un procedimiento literario implicaría considerar el uso, caso por caso, de fórmulas para la producción de narrativas particulares, *sui generis*, del orden de lo *irrepetible*. Finalmente, debería decirse que una diferencia entre el procedimiento autoficcional y el *extrañamiento*, en este sentido, sería que, desde Aira, la autoficción podría entenderse como un procedimiento literario *ad hoc*, como resultado de una combinación particular y provisional de procedimientos literarios cuyos efectos de significado operarían en contra de las posibilidades de definir o universalizar las características y elementos compositivos que actuarían en cada narrativa de autoficción.

Palabras clave: Autoficción - César Aira - Procedimiento literario - Literatura latinoamericana - Literatura contemporánea

ABSTRACT: This work aims to propose the reading of autofiction as a literary procedure. Since Doubrovsky announced the concept of autofiction in 1977 and presented its initial definition, discussions of this phenomenon have only increased. In contemporary literature, there are very diverse autofiction narratives, ranging from those assumed by their own authors to those whose classification is based on critical analysis. It is not the intent of this doctoral dissertation to focus the analysis of autofiction on the comparison between a writer's life and work or on attempts to delimit a new literary genre between novel and autobiography, for example. This text is articulated from the way César Aira relates to the common attributes to autofiction. After all, if Aira does not usually recognize the value of autofictional narratives, on the other hand, he uses autofictional attributes to construct his own fictions. The *sui generis* characteristics of Aira's literature and the lack of consensus on theoretical approaches to autofiction are among the main motivations for the proposal to understand autofiction as a literary procedure. To this end, we start from the observation that the effects caused by autofiction - its specular effect, its capacity to denounce the fictionality of fiction itself, its power to reinforce and also to suspend the supposed reversibility between the *Self inscribed in fiction itself* and the *biographical Self of the writer* - translate into peculiar narratives. In view of these particularities, it is relevant to think of autofiction with the concept of *ostranienie* in perspective. Thus, the theoretical foundations of our investigation include Chklovski and Ginzburg's essays on *ostranenie* and its importance for the history of Western literature. If Chklovski attributed to this procedure the power to highlight the differences between world and language, it could be said that autofiction, in turn, seems to produce a perceptive shift in relation to the first person, to the Self and its effects of truth and/or presence in a fictional narrative. For the development of the intended analysis, we use theoretical support from authors such as Agamben, Klinger, Sarlo, Contreras, Foucault, Barthes among others, and also essays by César Aira himself. After all, from César Aira's literature, the conceptualization of procedure also implies considering its artistic significance: procedure as combinatory exercises of meaning for literary creation, such as those put into action by Raymond Roussel, or by Marcel Duchamp and the *ready-made*. The conclusion of our research is that it would be helpful to understand autofiction as a literary procedure. However, this would also imply paying attention to its *modus operandi*, that is to say the use, on a case by case basis, of formulas and procedures capable of generating such particular, *sui generis*, and practically unrepeatable narratives. A difference between the autofictional procedure and *ostranenie* in this sense would be that, from Aira's literature, autofiction could be understood as an *ad hoc* procedure, that is, as the result of a particular and provisional combination of literary procedures whose meaning effects would operate against the possibilities of definition, or universalization of the characteristics and compositional elements that would act in each autofiction.

Keywords: Autofiction - César Aira - Literary Procedure - Latin American Literature - Contemporary Literature

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Desse modo, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de doutorado, com expectativas quanto à continuidade do financiamento público à pesquisa, pois ele é determinante para o progresso intelectual, artístico, humano, político e científico do Brasil.

Agradeço imensamente ao meu orientador no Doutorado em Estudos Literários, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, por este percurso de aprendizado e pela oportunidade de convívio com o intelectual, o professor de literatura, o escritor, e o ser humano admirável que ele é.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UFU e à sua Coordenação pelos incansáveis esforços diante das dificuldades enfrentadas por todos nós no decorrer do ano de 2015. Especialmente ao Prof. Dr. Fábio F. Camargo, então Coordenador do Programa, e à Professora Dr.^a Enivalda Nunes, pelo carinho, atenção e respeito com que assistiram a todos os discentes da primeira turma do curso de doutorado de Estudos Literários no decorrer daquele ano. Agradeço ainda ao Programa, à sua Coordenação atual e ao seu Corpo Técnico, representado pela Máisa e pelo Guilherme, pelo constante apoio e dedicação.

Agradeço à minha família: aos meus pais, José Antônio e Márcia Valéria, aos meus irmãos, Raíra, Jorge e Fernanda, ao meu companheiro, Diego, à minha sogra, Rose Meire Mendonça, e à dona Wilma Mendonça, pelo incentivo e compreensão durante todos os anos dedicados a esta pesquisa.

Aos amigos, pelo apoio ao longo desses últimos cinco anos dedicados à Pós-Graduação, especialmente à Stefania Montes Henriques e Luma Maria Braga de Urzedo pelo incentivo constante.

Ainda aos amigos, colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em História Social – UFU por terem contribuído tão generosamente com meu processo de formação e especialmente à professora, e orientadora, Dr.^a Jacy Seixas por ensinar o amadurecimento desta pesquisa.

Ao Grupo de Bolsistas da CAPES do *Facebook* que reúne bolsistas e ex-bolsistas, por ser um amplo espaço de apoio e auxílio coletivo entre pesquisadores brasileiros.

Aos professores que participaram da Banca de qualificação pelas leituras e contribuições generosas. Do mesmo modo, aos membros da Banca de defesa pelos apontamentos e leituras para esta tese e com um agradecimento especial ao Prof. Dr. Leonardo Soares, pela gentileza, seriedade e prontidão.

Por fim, a todos os meus queridos amigos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UFU, especialmente aos amigos da Primeira Turma do Curso de Doutorado em Estudos Literários, pelo companheirismo e incentivo mútuo, mesmo nas horas mais escuras. Todos contribuíram para transformar esta experiência na Pós-Graduação em uma jornada de amizade, amadurecimento e aprendizagem.

Dedico este trabalho de tese à minha família e especialmente ao meu companheiro, Diego Mendonça, por todo o apoio, café e compreensão.

Dedico este trabalho aos meus queridos amigos da turma 2015-1 do Curso de Doutorado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UFU.

Dedico este trabalho ao meu orientador, professor Dr. Fábio Figueiredo Camargo pelo acolhimento, orientação e exemplos ao longo deste percurso.

Dedico este trabalho, sobretudo, à memória do amado professor Aldo Luís Bellagamba Colesanti, que um dia me ensinou que a literatura era casa de se morar nela...

Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame.

Isidore Ducasse – **Les Chants de Maldoror**, 1869.

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs!

Rimbaud a Paul Demeny (**Lettre du Voyant**, 15 mai 1871).

And indeed, it cannot be denied that the most successful practitioners of the art of life, often unknown people by the way, somehow contrive to synchronize the sixty or seventy different times which beat simultaneously in every normal human system so that when eleven strikes, all the rest chime in unison, and the present is neither a violent disruption nor completely forgotten in the past. Of them we can justly say that they live precisely the sixty-eight or seventy-two years allotted them on the tombstone. Of the rest some we know to be dead though they walk among us; some are not yet born though they go through the forms of life; others are hundreds of years old though they call themselves thirty-six. The true length of a person's life, whatever the "Dictionary of National Biography" may say, is always a matter of dispute.

Virgínia Woolf – **Orlando**, 1928.

-- Clarice, até que ponto você se identifica com as suas personagens? Até que ponto você é a Joana de **Perto do coração selvagem**, uma pessoa lúcida que não se encontra na realidade?

-- Bem, Flaubert disse uma vez: “Madame Bovary sou eu.”

Clarice Lispector (Entrevista, 1974).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
I - PRIMEIRA PARTICULARIDADE - César Aira	29
1.1 Variações sobre César Aira I	47
1.2 Variações sobre César Aira II	57
1.3 As <i>Particularidades Absolutas</i>	66
II - SEGUNDA PARTICULARIDADE - O Contemporâneo	83
2.1 O que é contemporâneo?	87
2.2 <i>Sobre a Arte Contemporânea</i>	95
2.3 As temporalidades em disputa	114
2.4 <i>A Utilidade da Arte</i>	129
III - TERCEIRA PARTICULARIDADE - Autoficções	136
3.1 A idade do espelho	138
3.2 Literaturas do artista e do autor	147
3.3 A morte do autor - O retorno do autor	157
3.4 Tentativas de definir a autoficção	165
3.5 Pacto autobiográfico, pacto ambíguo	196
3.6 A autoficção como procedimento?	202
IV - QUARTA PARTICULARIDADE - Procedimentos	208
4.1 O que são procedimentos?	210
4.2 A arte como procedimento	216
4.3 Procedimentos - tipologia e definições.....	225
4.4 Procedimentos - A chave unificada	238
4.5 Autoficção, procedimento literário	257
V - CONSIDERAÇÕES FINAIS	274
REFERÊNCIAS	281

INTRODUÇÃO

As epígrafes escolhidas para este trabalho exemplificam algumas possibilidades de se refletir e teorizar acerca da relação entre escritores e a primeira pessoa no decorrer dos últimos séculos. No XIX, Rimbaud afirmava a diferença essencial, a fissura aberta no coração do próprio Eu que, no movimento de sua constituição, acabaria por se tornar um outro. Por sua vez, e quase simultaneamente, Isidore Ducasse enfatizava a decorrência lógica entre existir e coincidir consigo mesmo, sem pluralidades equívocas. Já no início do século XX, Virgínia Woolf punha em suspeição a possibilidade de se mensurar a vida de uma pessoa sem que isso significasse, por definição, uma disputa por sentidos. Em proximidade temporal com a escritora inglesa, Clarice Lispector tergiversava, diante do questionamento sobre as semelhanças entre ela e suas personagens, recuperando a famosa réplica de Flaubert ao seu tempo.

De modo semelhante, distintos pontos de vista são bem-vindos para se abordar a maneira como escritores lidam com a especularização e/ou (des)identificação resultantes de suas narrativas. A análise das relações entre a primeira pessoa que se anuncia nas ficções e o Eu biográfico dos próprios escritores não é de fato uma novidade nos estudos literários. Todavia, os sentidos do jogo especular presente nas narrativas autoficcionalis tem sido uma constante no debate sobre literatura no presente. As autoficções são narrativas ficcionais que costumam amalgamar aos recursos ficcionais do romance correspondências e/ou discrepâncias com o corpo, a identidade, as memórias e a biografia de seus próprios autores.

É preciso considerar que muitas são as disputas de sentido presentes quando se trata das análises das narrativas ficcionais. José Amícola, por exemplo, em “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, afirma que o sucesso delas estaria intimamente relacionado às especificidades do próprio presente, época caracterizada por ele, a partir do título de um ensaio de Nathalie Sarraute, como a “‘era da suspeita’ [...] que a partir dos anos 1970 se espalha tanto no território da ficção quanto nos domínios do que se pretende a verdade autobiográfica.” (AMÍCOLA, 2008, p. 191, tradução nossa).¹ Variadas são as suspeitas e os níveis de indefinição quando se trata dos imbricamentos vida-obra dos autores de

¹ “‘era de la sospecha’ [...] a partir de 1970, que cunde tanto en el territorio de la ficción como alrededor de la supuesta verdad autobiográfica.” (AMÍCOLA, 2008, p. 191).

ficção, sobretudo devido ao aumento do uso desse tipo de recurso; ao êxito editorial dessas formas narrativas; e ao dissenso crítico causado pelas autoficções nas últimas décadas. Um movimento comum no âmbito das abordagens teóricas tem sido justamente afirmar a impossibilidade de se definir a autoficção. Ana Faedrich, em “Autoficção: um percurso teórico”, está entre os que assinalam a impossibilidade de uma formulação consensual, capaz de nortear as pesquisas a respeito do fenômeno autoficcional. Segundo ela, “estamos diante do que Mounir Laouyen (1999) denominou ‘recepção problemática’ deste conceito” (FAEDRICH, 2016, p. 45). É nesse estado de (in)definições em que se dão as abordagens teóricas quanto a possíveis características, tipologias e/ou limites que seriam próprios às autoficções.

Tais tentativas de análise mais das vezes pretendem o estabelecimento ou a categorização de um novo gênero literário, um possível híbrido entre romance e autobiografia, isso inclusive em acordo com as intenções de Serge Doubrovsky (2014). Ainda assim, desde que o autor de **Fils** propôs o conceito de autoficção, em 1977, e apresentou para ele uma proposta inicial de definição, o dissenso quanto à delimitação do fenômeno autoficcional só aumentou. Em meio a esse imbróglio, apresentam-se formas autofissionais mais e mais distintas, indo das assumidas pelos seus próprios autores àquelas cuja classificação se dá à revelia deles. Isso tem se intensificado também devido à profusão das obras, não apenas contemporâneas, mas de distintos períodos da história da literatura, sobre as quais se tem lançado a etiqueta autoficcional. Tornou-se comum ainda a afirmação de que as autoficções antecederiam o surgimento do termo com que Doubrovsky pretendeu nomeá-las. Em todo caso, convém lembrar que o criador do conceito de autoficção afirmou, mais de uma vez, que não inventara a prática, mas lhe fornecera um nome.

Situada nesse estado de coisas, a autoficção viceja em meio a turbulências terminológicas e disputas teóricas ainda em aberto. Se por um lado aumentam as dissonâncias teóricas e o número de tentativas de defini-la e conceituá-la, por outro, ela continua se desenvolvendo e difundindo mundialmente. Seria, em todo caso, relevante indagar se o Eu inscrito em tais narrativas representaria um impulso humano em luta por se desvencilhar das amarras alienantes do mundo. Isto é, se seria possível compreender o Eu entranhado deliberadamente na própria ficção como tentativa de libertação humana frente aos processos de dessubjetivação – intensificados nas

sociedades modernas. Ou se seria lícito compreender o fenômeno das autoficções como um gesto, como uma busca autorreflexiva, em um mundo no qual a cultura e suas formas apresentar-se-iam já distanciadas dos homens, com uma autonomia capaz de ameaçar, segundo o diagnóstico de Simmel, os processos de subjetivação humana (SIMMEL, 2014). Por outro lado, seria relevante considerar ainda se o fenômeno autoficcional grassa enquanto uma espécie de tradução, na literatura, dos excessos narcísicos dos sujeitos contemporâneos. Em todo caso, trata-se de questões significativas, em íntima relação com as pesquisas sobre os limites ou fronteiras entre realidade e representação, vida e obra, memória e escrita.

Neste trabalho, o interesse volta-se para essa capacidade das autoficções de tensionar os limites entre literatura e realidade. A intenção é a de tangenciar encaminhamentos adotados por grande parte das análises do fenômeno autoficcional, não apenas devido ao dissenso teórico, mas ainda pelo fato delas gravitarem geralmente em torno das proposições de Doubrovsky, em sua interpelação ao pacto autobiográfico e a Philippe Lejeune. Apresenta-se assim uma proposta de leitura para o fenômeno que a autoficção nomeia sem perder de vista as dificuldades envolvidas nessa análise. Desse modo, será considerada não apenas a divergência em torno do fenômeno autoficcional, mas também a ambivalência e complexidade constitutivas dessas narrativas e o seu poder de articular distintos recursos, ficcionais ou não. Parte-se de um caso específico: a singular literatura do escritor argentino César Aira e o modo como ela se relaciona com a autoficção. Objetiva-se, na análise da obra desse escritor, justamente a singularidade de sua mobilização dos elementos autoficcionais. Aira, aliás, sempre que possível, afirma seu descrédito, quando não desprezo, pelas narrativas autoficcionais e seus autores. Por outro lado, é o mesmo Aira que, em sua imensa obra literária, se utiliza dos elementos composicionais atribuídos às autoficções – como o uso da primeira pessoa biográfica inserida nas próprias ficções. A obra de César Aira, aliás, tem permitido inclusive que teóricos como Manuel Alberca (2007) classifiquem-no entre os autores de autoficções.

No presente trabalho, as autoficções serão lidas, pois, como o resultado do amálgama de recursos diversos, tomados a formas narrativas de longa tradição como a autobiografia ou o ensaio, por exemplo. Trata-se aqui de compreender a autoficção a partir do modo como são mobilizados certos procedimentos, em um movimento que

acabaria por configurá-la, por sua vez, como mais um procedimento literário. Nessa perspectiva, a autoficção corresponderia a um procedimento muito bem-sucedido e cujo emprego tem possibilitado inúmeras experimentações literárias, assim como tem respondido à avidez do público leitor pelos discursos da intimidade. Por outro lado, é importante dizer também que o sucesso das autoficções, com grande repercussão nas literaturas latino-americanas das últimas décadas, não tem deixado de se beneficiar imensamente do interesse da crítica e dos estudos literários que têm mantido essa questão sempre entre os temas mais discutidos.

Para a delimitação do que se pretende nomear, nos limites deste trabalho, como procedimento autoficcional, faz-se necessário explorar os sentidos já atribuídos ao termo procedimento. Assim, retoma-se o ensaio “A arte como procedimento”, de Vítor Chklovski, de 1917, que já no começo do século XX apresentava uma proposta de compreensão da literatura ainda relevante, entre outras coisas, pela distinção assinalada entre linguagem prosaica e linguagem poética. Destaca-se no referido ensaio também a conceituação da arte enquanto tentativa de se escapar às automatizações da percepção humana que teriam lugar na vida cotidiana. Para lograr esses efeitos de desautomatização entraria em cena a *ostranienie*², ou procedimento da arte: “da singularização dos objetos”, e “que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção [do receptor da obra de arte].” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45). A necessidade desse procedimento estaria no fato dele possibilitar a assimilação da obra de arte em sua singularidade, sobretudo em um tempo de contínuas transformações técnicas no qual as obras de arte já competiam com vários outros estímulos.

Por sua vez, Carlo Ginzburg, no ensaio “Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário”, aborda o *estranhamento* argumentando a respeito de sua anterioridade, isto é, da existência de sua pré-história. Ginzburg afirma a utilização do *estranhamento* muito antes da proposta de Chklovski e situa-o a partir de uma linhagem específica de narrativas que iriam de Proust a Marco Aurélio, de Tolstoi a Montaigne. O historiador também afirma que a origem do *estranhamento* recuaria às reflexões/autobiografia de Marco Aurélio, esse citado, aliás, quando afirmava que: “cancelar a representação era um passo necessário para alcançar uma percepção exata

² Este termo foi traduzido em Português inicialmente como singularização, depois como desautomatização, desfamiliarização, e ainda como *estranhamento*.

das coisas, e portanto atingir a virtude.” (GINZBURG, 2001, p. 19). Ginzburg, ainda tratando dos precursores do uso do *estranhamento* na literatura Ocidental, enfatiza a relação entre Tolstoi e Marco Aurélio e insiste que o escritor russo havia sido leitor e conhecedor da obra do outro, inclusive de suas reflexões/autobiografia (GINZBURG, 2001, p. 22).

O fato de o *estranhamento* poder ter sua origem assinalada a partir de uma espécie de autobiografia clássica, para este trabalho, reafirmaria sua intimidade com as narrativas autoficcionalis, pela via da tradição das escritas de si. Isso, ao menos simbolicamente, endossaria a proposta de se ler também a autoficção como um procedimento. Assinalaria também a pertinência de se observar as conceituações teóricas para esse procedimento a partir desses dois movimentos: a reivindicação de sua pré-história, com Ginzburg, a delimitação de sua relevância na arte do século XX, com Chklovski. Cabe dizer também que o *estranhamento*, a partir da perspectiva formalista, é um recurso capaz de evidenciar os graus de manipulação necessários às narrativas para perturbar os automatismos gerados pelos usos cotidianos da língua. Ainda com relação à linguagem, seu poder mimético e efeitos de imanência, o *estranhamento* seria um procedimento relevante: a) por apontar as diferenças entre usos automáticos da linguagem e o processo de produção de sentidos a partir do deslocamento das formas de narrar já existentes; b) por denunciar o poder das representações da linguagem e as incongruências, discrepâncias e distinções (humanas, sociais, políticas, culturais, identitárias) que podem ser mascaradas pelos discursos, inclusive o literário; c) por evidenciar que o emprego de fórmulas sempre novas, a partir da mobilização de elementos composicionais distintos, é o que permite à literatura continuar a existir enquanto forma de arte.

É possível mencionar nesse sentido a exortação do próprio César Aira, em um de seus ensaios, quanto à necessidade de se atacar a cristalização das fórmulas narrativas e dos processos de produção literária, de modo que os escritores sejam capazes de, a partir do emprego de novas fórmulas, contraporem-se ao esgotamento das antigas ou já desgastadas pelo uso (AIRA, 2001). Segundo o escritor, nas ocasiões em que certos procedimentos se esgotam, tornando-se inúteis para promover o novo em literatura, deve-se operar de modo semelhante ao das vanguardas artísticas, afinal o papel assumido por elas teria sido justamente o da criação de novos procedimentos (AIRA,

2007). Essa postura vanguardista relaciona-se intimamente com a concepção de literatura que move o projeto literário de Aira, em sua produção contínua de narrativas e na reivindicação para si do papel de criador de novas fórmulas: intrincadas, mirabolantes, inverossímeis.

Aira evidencia também, em seu projeto literário e em sua concepção de literatura, o propósito de estender a duração do deslocamento da percepção do leitor, de prolongar por meio de suas ficções a sensação de evasão da realidade, à moda de Stevenson ou das narrativas de evasão (AIRA, 2017). O interesse pelas especificidades da obra de César Aira se deve também ao fato de nela se apresentarem elementos composicionais próprios da autoficção e não a afirmação de uma obra autoficcional. Assim como ao fato da ficção airiana assimilar a autoficção justamente no sentido de uma mobilização procedimental. Mesmo que essa obra já tenha recebido da crítica latino-americana o rótulo de autoficção, muito se pode dizer sobre a maneira *sui generis* como Aira manipula e recorre ao que Daniel Blaustein define como procedimentos *miméticos* e *antimiméticos* (2011), organizando-os das formas mais disparatadas possíveis, em várias de suas narrativas.

Nas obras de Aira, ao mesmo tempo em que se dá a sua autoinserção, a partir da homonímia entre César Aira-autor e César Aira-personagem-protagonista, se dá também uma transmutação, ou implosão das possibilidades de leitura em chave verossímil, desse Eu ali projetado. Tanto é assim que se por um lado Alberca afirmava, em **Pacto Ambiguo**, a relação de Aira com a autoficção, por outro, definia tal relação como uma espécie de autoficção fantástica (ALBERCA, 2007). Considera-se que seria, a partir desse exemplo quanto à particularidade da obra airiana, interessante pensar a autoficção tendo o *estranhamento* em perspectiva. Afinal, se Chklovski atribuía ao *estranhamento* o poder de evidenciar, em seu efeito, as diferenças entre mundo e linguagem, a autoficção, por sua vez, ensinaria um deslocamento das percepções acerca da primeira pessoa, quanto à sua aparente imanência, quanto aos efeitos de verdade e/ou presença provocados por ela. Quem sabe seria possível afirmar que o *estranhamento*, procedimento definido como fundamental no século XX, enfrentaria já um processo de arrefecimento, ou de perda de sua potência.

Nesse sentido, talvez a excessiva demanda por narrativas de intimidade, no presente, denuncie, entre outras coisas, a necessidade de renovação de certos

procedimentos estabelecidos desde muito na tradição literária. Aliás, o sucesso do fenômeno autoficcional talvez possa ser lido como resultado da manifestação dessa necessidade de experimentar com novas fórmulas e de re-articular procedimentos tais como o próprio *estranhamento*. Em todo caso, não seria possível considerar que as narrativas rotuladas como autoficcionais operariam do mesmo modo ou com a mesma intensidade. Nem todas as autoficções apresentam formas radicalizadas de imbricamento biográfico, muito menos no mesmo sentido. Existem autoficções das mais distintas, inclusive aquelas que na Europa se tornaram famosas por levarem seus autores aos bancos dos réus, devido à exposição da privacidade de pessoas reais relacionadas às famílias e aos círculos sociais dos escritores.

Diante disso, seria possível afirmar que as autoficções resultam dos modos distintos de articulação dos recursos ficcionais amalgamados a experiências e/ou memórias de cada escritor. As autoficções poderiam ser lidas como o resultado de formas de organização narrativa que privilegiam, nas ficções, níveis diversos de mobilização ou correspondência de elementos comprovadamente biográficos das vidas dos próprios escritores. Porém, afirmar-se-ia, nessa metonímia autor-personagem-escritor, não apenas a confusão proposital vida-escrita, mas o seu contrário: o desvelamento da artificialidade das formas narrativas convencionalizadas para distinguir, por exemplo, verdades (auto)biográficas de ficções romanescas. Seria possível assinalar também, entre os efeitos de sentido gerados pelas autoficções, certo efeito de desautomatização, na medida em que elas intensificam ao mesmo tempo em que colocam em suspeição a reversibilidade vida-obra.

As narrativas autoficcionais poderiam ensejar tanto o *estranhamento*, ao promoverem a percepção da artificialidade da linguagem e dos limites entre ficção e não-ficção, quanto certo efeito de *reconhecimento*, ao promoverem efeitos de presença biográfica a partir da autorreferenciação, do imbricamento proposital da primeira pessoa dos escritores em suas ficções. As turbulências causadas pelo emprego desse tipo de procedimento nos romances são diversas e propositalmente geradas pelos seus autores. Dito isto, ler a autoficção a partir do caso singular da literatura de César Aira permitiria refletir quanto às singularidades implicadas em cada uma dessas narrativas devido às articulações, caso a caso, dos elementos que operam para produção de uma autoficção.

Nesse sentido, o efeito de *reconhecimento* a que se alude como resultante do recurso à autoficção apresentar-se-ia como uma complexidade constitutiva própria a esse procedimento autoficcional. Isso porque cada autoficção implicaria na mobilização de um conjunto particular de elementos operando ainda em uma ordem *sui generis*. Longe de se tratar apenas da recuperação de elementos de uma fórmula geral de longa tradição para ensejar uma re-apresentação da novidade da obra de arte, a autoficção implicaria em uma desestabilização *a priori*. Isso porque cada autor de cada narrativa autoficcional firma seu próprio nome e instaura, no espaço de sua narrativa, um jogo com a própria vida, com suas memórias e experiências amalgamadas ao produto de sua ficção.

É nesse sentido que, junto ao tratamento particular que Aira confere à autoficção, pretende-se observar os significados atribuídos também por ele ao termo procedimento. Segundo esse escritor, os procedimentos seriam o ponto de partida de sua literatura, bem como da de seus precursores diretos: Raymond Roussel, Marcel Duchamp, sobretudo. Neste trabalho, a leitura do termo procedimento leva em consideração, portanto, ações ou gestos que impliquem na produção de um objeto artístico, a partir do deslocamento de um ou mais objetos e/ou procedimentos pré-existentes, operando a partir de torções criativas capazes de gerar uma novidade. Aliás, essa tentativa de operacionalizar o termo procedimento perpassa aqui zonas de indefinição. Assim, procedimento pode se referir tanto ao sentido teórico, a partir de conceituações como as de Ginzburg e Chklovski para definir o *estranhamento*; quanto aos exercícios combinatórios de sentidos para a criação literária postos em ação particularmente por Raymond Roussel; ou ainda referir-se ao *ready-made*, enquanto proposta de apropriação e deslocamento para a criação do novo popularizada por Marcel Duchamp.

É necessário ainda enfatizar a observação não apenas dos pontos em comum entre *estranhamento* e autoficção, mas também uma distinção importante entre eles: a singularidade inerente ao procedimento autoficcional quanto ao seu funcionamento e constituição. Isso quer dizer que é preciso observar sempre, a partir do interesse que as autoficções despertam, um resultado de re-combinações de elementos composicionais para a produção de narrativas singulares. Desse modo, seria possível considerar o rechaço público de César Aira às autoficções tendo em vista seu incômodo pessoal

justamente frente àquelas narrativas que se resumiriam à mera organização das experiências cotidianas, à mera descrição das vidas comuns dos próprios autores como sendo o produto de suas ficções.

Assim, a autoficção enquanto procedimento literário significaria uma mobilização particular de recursos distintos, sempre em mutação, e capazes de fazer frente ao célere esgotamento da novidade anunciada por Doubrovsky no gesto, um tanto simples, de assumir o imbricamento vida-obra como o espaço e/ou ensejo para sua produção ficcional. A autoficção será assim compreendida enquanto um procedimento *ad hoc*, que implica na necessidade caso a caso de (re)invenção das fórmulas e dos modos de se narrar o Eu, biográfico-(auto)ficcional, instaurado como elemento central do jogo narrativo que constituiu as autoficções.

É relevante assinalar ainda que ler a autoficção como um procedimento literário não significa antagonizar com as distintas abordagens e tratamentos dispensados à autoficção pelos estudos literários. Trata-se de uma oportunidade para se ponderar quanto à necessidade, nos estudos literários, de um desrecalque acerca da contribuição da tradição estruturalista, no que se refere especificamente à observação dos elementos composicionais, das fórmulas mobilizadas pelos escritores para a produção de narrativas, ainda que se trate de narrativas imbricadas às próprias vidas de seus autores. Esse resgate parece relevante para auxiliar na compreensão dessas obras autoficcionais enquanto fenômeno que está ainda se difundindo nas literaturas do Ocidente. Nesse sentido, o resgate do conceito de procedimento literário para se analisar a autoficção serve ainda para uma abordagem que pretende destacar as particularidades que convergem para a constituição de um procedimento autoficcional, assim como de suas especificidades.

Do mesmo modo, é necessário dizer que para este trabalho foi privilegiada a obra de César Aira em detrimento de outras possibilidades, ainda que não no mesmo sentido, como nos casos de: Julian Herbert, João Gilberto Noll, Enrique Vila-Matas, Silviano Santiago, Juan Pablo Villalobos, Cecília Gianetti, Mario Bellatín ou Edouard Louis, por exemplo. A escolha da obra de César Aira, contudo, torna-se relevante também pelo fato dela estar em pleno desenvolvimento no decorrer das últimas décadas, em coincidência com o movimento teórico e literário em direção às autoficções que continua também se expandindo. Aira, aliás, costuma ser reconhecido pela

inventividade de sua obra que tem lhe colocado, nos últimos anos, entre os nomes dos possíveis ganhadores do prêmio Nobel de literatura. Desde a década de 1990 deu-se início a projeção internacional de sua obra, sobretudo a partir do romance **Como me tornei freira** considerado um dos dez melhores livros de ficção do ano, quando de seu lançamento (1993), pelo **El País**. Aira é também um grande conhecedor de arte e literatura, ele exerceu durante décadas o ofício de tradutor literário. Produziu obras críticas sobre Alejandra Pizarnik e sobre Osvaldo Lamborghini assim como um Dicionário de autores latino-americanos (2002). Uma singularidade quanto ao escritor é que ele alterna/distribui as suas obras entre grandes casas editoriais e editoras argentinas independentes. Dizem ainda que o escritor não concede entrevistas em seu próprio país, embora seja constantemente entrevistado pela imprensa internacional.

É possível dizer que as obras de Aira convidam à leitura, ao jogo de desvendar pistas, mas que, por outro lado, apresentam-se como universos refratários ou cifrados que acabam por induzir o leitor a se perder, a fracassar na busca pelos sentidos que vão sendo pulverizados no decorrer das narrativas. Aira também conta com uma infinidade de fãs declarados e resenhistas como a cantora Patti Smith, que dele disse o seguinte: “a forma com que Aira consegue criar tensão é única: ele consegue levar a situação mais banal a tal ponto que acaba por causar uma situação de pânico generalizado.” (SMITH, 2015, tradução nossa).³ De fato, é possível afirmar que Aira recorre a distintos procedimentos para gerar sucessivas narrativas que vão exemplificando mais e mais o seu contínuo e disparatado frenesi criativo.

Os capítulos desta tese, nesse sentido, serão desenvolvidos em paralelo com as provocações teórico-conceituais apresentadas pelo próprio Aira em sua obra, sobretudo a partir de alguns dos seus ensaios. Essa opção pela obra ensaística do escritor como ponto de partida justifica-se por oportunizar o contato com teorizações empreendidas pelo próprio escritor, significativas para se pensar as relações entre romance e autoficção. Serão abordadas, do mesmo modo, algumas das propostas teóricas e hipóteses sobre a autoficção mais difundidas nas últimas décadas, assim como será privilegiada a leitura de alguns romances nos quais o próprio Aira se apresenta como

³ SMITH, Patti. **César Aira, una mente que improvisa**: “La forma en la que Aira crea tensión es única; logra llevar la situación más banal a tal punto que ocasiona una estampida humana.” **New York Times**, 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/03/15/universal/es/patti-smith-resena-la-coleccion-en-ingles-de-cesar-aira.html>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

personagem. Entre tais romances capazes de ilustrar o movimento autoficcional na obra de Aira, encontra-se, por exemplo, **Como me tornei freira**. Nas páginas desse romance, o leitor é levado por um turbilhão de eventos que se passam em Rosário, cidade duplamente caracterizada: lugar onde o escritor César Aira realmente residiu quando criança e o lugar onde se desenvolve a narrativa. Trata-se de um romance lacunar, perturbador e elíptico, que se desvia constantemente para reflexões sobre escrita e a literatura, assim como apresenta interpelações ao leitor feitas por um narrador que não se importa em intensificar o imbricamento entre César Aira, escritor, e César Aira, protagonista de uma obra ficcional.

Já no ensaio **Sobre arte contemporânea** (2018), por exemplo, Aira apresenta sua leitura da arte contemporânea e uma espécie de justificativa para a sua própria inventividade literária. Nesse ensaio, em diálogo direto com Walter Benjamin, Aira afirma que finalmente ter-se-ia dado a conhecer o paradoxal segredo da arte, guardado a vista de todos: a necessidade de se preservar sempre um “*quantum* de irreproduzibilidade” para se poder sobreviver num mundo de constantes ataques advindos das formas de reproduzibilidade técnica. Decorreria disso, segundo o escritor, o fato da arte contemporânea se apresentar em meio a uma batalha pela própria sobrevivência, como “uma arte de formatos, uma épica de formatos em fuga.” (AIRA, 2018, p. 16).

No que se refere à organização dos capítulos deste trabalho, apresentam-se quatro capítulos que tratam de aspectos considerados necessários para fundamentar a leitura do fenômeno autoficcional como um procedimento literário. No primeiro capítulo, delineia-se um panorama da obra de César Aira e de seu lugar na literatura contemporânea. Recorre-se nesta parte inicial do trabalho aos ilustrativos ensaios do próprio escritor quanto às articulações entre obra literária, vida de escritor e exercícios de crítica literária. Nesse primeiro capítulo, será ainda delineado um panorama da fortuna crítica e recepção à obra de César Aira.

No segundo capítulo, realiza-se uma discussão acerca dos significados atribuídos ao contemporâneo, sendo a dificuldade de se situá-lo e/ou defini-lo uma das particularidades a ser observada nas abordagens da arte, da literatura do presente. De fato, inserem-se no âmbito da literatura contemporânea os questionamentos que movem este trabalho, assim como se fazem relevantes nesse percurso certos marcos da transição entre as últimas décadas do século XX e começo do XXI. É oportuno assinalar que

qualquer abordagem que se volte para os aspectos do contemporâneo enfrenta desafios, sobretudo quando se trata da análise de alguma forma de arte.

No terceiro capítulo, empreende-se a análise do fenômeno autoficcional observando entre outras coisas a relação entre autoria e autoinscrição nas narrativas. Para tanto, são recuperadas duas vertentes de produção literária: o romance de formação, mais famosa, e a literatura de artista, muito praticada pelos escritores. A relevância dessas vertentes estaria no fato de a autoficção poder ser lida como herdeira das distintas possibilidades de amálgama entre ambas. São analisadas ainda neste capítulo algumas das hipóteses sobre a autoficção, as tentativas de delimitar tal conceito, as dificuldades de se lidar com fenômeno tão difuso e, ainda, a possibilidade de sua leitura enquanto um procedimento literário.

No quarto capítulo, por fim, desenvolve-se a proposta de leitura da autoficção como procedimento literário. Para tanto, são abordados alguns possíveis sentidos do termo procedimento, assim como as dificuldades de sua definição, sobretudo quanto aos usos propriamente artísticos atribuídos ao termo. Serão analisadas as conceituações para procedimento, a partir do caso emblemático do *estranhamento* de que tratam Ginzburg e Chklovski. Também serão mencionadas, via Aira, as concepções de procedimento de seus precursores diretos, Raymond Roussel e Marcel Duchamp.

Empresta-se ainda, do título de um dos ensaios de Aira, a denominação geral dos capítulos da tese como “Particularidades absolutas”, isso porque se acredita que os conceitos e nexos de relações problematizados no decorrer do texto referem-se, também, cada um ao seu modo, a particularidades ora irredutíveis, ora impossíveis de serem compreendidas ou assimiladas em sua totalidade. Ainda nesse sentido, pode-se argumentar que a própria literatura, *lato senso*, configura-se como uma particularidade absoluta, assim como a relação que ela estabelece com a realidade, com a história ou ainda com cada leitor.

I - PRIMEIRA PARTICULARIDADE - César Aira

Tendo em vista os objetivos traçados na tese, este primeiro capítulo apresenta o panorama da obra de César Aira e algumas vozes representativas de sua fortuna crítica. O universo *sui generis* da obra airiana é lido como capaz de, entre outras coisas, apresentar-se como um ponto de partida para a análise do fenômeno autoficcional enquanto um procedimento literário. Serão analisados aqui ainda ensaios do próprio Aira capazes de contribuir para a argumentação em torno da hipótese pretendida. Entre esses ensaios, destaca-se o texto de uma conferência apresentada pelo escritor no encontro “Fronteras de la Narrativa”, organizado pela Unión Latina y Centro Cultural de España, no Chile, ano 2000, e posteriormente publicado no jornal **El Mercurio** em outubro do mesmo ano, esse texto foi intitulado como “Particularidades absolutas”. Acredita-se que esse título contempla as (in)definições, conceitos e fronteiras sobre os quais se pondera neste trabalho e por isso ele foi utilizado para nomear os capítulos desta tese.

Do mesmo modo, nessa investigação do projeto literário airiano devem ser levadas em conta as próprias particularidades que sua obra põe em movimento no contínuo de suas narrativas que não param de aumentar. Dentre os ensaios do escritor que serão abordados é possível destacar, por exemplo, “A utilidade da arte” (2007), mote para a discussão quanto ao valor da arte e quanto às tentativas de se definir o contemporâneo; “O que fazer com a literatura?” (2007), exame sobre a complexidade envolvida nas tentativas de se definir a literatura; ou “Best-seller e literatura” (2007), no qual Aira apresenta as suas definições-chave para literatura. Todavia, antes dos ensaios, serão apresentadas algumas das características da obra do escritor nascido em Coronel Pringles, Argentina, no ano de 1949.

Entre os temas recorrentes da imensa obra de Aira, seria possível listar, por exemplo: o humor (assumido sempre como involuntário),⁴ a infância, a memória, a

⁴ O tema do riso é explorado de modo mais completo por Aira em **Como me rei** (2005), obra na qual Aira, autor-narrador-personagem, empreende um desagravo àquela que afirma ter sido a forma massiva da recepção provocada por sua obra ao longo de várias décadas: “[Acho deplorável os leitores que vêm me dizer que ‘riram’ com meus livros, e me queixo amargamente deles. Já o fiz oralmente ou por escrito quantas vezes se tenha apresentado a ocasião. É um lamento meu que é constante; posso dizer, sem exagerar, que esses comentários têm envenenado minha vida de escritor. Repito-me, é inevitável, mas isso se deve ao fato de que a causa também se repete, dizem-me de cada livro que publico: como eu ri, como eu ri. Todos os meus livros, todos os meus leitores.] Deploro a los lectores que vienen a decirme

literatura e as artes de modo em geral. Do mesmo modo, a ironia, a identidade onomástica entre escritor-autor-personagem em suas narrativas, assim como as variadas referências a elementos extratextuais, biográficos, comuns às ficções do escritor por meio da geografia familiar das cidades onde ele morou e de Flores, o bairro onde mora em Buenos Aires. Outro elemento relevante a ser considerado na literatura airiana é a constante tematização da própria literatura e do fazer literário, verdadeiro eixo temático-político que permeia a obra do escritor.

Essa obra de Aira, em 2018, bateu a marca dos 100 livros. Mas, mesmo após o romance número 100, o escritor tem mantido sua média de publicação de dois romances por ano. Sandra Contreras, em **La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea**, aponta a semelhança da personagem-protagonista do romance **Como me tornei freira** com o próprio projeto literário de Aira quando diz: “O que ‘a niña César Aira’ diz, com a exasperação de estilo que advém de sua memória exacerbada, cristaliza, com potência e nitidez de imagem, o mecanismo que funda o universo airiano: um ritmo febril de invenção.” (CONTRERAS, 2001, p. 01, tradução nossa).⁵ Contreras lembra que no decorrer das duas últimas décadas o ritmo quase ininterrupto de Aira resultou em mais de trinta e cinco obras publicadas. A teórica enfatiza que, sobretudo a partir de **Los Fantasma**s, nos anos 1990, tem início a “publicação ‘periódica’ [dos] romances inéditos, na proporção de dois, três e até quatro por ano” (CONTRERAS, 2001, p. 01, tradução nossa).⁶ Esse “frenesi inventivo” se apresenta como inerente à literatura airiana, aquilo que a impulsiona, a “capacidade incomum e sem precedentes para imaginar e contar histórias. De fato, antes de tudo, na literatura de César Aira, trata-se disso: de invenção,

que ‘se rieron’ con mis libros, y me quejo amargamente de ellos. Lo he hecho en forma oral o por escrito cuantas veces se ha presentado la ocasión. Es un lamento constante en mí; puedo decir sin exagerar que esos comentarios han envenenado mi vida de escritor. Me repito, es inevitable, pero se debe a que la causa también se repite, me lo dicen de cada libro que publico: cómo me reí, cómo me reí. Todos mis libros, todos mis lectores.” (AIRA, 2005, p. 05, tradução nossa).

⁵ “Lo que ‘la niña César Aira’ dice, con la exasperación del estilo que obtiene de su memoria exacerbada, cristaliza, con potencia y nitidez de imagen, el mecanismo que funda al universo airiano: un ritmo febril de invención.” (CONTRERAS, 2001, p. 01).

⁶ “la publicación ‘periódica’ de sus novelas inéditas, a razón de dos, tres y hasta cuatro por año” (CONTRERAS, 2001, p. 01).

a mais pura e absoluta, na forma de uma história sempre nova, e única a cada vez.” (CONTRERAS, 2001, p. 01, tradução nossa).⁷

Dentre os livros que representam essa super-produção literária de César Aira é comum destacar-se a partir de **Moreira**, geralmente tido como o primeiro romance de Aira, uma sucessão vertiginosa de narrativas. Um parêntesis relevante aqui está na reportagem “El escritor y su enigma - Guía para entrar al universo Aira y a sus 102 novelas”, na qual Miguel Frías conta que foi o amigo de Aira, Ricardo Strafacce, quem avisou que **El gran misterio** (2018) era o livro número 100. Foi Strafacce também quem esclareceu ainda uma confusão que se difundiu sobre o começo da obra airiana:

Até os começos de Aira parecem com uma de suas ficções. E são, como explica Strafacce: ‘Muitos trabalhos, inclusive teses de doutorado, afirmam que o primeiro livro de Aira foi **Moreira**, mas não foi. O colofão de **Moreira** indica que a sua impressão terminou em junho de 1975. Mas na orelha de **Ema, la cautiva**, de outubro de 1981, lê-se que esse é o primeiro romance de Aira. O que ocorreu foi que o editor da Achával Solo, o selo de **Moreira**, imprimiu a parte interna e não teve dinheiro para a capa. O livro ficou amarelando em um depósito e acabou saindo pouco depois da publicação de **Ema, la cautiva**. Essa história, que mostra suas dificuldades para conseguir publicar, foi ficcionalizada por Aira em seu romance **La vida nueva**.’ (FRIAS, 2018, S/P, tradução nossa).⁸

Em se tratando de obra tão imensa, muitas são as controvérsias e histórias que se acumularam no decorrer do tempo. Quanto à recepção crítica da obra airiana, Jens Andermann, em “La operación Aira: literatura argentina y procedimiento”, delineia o percurso empreendido pelo escritor na literaria contemporânea. Ele afirma que “a operação airiana funcionou, sobretudo nos anos 1990, como um verdadeiro divisor de águas.” (ANDERMANN, 2015, p. 06, tradução nossa).⁹ Diz também que a obra de Aira, a partir de sua estreia literária, com os romances “do chamado ‘ciclo do deserto’ (**Ema la cautiva**, 1981; **La liebre**, 1991) e [com] as ficções ‘barrocas’ situadas no

⁷ “capacidad inusitada e inaudita para imaginar y contar historias. Y en efecto, de esto se trata, ante todo, en la literatura de César Aira: de la invención, la más pura y absoluta, en la forma de una historia siempre nueva, cada vez única.” (CONTRERAS, 2001, p. 01)

⁸ “Hasta los comienzos de Aira parecen una ficción suya. Y lo son. Cuenta Strafacce: ‘Muchos ensayos, incluso tesis doctorales, sostienen que el primer libro de Aira fue **Moreira**, y no es así. El colofón de **Moreira** indica que se terminó de imprimir en junio de 1975. Pero en la solapa de **Ema, la cautiva**, de octubre de 1981, lees que ésa es la primera novela suya. Lo que pasó es que el editor de Achával Solo, el sello de **Moreira**, imprimió el pliego interior y no tuvo plata para la tapa. El libro quedó amarillándose en un depósito. Y terminó saliendo poco después de la publicación de **Ema, la cautiva**. Esta historia, que muestra cómo le costó publicar, fue ficcionalizada por Aira en su novela **La vida nueva**’.” (FRÍAS, Miguel, 2018, S/P, tradução nossa).

⁹ “la operación aireana funcionó, sobre todo en los años noventa, como un verdadero divisor de aguas.” (ANDERMANN, 2015, p. 06).

período pós-ditatorial (**La luz argentina**, 1981; **La guerra de los gimnasios**, 1992; **Embalse**, 1992)” (2014, p. 06, tradução nossa)¹⁰, vai além do pastiche e da metaficção rumo à radicalização de seus protocolos artísticos.

Para Andermann, sem abandonar as formas de apropriação e reciclagem de obras estrangeiras dos seus primeiros romances – “método ainda em dívida com o procedimento borgeano delineado em ‘O escritor argentino’” (2014, p. 06, tradução nossa)¹¹ – a aceleração da velocidade do processo de produção literária de Aira, com dois a quatro livros por ano acabaria contudo por acarretar transformações na textualidade de sua obra (ANDERMANN, 2015, p. 06). Entre tais transformações o teórico destaca, por exemplo, uma espécie de “negligência” ostensiva quanto à coerência estilística e ao desenvolvimento verossímil das personagens e/ou dos seus enredos, “assim como o recurso frequente a formas de diálogo e resolução argumentativa ‘bobos’, típicos da estética televisiva da publicidade: uma literatura que, abandonando todo o cuidado, parece apressar-se em direção à ‘má escrita’ e ao ‘ridículo’.” (ANDERMANN, 2015, p. 06, tradução nossa).¹²

É bastante corrente a ênfase da crítica quanto à predileção de Aira pelo “papelón”, assim como pela “mala escritura”. Mas é relevante analisar mais detidamente o movimento de apropriação com o qual a literatura de Aira opera, sobretudo a partir de sua relação com Borges. Novamente Sandra Contreras, agora em “Aira con Borges”, afirma que, em se tratando da relação entre esses dois escritores, perdura ainda na crítica argentina a tendência de referendar a hipótese de que Aira escaparia à influência de Borges, apresentando-se como o artífice mais significativo de uma nova linha de forças da literatura argentina. Segundo ela, os argumentos que costumam apoiar essa tendência referem-se a características da literatura airiana como a proliferação do contínuo narrativo (isto é, o desdobrar sem fim de narrativas); a improvisação adotada como método; e uma recusa a corrigir-se. Desse modo, tais características conformariam a “fuga para frente” em Aira e evidenciariam uma

¹⁰ “del llamado ‘ciclo del desierto’ (**Ema la cautiva**, 1981; **La liebre**, 1991) y las ficciones ‘barrocas’ ubicadas en el presente posdictatorial (**La luz argentina**, 1981; **La guerra de los gimnasios**, 1992; **Embalse**, 1992).” (ANDERMANN, 2015, p. 06).

¹¹ “método que todavía reconoce una cierta deuda con el procedimiento borgeano delineado en ‘El escritor argentino’.” (ANDERMANN, 2015, p. 06).

¹² “así como el recurso frecuente a formas de diálogo y resolución argumental ‘bobos’, propios de la estética televisiva y publicitaria: una literatura que, abandonando todo cuidado, parece estar precipitándose hacia la ‘mala escritura’ y el papelón.” (ANDERMANN, 2015, p. 06).

tentativa reiterada e ostensiva de se contrapor à síntese e ao refinamento, ao predomínio da ordem e do “rigor intrínseco da trama” que caracterizariam a literatura de Borges. (CONTRERAS, 2013, p. 184).

Contreras, por sua vez, argumenta que uma imaginação entre surrealista e expressionista como a de Aira não parece contrária à verve clássica de Borges. Nesse sentido, marcando sua posição, ela acredita que seria possível perceber na obra de Aira uma singular leitura e uma materialização das propostas de Borges. A teórica apresenta dois motivos para ler a obra de Aira em chave borgeana, em primeiro, a necessidade de se compreender que Borges é mais que um conjunto regular e facilmente identificável de prescrições formais, devendo ser considerado mais como conjunto de operações capazes de interferir no sistema de valores da literatura argentina e na literatura enquanto instituição. Em segundo lugar, acredita relevante ter em mente que, na obra de Aira, seria o delicado equilíbrio entre procedimento e improvisação, entre método e acaso, que configuraria o contínuo.

Para Contreras, seria possível ler a obra airiana não como uma atualização da herança de Borges ou uma forma de tributo, mas como um exercício radical e ambicioso de transmutação e, ainda, de sua tradução. Seria possível também dizer que uma das mais relevantes propostas de compreensão dessa interseção Aira-Borges estaria na leitura de Graciela Montaldo iniciada em 1998 com “Borges, Aira e literatura para multidões” e mais recentemente com **Zona ciegas**. (CONTRERAS, 2013, p. 185).

Contreras concorda com Montaldo quando esta última assinala a relevância do modo irônico e desviante com o qual o “fenômeno editorial” airiano relaciona-se com a indústria cultural, sobretudo na década de 1990, quando a “super-produção a-comercial, artesanal” de Aira, de sua posição marginal, tanto inunda o mercado editorial com uma infinidade de publicações como denuncia a falta de novidades da literatura Argentina (CONTRERAS, 2013, p. 185). Contreras argumenta ainda que, para Montaldo, essas operações de Aira no final do século XX são semelhantes às de Borges nos anos 1920 e 1930, isto é, em ambos os casos, tratar-se-ia de uma forma de escrita capaz de radicalizar pressupostos vanguardistas, “no que se refere à circulação do estético e que, em oposição aos projetos hegemônicos ou institucionalizados, aposta em uma intervenção estética que ao mesmo tempo em que sabe trabalhar com materiais de

consumo, explicita suas diferenças sem ser elitista.” (CONTRERAS, 2013, p. 185, tradução nossa).¹³ Ambas as teóricas entendem que a obra de Aira seria,

nesse sentido, uma das poucas obras literárias que se deixa ler dentro e fora da instituição literária e crítica, estabelecendo um relacionamento ambíguo como o que Borges propôs no começo de sua literatura: escrever-se em um território para ser lido em outros. Sempre achei, nesse argumento tão provocador quanto brilhante, uma das razões mais claras para se ler Aira em interseção com Borges. (CONTRERAS, 2013, p. 185, tradução nossa).¹⁴

Ainda tratando da relação Aira-Borges, Sandra Contreras afirma que a produção ensaística de Aira é digna da inteligência e erudição de Borges e esse seria também um possível caminho para se analisar as relações entre ambos. Acredita-se neste trabalho que a produção ensaística de Aira também é relevante para esclarecer o significado dos procedimentos a partir dos quais as suas ficções são construídas. Para a argumentação desenvolvida nesta tese, os procedimentos configuram-se como importantes chaves de leitura para a obra airiana, inclusive no caso das narrativas nas quais seria possível observar a presença de elementos autoficcionais. Aliás, também por isso é interessante compreender os procedimentos airianos tendo em perspectiva os modos de autorreferenciação estabelecidos na literatura canônica do Ocidente a partir de exemplos como o próprio Borges. Nesse sentido, justifica-se ainda mencionar a importância da relação de Aira com as vanguardas artísticas, especificamente via Duchamp e, a partir daí, sua relação com o precursor comum a ambos, Raymond Roussel.

Cabe mencionar também que mesmo sendo comum afirmar que o reconhecimento à obra de Aira não alcança unanimidade na literatura argentina, o processo de sua legitimação conta com falas como a de Beatriz Sarlo que, em “Escribir lo real - Año Saer 2016-2017”, assinala o lugar do escritor no cânone argentino contemporâneo com a seguinte provocação: “neste momento: para mim, o cânone da literatura argentina pós-Borges apresenta Saer, no topo, em seguida vêm Aira e Fogwill

¹³ “en lo que hace a la circulación de lo estético, y que, en contra de los proyectos hegemónicos o institucionalizados, apuesta a una intervención estética que a la vez que sabe trabajar con materiales de consumo explicita sus diferencias sin ser elitista.” (CONTRERAS, 2013, p. 185).

¹⁴ “Sería, en este sentido, una de las pocas obras literarias que se deja leer dentro y fuera de la institución literaria y crítica, estableciendo una relación ambigua como la que Borges propuso al comienzo de su literatura: escribirse en un territorio para ser leída en otros. Siempre encontré en este argumento, tan provocador como luminoso, una de las razones más claras para leer a Aira en intersección con Borges.” (CONTRERAS, 2013, p. 185).

e ponto.” (SARLO, 2017, tradução nossa).¹⁵ Exime-se aqui das polêmicas quanto à hierarquização de obras e escritores citados em relação ao cânone argentino, pelo pouco proveitoso que costuma ser esse tipo de discussão.

Retoma-se neste momento a lista de narrativas airianas cuja extensão é hiperbólica e na qual se destacam, para além daquelas que foram citadas por Andermann, obras como: **Canto castrato** (1984), **Una novela china** (1987), **La prueba** (1992), **El llanto** (1992), **Diario de la hepatitis** (1993), **Cómo me hice monja** (1993), **La costurera y el viento** (1994), **Los misterios de Rosario** (1994), **Dante y Reina** (1997), **El congreso de literatura** (1997), **La serpiente** (1998), **Las curas milagrosas del Dr. Aira** (1998). Com o início dos anos 2000, o contínuo narrativo de Aira insiste nesse movimento de desdobrar-se em uma infinidade de narrativas. Dentre as obras publicadas nas duas últimas décadas, pode-se destacar, por exemplo: **Un episodio en la vida del pintor viajero** (2000), **Cumpleaños** (2000, 2001), **Un sueño realizado** (2001), **El mago** (2002), **Varamo** (2002), **Fragmentos de un diario en los Alpes** (2002), **El tilo** (2003), **Las noches de Flores** (2004), **Yo era una chica moderna** (2004), **Yo era una niña de siete años** (2005), **Cómo me reí** (2005), **Haikus** (2005), **El pequeño monje budista** (2005), **Parménides** (2006), **Las conversaciones** (2007), **La vida nueva** (2007), **Yo era una mujer casada** (2010), **El marmol** (2011), **El Santo** (2015) e **Prins** (2018). Já no que se refere aos contos escritos por César Aira, três coletâneas reúnem parte expressiva de sua produção: **La trompeta de mimbres** (1998), **Relatos reunidos** (2013) e **El cerebro musical** (2016). Há ainda o **Diccionario de autores latinoamericanos** (2001), **Copi** (1991) e **Alejandra Pizarnik** (1998).

Existem também os volumes de ensaios, que interessam particularmente a este trabalho, **Continuación de ideas diversas** (2014), **Evasión y otros ensayos** (2017) e **Sobre arte contemporânea** (2018), este último traduzido para o português, assim como o **Pequeno manual de procedimientos** (2007), no qual Eduard Marquardt e Marco Maschio Chaga reuniram parte da produção ensaística de Aira. Ainda com relação aos ensaios de Aira, a tese **A ética do abandono - César Aira e a nova escritura** (2008), também de Marquardt, apresenta uma quantidade expressiva deles. Marquardt aponta na

¹⁵ “Así afirmo en este momento: para mí el canon de la literatura argentina post Borges está encabezado por Saer, vienen Aira y Fogwill y punto.” SARLO, Beatriz. “Escribir lo real - Año Saer 2016-2017”. (SARLO). Disponível em: <<http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-No-tenemos-apuro-Beatriz-Sarlo.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

sua pesquisa para uma delimitação de “mecanismos da escritura” mobilizados pelo escritor, anunciando uma categorização de alguns dos seus procedimentos.

De volta especificamente às ficções de César Aira, Djibril Mbaye, em **La obra de César Aira, una narrativa en búsqueda de su crítica** (2011), afirma que elas recebem por parte da crítica propostas de leituras diversas. Mas, segundo ele, seria possível delimitar as linhas de força da obra airiana a partir de três grandes blocos temáticos capazes de representar os “focos nos quais se funda a [narrativa de Aira]: a temática regional (os pampas, como espaço literário e com seus habitantes), as ficções do eu (a vida do autor como fonte temática) e a ‘tematização’ do personagem-artista (o personagem como instrumento teórico).” (MBAYE, 2011, p. 266-267, tradução nossa).¹⁶ Mbaye analisa essas linhas de força da obra airiana e se concentra na observação dos atributos autoficcionais – com a homonímia autor-escritor-personagem e as relações especulares entre autor-personagem-escritor. O pesquisador presta ainda particular atenção aos exercícios metaficcionais airianos, sobretudo nas considerações sobre o próprio fazer literário e sobre imbricamentos entre vida e obra de escritor.

É também em consonância com esse eixo da fortuna crítica da obra de Aira que se apresentam os argumentos quanto à classificação da obra desse escritor como uma peculiar forma de autoficção. Nos apontamentos teóricos de **El pacto Ambiguo**, já referido anteriormente, Manuel Alberca, tomando como ponto de partida a tipologia proposta por Vicent Colonna para as autoficções (2014), insere a obra de Aira em uma categoria denominada autoficção fantástica:

Entre essas autoficções [fantásticas], cabe incluir boa parte dos romances de César Aira, nos quais o autor mescla elementos autobiográficos comprovados com outros deliberadamente irrealis, impossíveis e fantásticos. A narrativa resultante adquire a forma de uma pseudo-autobiografia impossível, que deriva de um ponto de partida de verossimilhança biográfica para um resultado decididamente antirrealista. O romance de César Aira **Como me tornei freira** é um exemplo de autoficção desse tipo, provoca uma confusão radical de expectativas de leitura, pois, além de ficcionalizar a identidade nominal de autor e personagem (o narrador-protagonista se chama César ou Cesítar Aira), toda a narrativa no seu conjunto supõe uma alteração dos princípios da poética realista. (ALBERCA, 2007, p. 191, tradução nossa)¹⁷.

¹⁶ “Entre las líneas mayores que alambican la obra de Aira, señalaremos particularmente tres que constituyen, para nosotros, los grandes bloques temáticos, los principales focos en los que se asienta su narrativa: la temática regional (la pampa como espacio literario y sus habitantes), las ficciones del yo (la vida del autor como fuente temática) y la ‘tematización’ del personaje-artista (el personaje como instrumento teórico).” (MBAYE, 2011, p. 266-267).

¹⁷ “Entre estas autoficciones [fantásticas], cabe incluir buena parte de las novelas de César Aira, en las que el autor mezcla elementos autobiográficos comprobados con otros deliberadamente irrealis,

Contudo, essa tentativa de categorização de Alberca que tenta abarcar o projeto literário de Aira implica já em uma subcategorização denominada autoficção fantástica. Esse caráter fragmentário e provisório das tentativas tipológicas de que não escapa Alberca parece indicar a necessidade de novas leituras para o fenômeno autoficcional. Alberca, agora no artigo “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, afirma ainda que escritores hispano-americanos contemporâneos de Aira, os representantes da literatura dos anos 1990, e ainda escritores da geração do *boom latino-americano* poderiam de igual modo ter suas obras designadas como autoficções (ALBERCA, 2005). Para o teórico, as autoficções mais conhecidas escritas por representantes da geração do *boom* seriam “**La tía Julia y el escribidor** (1977), de Mario Vargas Llosa, **La Habana para un infante difunto** (1979), de Guillermo Cabrera Infante, e **Diana o la cazadora solitaria** (1994), de Carlos Fuentes.” (ALBERCA, 2005, p. 112, tradução nossa).¹⁸ Alberca alega que o caráter autoficcional dessas obras se evidenciaria no fato de que todas as três contam, “de maneira mais ou menos ficcionalizada, episódios da vida amorosa de seus autores.” (ALBERCA, 2005, p. 112, tradução nossa).¹⁹

Em se tratando especificamente da literatura argentina, assim como ocorre nas demais literaturas latino-americanas, o fenômeno da confusão proposital de elementos composicionais de não ficção com aqueles próprios do romance não é nenhuma novidade. Esse tipo de ocorrência tem uma origem que remonta a distintos momentos da história das literaturas e, com o tempo, confluiu para o centro de interesse das produções literárias contemporâneas. Portanto, a presença e relevância do fenômeno autoficcional se faz notar também na Argentina e nas discussões pela delimitação dos seus praticantes, entre os quais se costuma, obviamente, incluir César Aira. José Amícola, em “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, chega a afirmar que o “[...] último capítulo desta mania

imposibles y fantásticos. El relato resultante adquiere la forma de una pseudoautobiografía imposible, que deriva desde un punto de partida de verosimilitud biográfica a un resultado decididamente antirrealista. La novela de César Aira **Cómo me hice monja** es un ejemplo de autoficción de esta clase, que provoca una radical confusión de expectativas lectoras, pues, además de ficcionalizar la identidad nominal de autor y personaje (el narrador-protagonista se llama César o Cesítar Aira), todo el relato en su conjunto supone una alteración de los principios de la poética realista.” (ALBERCA, 2007, p. 191).

¹⁸ “**La tía Julia y el escribidor** (1977), de Mario Vargas Llosa, **La Habana para un infante difunto** (1979), de Guillermo Cabrera Infante, y **Diana o la cazadora solitaria** (1994), de Carlos Fuentes.” (ALBERCA, 2005, p. 112).

¹⁹ “de manera más o menos ficcionalizada unos episodios de la vida amorosa de sus autores.” (ALBERCA, 2005, p. 112).

argentina pela autoficção vem sendo escrito pela obra completamente bizarra de César Aira (autor nascido em 1949 na localidade bonaerense de General Pringles, segundo consta também em suas autoficções).” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195, tradução nossa).²⁰

Amícola sintetiza também as linhas gerais do enredo de **Como me tornei freira**. Segundo ele, com esse romance, no início da década de 1990, e enviezadamente, Aira “brinca, no título, com o possível gênero memorialístico dos séculos XVII e XVIII com tintas femininas para então desestabilizá-lo profundamente, contando em primeira pessoa a ‘sua’ história desde a primeira infância, aos seis anos” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195, tradução nossa).²¹ O teórico assinala que a história se apresenta, contudo, “colocando um sexo alterado no narrador (uma menina) que, no entanto, no texto é chamada de ‘César’.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195, tradução nossa).²² Para Amícola, essa narrativa se apresentaria como a “mais pós-moderna das autoficções e que não hesita em criar identidades sexuais nômades e instáveis, a serviço de uma trama que, indo de encontro à receita borgeana, se esgota nas complicações de uma lógica de pesadelo imprevisível.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195, tradução nossa).²³

Amícola nessa leitura contrapõe-se à perspectiva defendida por Contreras quanto à direção da relação Aira-Borges. Segundo ele, o uso feito por Aira “do novo gênero da autoficção” estaria em relação com um novo movimento, com “com uma nova inserção no campo minado da literatura argentina, sobretudo depois da morte de Borges.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195, tradução nossa).²⁴ Nesse sentido, o teórico, em acordo com outros críticos, defende que “Aira significa uma guinada absoluta no curso da literatura argentina cujas coordenadas haviam sido dadas por Borges na segunda metade do século XX. Desse modo, a autoficção teria se tornado a melhor arma roubada ao

²⁰ “El último capítulo de esta manía argentina por la autoficción lo viene cumpliendo la obra completamente bizarra de César Aira (autor nacido en 1949 en la localidad bonaerense de General Pringles, según consta también en sus autoficciones).” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195).

²¹ “juega en el título con el posible género memorialístico de los siglos XVII y XVIII en plumas femeninas para trastocarlo hasta sus bases más profundas, contando en primera persona ‘su’ historia desde la temprana edad de los seis años, pero colocando un sexo cambiado en el narrador (una niña) a la que, sin embargo, en el texto se la llama ‘César’.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195).

²² “pero colocando un sexo cambiado en el narrador (una niña) a la que, sin embargo, en el texto se la llama ‘César’.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195).

²³ “la más posmoderna de las autoficciones que no duda en crear identidades sexuales nómadas e inestables, al servicio de una trama que, contra la receta borgeana, se agota en los vericuetos de una lógica de pesadilla sin previsión posible.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195).

²⁴ “con una nueva inserción en el campo minado de la literatura argentina, sobre todo después de la muerte de Borges.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195).

mestre.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195, tradução nossa).²⁵ Pode-se destacar na fala de Amícola o endosso à corrente que afirma a anterioridade das narrativas autoficcionais ao surgimento do conceito de autoficção.

Mas o ponto que parece mais relevante de ser discutido no trecho citado refere-se ao fato de que, seria preciso esclarecer: se Aira pode ser considerado um discípulo que rouba a arma ao mestre, por outro lado, no caso da autoficção, é justamente ele quem contribui sobremaneira para a sua transformação. Esse movimento de transformações é comum ao projeto literário airiano. Sandra Contreras apresenta o termo *vuelta* justamente como uma tentativa de delimitar teoricamente a importância desse movimento que seria intrínseco à obra e à escrita de César Aira (CONTRERAS, 2011). Em seu artigo “Las vueltas de César Aira”, ela afirma que abordar a obra de Aira implica em ter em conta o próprio escritor, sua dicção inconfundível de proseador “frívolo e cortês”, o fato dele se caracterizar como um experimentador de estilos os mais distintos, assim como o fato dele se apresentar tanto como um mestre da narrativa, quanto como um “eterno aprendiz” capaz de se expor sem reserva nenhuma, “sem temer ao ridículo” (CONTRERAS, 2011, p. 206). Contreras destaca ainda, com relação às especificidades da obra airiana, que:

O gesto de publicar periodicamente *todos* os seus romances, sem falar nos seus ensaios, prólogos e declarações que não fazem mais que reiterar um desinteresse pela obra e afirmar, ao mesmo tempo, uma devoção pela imagem do artista, nos tem deslocado, paradoxalmente, da observação do escrito, da obra, para a observação do ‘artista em ação’, do gesto infinito de escrever. Dessa maneira, ler na literatura de César Aira a construção do que ele mesmo tem chamado de ‘mito pessoal do escritor’ é, pode-se dizer, uma pretensão óbvia e previsível. (CONTRERAS, 2011, p. 206, tradução nossa).²⁶

Parece necessário registrar que o movimento de voltar-se para a própria vida, percebido na obra de Aira, acabaria, como aponta Contreras, por englobar os poucos dados biográficos disponibilizados sobre a vida do escritor nesse movimento contínuo de transformações de sua literatura. Assim, César Aira alcança grande êxito em se

²⁵ “Aira significa un giro absoluto al derrotero de la literatura argentina según el timoneo que le había dado Borges en la segunda mitad del siglo XX, la autoficción se ha transformado en la mejor arma robada al maestro.” (AMÍCOLA, 2008, p. 194-195).

²⁶ “El gesto de publicar periódicamente *todas* sus novelas, además de sus ensayos, prólogos y declaraciones que no hacen sino reiterar un desinterés por la obra y afirmar, en cambio, una devoción por la figura del artista, nos ha desplazado, paradójicamente, de la consideración de lo escrito, de la obra, a la consideración del ‘artista en acción’, del gesto infinito de escribir. De modo de leer en la literatura de César Aira la construcción de lo que él mismo ha llamado ‘el mito personal del escritor’ es, se dirá, una pretensión obvia y previsible.” (CONTRERAS, 2011, p. 206).

esconder à vista de todos, ao se camuflar no gesto de desvelar-se diante de seus leitores, de se apresentar como um verdadeiro mito. É possível também recuperar Barthes, em **Mitologias**, quando oferece uma explicação para o que ele compreende por mito: “o mito é um sistema duplo. Nele se produz uma espécie de ubiquidade: o ponto de partida do mito é constituído pelo ponto terminal do sentido.” (BARTHES, 2009, p. 214). Quanto ao sentido que o próprio César Aira apresenta para a sua denominação, em seu ensaio “O incompreensível”, resumir-se-ia ao seguinte: “Eu, ao estilo tenho chamado ‘mito pessoal’ do escritor, porque acredito que termina por abarcar tudo, a vida e a obra, num contínuo incessante.” (AIRA, 2007, p. 40-41). O que parece importante de se observar nesse movimento de sua obra não é essencialmente o resultado final, mas o processo por meio do qual o escritor obtém êxito na mobilização dos procedimentos capazes de produzir esse efeito.

Mas, em se tratando propriamente da constituição da ficção airiana, em sua relação com as narrativas autoficcionais, novamente Dibril Mbaye esclarece que a: “imagem de Aira é onipresente em seus romances. Suas experiências diárias constituem-se no fundamento literário de sua narrativa.” (MBAYE, 2011, p. 306, tradução nossa).²⁷ Ainda é Mbaye quem explica que o próprio Aira esclarece, em entrevista, que seus romances se constituem como um “autêntico diário”, isso porque, no espaço dessas narrativas, o escritor vai improvisando e resgatando tudo que lhe passa pela cabeça (MBAYE, 2011, p. 306). Mbaye diz que dessa forma, as “histórias [de Aira] se tornam o receptáculo de sua vida, prática própria da literatura autorreferencial, inscrevendo boa parte de suas histórias na vertente da escritura autobiográfica.” (MBAYE, 2011, p. 306, tradução nossa).²⁸ No sentido desse imbricamento vida e obra, as ficções airianas são geralmente construídas “a partir de uma anedota vivida, em torno da qual vai tecendo toda uma série de histórias reais, verossímeis ou inventadas.” (MBAYE, 2011, p. 306, tradução nossa).²⁹ Ao se considerar o efeito de presença que Aira é capaz de imprimir em suas ficções, a partir desse tipo de recurso ao

²⁷ “La figura de Aira es omnipresente en sus novelas. Sus vivencias diárias constituyen el fundamento literario de su narrativa.” (MBAYE, 2011, p. 306).

²⁸ “sus relatos se vuelven el receptáculo de su vida, práctica propia de la literatura autorreferencial, inscribiendo buena parte de sus relatos en la línea de la escritura autobiográfica.” (MBAYE, 2011, p. 306).

²⁹ “en torno a una anécdota vivida, alrededor de la cual va tejiendo toda una serie de historias reales, verosímiles o inventadas.” (MBAYE, 2011, p. 306).

imbricamento entre autor-personagem-escriptor, é possível perceber de fato em sua obra a ação dos elementos comuns às narrativas autoficcionais.

Todavia, como já afirmado anteriormente, para além da presença desses elementos mais evidentes em suas obras, não se reivindica nas narrativas de Aira o rótulo autoficcional. Muito menos se apresenta em suas obras a constituição de autoficções cujos limites possam ser estabelecidos de modo claro. A partir da literatura airiana, portanto, acredita-se possível ler a autoficção não como um novo gênero literário ou forma narrativa a emergir a partir do final da década de 1970. Num outro sentido, acredita-se possível ler tal obra como o resultado da articulação de procedimentos literários distintos, tendo em vista os efeitos resultantes da confusão proposital entre vida e obra no interior dessas ficções.

Ao analisar esse movimento em direção à primeira pessoa, Julio Premat, em **Héroes sin Atributos**, apresenta um resumo do modo como César Aira constrói o seu “mito do autor” e de como isso serve para promover a autoficcionalização do escritor: “o ‘mito do autor’ de que se fala não se define apenas por sofisticadas estratégias de autoficcionalização, mas também pela política de edição, pelos ensaios, pelas suas declarações sobre literatura e, é claro, pela lógica de suas narrativas.” (PREMAT, 2008, p. 245, tradução nossa).³⁰ Para Premat, a leitura das ficções airianas exige a capacidade de se confrontar “com uma perspectiva repetidamente construída: *a de um narrador que não entende, a de uma ação que se desintegra, a de uma peripécia incongruente que põe a perder uma história até aí tão promissora.*” (PREMAT, 2008, p. 245, tradução e grifos nossos).³¹

Tratar-se-ia, assim, de uma literatura capaz de operar “não a partir da ingenuidade ou da marginalidade, mas sim de um saber frustrado, de uma aplicação desajustada dos critérios que regem a ‘grande literatura’ (evitando e produzindo, ao mesmo tempo, o ridículo).” (PREMAT, 2008, p. 245, tradução nossa).³² Nesse sentido, continua Premat, a típica personagem airiana seria aquela capaz de observar o mundo

³⁰ “el ‘mito de autor’ del que se trata no sólo se define en sofisticadas estrategias de autoficcionalización, sino también en la política de edición, en los ensayos, en sus declaraciones sobre literatura y, por supuesto, en la lógica misma de sus relatos.” (PREMAT, 2008, p. 245).

³¹ “con una perspectiva repetidamente construida: la de un narrador que no entiende, la de una acción que se desmenuza, la de una peripecia incongruente que echa a perder una historia hasta entonces tan prometedora.” (PREMAT, 2008, p. 245).

³² “no a partir de la ingenuidad o la marginalidad, sino de un saber frustrado, de una aplicación torpe de los criterios que rigen la ‘gran literatura’ (evitando y produciendo al mismo tiempo el papelón).” (PREMAT, 2008, p. 245).

sem, contudo, conhecê-lo, essa personagem deseja decifrar “o essencial e lê mal, suscita a ficção pelo deslocamento de sua lógica aparentemente racional, mas que, na realidade é absurda: suas tentativas de compreensão, suas reações desorientadas, seus juízos incongruentes são muitas vezes o motor da sua ficção.” (PREMAT, 2008, p. 245, tradução nossa).³³ O teórico defende que a literatura de Aira pode ser definida como uma “literatura de um monstro ou de um idiota, de um estrangeiro ou de um selvagem, mas acima de tudo como uma literatura de ponto de vista. O procedimento Aira, tão comentado, é antes de tudo o de uma perspectiva: são as andanças de um idiota pelo mundo da peripécia.” (PREMAT, 2008, p. 245, tradução nossa).³⁴

Torna-se nessa perspectiva mais relevante ainda a análise dos procedimentos aos quais Aira recorre para produzir essa sua literatura de “monstro ou de idiota”. A propósito da relação que o escritor mantém com as formas de autoficcionalização, assim como os usos que faz dos atributos comuns a essas narrativas, faz-se relevante apresentar quais seriam tais atributos imputados à autoficção. Darouèche Hilali Bacar, em **L'autofiction en question - Une relecture du roman arabe à travers les oeuvres de Mohamed Choukri, Sonallah Ibrahim et Rachid El-Daïf**, retoma Philippe Gasparini e sua análise da trajetória de conceituação empreendida por Serge Doubrovsky. A pesquisadora apresenta a revisão de Gasparini quanto àqueles que seriam os principais atributos do conceito de autoficção pretendidos pelo criador do termo:

- 1) identidade onomástica entre o autor e o personagem-protagonista da narrativa; 2) subtítulo: “romance” presente na obra; 3) primado da narrativa; 4) a busca por uma forma original; 5) escrita que objetiva a “verbalização imediata”; 6) reconfiguração do tempo linear (por meio da seleção, intensificação, estratificação, fragmentação, embaralhamento...); 7) emprego predominante, no relato, do *presente histórico ou narrativo*; 8) compromisso do autor com narrar apenas os “fatos e eventos estritamente reais”; 9) impulso do autor de “se revelar em sua verdade”; 10) estratégia para capturar o leitor.” (HILALI BACAR, 2014, p. 200-201, tradução e grifo nossos).³⁵

³³ “lo elemental y lee mal, suscita la ficción por el desplazamiento de su lógica, aparentemente racional pero en realidad absurda: sus intentos de comprensión, sus reacciones desorientadas, sus juicios incongruentes son muchas veces el motor de la ficción.” (PREMAT, 2008, p. 245).

³⁴ “literatura de monstruo o de idiota, de extranjero o de salvaje, pero sobre todo una literatura de punto de vista. El procedimiento Aira, tan comentado, es ante todo el de una perspectiva: son las andanzas de un idiota en el mundo de la peripecia.” (PREMAT, 2008, p. 245).

³⁵ “1) identité onomastique de l’auteur et du héros-narrateur; 2) sous-titre: ‘roman’; 3) primat du récit; 4) recherche d’une forme originale; 5) écriture visant la ‘verbalisation immédiate’; 6) reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillage...); 7) large emploi du présent de narration; 8) engagement à ne relater que des ‘faits et événements strictement réels’; 9)

Vale assinalar que esse “presente histórico ou narrativo” do item 7 pode ser compreendido, em termos gerais, como o “uso do presente do indicativo para descrever factos ocorridos no passado” configurando “o chamado presente histórico ou narrativo. Trata-se de um recurso utilizado para dar mais vivacidade ao texto e realçar os acontecimentos que estão sendo descritos.” (ALVES, 2003).³⁶ Quanto às tentativas empreendidas por Doubrovsky para delimitar a autoficção, vale evidenciar que Hilali Bacar considera o sentido ilustrativo dessa lista de atributos, não o sentido dogmático pretendido na proposta de Doubrovsky, e que a recuperação de tal lista, neste trabalho, tem o mesmo sentido reivindicado pela pesquisadora. Afinal, o movimento de assimilação de atributos da autoficção, verificável na literatura de César Aira, não se evidencia no sentido do desvelamento da intimidade do escritor. Muito pelo contrário, o recurso a essa identidade onomástica autor-protagonista, movimento comum às narrativas do escritor, acaba por intensificar deliberadamente o mistério sobre a sua própria vida.

A obra de César Aira, aliás, obedece ao imperativo imposto pelo escritor ao seu programa literário. É comum perceber nas suas narrativas exemplos daquilo que o escritor apregoa nos seus ensaios sobre o fazer literário, como, por exemplo, a constante busca pelo novo. Também é um elemento de suas criações a inverossimilhança, não só das premissas as mais diversas, mas ainda a partir da imensa quantidade de temas explorados em enredos capazes de imbricar elementos próprios de formas narrativas diversas como o diário, o ensaio, a autobiografia, os *comics*, por exemplo. Nesse sentido, seria possível indagar se não fora justamente a não ficção a novidade literária imediatamente anterior à autoficção. A resposta a essa pergunta pode variar a depender da literatura para a qual se volte, contudo, ao menos na literatura latino-americana parece razoável assinalar que a análise das relações entre a autoficção e outras formas narrativas, que não a autobiografia, ainda carece de atenção.

pulsion de ‘se révéler dans sa vérité’; 10) stratégie d’emprise sur le lecteur.” (HILALI BACAR, 2014, p. 200-201).

³⁶ “O uso do presente do indicativo para descrever factos ocorridos no passado é o chamado presente histórico ou narrativo. Trata-se de um recurso utilizado para dar mais vivacidade ao texto e realçar os acontecimentos que estão sendo descritos.” ALVES, Isis. O presente histórico ou narrativo. **Ciberdúvidas da Língua Portuguesa**. Instituto Universitário de Lisboa - ISCTE-IUL, 19 de dezembro de 2003. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-presente-historico-ou-narrativo/15381>>.

Nesse sentido também que abordar as autoficções requisitará cada vez mais propostas capazes de tangenciar aporias e turbulências conceituais inerentes ao fenômeno autoficcional, assim como propostas que possam ir além das tentativas de estabelecer limites taxonômicos e características tipológicas para esse fenômeno. Afinal de contas, ainda que aqui e ali se aluda a sinais de fadiga das autoficções, advindos, por exemplo, dos excessos praticados devido ao apego excessivo, monocórdico, a tais formas narrativas, o fenômeno autoficcional parece ainda em expansão. Segundo Puerta Moya, a expansão e sucesso das autoficções estaria em relação com um processo de “reindividualização”, em coincidência com o auge do liberalismo. A referida expansão se relacionaria também com a necessidade de rompimento com a previsibilidade que recairia já sobre as modalidades narrativas autobiográficas. Dar-se-ia uma ruptura com moldes e esquemas narrativos, a partir das “transgressões das fronteiras da ficção, de modo a resultar na dúvida filosófica acerca da veracidade do que está sendo narrado em um texto, supostamente autobiográfico, muito próximo dos modelos narrativos ficcionais.” (PUERTA MOYA, 2003, p. 640-641, tradução nossa).³⁷

Em todo caso, teria sido difícil prever, algumas décadas atrás, que entre as formas literárias contemporâneas verificar-se-ia o êxito de propostas tão distantes das narrativas de não ficção. Isso tendo em vista o grau de difusão das narrativas de testemunho na literatura latino-americana das décadas que sucederam os regimes ditatoriais em vários países da América Latina. Em seu **Escritas de si, escritas do outro**, Diana Klinger apresenta, entre outras coisas, uma tentativa de situar **Nove Noites**, de Bernardo Carvalho, a partir de uma discussão sobre a “não-ficção”. Segundo Klinger, o conceito de “não-ficção” traduziria o neologismo “faction” que surgiu da junção, em inglês, das palavras “fact” e “fiction”. (KLINGER, 2006, p. 178). Para a teórica, nesse sentido, a referência a Truman Capote se apresentaria como inevitável, pois, **A sangue frio** seria de fato considerado o inaugurador desse gênero. Klinger discute, no entanto, sobre a necessidade de redefinição dos momentos inaugurais dessa forma narrativa. Ela recorda, por exemplo, que o escritor argentino Rodolfo Walsh publicara seu **Operación Masacre** quase uma década antes de Capote (KLINGER, 2006, p. 178).

³⁷ “transgresión de los márgenes de la ficción, de modo que resultase una duda metódica sobre la veracidad de lo relatado en un texto supuestamente autobiográfico con la cercanía con los modelos de narración novelesca.” (PUERTA MOYA, 2003, p. 640-641).

Klinger ressalta que na literatura brasileira a não-ficção “foi uma das linhas de força da produção literária dos anos 70 e 80”, citando, por exemplo, **Lúcio Flávio** (1975), de José Louzeiro, romance que tinha como objetivo “‘suprir a história’, dizer aquilo que não podia ser dito no jornal.” (KLINGER, 2006, p. 178). Klinger cita também Ana Maria Amar Sánchez, no sentido de reforçar o entendimento acerca das narrativas de “não ficção” (*non fiction* ou *faction*) não simplesmente enquanto o resultado da hibridização ocorrida entre a literatura e o jornalismo nas décadas finais do século XX. Segundo Klinger e Amar Sánchez, a “não-ficção” se “situa numa *tensão* entre duas impossibilidades: a de se mostrar como ficção (pois os fatos ocorreram realmente) e a de se mostrar como espelho fiel desses fatos (no sentido que propõem o realismo tradicional e o jornalismo convencional).” (KLINGER, 2006, p. 178).

Numa problemática semelhante aos dilemas da autoficção, a “não-ficção” apresentaria fatos ocorridos na realidade (documentados) sem, contudo, se render às regras da representação, da verossimilhança inerente às narrativas realistas. Se as narrativas realistas tratavam de coisas que não haviam acontecido de fato, mas que poderiam ter acontecido, nas narrativas de “não ficção”, pelo contrário, narravam-se coisas que de fato haviam acontecido e de modo a evidenciar a inverossimilhança que constituía os próprios fatos. Desse modo, se a narrativa realista “parece dizer ao leitor que ‘tudo isto não aconteceu realmente, mas poderia ter acontecido’, a narrativa de ‘não ficção’ assinala que ‘tudo isto realmente aconteceu, portanto não sou culpado se não parece real.’” (KLINGER, 2006, p. 178).

Outra distinção importante, segundo Diana Klinger, seria o fato desses textos de “não ficção”, em geral, terem caráter de denúncia de realidades absurdas como as das ditaduras e suas formas de violência Estatal que vitimaram os cidadãos latino-americanos no final do século XX. Esses “textos-testemunho” teriam, nesse sentido, uma função política e um caráter de resistência tanto aos apagamentos de memórias quanto aos revisionismos, cada vez mais comuns, que atacam tanto desaparecidos e sobreviventes das atrocidades perpetradas por forças de Estado quanto a própria história da América-latina. Todavia, segundo Klinger, faz-se necessária uma distinção, no caso de obras como **Nove Noites**, por exemplo, ainda que se “descortine vários conflitos entre os organismos do Estado, as instituições acadêmicas e os índios, não pretende ser portador de nenhuma denúncia.” Esse tipo de narrativa, a teórica continua, “abre a

expectativa de revelar um segredo da história brasileira, expondo materiais documentais recolhidos pelo narrador na pesquisa, mas o faz prescindindo do imperativo ético de denúncia que domina a narrativa de não ficção.” (KLINGER, 2006, p. 179).

Trata-se de uma importante distinção, pois, ao mesmo tempo em que podem lidar com materiais documentais, muitas das narrativas contemporâneas não estão necessariamente preocupadas com a garantia de autenticidade da matéria factível que assimilam ou com sentidos histórico-ético-políticos que podem estar contidos nesses materiais. Muito pelo contrário, como diz Klinger sobre Carvalho, se o recurso à citação de fontes e documentos tem um sentido de conferir, em tese, um grau maior de verossimilhança às narrativas, diferentemente do caso das “não ficções”, na narrativa em questão a mobilização desses elementos se dá de forma ambígua:

O exemplo mais evidente é o do testamento de Manoel Perna, que vai sendo intercalado ao longo de todo o relato, no qual o engenheiro fala de Quain para um futuro pesquisador. No entanto, quase no final do romance o narrador conta que Manoel Perna morrera afogado sem deixar “nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain”. “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta” (p. 135). Esta frase, inserida quase no final do romance, desconstrói a própria verossimilhança interna do relato. (KLINGER, 2006, p. 179).

No caso de César Aira, a operação reflexiva constante do escritor também não pode ser lida como um exercício confessional. Nesse sentido, o gesto de Aira configura-se em sentido contrário do clássico gesto de Rousseau, por exemplo. Afinal, se o filósofo, nas suas **Confissões**, reivindicava para si uma sinceridade a toda prova, mesmo diante de lapsos e traições de sua memória, nas narrativas de Aira, ainda que elas se armem inicialmente como formas de memória, como nas linhas iniciais de **Como me tornei freira**, quase que imediatamente entra em cena o veemente trabalho de implosão de suas possibilidades de gerar verossimilhança. A construção dessas narrativas deliberadamente insere o território das memórias e das identidades no exercício da denegação, da dissimulação, denunciando assim a impossibilidade quanto às correspondências simples e imediatas entre vida e obra. Em Aira, tal movimento contamina ainda os inúmeros juízos e afirmações sobre literatura, a escrita, a arte e o mundo presentes em suas ficções. Desse modo, o escritor obriga seus leitores a manter um estado de constante alerta, de dúvida, quanto ao sentido das afirmações, alegações e juízos espalhados por suas narrativas e, sobretudo, quanto às alegações/provocações que se apresentam nas entrevistas, conferências e falas públicas de Aira.

É nesse sentido que a obra airiana implica em uma constante desautomatização das percepções, se se quiser retomar o sentido que Chklovski conferia ao termo. Uma das maiores contribuições de Aira à literatura e à crítica literária parece estar, portanto, nessa capacidade do escritor em deslocar constantemente as percepções, através do emprego de novas fórmulas e do ímpeto que move o seu projeto literário: continuar narrando mesmo em uma realidade resistente, ou avessa, à literatura. Esse convite que Aira estende aos seus leitores, à crítica e aos outros escritores implica no desconfortável gesto criador e isso num momento da cultura no qual impera a percepção de que tudo já foi criado e que, para continuar a criar, segundo o exemplo encarnado pelo próprio César Aira, um escritor precisaria se reinventar o tempo todo.

1.1 Variações sobre César Aira I

Num já famoso texto sobre a obra de César Aira, o poeta Carlito Azevedo apresenta algumas “variações” que objetivam dar conta, em linhas gerais, do quanto interessante é a obra desse escritor. Em sua “Variação n. 1”, Carlito Azevedo esclarece que o primeiro a ter falado de Aira em sua roda de amigos escritores havia sido o poeta, também argentino, Anibal Cristobo. (AZEVEDO, 2014, p. 174). Mas quem é César Aira? A essa pergunta geralmente responde-se com a apresentação de uma grande quantidade de obras literárias, ensaios, traduções, entrevistas e afirmações provocativas sobre literatura e escritores e alguns poucos dados biográficos.

O caso de Aira não deixa de ser emblemático a respeito do modo como um projeto literário consegue suplantar o lastro na realidade que os dados biográficos que lhe acompanham tentam oferecer. Ainda mais quando à referida obra soma-se uma figura de autor deliberadamente ambígua, irônica e chistosa que, ao longo do tempo, fomenta, corroborando mas também se opondo à crítica, a pulverização de sua própria imagem de autor de literatura. Muito por isso, talvez Carlito Azevedo tenha sabiamente resolvido a difícil questão acerca de quem é esse escritor apresentando ao público brasileiro as suas “Treze Variações sobre César Aira”.

A opção por “variações” sobre o tema “César Aira” permite apresentar a maior quantidade de aspectos possíveis na tentativa de definir/situar o escritor e sua obra. Um dado a mais a se considerar são as argutas imagens que Azevedo mobiliza em seu texto

na tentativa de se aproximar de Aira. A variação constante parece ser o lema expresso pela obra e pelo “mito pessoal do escritor” César Aira, não apenas no sentido duma variação tresloucada, mas num sentido mais refinado, de modo a configurar-se como uma espécie de disfarce. Afinal, o projeto literário desse escritor obedece a uma lógica interna extremamente refinada, disciplinada e metódica e, ao mesmo tempo, simples, disparatada, acessível ao leitor e em contínuo desenvolvimento.

Tal projeto faz sentir que as ficções airianas configuram-se como os fragmentos de uma grande narrativa que vão sendo dados a ver numa desordem e profusão vertiginosas. Aira, em seu paroxismo cativante, parece encarnar tanto a missão de pulverizar e dispersar a literatura, quanto o firme propósito de consolidar um projeto literário único. Um dos pontos importantes apresentados por Carlito Azevedo sobre Aira na “Variação n. 1” é a definição deste para o que é literatura: “o contrário da psicanálise, pois enquanto esta parte de um mal-entendido para chegar a uma verdade, aquela parte de uma verdade para chegar a um mal-entendido”. (AZEVEDO, 2014, p. 174). De fato, a arte não guarda o compromisso com a verdade, seu compromisso parece ser com algo mais profundo, um compromisso com a própria continuidade da existência humana em um mundo que resiste frente às tentativas de produção de sentidos.

Em se tratando da literatura de Aira, é complicado assinalar pontos que se destacam, pois ela estabelece interconexões variadas e refratárias às tentativas de classificação e/ou de determinações mais totalizantes/hierárquicas. Ainda assim, pode-se assinalar que certas narrativas, **Como me tornei freira** (1993) entre elas, têm certo destaque por terem contribuído para a projeção internacional do escritor. Sobre a multiplicidade dessas máquinas narrativas airianas, Carlito Azevedo apresenta uma síntese telegráfica noutra de suas “Variações”:

“Nos textos de César Aira é comum o vento falar, os carrinhos de supermercado falarem, os morcegos falarem...”

Ou ainda: “César Aira diz que, quando fez seis anos, aprendeu a ler e a escrever. E que seis meses depois já era um leitor pedantíssimo”.

Quando já estávamos absolutamente seduzidos pela falta de uma resposta concreta, de uma perspectiva segura, de três dimensões bem sólidas, veio o suplemento “Babélia”, do jornal espanhol **El País**, chamando César Aira de “o segredo mais bem guardado da literatura argentina”.

E fomos aos livros de Aira.

Aí mesmo é que se perderam de vez as respostas concretas, as perspectivas seguras, as três dimensões sólidas. (AZEVEDO, 2014, p. 175).

Aliás, a própria crítica literária latino-americana tendeu a reforçar essa qualificação de “segredo mais bem guardado da literatura argentina” para se referir a Aira, todavia, a projeção internacional da obra do escritor tem se tornado mais e mais expressiva nas últimas décadas. Em 2017, o nome do escritor aparecia entre os possíveis ganhadores do Nobel de literatura em casas de apostas.³⁸ Talvez o fato da obra airiana ser de difícil classificação tenha contribuído para a velocidade com que ela se difundiu a partir dos anos 1990, ainda que provavelmente esse tipo de especificidade tenha interferido mais em sua valoração que propriamente em sua difusão. Como já assinalado neste trabalho, o valor da literatura airiana não é considerado unânime pela crítica literária latino-americana.

Luciene Azevedo, em “Aira como autor de si-próprio?”, também enfatiza a singularidade do projeto airiano: “sua tática, quase programática, de publicar tudo o que escreve, sem fazer distinção entre grandes ou pequenas editoras, o humor e o cinismo atuam como componentes disparadores da capacidade inventiva exacerbada, apostando na improvisação e no inverossímil.” (AZEVEDO, 2011, p. 123). A teórica afirma ainda que para além desse método de publicação e difusão de suas obras, Aira sempre evidenciou sua “estratégia de apagar os rastros de escritura – ‘Considero que minha escritura não seja baseada na memória’ – seja pelo ‘Siga em frente’, imagem cara ao escritor e a seu estilo” (AZEVEDO, 2011, p. 123). Ainda outras estratégias que contribuiriam para esse apagamento, segundo ela, seriam o “ritmo veloz que precipita finais inesperados ou [as] longas e interpoladas digressões que destecam o encadeamento narrativo, também é verdade que podemos ler em muitos títulos a desnaturalização de sua própria ‘marca’”. (AZEVEDO, 2011, p. 123).³⁹

Nesse “siga em frente” airiano, aliás, seria possível apontar os ecos de uma das características mais marcantes que atuam para a constituição de sua obra, isto é, o

³⁸ Javier Rodríguez Marcos. “E se Aira ganhasse o prêmio Nobel de Literatura? [*¿Y si Aira ganara el Premio Nobel de Literatura?*]”. **El País**, 03 out. 2017. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2017/10/03/actualidad/1507049791_311229.html.

³⁹ De fato, o escritor César Aira caracteriza-se por distribuir sua imensa produção literária entre as mais diversas casas editoriais e editoras independentes. Dentre as suas inúmeras editoras, pode-se citar, por exemplo: Emecé, Grupo Editor Latinoamericano, Belleza y Felicidad, Beatriz Viterbo, Ada Korn, Ceal, Eloísa Cartonera, Mansalva, Achával Solo, Mate. Dentre as editoras estrangeiras estão, por exemplo: Mondadori (editora espanhola), Anagrama (Espanha), Assírio & Alvim (editora portuguesa), Serpent's Tail (editora inglesa), Droschl Graz (editora australiana), Bollati Berlingeri (editora italiana), Claasen Verlag (editora alemã), New Directions (editora estado-unidense), André Dimanché Editeur (editora francesa), Nova Fronteira (editora brasileira), Brevedad (editora colombiana), Lom (editora chilena), Era (editora mexicana), Fundarte (editora venezuelana), Estruendomudo (editora peruana), entre outras.

abandono, definido por ele próprio como um dos seus procedimentos, como o gesto de subverter a ordem de importância das coisas, não apenas em suas ficções disparatadas, mas também em sua postura de escritor, em seu mito pessoal de escritor, disposto a trilhar um caminho próprio, personalíssimo, contestatório e, às vezes, aparentemente fútil. De volta a Carlito Azevedo, na “Variação n. 2” na qual se diz que: “Aira adora criar algo bem inverossímil para depois desdobrar a ficção até tornar aquilo tremendamente verossímil, e depois mais uma volta no parafuso faz a coisa ficar inverossímil, e mais uma volta no parafuso, e outra, e outra...” (AZEVEDO, 2014, p. 176).

No sentido dessa percepção de Carlito Azevedo estão muitas das análises sobre a obra de Aira. Os giros, inúmeras voltas em torno de um argumento, a dissimulação e a ironia, são suas marcas constantes, assim como o disparate, a queda no absurdo e o ritmo vertiginoso com que as ações vão se sucedendo no decorrer de suas narrativas. Carlito Azevedo prossegue lembrando que, em **As noites de Flores**, Aira se esforça para: “tornar verossímil um monstro de um metro de altura, meio morcego e meio papagaio, que despenca numa rua de Buenos Aires dizendo ter vivido nas estrelas. E consegue. Ao preço, é claro, de novas inverossimilhanças.” (AZEVEDO, 2014, p. 176). Um dos interesses pela obra airiana está no fato de que essa sua “maquinaria de invenção” (AIRA, 2013, p. 07) e de inverossimilhanças tem produzido uma sucessão de obras que, desde 1993 e **Como me tornei freira**, têm sido elencadas como representativos exemplos da autoficção latino-americana.

Essa literatura de Aira, segundo Carlito Azevedo, “Variação n. 3”, constituiria-se a partir de um propósito maior: “Aira resolveu contar as histórias em que ninguém acreditaria. E não tem o menor pudor em exagerar nas coincidências. Só que, bem vistas as coisas, qualquer exagero de coincidências será sempre menor do que as coincidências que há no mundo.” (AZEVEDO, 2014, p. 177). Na variação seguinte, Azevedo fornece a síntese quanto à subversão narrativa efetuada por Aira no romance **Como me tornei freira**: “Vários de seus personagens são homem e mulher. Ou melhor, são *ele* e *ela*. Ao mesmo tempo. Como ‘César Aira’, personagem do livro **Como me tornei freira**, que às vezes é ele e às vezes é ela. Eis a insustentável leveza dos gêneros.” (AZEVEDO, 2014, p. 178). Para Carlito Azevedo, não se trataria, contudo, de “travestimento, embora haja travestis em seus textos. Trata-se de não acreditar que certas informações instaladas em

nossas cabeças são ‘inúteis’” (AZEVEDO, 2014, p. 178). De fato, **Como me tornei freira** se apresenta como uma obra capaz de condensar os recursos narrativos, e alguns procedimentos dos quais Aira costuma lançar mão. Procedimentos como os que operam para a constituição da autoficção na obra do escritor, por exemplo.

A literatura airiana é compreendida como autoficcional também por Diana Klinger quando considera a apropriação que o escritor faz dos atributos inerentes à narrativa autobiográfica, já desde o início de **Como me tornei freira**: narrador em primeira pessoa, a promessa de narrar a própria vida e seu fato transformador: ter se tornado freira (nos moldes usuais de um *Bildungsroman* ou de uma autobiografia) (KLINGER, 2006). A teórica destaca ainda a relevância da coincidência entre narrador-protagonista e autor em **Como me tornei freira**, assim como o deslocamento de gênero da personagem-protagonista (*la niña* Aira). Destaca também a coincidência biográfica da mudança de Coronel Pringles para Rosario vivida pelo escritor César Aira na sua própria infância e pela personagem-protagonista do seu romance. Ademais, Klinger destaca a correspondência entre o amigo de infância do escritor, o poeta Arturo Carrera, e Arturito, o amigo da personagem-protagonista do referido romance.

Para Carlito Azevedo, na “Variação n. 5”, uma outra característica significativa sobre Aira seria o fato de em “uma entrevista, César Aira afirma[r] que há no que escreve, e no modo como imagina escrever, um componente infantil que não quer perder.” (AZEVEDO, 2014, p. 178-179). O escritor César Aira, continua, afirma que talvez por isso “ultimamente tenha preferido escrever fábulas e contos de fadas.” (AZEVEDO, 2014, p. 178-179). Azevedo cita o próprio Aira, referendando a estranheza quanto aos rumos de seu próprio projeto literário, quando diz: “Estranho, para quem começou há trinta anos como jovem militante de esquerda e com a ideia de escrever grandes novelas realistas” (AIRA *apud* AZEVEDO, 2014, p. 178-179). Na sequência, Azevedo faz questão de contrapor:

Mas note-se que a novela em que talvez mais diretamente aborde o tema da crise argentina do início desse novo século, **As noites de Flores**, é considerada por ele como uma dessas fábulas ou conto de fadas.

E se há algo encantador nessas fábulas e contos de fadas é a possibilidade iminente de uma “metamorfose”, de uma coisa se transformar em outra. Um sapo em um príncipe. Uma princesa em um rato. Uma abóbora numa carruagem. Mais do que as metáforas, interessam em Aira as metamorfoses. (AZEVEDO, 2014, p. 178-179).

Duas coisas podem ser destacadas da citação acima, a primeira é que Aira costuma fornecer pistas ambivalentes com relação aos próprios juízos e quanto aos sentidos de seu projeto literário. O escritor alimenta a ambiguidade, a ironia, o chiste e o humor (segundo ele gosta de enfatizar, involuntário) a partir de sua figura de escritor. Já a segunda refere-se ao fato dele recorrer a uma categorização própria para os gêneros das narrativas, aqui, no caso, em sua confusão proposital entre fábula e romance. Mas não apenas esse tipo de perspectiva, distinta quanto à taxonomia dos gêneros literários canônicos, caracteriza César Aira.⁴⁰ Carlito Azevedo, na “Variação n. 6”, apresenta um resumo quanto à especificidade da obra airiana, e das de seus contemporâneos na literatura latino-americana. Azevedo menciona o relacionamento da geração de Aira com as gerações anteriores, bem como as tentativas da crítica de categorizá-los em relação a esses predecessores e ao cânone.

Azevedo apresenta o resumo da questão ao mencionar a “relação tensa dos novos autores latino-americanos com a turma do ‘realismo mágico’. Alguns mais sutilmente, outros abertamente, os novos atacam bastante o movimento.” (AZEVEDO, 2014, p. 179). Diz ainda que “César Aira também não parece apreciar muito a confusão chamada realismo mágico, não cansa de dizer que os livros desses autores envelheceram demais e se tornaram quase ilegíveis. Além de tudo, prefere discernir melhor as coisas.” (AZEVEDO, 2014, p. 179). Nesse sentido, afirma que Aira repudiaria, por exemplo, o fato de se “incluir Jorge Luis Borges entre os autores do grupo. ‘Nos livros de Borges, Felizberto Hernández e Machado de Assis não há revolucionários e caciques’, diz, lembrando a tirada de Borges: ‘Não há camelos no Alcorão’.” Em seguida, Azevedo arremata citando novamente Aira quando esse diz que “vê a realidade como algo que só acontece ‘aos outros’”. (AZEVEDO, 2014, p. 179).

⁴⁰ “[‘Primero, publicar, depois escrever’ era uma máxima do seu mentor literário, o poeta Osvaldo Lamborghini. Esse é exatamente o tipo de piada que Aira adotou como uma espécie de *ethos* estético. A partir de Lamborghini parece ter desenvolvido sua ideia de uma literatura vanguardista capaz de combinar o impossível com o real, de modo que cada declaração de um feito sugerisse seu oposto e até as observações casuais e as reviravoltas se invertem.] ‘Publish first, write later’ was a dictum of Aira’s literary mentor, the late Argentine poet Osvaldo Lamborghini. This is just the sort of joke that Aira has embraced as a kind of aesthetic ethos. It was from Lamborghini that he seems to have developed his idea of an avant-garde literature that could combine the impossible with the real, a literature in which every statement of fact suggests its opposite and even casual observations and plot twists are turned upside down.” (GREENBERG, 2001, tradução nossa). Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/2011/01/13/novelist-who-cant-be-stopped/>>. Acesso em: 27 nov, 2018.

Seria necessário também apontar que o uso feito por Carlito Azevedo do termo “realismo mágico” elide uma complexa disputa conceitual, literária e política própria das literaturas latino-americanas. O termo realismo mágico, inicialmente aplicado à pintura alemã, no começo do século XX, passou depois a ser usado no âmbito das literaturas latino-americanas. Mas, não demorou a surgir outras propostas de enquadramento concentradas num outro termo, realismo maravilhoso. Há quem considere o realismo mágico como equivalente a esse outro, há quem alegue que ambos se referem a coisas distintas e ainda quem considere que o realismo maravilhoso abarcaria o mágico. Alejo Carpentier foi um dos que contribuíram para a difusão do termo real maravilhoso.⁴¹ Nomes como os escritores Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e Augusto Roa Bastos costumam ser listados como representantes do realismo maravilhoso na literatura latino-americana.

Os novos escritores, mencionados por Carlito Azevedo, referindo-se aos representantes da literatura latino-americana do *pós-boom*, costumam tanto negar quanto tentar romper com essa geração que lhes antecedeu na história da literatura recente. Nesse sentido, os conflitos entre as diferentes gerações de escritores também parece constituir uma tradição inevitável. O interesse pelas provocações não é algo, aliás, do que Aira escape, muito pelo contrário. Percebe-se na postura do escritor, em suas falas e entrevistas e, sobretudo, em seus ensaios e ficções um constante convite à polêmica, uma provocação e um chamado ao embate artístico. Aira apresenta em seus ensaios juízos significativos a respeito de temas como: literatura, arte contemporânea, vida de escritor e de leitor, escrita literária, além de homenagens a outros escritores que ele evidentemente privilegia e elege como seus precursores.

Quanto às considerações acerca de questões teóricas, temas e conceitos importantes para a crítica literária, elas estão disseminadas por toda a imensa obra airiana condensando-se, sobretudo, nas já referidas produções ensaísticas, algumas das quais são abordadas neste trabalho, tendo em vista a oportunidade de compreender a

⁴¹ A teórica brasileira Irlemar Chiami, em **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**, afirma que a preferência pelo termo realismo maravilhoso se justificaria, entre outras coisas, devido a uma razão história: “que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia.” (CHIAMPI, 1980, p. 50).

literatura airiana em paralelo com os juízos teórico-críticos do próprio Aira. Uma peculiaridade já aludida e que é importante para se compreender a obra airiana são os procedimentos e o modo como Aira se relaciona crítica e artisticamente com eles. No ensaio “A nova escritura”, por exemplo, o escritor conta que os procedimentos seriam o modo de operação das vanguardas artísticas para continuar fazendo arte no mundo contemporâneo. Ou, nas suas próprias palavras, os “grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha” ou para que a “obra não se fizesse.” (AIRA, 2007, p. 13).

É nesse sentido que se apresenta a possibilidade de definir procedimento, nos limites deste trabalho, como ações ou atos de produção de um objeto artístico sobretudo a partir do deslocamento de um ou mais objetos artísticos pré-existentes, operando uma torção criativa que resulte em uma novidade. Quanto à autoficção, como já afirmado anteriormente, acredita-se possível compreendê-la, a partir de Aira, como um procedimento capaz de amalgamar alguns outros para a sua constituição. É importante ter em mente que, nesse sentido, entre os procedimentos possíveis de serem arrebanhados pela autoficção estariam, sobretudo, aqueles autorreferentes e metaficcionais. É necessário enfatizar também que compreender a autoficção como um procedimento não significaria reduzir a importância ou a amplitude de seu alcance na literatura contemporânea, pelo contrário. Considera-se possível ler na mobilização da forma autoficcional, a partir de Aira, a consolidação de um procedimento literário relevante para se pensar as narrativas contemporâneas. Uma das apostas desta tese é que a autoficção, percebida como um procedimento, permite considerar a literatura contemporânea a partir dos mecanismos e articulações mais em voga no presente: o movimento de voltar-se para si mesmo, de narrar-se com profundo interesse pela matéria da própria existência. Disso interessa, sobretudo, o modo crítico com o qual Aira se utiliza dos atributos da autoficção, de maneira a dificultar, senão impedir, seu efeito metonímico ou o deslizamento que ela costuma provocar, da obra para vida do escritor e/ou da parte para o todo.

A autoficção da qual Aira se apropria configura-se em suas narrativas como uma verdadeira trapaça, uma *trampa* da qual o leitor não escapa, pois ele não consegue extrair um veredicto quanto aos limites entre verdade e ficção diante de narradores que mentem, dissimulam e contam, ao mesmo tempo, a verdade sobre si mesmos e sobre os

autores das narrativas nas quais estão inseridos. Nesse sentido, seria possível supor que a autoficção possa vir a desempenhar para a literatura contemporânea papel semelhante ao do *estranhamento* enquanto procedimento determinante para a construção da literatura moderna. Afinal, se o *estranhamento* possibilitava operar a desautomatização das percepções frente ao mundo e à linguagem, talvez a autoficção possa ensinar a desfamiliarização com o si mesmo, com a primeira pessoa e com os mecanismos que possibilitam sua onipresença na contemporaneidade, e isso no movimento mesmo de materializar na ficção a presença dessa primeira pessoa autoimplicada.

Tendo em vista tais questões, acredita-se possível enxergar na literatura de César Aira um verdadeiro achado. Afinal, esse escritor mobiliza distintos procedimentos para a produção de suas ficções, dentre eles aqui se inclui a autoficção pelo fato dela contribuir, enquanto procedimento, para a construção de efeitos nas suas narrativas, sobretudo a partir do amálgama que ela implica entre narrador-personagem-autor. Assim, entre os procedimentos empregados por Aira é possível citar as práticas intertextuais; os procedimentos autorreferentes (modos de especularização na narrativa que se refere tanto a si mesma quanto ao Eu do narrador-protagonista imbricado ao Eu biográfico do escritor); os procedimentos metaficcionais (que colocam as narrativas em perspectiva, enquanto exercícios de se escrever sobre a escrita, remetendo-as umas às outras explicitamente e/ou tematizando a própria literatura, promovendo efeitos de reconhecimento quanto à materialidade das práticas de produção literária). É possível citar ainda, enquanto procedimento utilizado por Aira, o recurso à simultaneidade na ação de narrar eventos distintos, fazendo-os coincidir temporalmente, o que gera no leitor a sensação de uma temporalidade caótica.

Todavia, antes de tratar especificamente desses procedimentos, retoma-se a “Variação n. 7”, de Carlito Azevedo, na qual também se menciona, a partir de um pequeno exemplo, “um procedimento que Aira utiliza com uma habilidade única. Esse jogo de inversões (diminuía mas aumentava, conservava mas destruía, molhava mas secava) é responsável por um dos mais belos parágrafos de **As noites de Flores**” (AZEVEDO, 2014, p. 181). O tom de Carlito Azevedo chama a atenção para a necessidade de se considerar esse nível de elaboração e trato com a linguagem praticados por Aira. Afinal, se aparentemente as narrativas do escritor costumam utilizar um tom despretensioso, recorrer a temas e motivos da cultura de massas, se, enfim, num

primeiro olhar suas obras se mostram prosaicas até, ao analisá-las brevemente já é possível perceber o nível de elaboração a que o escritor se dedica. Ainda sobre a qualidade da obra de César Aira, Carlito Azevedo esclarece:

Mas note-se que a ficção comercial, o estilo *best-seller*, é “má literatura” e não “literatura má”. A diferença é básica. Enquanto Aira sacrifica sem problemas a qualidade de um livro para chegar a algo novo, o que o *best-seller* faz não tem nada a ver com a busca de algo novo. Muito pelo contrário, o que a ficção comercial pretende é a repetição da fórmula que dá certo, com o mínimo possível de experimentação e novidade. O importante é a redundância que tranquiliza, e não o diferente, que assusta. Por isso acertou certo crítico ao afirmar que Aira escreve não só “contra” a noção de “obra-prima polida e terminada”, mas também “contra” a ficção comercial. (AZEVEDO, 2014, p. 185).

A questão da qualidade literária é um dos motes para a “Variação n. 12”, mas não se trata apenas de discutir ideais de valoração para as formas de arte. Azevedo retoma o assunto vanguarda e explica que, para Aira, a vanguarda não é entendida apenas como um movimento histórico que teve lugar na efervescência do início do século passado. Para o escritor argentino, a vanguarda “não é uma moda que passou. Pelo contrário, afirma que sempre existirão escritores de vanguarda e de retaguarda: ‘Quer dizer, os que escrevem ajustando-se ao gosto e à expectativa dos leitores e os que pretendem mudar as regras do gosto’.” (AZEVEDO, 2014, p. 185). Segundo Azevedo, de modo mais provocativo ainda, Aira conclui ao dizer que “‘Escrever bem é de retaguarda, porque os paradigmas para decidir o que está bem e o que está mal já estão determinados. O vanguardismo cria paradigmas novos’.” (AIRA *apud* AZEVEDO, 2014, p. 185). Tal linha argumentativa que trata da necessidade de se rever as concepções usuais sobre qualidade desvela o estado de conservadorismo e respeito ao *status quo* existentes nos juízos mobilizados, ainda hoje, para se tratar de arte e literatura. Afinal, deve-se de fato questionar as ideias que ainda imperam acerca não só da qualidade artística e literária, mas ainda a respeito das categorias gerais com as quais crítica e teoria tradicionalmente se consolidaram.

Assim, literatura, gêneros literários, autor, leitor, obra literária e demais conceitos mobilizados para a análise de fenômenos como a autoficção devem ser abordados sempre com o devido cuidado. Não se pode desconsiderar, por exemplo, no caso de César Aira, que um dos primeiros obstáculos à interpretação de sua obra é “o mito pessoal de escritor” que ele faz questão de alimentar. Nesse sentido estão as denegações e ironias sobre a própria obra e sobre a literatura de um modo em geral,

despistando e encobrando, sempre que possível, as verdadeiras concepções artísticas do escritor. É significativa também, cabe reiterar sempre, a intimidade de Aira com as vanguardas, as quais cita entusiasticamente, além de assumir para si *modus operandi* similar. Todavia, também é importante assinalar que, sempre que possível, o escritor faz questão de esclarecer que ele próprio não seria um vanguardista. A seguir serão apresentados mais alguns detalhes sobre a obra e a recepção crítica da literatura de César Aira, e empreendida a análise de alguns dos ensaios do escritor, tendo em vista os conceitos-chave já mencionados como sendo necessários à argumentação desenvolvida neste trabalho.

1.2 Variações sobre César Aira II

Em **Continuación de ideas diversas** (2014), livro que reúne vários fragmentos-ensaios, Aira começa por tratar de um aspecto genérico sobre a leitura: a experiência da releitura. Ele enfatiza que essa atividade comporta sempre duas possibilidades distintas, reler algo que parecia admirável e dar de cara com um texto deplorável ou o contrário. Aira conta que isso havia acontecido com ele “nessas duas direções e muitas vezes”, mas que um caso em especial, um caso extremo, o teria deixado “intrigado.” (AIRA, 2014, p. 61, tradução nossa).⁴² O escritor se refere a Julio Cortázar: “Quando eu era adolescente, dois contos dele me provocaram um deslumbramento incomparável; pareceram-me, de imediato, cumes insuperáveis da literatura, quase a ponto de desestimular um jovem pretendente a escritor: ali tudo já estava feito” (AIRA, 2014, p. 61, tradução nossa).⁴³ O escritor conta que sua impressão de jovem leitor foi a de que “não se podia ir mais longe... Os contos em questão eram ‘Reunión’ (eu o li em sua primeira aparição, nas **Crónicas de América** que Jorge Alvarez editava) e ‘El perseguidor’.” (AIRA, 2014, p. 61, tradução nossa).⁴⁴

Todavia, Aira conta que quando voltou a relê-los, 30 anos depois, achou-os ruins, aliás, “mais que ruins”, conta que foi “ao outro extremo”, achou-os “ruins a

⁴² “en las dos direcciones, muchas veces”, “terminó intrigándome.” (AIRA, 2014, p. 61).

⁴³ “Siendo adolescente dos cuentos suyos me provocaron un deslumbramiento sin parangón; me parecieron, directamente, cumbres insuperables de la literatura, casi como para desalentar a un joven pretendiente a escritor: ahí ya estaba todo hecho” (AIRA, 2014, p. 61).

⁴⁴ “no se podía ir más lejos... Los cuentos en cuestión eran ‘Reunión’ (lo leí en su primera aparición, en las **Crónicas de América** que editaba Jorge Alvarez) y ‘El perseguidor’.” (AIRA, 2014, p. 61).

ponto do impublicável. Fiquei espantado de tê-los admirado um dia. Eu era um menino, mas nem tanto, já havia lido escritores realmente bons, Borges, mas sem ter ido além dele. Incrível, assombroso.” (AIRA, 2014, p. 61, tradução nossa).⁴⁵ O escritor então se pergunta: “O que havia visto naqueles textos precários e ridículos para acreditar que estava diante de obras-primas? Recusava-me a acreditar que havia sido tão cego.” (AIRA, 2014, p. 61, tradução nossa).⁴⁶

Ele afirma ter uma suspeita quanto à sua pregressa admiração pelos contos de Cortázar, um possível motivo para esse deslumbramento, para o fato da leitura de tais narrativas ter sido, naquele tempo, capaz de lhe provocar a sensação de que aquele escritor conseguia adivinhar-lhe o pensamento e lhe antecipar. Aira afirma que o seu interesse de jovem leitor por Cortázar se devia ao fato de as narrativas daquele autor aguçarem seu interesse de aspirante a escritor. Continua, dizendo que devia “estar aí o segredo da atração que Cortázar exerce sobre os jovens: ser o depósito das ilusões de aprendizagem da literatura. Esses dois contos eram exatamente o que eu queria e talvez podia, ou poderia em breve, escrever àquela tenra idade.” (AIRA, 2014, p. 61, tradução nossa).⁴⁷

Assim, ele acaba por qualificar Cortázar como arroubo ou ingenuidade própria de um jovem leitor. “A admiração que me produziam era um reconhecimento e, que me parecessem tão absurdamente Bons, respondia ao milagre que era encontrar pronto algo que não existia (minha obra).” (AIRA, 2014, p. 61, tradução nossa).⁴⁸ Todavia, ambivalente em suas provocações, no final dessa sua taxativa condenação das narrativas de Cortázar ao espaço das leituras ingênuas ou de juventude, Aira acaba por atenuar a veemência de seus ataques à obra desse escritor, assumindo-o como uma espécie de modelo inicial. “Depois, nos anos e décadas seguintes, escrevi, a partir daquele ponto inicial. Ler aqueles contos era penoso por causa do anacronismo autobiográfico. Talvez os contos não sejam tão ruins quanto

⁴⁵ “más que malos”; “al otro extremo”; “Los encontré malos al punto de lo impublicable. Me intrigó que hubiera podido admirarlos alguna vez. Yo era chico pero no tanto, y ya había leído a escritores realmente buenos, a Borges sin ir más lejos. Increíble, asombroso.” (AIRA, 2014, p. 61).

⁴⁶ “¿Qué había visto en esos textos precarios y ridículos para creer que estaba frente a obras maestras? Me negaba a aceptar que hubiera sido tan ciego.” (AIRA, 2014, p. 61).

⁴⁷ “estar ahí el secreto de la atracción que ejerce Cortázar sobre los jóvenes: ser el repositorio de las ilusiones del aprendizaje de la literatura. Esos dos cuentos eran exactamente lo que yo quería, y quizás podía, o podría dentro de un tiempo, escribir, a esa temprana edad.” (AIRA, 2014, p. 61).

⁴⁸ “La admiración que me producían era un reconocimiento, y que me parecieran tan sublimemente Buenos, respondía a lo milagroso de encontrar hecho algo que no existía (mi obra).” (AIRA, 2014, p. 61).

me parecem.” (AIRA, 2014, p. 61, tradução nossa).⁴⁹ Também com Borges, Aira registra esse tipo de apreciação ambivalente, que oscila entre elogiosa e reverente, mas que por outro lado não deixa de se mostrar agressiva e insubmissa. No ensaio “A cifra”, Aira dá uma mostra de sua relação com o paradigma borgeano de literatura e cultura:

Os que tínhamos vinte anos na década de sessenta e que havíamos encontrado o caminho da literatura em Borges, nele reprovávamos sua assombrosa falta de curiosidade intelectual. Poderíamos acrescentar a soberba, a provocação ou ainda uma genuína limitação, tanto mais surpreendente num gênio. O certo é que descartara quase tudo de antemão, antes mesmo de saber do que se tratava. O círculo de seus interesses se fechara na infância, em sua primeira juventude talvez, e não voltou a se abrir, mesmo a despeito das provas mais exigentes a que teve de se submeter. Essa carência, exibida de modo quase militante, chocava mais por contradizer o magistério peculiar que Borges exercia sobre nós, e nos era especialmente notória já que os anos sessenta foram, em grande medida, uma espécie de inventário e de relançamento da modernidade, de um século que havia passado sem praticamente se fazer notar por um homem inteligente e culto, a quem, para completar nossa perplexidade, tomávamos como modelo de inteligência e cultura. (AIRA, 2007, p. 117).

Seria relevante lembrar que a acusação quanto à falta de curiosidade intelectual de Borges não deixa de soar irônica se se considerar a postura reiterada do próprio Aira que afirma, em várias ocasiões, não ler a literatura dos seus contemporâneos. Ana Porrúa, em “César Aira: implosión y juventud”, também assinala essa postura de Aira e lembra que ela reflete, por isso mesmo, a do próprio Borges: “Num movimento secundário, que se dá em algumas notas e, principalmente, nas entrevistas, percebe-se o que Aira pensa dos outros escritores argentinos, do resto, poderíamos dizer.” (PORRÚA, 2005, p. 25, tradução nossa).⁵⁰ A pesquisadora afirma que são facilmente constatadas nesses espaços de circulação do escritor, sobretudo nas entrevistas, uma infinidade de menções e que se apresentariam “certas focalizações inescapáveis”, sobretudo “com relação a Piglia e Saer, no entanto, não menos numerosas são as elisões que costumam ficar mascaradas sob a declaração daquilo que Borges tanto repetiu e que Aira adotou pra si: ‘Eu não leio meus contemporâneos’.” (PORRÚA, 2005, p. 25,

⁴⁹ “Después, en los años y décadas que siguieron, escribí, a partir de aquel punto inicial. Leer esos dos cuentos es lastimoso por el anacronismo autobiográfico. Quizás no son tan malos como me lo parecen.” (AIRA, 2014, p. 61).

⁵⁰ “En el segundo de los movimientos, que se da en algunas notas, pero sobre todo en las entrevistas, se percebe lo que Aira piensa de *los otros* escritores argentinos, del resto, podríamos decir.” (PORRÚA, 2005, p. 25).

tradução nossa).⁵¹ Na entrevista realizada em 2004 pela **Revista Lateral 113**, Aira, ao ser perguntado sobre o sucesso que sua obra faz na Espanha, reafirma o que ele próprio denomina como o seu “esnobismo” e que seria não ler os seus contemporâneos:

- Como se explica seu sucesso na Espanha?

AIRA - A verdade é que não tem explicação. Por um lado, há um pouco de esnobismo. Eu não acho que houve uma leitura aprofundada de... Mas não sei... Eu permaneço, no entanto, minoritário, e mais se levamos em conta que a literatura interessa a uma minoria. Eu interessaria, então, a uma minoria de uma minoria. Mas, evidentemente, que eu também cultivo meu próprio esnobismo, *não lendo contemporâneos*, mas alternando os clássicos com os mais jovens, como Washington Cucurto, que é o herdeiro de outro autor argentino que me interessa muito, Copi. Eu pratico com eles um vampirismo – benévolo, é claro –, porque eles têm o fundamental que é o desejo, que um escritor vai perdendo ao longo dos anos. (AIRA, entrevista, 2004, tradução e grifo nossos).⁵²

Contudo, se se considerar que Aira é um leitor obsessivo, não seria demasiado colocar em suspeição essas suas afirmações quanto a ignorar seus contemporâneos, mesmo porque ao dizer de sua alternância entre clássicos e escritores mais jovens, ele parece endossar não sua recusa à literatura do presente, mas a particularidade do seu filtro e interesses. Nunca se deve perder de vista que Aira encarna o mito pessoal não apenas em sua obra, mas também em sua personalidade pública de escritor. Quanto às relações dele com o cânone e com seus precursores, é interessante enfatizar a relevância do binômio Kafka–Duchamp. Aira não costuma tergiversar quando se trata de demonstrar sua admiração e filiação a ambos. Vale lembrar também que esse binômio permite uma didática delimitação quanto ao modo como a literatura airiana se apropria de obras anteriores com as quais articula suas cadeias de relações. Nesse mesmo sentido, o deslocamento procedimental, *a la Duchamp*, e a inventividade fabuladora, *a la Kafka*, são definidos por Aira no seu ensaio chamado justamente “Kafka, Duchamp”:

⁵¹ “Las menciones son abundantes y ciertas focalizaciones, ineludibles, Piglia y Saer, sobre todo; sin embargo, no menos numerosas son las elisiones que suelen estar cubiertas bajo el enunciado que tanto repetía Borges y que ha adoptado Aira como propio: ‘No leo a mis contemporáneos’.” (PORRÚA, 2005, p. 25).

⁵² **Revista Lateral 113**. Entrevista con César Aira. Mayo de 2004: “¿Se explica su éxito en España? AIRA - Lo cierto es que no. Por un lado hay algo de esnobismo. No creo que haya habido una lectura a fondo de... Pero no sé... Sigo siendo, no obstante, minoritario, y más si se tiene en cuenta que la literatura le interesa a una minoría. Yo le interesaría, pues, a una minoría de una minoría. Y evidentemente yo también cultivo mi propio esnobismo, no leyendo a contemporáneos, pero sí alternando a los clásicos con los más jóvenes, como Washington Cucurto, que es el heredero de otro autor argentino que me interesa mucho, Copi. Practico con ellos un vampirismo - benévolo, claro -, porque tienen lo fundamental, que son las ganas, que uno va perdiendo con los años.” (AIRA, entrevista, **Revista Lateral 113**, 2004). Disponível em: <<http://www.elortiba.org/old/pdf/Lateral-2004.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

A conclusão seria de que o trabalho habita o tempo e o constitui; o trabalho, de um modo ou outro, sempre é o trabalho de criar efeitos a partir de causas. Mas em certo momento da história é possível supor o efeito pela causa, até mesmo adiantá-lo, e isso pode receber o nome “arte”.

Kafka não era um crítico de arte, e evidentemente não sabia da existência de Duchamp e dos *ready-mades*. Mas vivia a mesma História e estava exposto aos mesmos estímulos. O formato que deu à sua invenção simultânea foi o da fábula, com o que a literatura, tal como já fizera outras vezes no passado, utilizou suas expansões pelo sistema das artes para criar realidade. Talvez aí encontraremos a razão mais antiga das velhas fábulas, que não deveria ser a repetição estéril, mas a repetição evolutiva. Para que haja criação, é necessário passar a outro nível. E que outro nível resta senão o da realidade? [...] A moral das fábulas, se são fábulas cabais, é redundante: repete o que já foi dito e oferece apenas a modesta gratificação do reconhecimento. Para sair do redundante, para que haja algo novo, é preciso que se ponha em marcha a História, e a História é real. Na eternidade (a espécie) da cidade dos ratos, o canto de Josefina foi um fato histórico, assim como o foram a fábula, o *ready-made*, Duchamp e Kafka. (AIRA, 2007, p. 135).

A concepção de criação literária de Aira, nesse sentido, não deixa de se situar num complexo fio de navalha, entre a repetição e a redundância há que se passar a outro nível, a um que, englobando a realidade, não se exima, contudo, de gerar uma repetição evolutiva, de gerar o novo. Outra relação artístico-literária fundamental e que deve ser considerada, a partir de sua condição de influência precursora abertamente assumida por Aira, é o caso do artista e escritor francês Raymond Roussel. A obra airiana em diversos momentos, sobretudo nos ensaios mas também em romances como **A costureira e o vento** (2013), rende explícitas homenagens a Roussel e se empenha em difundir as contribuições desse ainda pouco conhecido criador. A genialidade criadora de Roussel é tematizada por Aira de modo a evidenciar que a obra desse francês tem atuado como um núcleo ao redor do qual gravita uma extensa constelação de relações artísticas, literárias e teóricas.

Um outro exemplo quanto à influência direta das proposições rousselianas seria a obra do também francês Raymond Queneau (**Zazie no metrô**) e, por extensão, o próprio *Oulipo - Ouvroir de Littérature Potentielle* [*Ateliê de Literatura Potencial*], fundado por Queneau e outros escritores como Georges Perec e Italo Calvino no ano de 1960.⁵³ Vinícius Carvalho Pereira, em “A contrainte como jogo retórico na poética do

⁵³ “Em 1960, criou-se, sob sua inspiração, o *Ouvroir de Littérature Potentielle*, ou *Oulipo*. Não sem humor, o nome se refere aos ateliês (*ouvroires*) de corte e costura das freirinhas. Quanto à literatura potencial, trata-se de pesquisar matrizes formais que possam em seguida encontrar aplicação em obras literárias. I-Ching, Tarô, jogos retóricos do período alexandrino, formas poéticas dos trovadores provençais... e, sobretudo, recursos lógico-matemáticos. O grupo, que teve seu período áureo nos anos 60, e incluía, entre outros, Italo Calvino e Georges Perec, continua existindo, e já publicou três atlas para

Oulipo” explica que os autores do *Oulipo*, trabalhando como “verdadeiros carpinteiros do verbo” propunham-se a trabalhar a literatura em relação íntima com “a pesquisa retórica científica e a paixão matemática, convergindo tais vetores para um mesmo ponto, central em sua poética: as *contraintes*, ou restrições formais que [ditavam] a ordem do dia em suas reuniões e [estruturavam], como espinha dorsal, seus textos.” (PEREIRA, 2013, p. 178). Pereira afirma ainda que seria difícil traduzir o sentido das *contraintes*, mas que ele equivaleria ao de “‘travas’, ‘constrições’ ou ‘restrições’, as *contraintes* se dariam na forma geral de desafios ou axiomas, como escrever um texto sem determinada letra, com um inovador padrão métrico, reiterando certo trocadilho fonético etc.” (PEREIRA, 2013, p. 178).

Pereira argumenta também que esse tipo de proposta para a criação literária posta em ação pelo *Oulipo* valorizaria “o caráter material da literatura e a imanência do texto como jogo de significantes, análogo à manipulação de variáveis em uma equação ou ao conjunto de procedimentos verbais prescritos por modelos estilísticos pré-determinados.” (PEREIRA, 2013, p. 178). A perspectiva de criação, nesse sentido, privilegia o trabalho formal com a língua e com suas possibilidades, ao mesmo tempo que implicaria na busca por padrões, matemáticos, por exemplo, e contingências formais. Desse modo, “os autores oulipianos impunham-se regras constritivas no ato da escrita, tão arbitrárias quanto o próprio signo linguístico ou o padrão de uma sequência numérica, servindo-lhes de desafio e modelo estético ao mesmo tempo.” (PEREIRA, 2013, p. 178).

Um dos casos famosos de construção de obra literária de autores do *Oulipo*, a partir das citadas *contraintes* – ou restrições autoimpostas aos exercícios de criação –, foi o do recurso ao procedimento chamado de *Lipograma* (supressão de determinada letra ao longo de todo o texto), utilizado por Georg Perec em **La disparition**, traduzido em português como **O sumiço**, romance no qual o escritor se autoimpôs a tarefa de evitar o uso da letra “e” ao longo de mais de 300 páginas. Esse trabalho não se propõe a analisar as contribuições literárias dos escritores do *Oulipo*, muito menos a tratar das especificidades dos procedimentos desenvolvidos por eles. O interesse aqui é apenas de evidenciar que propostas bem-sucedidas como essa podem ser lidas como

expor seus achados. Para Queneau, fã de jogos, o ‘realismo matemático’ é uma forma de conjurar a desgraça ou, ao menos, de torná-la suportável, provisoriamente relegada a um nicho da consciência inativo.” QUENEAU, Raymond. **Exercícios de estilo**, 1995, p. 13-14.

desdobramentos do procedimento rousseliano e, nesse sentido, servem para exemplificar a relevância desse artista *sui generis* para a literatura e arte contemporâneas.

De fato, é possível atribuir a Roussel o lugar de precursor de distintas propostas de abordagem para a criação literária, sendo inclusive possível argumentar que os surrealistas o tomaram como objeto de culto e influenciador direto. Mas é preciso dizer que a relação de Aira com seus precursores não se resume a essa teia de relações possível de ser delineada a partir da localização da obra de Raymond Roussel no início do século XX, em momento que antecedeu as vanguardas históricas e suas experimentações artísticas radicais. No que se refere, por exemplo, à literatura de língua inglesa, é possível destacar o famoso criador de *limericks*, Edwar Lear, conhecido pela difusão do termo *nonsense*, a quem Aira dedicou um livro. Seria necessário considerar esse escritor inglês também como um dos precursores de Aira, uma possível influência para a predileção do argentino pelos jogos de palavras. No caso do livro dedicado a Lear trata-se, segundo Aira, de uma tentativa de colocar em ordem as próprias ideias sobre o escritor inglês. Os *limericks* de Lear apresentam forma fixa, de cinco versos, com métrica e rima fixas. Eles são ainda o ensejo de Aira para uma discussão sobre os próprios procedimentos, para os desdobramentos de sentidos a partir de premissas assinaladas previamente ao exercício de composição literária.

Há ainda a menção que Aira faz, em seu ensaio **Sobre a arte contemporânea**, ao artista e escritor americano Henry Darger, cuja obra, descoberta postumamente, ainda é pouco conhecida e divulgada. Certamente que Darger deve ser considerado também entre os precursores de César Aira, afinal, ele não apenas é mencionado na obra ensaística do escritor argentino, é louvado por sua singular e completa entrega à criação de uma obra artística, segundo Aira impregnada de um selvagem desejo de redenção pessoal e social. Ainda explorando essa relação, seria lícito considerar que César Aira, o narrador-protagonista infantil de **Como me tornei freira**, apresenta-se em semelhança digna de nota com as personagens infantis *gender fluid* que constituem a excêntrica obra de Henry Darger.⁵⁴

⁵⁴ Sobre o singular universo artístico de Darger, uma forma de conhecê-lo é a partir do filme de Coleen Fitzgibbon: **Henry Darger's Room 1973**. Disponível em: <https://archive.org/details/XFR_2013-08-17_2A_02>. Acesso em: 02 dez 2018.

Em **Sobre a arte contemporânea**, Darger é mencionado como exemplo de artista inadaptado que conjuga essa sua inadaptação em forma de arte justamente porque não é apenas artista, mas também escritor (AIRA, 2018). Nesse sentido, Aira aproveita o ensejo da rara confluência de fatores que constituíram o universo criativo de Darger para assinalar a superioridade da literatura sobre as outras formas de arte:

A criação secreta, individual, ascética, realizada com o objetivo de atenuar de algum modo a inadaptação ou a dificuldade de viver, foi uma especialidade da literatura, que as artes plásticas não compartilharam, pelo menos como característica geral. E quando um artista trabalhava na solidão e em segredo e para atenuar a inadaptação e a dificuldade de viver, o fazia porque era também, e antes de tudo, um escritor. Como foi o caso de Henry Darger. (AIRA, 2018, p. 34).

É possível dizer que a escrita, como forma de sobrevivência, é um tema que reiteradamente aparece nas reflexões de César Aira. Também é possível dizer que a análise da obra airiana implica em cair em uma toca de coelho, assim como a Alice de Carroll. Adentrar a obra desse escritor implica em uma espiral de descobertas, de inter-relações intrincadas e afinidades veladas ou não muito aparentes num primeiro momento, sem contar a constante sensação de se estar transitando por um mundo no qual as regras se omitem ao leitor ou ainda podem mudar sem prévio aviso. As relações artísticas de Aira estendem-se não apenas para segmentos muito específicos do cânone literário (como Raymond Roussel, Edwar Lear, Denis Diderot, Copi, Lamborghini, Puig) 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* que, aliás, em entrevista Aira apresenta como uma de suas influências:

A principal influência na minha vida de escritor? As historinhas do Superman, as dos anos cinquenta e sessenta. Lá estava tudo o que mais tarde eu quis fazer escrevendo e, até certo ponto, até onde pude, fiz. Os argumentos tinham muito pouca psicologia, em vez disso, tinham sempre um jogo intelectual sutil. Isso se depreendia das premissas. O Superman tinha poderes quase absolutos: ele podia ver através dos corpos, ver e ouvir não importava a distância, mover-se à velocidade da luz, mover planetas com uma mão. Quer dizer, ele estava em uma posição de Absoluto, que é onde começam os melhores jogos de ideias. Assim, seu archi-inimigo, Lex Luthor, tinha que inventar planos muito engenhosos, como os gambitos do xadrez, para derrotá-lo (não se tratava apenas de força ou de poder, isso ficava de fora), e o Superman, por sua vez, tinha que superá-lo em genialidade... O Superman era afetado por uma única substância: a kriptonita, da qual havia três tipos, a verde – que o enfraquecia; a vermelha – que provocava nele efeitos imprevisíveis (ele ficava cego ou careca ou começava a contar piadas de modo incontrolável ou alguma outra coisa do tipo); e a dourada – que poderia

deixá-lo sem poderes para sempre. Como se vê, desafios intelectuais apaixonantes para o jovem leitor. (AIRA, 2014, p. 36-37, tradução nossa).⁵⁵

A obra e a postura de César Aira são provocativas e suas afirmações nunca estão isentas de denegações, ironias, subentendidos e/ou pistas falsas para os seus leitores. Mas geralmente sua obra interpela sobre o modo como se concebe, se critica, faz e ensina literatura desconsiderando-se as íntimas relações dessa arte com as outras formas de produção cultural massificadas, contemporâneas. Aira, em todo caso, não parece de fato temer a associação de sua literatura e preferências de leitor ao grande universo da cultura Pop e da “baixa cultura”. Como um provocador nato, ele tende a preferir associar-se ao banal e ao comum do que afirmar suas muitas relações com o cânone literário e com a “alta cultura”. Outro aspecto relevante de ser assinalado é que a literatura desse escritor costuma tratar dos bastidores da produção editorial, da tradução, das conferências de literatura, da universidade e das instituições literárias e, nesse sentido, possibilita um panorama crítico sobre literatura a partir da visão de um observador privilegiado: escritor, tradutor de literatura aposentado (dentre as traduções de Aira estão escritores tão distintos como Kafka, Stephen King, Jane Austen, Shakespeare) e, sobretudo, leitor compulsivo.

Quanto às contribuições essencialmente críticas e teóricas de César Aira para a abordagem da literatura, como já dito anteriormente, destacam-se suas produções ensaísticas (importante ter em conta ainda a distinção entre as literaturas de língua portuguesa e as de língua espanhola quanto à inscrição do ensaio como um gênero literário, mais comum a essas últimas). Os ensaios de Aira são um convite para que o leitor acesse as experiências e memórias que um loquaz homem das letras se dispõe a compartilhar. No que se refere aos textos dedicados nominalmente a alguns dos seus pares e precursores na literatura, vale lembrar o ensaio “Roberto Arlt” no qual, além de

⁵⁵ “¿La principal influencia en mi vida de escritor? Las historietas de Superman, de los años cincuenta y sesenta. Ahí estaba todo lo que yo después quise hacer escribiendo, y en cierta medida, hasta donde pude, hice. Los argumentos tenían muy poca psicología, en su lugar tenían siempre un sutil juego intelectual. Éste se desprendía de las premisas. Superman tenía poderes casi absolutos: podía ver a través de los cuerpos, ver y oír sin importar la distancia, desplazarse a la velocidad de la luz, mover planetas con una mano. Es decir que estaba en una posición de Absoluto, que es donde empiezan los mejores juegos de ideas. De modo que su archienemigo, Lex Luthor, debía urdir planes tan ingeniosos como gambitos de ajedrez para derrotarlo (no se trataba sólo de fuerza o poder, eso quedaba descartado), y Superman a su vez debía superarlo en ingenio... A Superman lo afectaba una sola sustancia; la kriptonita, de la que había tres variedades, la verde que lo debilitaba, la roja que le producía efectos impredecibles (se quedaba ciego, o calvo, o se ponía a contar chistes incontrolablemente, o cualquier otra cosa), y la dorada que lo despojaba de sus poderes definitivamente y para siempre. Como se ve, apasionantes desafíos intelectuales para el joven lector.” (AIRA, 2014, p. 36-37).

se referir a Arlt como um dos seus mestres, Aira também apresenta um diagnóstico quanto às mudanças ocorridas no mundo que, segundo ele, perdeu sua transparência, “ficou viscoso, opaco, de barro.” (AIRA, 2008, p. 205).

Aira diz ainda que o artista é o ser que acha este “mundo horrível, e ainda assim persiste” (AIRA, 2008, p. 205), afinal “retroceder equivaleria a renunciar à sua arte, porque seria sair do presente e entrar no tempo, uma perspectiva, uma distância. O artista, virtuoso na renúncia, jamais renuncia a seu presente. Abandona todo o resto; isso, nunca.” (AIRA, 2008, p. 205). O panorama da literatura que a obra de Aira apresenta interessa não apenas pela diversidade de temas e arranjos narrativos presentes em suas narrativas, mas ainda pelo verdadeiro *diário de bordo* que o escritor vai montando com suas narrativas, não apenas com os ensaios, mas também com os romances, todos terminando com assinatura e data em que foram escritos, como se fossem capítulos de um diário público-ficcional (MBAYE, 2011, p. 306).

1.3 As Particularidades Absolutas

Em “Particularidades absolutas” (2001), texto originalmente escrito para uma conferência, César Aira analisa as relações entre escrita e as formas de organização das experiências vividas, partindo de seu contato com um manual de escrita feito para crianças. Esse ensaio de Aira divide-se em uma série de tópicos/fragmentos. O fragmento inicial refere-se à memória do escritor quanto ao surgimento de uma nova percepção sobre aspectos básicos da literatura que, segundo ele, 30 anos de contato com a literatura não haviam sido suficientes para levá-lo a alcançar por si mesmo. Na ocasião referida, Aira estava traduzindo um manual de escritor feito para crianças e, segundo ele, a primeira coisa que chamou sua atenção foi o conselho do autor do manual ao alertar as crianças para a importância de aspirantes a escritores acumularem experiências completas: com começo, meio e fim. Fossem viagens, idas ao zoológico, piqueniques, ou visitas aos avós, por exemplo. Isso porque esse tipo de experiência serviria depois como fonte de inspiração para a escrita. Aira diz que, apesar da aparente banalidade do conselho, a ideia

[...] de que a escrita seja uma forma de organização da experiência vivida, em qualquer nível de elaboração ou transmutação, e partindo de experiências que na realidade já estão organizadas economiza esforço, a metade do trabalho já

está feito. Trata-se de um raciocínio bastante simples, se se quiser, simplista, todavia, às vezes erramos ao ridicularizar o pragmatismo norte-americano. Além do mais, temos que reconhecer que bastaria substituir algumas palavras como “piquenique” por “crime”, “visita ao zoológico” por “casamento”, “viajar” por “viajar” para ter quase toda a literatura já escrita, a boa e a ruim. (AIRA, 2001, p. 31, tradução nossa).⁵⁶

A alegação de Aira vai além de sua postura provocativa, ainda que essa seja subjacente ao seu mito pessoal de escritor. Em todo caso, não seria possível negar que, desde as culturas orais que precederam às narrativas escritas, impressões e experiências pessoais, relatos de viagens entre muitas outras formas de narrativas de memórias proporcionam a materialidade de que se servem as narrativas. Pode-se lembrar do modo como Walter Benjamin mobilizava, em “O narrador”, apresenta aquelas que seriam as duas formas prototípicas de se narrar e transmitir as experiências da cultura: “A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe.” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Benjamin complementa, “também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Assim, nas palavras do teórico, se “quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.” (BENJAMIN, 1987, p. 199). Eis aí, segundo ele os “dois estilos de vida [que] produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores.” (BENJAMIN, 1987, p. 199).

A preocupação de Benjamin volta-se para as transformações drásticas que a humanidade e as formas de transmissão de cultura passaram a experimentar com mais e mais velocidade num tempo que vislumbrava a emergência das sociedades de massa. Em seu ensaio, o teórico trata também da perda da capacidade de narrar experiências compartilháveis numa dimensão coletiva. Todavia, como ele constata, na modernidade, emergem as novas formas de se contar histórias: “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período

⁵⁶ “La idea es que lo escrito sea una organización de la experiencia vivida, en cualquier nivel de elaboración o transmutación, y tomando experiencias que en la realidad ya están organizadas se ahorra esfuerzo, la mitad del trabajo ya está hecho. Es un razonamiento bastante simple, simplista si se quiere, pero a veces pienso que cometemos un error al burlarnos del pragmatismo norteamericano. Además, tenemos que reconocer que es cierto, y bastaría con reemplazar algunas palabras, “picnic” por “crimen”, “visita al zoológico” por “matrimonio”, “viaje” por “viaje”, para tener casi toda la literatura que se ha escrito, buena y mala.” (AIRA, 2001, p. 31).

moderno. O que separa o romance da narrativa da epopéia no sentido estrito é que ele está essencialmente vinculado ao livro.” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Nesse sentido, é relevante assinalar que a difusão do romance teria se dado em muitos sentidos devido ao surgimento da prensa. Benjamin enfatiza que, diferentemente da tradição oral e mesmo das outras formas de prosa, o romance e o romancista implicam em uma separação, em uma cisão e, nesse sentido, seria possível constatar que o “romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.” (BENJAMIN, 1987, p. 201). O romance, portanto, marcaria uma profunda transformação nas formas de relacionamento com as próprias experiências e com os modos de transmiti-las. Assim, “escrever um romance significa, na descrição de uma vida, levar o incomensurável aos seus últimos limites. Na descrição ávida dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive.” (BENJAMIN, 1987, p. 201).

De certo modo, é possível aproximar esses apontamentos de Benjamin quanto a tais mudanças do segundo fragmento de “Particularidades absolutas”, intitulado justamente “Experiência e realidade” e que se desenvolve a partir da observação quanto às conexões que, segundo Aira, se estabeleceriam entre vida e mundo para a constituição das experiências:

O que acontece na vida real, isto é, nossa vida, vamos improvisando minuto a minuto em meio ao caos, e quase sempre caímos no caos, numa confusão desprovida de sentido. Realmente é difícil fazer literatura com isso; em todo caso é necessário talento, e com isso nem sempre se pode contar. Deve ser esse o principal motivo de desgosto para muita gente que quer escrever e não chega a fazê-lo.

Porém, existem momentos, como disse o autor deste manual, nos quais organizamos os acontecimentos, por necessidade ou para melhor desfrutá-los, como dizia o Marquês de Sade que o faria com as orgias, ou Lenin que o faria com as revoluções. A viagem é o protótipo dessas ocasiões, porque a organização lhe é conatural: nunca lhe falta a partida, o regresso e o que há no meio disso. A viagem também nunca se confunde com a rotina que a rodeia. Normalmente assim se dá com o que costuma se chamar de “a aventura”, que sempre estamos invocando (ou temendo, que é mais ou menos a mesma coisa). Nesses casos, é como se ao viver já estivéssemos escrevendo. Essas sim são experiências e deveríamos reservar a palavra “experiência” para essa escritura em vida; pois a mera sucessão de percepções e reações torna-se experiência somente a partir de um limiar de sistematização, isto é, quando se ajusta a uma delimitação que somente

podemos entender como o “artístico”. (AIRA, 2001, p. 31-32, tradução nossa).⁵⁷

Se a vida é essa sucessão caótica de fatos e acontecimentos com os quais os indivíduos vão tentando negociar numa contínua improvisação, o conjunto das percepções acumuladas e o modo como se organizam em narrativa seria a forma possível da experiência. Aira também parece apontar para o esvaziamento da experiência tradicional e a constituição de uma nova forma evidentemente mais pobre, como dizia Benjamin (1987). A afirmação de Aira de que a realização do artístico se apresentaria como a forma possível de constituir experiência no mundo – ao invés da preocupação de Benjamin com o tipo de experiência narrável após o enfraquecimento das formas de vida tradicionais da cultura oral – é um aspecto interessante de ser observado a partir de “Particularidades absolutas”. César Aira, na sequência, argumenta que talvez nunca se chegue a compreender para que serve a literatura, qual seu benefício para os homens ou porque eles se empenham em escrevê-la. Todavia, ele confessa sua esperança de que, mesmo sem poder chegar a entendê-la, se entenda ao menos porque existem manuais de escrita literária para crianças que, aliás, sentem o desejo de escrever. Em seguida, é o próprio Aira quem arrisca uma explicação:

Por que alguém normal, alguém que vive e que poderia conformar-se com viver tem que escrever afinal? É como uma visão da origem, ou uma maquete didática do que se passou com os escritores.

Trata-se, creio, de uma falta constitutiva da realidade para com o homem. É como se à experiência, por mais completa que tenha sido, lhe faltasse algo para tornar-se real de todo, algo que para nos despistar se apresenta como redundante. Por mais que tenhamos desfrutado de um piquenique, por mais felizes (ou infelizes) que tenhamos sido em nosso casamento, por mais que tenhamos perdido ou ganhado a guerra, nos resta a nostalgia da plenitude ou da consumação, que buscamos na repetição, ou na narrativa, ou na nostalgia ou onde pudermos. É que, para o homem, a realidade já é uma repetição, pelo

⁵⁷ “Lo que nos sucede en la vida real, o sea nuestra vida, lo vamos improvisando minuto a minuto en medio de un caos, y casi siempre se queda en caos, en confusión desprovista de sentido. Realmente es difícilísimo hacer literatura con eso; en todo caso se necesita talento, con el que no siempre se puede contar. Debe de ser el principal motivo de desaliento para mucha gente que quiere escribir y no llega a hacerlo.

Pero hay ocasiones, como lo dice el autor de este manual, en que ordenamos los hechos, por necesidad o para disfrutarlos mejor, como decía el Marqués de Sade que había que hacer con las orgías, o Lenin con las revoluciones. El viaje es el prototipo de estas ocasiones, porque la organización le es connatural: nunca le falta la partida, el regreso, y lo que hay en medio, y nunca se confunde con la rutina que lo rodea. En general es así con lo que se llama “la aventura”, que siempre estamos invocando (o temiendo, que es más o menos lo mismo). En estos casos, es como si al vivir ya estuviéramos escribiendo. Estas sí son experiencias, y deberíamos reservar la palabra “experiencia” para esta escritura en vida; la mera sucesión de percepciones y reacciones se vuelve experiencia sólo a partir de un umbral de sistematización, es decir cuando se acomoda a un marco que sólo podemos entender como ‘artístico’.” (AIRA, 2001, p. 31-32).

trabalho da consciência que representa incansavelmente, em seu teatro íntimo simultâneo, tudo o que acontece e até o que não acontece. Ao que acontece falta algo para que o real se torne verdadeiramente real, para que o real coincida com o real. E a repetição tem essa tendência ao infinito de modo que, uma vez que tenha começado, não pode parar nunca. O trabalho de leitura da realidade, que já é uma segunda realidade, continua na escrita, que é uma terceira realidade, e a partir daí as redundâncias se alimentam de si mesmas. (AIRA, 2001, p. 32, tradução e grifos nossos).⁵⁸

Esse modo de definir a relação homem-mundo que Aira apresenta nesse segundo fragmento do ensaio parece sintetizar um diagnóstico que marca a mudança das formas de vida e representação do homem moderno para as do contemporâneo. Afinal, é no presente que se dá a ver, enquanto fenômeno massivo, a perda de crença na unidade interna do homem, ou se acentua ainda mais sua desconexão com um mundo em ruínas. Ainda sobre o trecho em questão, é possível assinalar, a respeito do processo de transmutação e transporte de experiências para o interior das narrativas, uma síntese quanto ao movimento operado usualmente pelos escritores de ficção, uma afirmação da necessidade do trânsito vida e obra para por em movimento as narrativas. Aira destaca também a relevância da repetição, considerada por ele como um modo de se alcançar a liberdade, por meio do exercício artístico de narrar e pela possibilidade de se representar as experiências humanas por meio da literatura.

Importante ter em mente que analisar obras literárias e artísticas do presente implica considerar turbulências teóricas, hipóteses conflitantes sobre a realidade, e os efeitos gerais da guinada nas percepções estético-políticas e nas relações humanas que tiveram lugar desde o último século; assim como não se pode negar que processos de virtualização e aceleração, catalisados pelas novas tecnologias, acabam por sua vez interferindo também nas formas de se pensar, criar e fruir as distintas manifestações artísticas do presente. Isso implica em uma grande variação no espectro de fatores a

⁵⁸ “Por qué alguien normal, alguien que vive, y que podría conformarse con vivir, además tiene que escribir. Es como una visión del origen, o una maqueta didáctica, de lo que nos pasó a los escritores. Se trata, creo, de una falta constitutiva de la realidad para el hombre. Es como si a la experiencia, por plena que haya sido, le faltara algo para hacerse del todo real, algo que para despistarnos se presenta como redundante. Por mucho que hayamos disfrutado un picnic, por más felices (o desdichados) que hayamos sido en nuestro matrimonio, por más que hayamos perdido o ganado la guerra, nos queda la nostalgia de plenitud o consumación, que perseguimos en la repetición, o en el relato, o en la nostalgia, o donde podamos. Es que para el hombre la realidad ya es una repetición, por obra de la conciencia que está representando infatigablemente, en su teatro íntimo simultáneo, todo lo que pasa y hasta lo que no pasa. A lo que pasa le falta algo para que lo real se haga verdaderamente real, para que lo real coincida con lo real. Y la repetición tiene esa tendencia al infinito por la que una vez que ha comenzado no puede detenerse nunca. El trabajo de lectura de la realidad, que ya es una segunda realidad, se continúa en la escritura, que es una tercera realidad, y a partir de ahí las redundancias se alimentan de sí mismas.” (AIRA, 2001, p. 32).

serem considerados. Um pouco nesse sentido, no terceiro fragmento do ensaio, denominado “Diagrama”, Aira alude a uma espécie de tipologia de escritores, todavia, diante da impossibilidade de se abarcar, mesmo que didaticamente, a grande variedade que caracteriza, em conjunto, os escritores, ele apresenta dois tipos básicos, genéricos, que designariam os dois extremos aos quais, obviamente, seria difícil, segundo o próprio Aira, um escritor corresponder:

Para fazer um diagrama, pode-se imaginar dois extremos: de um lado, estaria o grande escritor genial, fabulosamente talentoso, que não precisa que a realidade se organize em blocos inteligíveis e pode fazer literatura “a partir do zero”, sem ter vivido uma experiência verdadeira. Sua alquimia é tão eficaz que ele pode escrever a partir da realidade mais desorganizada, a partir de uma vida caótica, ou rotineira ou infeliz. É o caso, mais fantasioso que real, de um Kafka burocrata, de um Borges rato da biblioteca ou de um Proust recluso em seu quarto à prova de som. É sobretudo o caso que tem atuado como verdadeiro mito literário ao longo do século XX, de Joyce banido, alcoólatra, míope, mal casado, criando uma obra de arte grandiosa a partir desse grau zero da experiência que é um dia qualquer na vida de um homem qualquer em uma cidade moderna.

No outro extremo do espectro estaria o escritor que não escreve porque já alcançou uma experiência completa em sua vida. Aqui não há exemplos, ou há demasiados. Rimbaud seria o protótipo, mas ele é um mau exemplo porque pode ser o exemplo de tudo (todos nós o temos tomado como exemplo no outro sentido da palavra), e na realidade ele não o é de nada, já que ele é a coisa em si, a literatura propriamente dita.

Obviamente, esses extremos não são observados na realidade. Cada escritor elabora sua própria combinação, seu nicho, em um ponto intermediário e essa elaboração constitui seu mito pessoal. (AIRA, 2001, p. 32-33, tradução nossa).⁵⁹

O já mencionado mito pessoal do escritor é um dos temas sobre os quais, volta e meia, César Aira se dedica. Para ele, o que diferencia cada escritor de literatura é a fórmula adotada para a organização dessa complexa rede de percepções e afetos de

⁵⁹ “Para hacer un diagrama, se podrían imaginar dos extremos: de un lado, estaría el escritor genial, máximamente dotado, que no necesita que la realidad se organice en bloques inteligibles y puede hacer literatura “a partir de cero”, sin haber tenido una verdadera experiencia. Su alquimia es tan eficaz que puede escribir a partir de la realidad más desorganizada, a partir de una vida caótica, o rutinaria, o desdichada. Es el caso, más fabuloso que real, de un Kafka burócrata, de un Borges rata de biblioteca o un Proust recluso en su cuarto insonorizado. Es sobre todo el caso, que ha actuado como verdadero mito literario a lo largo del siglo XX, de Joyce, desterrado, alcohólico, míope, malcasado, haciendo una obra de arte culminante a partir de ese grado cero de la experiencia que es un día cualquiera de un hombre cualquiera en una ciudad moderna.

En la otra punta del espectro estaría el escritor que no escribe porque ya ha logrado una experiencia plena en su vida. Aquí no hay ejemplos, o hay demasiados. Rimbaud sería el prototipo, pero es un mal ejemplo porque puede serlo de todo (todos lo hemos tomado de ejemplo, en el otro sentido de la palabra), y en realidad no lo es de nada ya que es la cosa en sí, la literatura propriamente dicha.

Claro que de todos modos estos extremos no suceden en la realidad. Cada escritor elabora su propia combinación, su nicho en un punto intermedio, y esa elaboración constituye su mito personal.” (AIRA, 2001, p. 32-33).

modo a transformá-la em experiência narrável (AIRA, 2001, p. 33). Para o escritor, a literatura de fato referir-se-ia a essa capacidade de organizar o caos da existência humana em matéria narrável. Em “Diagrama”, Aira trata ainda da relação dos escritores com fórmulas e invenções, tanto invenções de si mesmos quanto das próprias fórmulas. Aira enfatiza a peculiaridade inerente a tais fórmulas, bem como do fato delas se desgastarem com o tempo e envelhecerem, de modo que os escritores acabariam assim obrigados a criar novas fórmulas para continuar narrando, num exercício constante:

A figura própria que cada escritor produz para si é a fórmula inventada para organizar o complexo de percepções e afetos e, por meio dessa organização, transformá-lo em experiência com a qual escrever. Nisso consiste a literatura muito mais que em livros e autores. (AIRA, 2001, p. 33, tradução nossa).⁶⁰

Nesse sentido, haveria para Aira dois tipos básicos de escritores, os que criariam novas fórmulas (chamados por ele, em tom provocativo, de escritores de verdade) e os que se voltariam para uma forma mesquinha de satisfação consigo mesmos, através da reprodução de fórmulas já existentes. A diferença fundamental entre esses dois tipos estaria, portanto, na opção pelas fórmulas arrebanhadas para organizar as intrincadas redes de percepções e afetos acumuladas por cada escritor, de modo a transformá-las em experiências narráveis (AIRA, 2001). Vale esclarecer que haveria uma vasta gama de escritores que se constituiria entre esses dois tipos ideias. Entre a criação de novas fórmulas e a reprodução de fórmulas já existentes gravitaria o grande dilema do escritor de literatura frente à tradição literária:

Por que há de se criar fórmulas novas, próprias, *ad hoc*? Por que não se conformar com alguma das fórmulas já criadas e testadas pelos grandes autores do passado? É fato que muitos têm se conformado. Daí a grande quantidade de literatura convencional, passadista, de consumo, que se encontra em 99% dos livros que se publicam. Mas a questão persiste: por que, ainda assim, há escritores que se empenham em criar uma fórmula nova, e por que são eles os escritores de verdade, os que não nos dão a impressão de estar perdendo tempo quando os lemos?

Acredito que isso seja por causa da radicalidade definidora da arte. O que distingue a arte verdadeira do simulacro é que a arte volta ao início toda vez, volta às raízes, ao que lhe faz arte, e inventa a sua linguagem novamente. Se se limita a utilizar uma linguagem já inventada, não é arte de verdade, ou não corresponde à definição mais exigente de arte. A chave para essa definição exigente é a essência histórica da arte. Usar uma linguagem já inventada é

⁶⁰ “La figura propia que recorta cada escritor es la fórmula que ha inventado para organizar el complejo de percepciones y afectos y mediante esta organización volverlo experiencia con la cual escribir. En eso consiste la literatura, más que en libros y autores.” (AIRA, 2001, p. 33).

deshistorizá-la, despojá-la de sua qualidade criadora de história. (AIRA, 2001, p. 34, tradução nossa).⁶¹

Esse trecho apresenta-se como uma síntese quanto ao papel central que Aira atribui à criação de novas fórmulas para a produção de obras literárias que sejam realmente novas. O escritor não somente afirma que esse seria o único modo de se continuar a fazer literatura num mundo no qual as fórmulas de narrar se desgastam de modo muito acelerado, como também acaba por desvelar a peculiaridade inerente à constituição de uma obra literária. A criação de novas fórmulas, o recurso ao procedimento enquanto forma de subversão da tradição e dos modos de narrar constituídos, são movimentos necessários, segundo Aira, para a criação literária autônoma. Ainda nesse sentido, considera-se lícito englobar nesse movimento as relações que o próprio Aira mantém com autoficção, por exemplo. Desse modo, a autoficção pode ser compreendida como um dos procedimentos mobilizados pelo escritor para constituir suas próprias fórmulas, sempre provisórias, temporárias, operando no interior de uma obra em contínuo desdobramento e na qual as recombinações e repetições são mobilizadas de um modo sempre peculiar. Em se tratando especificamente do significado de literatura, Aira adverte, ainda em “Diagrama”, quanto à importância de se distinguir na palavra literatura duas acepções distintas: a atividade de se fazer literatura e o “tesouro acumulado” no conjunto da literatura já feita:

A acumalação somatória de nomes de autores e livros é transcendida e simplificada pela acumulação das fórmulas de organização do mundo da experiência. As fórmulas antigas estão disponíveis, ainda mais sedutoras porque foram incorporadas a belos livros. Quando uma certa distância, grande ou pequena, nos permite ver claramente a fórmula que um escritor usou para dar sentido ao seu tempo, esse autor é um clássico. Essa clareza, vista do nosso caos cotidiano, é uma tentação, assim como é inevitável o desejo de nos apropriarmos de uma dessas fórmulas, de usá-la e de nos tornarmos, por nossa vez, clássicos. Eu diria que boa parte da satisfação que a

⁶¹ “¿Por qué hay que crear fórmulas nuevas, propias, *ad hoc*? ¿Por qué no conformarse con alguna de las fórmulas ya creadas y probadas por los grandes autores del pasado? Es cierto que muchos sí se conforman. De ahí la gran masa de literatura convencional, pasatista, de consumo, que llena el 99 por ciento de los libros que se publican. Pero la pregunta queda en pie: ¿por qué, además, hay escritores que se empeñan en crear una fórmula nueva, y por qué son ellos los escritores de verdad, los que no nos dan la impresión de estar perdiendo el tiempo cuando los leemos?

Creo que es por la radicalidad definitoria del arte. Lo que distingue el arte de verdad del simulacro es que el arte vuelve al comienzo cada vez, a la raíz, a lo que lo hace arte, e inventa de nuevo su lenguaje. Si se limita a utilizar un lenguaje ya inventado, no es arte de verdad, o al menos no se ajusta a la definición más exigente del arte. La clave de esta definición exigente es la esencia histórica del arte. Usar un lenguaje ya inventado es deshistorizarlo, despojarlo de su calidad creadora de historia.” (AIRA, 2001, p. 34).

leitura nos dá está aí. Mas as fórmulas antigas nem sempre se adaptam, ou nunca se adaptam, a essa forma de experiência tão desacreditada hoje que é a História. Por isso, novas fórmulas são necessárias. (AIRA, 2001, p. 33-34, tradução nossa).⁶²

Com isso fica evidente a necessidade e relevância que Aira atribui aos procedimentos para se continuar narrando em um mundo no qual as formas tradicionais de contar e de fazer literatura são compreendidas na sua distância irre recuperável, na sua cristalização em fórmulas ineficazes para as experiências históricas do presente. Trata-se, nesse sentido, da necessidade de se enfrentar distintas armadilhas, como a prisão da “experiência autêntica” que se organizaria na forma de uma narrativa e desse modo serviria de apoio à escrita. Afinal, tratar-se-ia de uma circularidade: “Na verdade, é um círculo vicioso: a experiência autêntica e completa, organizada como uma narrativa, ajuda a escrever; mas escrever ajuda retroativamente a experiência a se completar e se consolidar.” (AIRA, 2001, p. 34, tradução nossa).⁶³ A essa armadilha da “experiência autêntica” referir-se-ia o fato de que escrever retroativamente conferiria à experiência um caráter conciso e que esses dois movimentos acabam por implicar no enclausuramento do Eu, esse movimento circular acabaria por impor “um confinamento, o confinamento do Eu, em uma subjetividade que se basta a si mesma, e o perigo é uma conformidade narcisista, uma satisfação mesquinha consigo mesmo e com o pequeno mundo autossuficiente que alguém consegue criar.” (AIRA, 2001, p. 34, tradução nossa).⁶⁴ Segundo Aira, a História é quem se encarregaria de romper esse círculo e assim, quando a confusão retorna, também retorna a necessidade de se criar novos mitos: “A História alimenta-se do mito: organiza-se com mitos, os mitos lhe dão

⁶² “A la acumulación sumatoria de nombres de autores y de libros la trasciende y simplifica la de fórmulas de organización del mundo de la experiencia. Las viejas fórmulas quedan disponibles, tanto más seductoras por haber quedado incorporadas en bellos libros. Cuando una cierta distancia, grande o chica, nos permite ver con claridad la fórmula que usó un escritor para darle sentido a su época, ese autor es un clásico. Esa claridad, vista desde nuestro caos cotidiano, es una tentación, y es inevitable el anhelo de apropiarnos de una de esas fórmulas, de utilizarla y volvernos clásicos a nuestra vez. Yo diría que buena parte de la satisfacción que nos da la lectura está ahí. Pero las viejas fórmulas no siempre se adaptan, o no se adaptan nunca, a esa forma de la experiencia hoy tan desacreditada que es la Historia. De ahí que se necesiten fórmulas nuevas.” (AIRA, 2001, p. 33-34).

⁶³ “En realidad es un círculo: la experiencia auténtica, redonda, organizada como un relato, ayuda a escribir; pero escribir ayuda retroactivamente a que la experiencia se complete y se redondee.” (AIRA, 2001, p. 34).

⁶⁴ “un encierro, el encierro en el Yo, en una subjetividad que se basta a sí misma, y el peligro es un conformismo narcisista, una mezquina satisfacción con uno mismo y el pequeño mundo autosuficiente que uno ha logrado crear.” (AIRA, 2001, p. 34).

possibilidade de sair do caos da pura sucessão e avançar. Os escritores são mitos.” (AIRA, 2001, p. 34, tradução nossa).⁶⁵

Antes de encerrar “Diagrama”, Aira esclarece ainda o sentido que ele confere à palavra novo. Para ele, o novo é sempre a proposição de uma nova origem, e mais, só a partir do novo como premissa é que se justificaria o ato de escrever. Afinal, ele diz, já existiriam mais livros escritos do que a capacidade de lê-los em uma ou em dez vidas: “e muito melhores que os que poderíamos sonhar escrever. Ainda assim insistimos. A única coisa capaz de dar sentido a essa insistência é a intenção de inventar de novo a literatura, com novas premissas.” (AIRA, 2001, p. 35, tradução nossa).⁶⁶ Há ainda dois fragmentos em “Particularidades absolutas”: “Sobre un ‘Prefacio’” e “Recuerdos”. No primeiro deles, Aira define o que seria uma “particularidade absoluta”. O escritor começa por contar sua iniciação na escrita a partir, aliás, de uma situação parecida com aquelas indicadas pelo autor do manual de escrita para crianças. Já no que se refere aos próprios motivos para se escrever, Aira explica:

Por que comencei a escrever? Suponho que por imitação, ou esnobismo, ou ambição, ou compensação ou uma mistura de tudo isso e outras coisas mais. Sim, eu me lembro quando foi. Lembrei-me enquanto traduzia esse manual de escrita literária para crianças e foi o ensejo para admirar a perspicácia de seu autor, ou para me espantar uma vez mais com o quão pouco observador tenho sido. Porque aquela minha primeira ideia de escrever me veio depois de uma experiência que tinha todas as características indicadas de acontecimento já parcialmente escrito na realidade, por sua organização e significado. Eu tinha oito ou nove anos e em um domingo de inverno fomos a uma *yerra*, momento de maior destaque no calendário da liturgia vaqueira. (AIRA, 2001, p. 36, tradução nossa).⁶⁷

A partir do ímpeto de narrar essa experiência na *yerra*, celebração tradicional rural argentina, Aira comenta o quão providencial havia sido sua experiência que, como toda experiência autêntica, se apresentara já quase como escrita realizada: “Era como se

⁶⁵ “La Historia se alimenta del mito: se organiza con mitos, los mitos le dan pie para salir del caos de la pura sucesión y avanzar. Y los escritores son mitos.” (AIRA, 2001, p. 34).

⁶⁶ “y mucho mejores de lo que podríamos soñar en escribirlos. Aún así, insistimos. Lo único que podría darle sentido a esta insistencia es la intención de inventar de nuevo la literatura, sobre nuevas premisas.” (AIRA, 2001, p. 35).

⁶⁷ “¿Por qué empecé a escribir yo? Supongo que por imitación, o esnobismo, o ambición, o compensación, o una mezcla de todo eso y algunas cosas más. Sí recuerdo cuándo fue. Lo recordé mientras traducía ese manual de talleres literarios escolares y fue una ocasión para admirar la perspicacia de su autor, o espantarme una vez más de lo poco observador que he sido siempre. Porque aquella primera idea de escribir me vino después de una experiencia que tenía todas las características indicadas de suceso ya a medias escrito en la realidad, por organizado y significativo. Yo tendría ocho o nueve años, y un domingo de invierno habíamos ido a una *yerra*, momento culminante en el calendario de la liturgia ganadera.” (AIRA, 2001, p. 36).

eu houvesse sentido que não se pode escrever a não ser o que já está escrito. Que apenas se pode avançar até o novo pelo caminho da repetição e da redundância.” (AIRA, 2001, p. 36, tradução nossa).⁶⁸ A percepção de Aira sobre escrita que se inscreve nesse seu ensaio contribui para se refletir sobre a configuração de toda a sua obra.

Na sequência do ensaio, intuindo seu futuro método de produção de narrativas literárias, Aira esclarece que sua percepção da redundância lhe fez querer ampliá-la e que desejou, antes de passar à narrativa em si mesma, escrever uma parte a ela introdutória, numa espécie de declaração de intenções. Nesse sentido parece se configurar também sua obra ensaística, isto é, como uma variada e criativa forma de declarar suas intenções e crenças sobre a literatura. Mas, o complicado e singular nesse gesto inicial de desvio para os preâmbulos, segundo o escritor, foi perceber que seu interesse pela escrita não ia muito além da vontade de anunciar que havia vivido algo singular, uma verdadeira experiência, algo sobre o qual gostaria de escrever e nada além disso. (AIRA, 2001, p. 36-37). Aira, segundo conta, descobriu-se nessa vontade sem desdobramento, limitada:

Obviamente, não passei do Prefácio. Não tinha para onde avançar. O círculo havia se fechado. As crianças, benditas sejam, acreditam na magia e o que eu buscava na realidade não era a palavra “Prefácio”, mas sim a fórmula para escrever o mundo sem ter que escrevê-lo, porque já estava escrito. Sem saber, eu começava a saber que na experiência coincidem a vida e a obra.

Essa coincidência, para a qual foram dados nomes distintos como, por exemplo, “destino”, é única para cada ser humano; não poderia se repetir, como não pode se repetir a batalha de Austerlitz; trata-se daquilo que os astrofísicos chamam de uma “particularidade absoluta”. Por isso, expressá-la implica em uma fórmula própria. Tentar adaptá-la a uma fórmula já utilizada seria desvirtuá-la, seria atacar o que há de único em nossa vida. Isso talvez não seja ruim, porque no fim das contas nossa vida não é totalmente nossa, não é nossa propriedade, talvez estejamos confundindo o conceito de propriedade, trazido de outro domínio. A originalidade é um feito moderno, sem o qual também se pode viver e escrever. De resto, a fórmula de organização da experiência, ainda que seja nova e única, talvez não precise ser inventada, ou, de qualquer modo, talvez não precise ser o produto de uma invenção puramente psicológica. Se Lukacs tem razão, como acredito que tenha, ao dizer que o segredo mais íntimo de uma obra de arte é a sociedade da qual ela surgiu, então a fórmula com a qual essa obra se produz, a fórmula que é essa obra, pode muito bem ser a sociedade na qual ela nasce, o momento histórico que a torna única e a faz eternamente nova, porque nunca mais poderá se repetir. E esse momento histórico não é criado por nós, nós só o percebemos, em sua eterna novidade, mas isso quer dizer que, de certo modo, nós o criamos. (AIRA, 2001, p. 37, tradução nossa).⁶⁹

⁶⁸ “Es como si yo hubiera sentido que no se puede escribir sino lo ya escrito. Que sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia.” (AIRA, 2001, p. 36).

⁶⁹ “Por supuesto, no pasé del Prefacio. No tenía adónde pasar. El círculo se había cerrado. Los niños, benditos sean, creen en la magia, y lo que yo buscaba en realidad no era la palabra ‘Prefacio’, sino la fór-

Importante nessa citação, para além do registro de uma origem, de um mito de origem, é a definição de particularidade absoluta. Essa espécie de coincidência que não coincide, esse *irrepetível* que se repete em cada descoberta de cada escritor, de cada artista, cada criador, é o que interessa ressaltar. Esse sentido de particularidade absoluta engloba tanto a relação de cada escritor com a literatura, quanto à relação de cada escritor com sua própria formação e, ainda, a relação de cada um desses escritores com seus processos criativos e formas de apropriação frente à tradição. É possível afirmar que tal sentido serviria também para ensejar uma definição para fórmula enquanto coisa própria, particular, ou como forma de se conseguir atingir o novo. Como forma de se alcançar o novo justamente em um tipo de arte reconhecida por sua peculiar característica de se exaurir no movimento mesmo de sua institucionalização, isto é, no próprio percurso de canonização das formas literárias. Acredita-se também possível considerar que particularidade absoluta seja uma das possíveis formas de se definir o procedimento e seu significado para César Aira e sua obra literária.

Ainda nesse sentido, acredita-se que seja possível definir também a autoficção enquanto uma espécie de particularidade absoluta, quando lida como procedimento literário. Devido à sua singularidade, a autoficção parece operar a partir de recombinações de procedimentos literários diversos somados ao recurso a elementos próprios das narrativas (auto)biográficas. O procedimento autoficcional, portanto, acabaria ensejando a construção de narrativas tão diversas e *sui generis* que seria pertinente considerá-las também como particularidades absolutas: resultados da mobilização de procedimentos *ad hoc*, produtos da experimentação, caso a caso, de fórmulas próprias imbricadas à narrativa das “experiências autênticas” acumuladas

mula para escribir el mundo sin tener que escribirlo, porque ya estaba escrito. Sin saberlo, empezaba a saber que en la experiencia coinciden la vida y la obra.

Esta coincidencia, a la que se le han dado distintos nombres, por ejemplo ‘destino’, es única para cada ser humano; no podría repetirse, como no puede repetirse la batalla de Austerlitz; es lo que los astrofísicos llaman una ‘particularidad absoluta’. De ahí que su expresión necesita una fórmula propia. Tratar de adaptarla a una fórmula ya usada sería desvirtuarla, y atentar contra lo que tiene de exclusivo nuestra vida. Lo que quizás no estaría mal, porque después de todo nuestra vida no es exclusivamente nuestra, no es nuestra propiedad, o estamos interpolando el concepto de propiedad, traído de otro terreno. La originalidad es un mérito moderno, sin el cual también se pudo vivir y escribir. Por lo demás, la fórmula de organización de la experiencia, aun nueva y única, quizás no sea necesario inventarla, o en todo caso no necesita ser producto de una invención puramente psicológica. Si Lukacs tiene razón, como creo que la tiene, al decir que el secreto más íntimo de una obra de arte es la sociedad de la que surgió, entonces la fórmula con la que se produce esa obra, la fórmula que es esa obra, bien puede ser la sociedad en la que la obra nace, el momento histórico que la hace única, y la hace eternamente nueva, porque nunca más podrá repetirse. Y ese momento histórico no lo creamos nosotros, sólo damos cuenta de él, de su novedad eterna, es decir, que en cierto modo lo creamos.” (AIRA, 2001, p. 37).

pelos escritores podendo gerar, a cada vez e sempre, fórmulas novas. Pode-se lembrar que em “A chave unificada”, outro de seus ensaios, César Aira, referindo-se diretamente ao procedimento rousselliano, apresentava para ele a seguinte definição:

[trata-se de] um método para gerar argumentos narrativos, histórias. Também poderiam servir para gerar argumentos de outro tipo, poéticos, científicos e até filosóficos; mas no fundo sempre serão narrativas. Esse método poderia consistir em extrair palavras ao acaso do dicionário, ou de um chapéu, e armar uma história que fosse da primeira palavra à segunda, da segunda à terceira... [...]. O procedimento poderia ser qualquer outro, usando imagens recortadas de revistas, ou misturando manchetes do jornal. Não precisa ser muito criativo ou estranho, basta que sirva ao propósito de pôr o acaso a serviço de uma formação linguística qualquer, que depois a honestidade (a honestidade do bom jogador, que não trapaceia) do escritor usará para criar uma história. (Ou trapaceando, dá no mesmo). (AIRA, 2013, p. 05-06).

Tal definição opera no sentido de evidenciar que, no movimento de Aira – que recupera aqui as maquinarias narrativas e os procedimentos de Raymond Roussel –, reflete-se uma guinada perceptiva importante posta em ação pelo escritor argentino. Talvez se possa, enfim, dizer que a percepção da arte como procedimento, proposta por Vítor Chklovski há cem anos tenha encontrado seu caminho, de forma bastante peculiar, na literatura contemporânea. Nesse sentido, seria possível argumentar que a arte do presente opera efetivamente por meio de procedimentos e que, no caso das narrativas autoficcionais, isso se daria por meio da mobilização de procedimentos distintos, como os autorreferentes, refinados por meio de experimentação já instituídas na literatura moderna, por exemplo, a partir do recurso à metaficção.

Assim, se o procedimento em Aira pode ser delimitado a partir de Raymond Roussel como um método para gerar argumentos narrativos (AIRA, 2013), no que tange, por sua vez, aos procedimentos autorreferentes e autoficcionais, estes podem ser definidos a partir dos procedimentos comuns às narrativas metaficcionais, identificadas como fontes de recursos ainda muito familiares às produções artísticas contemporâneas. Quanto à importância daquilo que Aira reiteradamente designa como sendo “o novo”, em “Particularidades absolutas” é relevante registrar que, para ele:

Sem a qualidade do novo, a obra de arte acabaria como artesanato. O que distingue a arte do artesanato é que esse último precisa ser bem feito; o artesanato é apreciado na medida de sua qualidade. Essa qualidade é importante porque determina seu preço e um artesanato é feito para vender. Por outro lado, a arte, que é um tipo de artesanato com história, não precisa ser boa, porque se apresenta como uma origem e cria seu próprio paradigma, quer dizer, que o bom será julgado posteriormente com os próprios paradigmas que ele criou. A arte também é uma particularidade absoluta: não

só está no tempo, mas em termos lógicos está antes do tempo: ela o gera, o organiza e o renova.

Eu disse antes que criar-se a si mesmo, criar-se como um mito de origem, é uma função do escritor. Isso soa muito pretensioso, para não dizer megalomaniaco. Mais razoável seria dizer que a função do escritor é deixar um testemunho de sua vida, um registro do único.

A ciência acumula registros do geral, a arte faz o mesmo com o particular, isto é, com o que nasce. Anota particularidades que serão gerais a partir desse momento, graças à fórmula que ao se inventar como origem cria o tempo e o coloca em movimento sob a forma de história. Uma particularidade expressa com uma fórmula antiga será englobada pelo geral, enquanto que a expressa com uma fórmula própria criará o novo. Trata-se de “servir” ao tempo, porém servi-lo naquilo que o tempo tem de criador. (AIRA, 2001, p. 38, tradução nossa).⁷⁰

Após definir a arte como uma particularidade absoluta que se desenvolve no tempo, mas, que também cria esse mesmo tempo, Aira, no fragmento “Recuerdos”, apresenta uma distinção entre experiência e memória. Para começo de conversa, ele retoma um dado da sua memória, as *yerras*, e afirma que não sabe se elas ainda são celebradas na Argentina, mesmo porque, ainda que existissem já não seriam mais as mesmas. A *yerra* da qual Aira participou em sua infância, segundo ele pode ter sido uma das últimas, mas ele não esclarece se uma das últimas para ele próprio ou para a cultura de seu país. Em todo caso, Aira afirma ter perdido a chance de, a partir desse tipo de celebração popular, deixar “um testemunho insubstituível” (AIRA, 2001, p. 38, tradução nossa).⁷¹ O escritor conta que não escreveu, confessa que apenas ficou deslumbrado diante de sua descoberta sobre como fazer literatura, diante do modo como esse tipo de experiência iria moldar sua vida dali em diante.

Aira considera que não seria mais possível escrever sobre aquela experiência, pois, quando ela se tornou uma de suas memórias passou a ter outra natureza, ao se

⁷⁰ “Sin la cualidad de nuevo, la obra de arte se quedaría en artesanía. Lo que distingue al arte de la artesanía es que a ésta hay que hacerla bien; se la aprecia más cuanto mayor es su calidad de buena. Y esta cualidad es importante porque determina el precio, y una artesanía se hace para vender. En cambio el arte, que es una artesanía con historia, no necesita ser bueno, porque se postula como un origen y crea su propio paradigma, es decir, que lo bueno se juzgará después con los paradigmas que él ha creado. El arte también es una particularidad absoluta: no sólo está en el tiempo, sino que en términos lógicos está antes que el tiempo: lo genera, lo organiza, lo renueva.

Dije antes que crearse a sí mismo, crearse como mito de origen, es una función del escritor. Esto suena demasiado pretencioso, por no decir megalomaniaco. Más razonable es decir que la función del escritor es dejar un testimonio de su vida, una documentación de lo único.

La ciencia acumula documentación de lo general, el arte lo hace con lo particular, es decir, con lo que nace. Anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia. Una particularidad expresada con una fórmula vieja se subsumirá en lo general, mientras que la expresada con una fórmula propia creará lo nuevo. Se trata de ‘servir’ al tiempo, pero en lo que el tiempo tiene de creador.” (AIRA, 2001, p. 38).

⁷¹ “un testimonio irremplazable” (AIRA, 2001, p. 38).

transformar em memória adquiriu uma característica inerente às memórias: uma característica dissimuladora. Segundo o escritor, uma memória era algo que havia se transformado em língua cifrada, em explicação de coisas posteriores, explicação de todas as coisas posteriores, entre tais coisas estariam inclusive os livros que ele leu, as fórmulas que encontrou neles. Aira confessa ter preferido evitar certas fórmulas, às quais poderia ter recorrido para narrar sua experiência da *yerra*, como a de Güiraldes. Aira afirma que a

[...] fórmula de Güiraldes é desprezível por pressupor que uma memória pode não ser dissimulada, o que, por sua vez, pressupõe que bárbaros e civilizados possam se reconciliar sem considerar a história. Mas as fórmulas admiráveis, a de Proust, por exemplo, não seriam menos inadequadas, pois, de qualquer modo seriam uma deshistoricização; forçariam-me a renunciar ao novo, e com isso eu estaria renunciando ao meu modesto *quantum* de realidade. Sendo esse o caso, prefiro abster-me. (AIRA, 2001, p. 38, tradução nossa).⁷²

Não se trata de mera provocação à tradição narrativa da história da literatura argentina encarnada por Güiraldes, a quem o próprio Borges já criticava em “O escritor argentino e a tradição” (BORGES, 1957).⁷³ Aira renega tanto a Güiraldes quanto a Proust na medida em que seu compromisso seria com o novo, cuja expressão dependeria de encontrar fórmulas próprias e não recorrer jamais àquelas que já teriam sido empregadas. Disso, Aira passa para outro aspecto de sua experiência sobre a *yerra*, que havia se transformado em memória sem nunca ter sido escrita – ainda que o próprio exercício narrativo realizado com a escrita de “Particularidades absolutas” a estivesse, em certa medida, escrevendo. Em todo caso, Aira sentencia que essa sua experiência, já na condição de memória, tinha ficado-lhe à disposição para ser trabalhada de diversas formas. Isso porque uma experiência que não havia sido escrita restava como uma lagoa de onde, cedo ou tarde, brotariam seres estranhos. O escritor entende assim a literatura como campo de transformações e isso já antes da realização da escrita, já a partir da realidade que se configura enquanto consciência e linguagem e onde: “o agente das transformações é o tempo e sua atividade torna a vida do escritor um lapso, flutuando em uma proliferação inumerável de lapsos. A intervenção do tempo é inevitável; é isso

⁷² “La fórmula de Güiraldes es abyecta, por presuponer que un recuerdo puede no ser encubridor, lo que a su vez presupone que bárbaros y civilizados pueden reconciliarse por encima de la historia. Pero las fórmulas admirables, la de Proust por ejemplo, no serían menos inadecuadas porque de todos modos serían una deshistoricización; me obligarían a renunciar a lo nuevo, con lo que estaría renunciando a mi módico *quantum* de realidad. Siendo así, prefiero abstenerme.” (AIRA, 2001, p. 38).

⁷³ BORGES, Jorge L. “O escritor argentino e a tradição”, 1957. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/borges/>>. Acesso em: 23 dez 2018.

que torna possível o mito dos escritores infantis.” (AIRA, 2001, p. 39, tradução nossa).⁷⁴

No final deste derradeiro fragmento de “Particularidades absolutas”, Aira afirma que um escritor servir à história seria um passo inevitável, mas que isso permitiria, como recompensa, sentir que se está contribuindo para conferir realidade ao mundo. Por outro lado, haveria um aspecto melancólico inerente a esse servir à história e isso se daria pelo fato de que o processo consome as vidas dos escritores e no fim está a morte, “essa coisa distinta” (AIRA, 2001, p. 39).⁷⁵ Para que tudo isso valesse a pena, segundo Aira, seria preciso “encontrar a fórmula do novo, voltar à origem, reinventar a literatura e, no [s]eu caso, aprender o básico.” (AIRA, 2001, p. 39, tradução nossa).⁷⁶

Para além de “Particularidades absolutas”, é necessário reiterar que a obra ensaística de César Aira é imensa e que os temas presentes nos seus romances são também tratados nos seus ensaios. Em tais narrativas, de modo geral, destacam-se a preocupação com a literatura, em suas várias formas e sentidos e ainda temas como a infância, a morte, o medo,⁷⁷ a memória, a arte, a tradução, a leitura, a figura do leitor e a leitura, o cinema e demais formas de arte e entretenimento. Cabe lembrar que na literatura de Aira, para além dos ensaios, o tratamento de qualquer tema não dispensa a ironia, o humor (necessário lembrar, segundo ele, algo involuntário), e o tratamento obsessivo e reiterado desses mesmos temas e isso nos enredos mais disparatados e diversificados.

Nas narrativas de Aira, seja nos romances, contos ou nos ensaios, facilmente se identificam reflexões sobre a memória, a cultura de massas, a arte, enfim, sobre os temas já mencionados e ainda muitos outros. É possível perceber também nas narrativas

⁷⁴ “El agente de las transformaciones es el tiempo, y su actividad hace de la vida del escritor un lapso, flotante en una innumerable proliferación de lapsos. La intervención del tiempo es inevitable; eso es lo que vuelve operativo el mito de los niños escritores.” (AIRA, 2001, p. 39).

⁷⁵ “esa cosa distinguida”. (AIRA, 2001, p. 39).

⁷⁶ “encontrar la fórmula de lo nuevo, remontarse al origen, reinventar la literatura, y, en mi caso, aprender lo básico.” (AIRA, 2001, p. 39).

⁷⁷ O medo, por exemplo, é tratado no interessante ensaio “O medo criador”, no qual Aira afirma que: “O medo não pode ser tão ruim, se nos foi dado pela Mãe Natureza; e nos deu uma provisão inesgotável e variada; aos mais indefesos deu mais, e tomou cuidado para que nada faltasse a ninguém, ou a quase ninguém: aos temerários temos motivos para admirá-los, mas em geral não queremos ser como eles. Além disso, cultivamos o medo, e quanto mais civilizados nos tornamos, mais cuidado temos em mantê-lo vivo. Hoje que vivemos rodeados de guarda-costas de alta tecnologia, o medo se tornou um ramo próspero da indústria cultural. Há aí um paradoxo; a civilização que se ocupou, com um enorme gesto de engenho e trabalho, em dissipar os medos da humanidade, usa os mais sofisticados recursos da arte para recuperar o medo mais primitivo, numa espécie de carreira contra si mesma.” (AIRA, 2008, p. 283).

do escritor diversos momentos de descompasso e estranhamento gerados a partir das relações entre indivíduos e instituições. Por exemplo, no romance **Como me tornei freira** isso se evidencia no modo como a personagem-protagonista, César Aira, coloca-se em completa negação/incompreensão diante do funcionamento de instituições como o hospital, a prisão e a escola e por isso causa os mais disparatados mal-entendidos no decorrer da narrativa. Apresentam-se ainda nos ensaios, e nas demais narrativas airianas, discussões sobre o procedimento e sobre seus usos para a composição de obras de arte. Nas narrativas airianas são comuns também as discussões sobre a função da arte contemporânea, sobre as formas de intertextualidade da literatura do presente com a tradição literária e com as demais formas artísticas, em sentido *lato*.

No capítulo a seguir, será abordada a questão da contemporaneidade, as tentativas de sua delimitação, assim como as características que costumam lhe serem atribuídas. Nesse capítulo serão apresentadas ainda algumas teorias que tentam conceituar o contemporâneo. A particularidade absoluta que acompanha o segundo capítulo refere-se às dificuldades enfrentadas pelas tentativas de delimitação do contemporâneo e suas formas artísticas. É importante assinalar que as indagações que movem este trabalho se voltam, sobretudo, para as especificidades das literaturas latino-americanas do presente. São observados nesse percurso de análise alguns pontos que marcam a transição das últimas décadas do século XX para o começo do XXI, assim como a obra do próprio César Aira, principalmente a partir dos seus ensaios, como **Sobre a Arte Contemporânea** (AIRA, 2018), por exemplo.

É oportuno assinalar que abordagens que se voltam para quaisquer aspectos do contemporâneo enfrentam desafios próprios à relação com o presente, ainda mais quando se trata da análise de obras de arte ou literatura. Diante dessas particularidades, e a partir da literatura airiana, se considerará o seguinte percurso: em primeiro lugar, a análise do período entre as décadas de 1950 e 1960 concentrando-se, sobretudo, na de 1960, a partir da leitura efetivada por Aira em **Sobre a Arte Contemporânea** (2018) e da observação do escritor quanto às transformações artísticas concentradas neste entredécadas. Em segundo lugar, a abordagem das discussões sobre a pós-modernidade, as tentativas de definir o contemporâneo e as temporalidades em disputa no presente. Essas questões serão analisadas tendo em perspectiva o interesse na obra de Aira como sendo crítica à literatura do presente assim como também representativa dela.

II - SEGUNDA PARTICULARIDADE - O Contemporâneo

A discussão acerca do contemporâneo é outra das particularidades que interessam a este trabalho. De fato, é possível circunscrever ao presente os questionamentos centrais que movem esta pesquisa. Não só a abordagem delineada a partir da obra de César Aira se volta para as últimas décadas do século XX e para o começo do século XXI, como o próprio escritor opera uma delimitação quanto ao que ele compreende por contemporâneo no seu ensaio **Sobre a Arte Contemporânea**. A partir, sobretudo, das proposições do próprio Aira nesse ensaio serão observados certos momentos da história recente que o escritor afirma como particularmente relevantes para se delimitar a arte contemporânea. Em primeiro lugar, para Aira, a definição de contemporâneo remeteria ao período das décadas de 1950 e 1960, concentrando-se, sobretudo, na década de 1960. Essa proposta de periodização do escritor será observada como ponto de partida para a análise do contemporâneo e de algumas tentativas de conceituá-lo.

A opção por privilegiar a delimitação particular proposta por Aira em seu ensaio sobre a arte contemporânea tem como vantagem tangenciar a flutuação que se apresenta nas datas e critérios e que é comum às abordagens do contemporâneo, das temporalidades em disputa tanto nas artes, quanto na literatura ou mesmo na história, por exemplo. Nesse sentido, o ensaio de Aira oportuniza um ponto de partida peculiar para se abordar essa questão. O escritor parte do estabelecimento de marcos pessoais para o contemporâneo, sobretudo a partir de seu precursor imediato Marcel Duchamp, sem se prender a disputas quanto aos marcos e propostas de periodizações divergentes operadas pela crítica especializada em arte ou literatura.

É preciso ainda dizer que a palavra contemporâneo apresenta-se como uma armadilha peculiar. Afinal, ela é capaz de ser mobilizada para se referir a sentidos muito distintos e pode ser tomada tanto como sinônimo do presente mais imediato quanto, em sentido mais amplo, referir-se a períodos maiores de tempo. É possível verificar essa multiplicidade de sentidos em uma rápida pesquisa na internet por meio da qual se percebe que as definições de contemporâneo podem recuar até a queda da Bastilha – e à Revolução francesa, 1789; ou podem avançar até o começo do século XX – e ao Pós-Segunda Guerra e inícios da globalização, na década de 1950. Do mesmo modo, é

possível verificar periodizações que situam o contemporâneo no final do século XX – com as greves revolucionárias na França, no famoso maio de 1968; assim como existem formas de síntese das transformações históricas que apresentam como marco possível para o contemporâneo rupturas simbolizadas por eventos mais recentes como, por exemplo, a queda do Muro de Berlim, no fim da década de 1980. A essa flutuação de datações pode-se acrescentar a flutuação dos marcos estéticos, pois, periodizações literárias e artísticas distinguem, inclusive, países considerados dentro dos mesmos blocos geopolíticos. Por exemplo, a literatura norte-americana; a literatura latino-americana; a literatura hispano-americana; a literatura britânica; a literatura francófona que, ao serem cotejadas, tendem a apresentar divergências significativas quanto a essas delimitações, seja na comparação umas com as outras, ou no interior de cada uma delas.

Quanto ao contemporâneo, Beatriz Sarlo, no jornal **El País**, retoma Georg Simmel quando se refere justamente à complexidade envolvida nas tentativas de defini-lo. Ela também afirma não conhecer definição melhor para contemporâneo do que aquela que Simmel havia dado, em 1911, à modernidade ao afirmar que: “A essência da modernidade é o psicologismo e a interpretação do mundo de acordo com as reações de nossa vida interior, de onde todo o exterior é filtrado e cujas formas são meramente formas de movimento”. (SARLO, 2017, tradução nossa).⁷⁸ Esse tipo de movimento que localiza as transformações do mundo a partir das reações da vida interior apresentar-se-ia, num certo sentido, como uma constante no decorrer das mudanças históricas, tecnológicas e artísticas ocorridas desde o século passado. Ainda com relação à especificidade constituída pela subjetividade contemporânea, nessa ação de voltar-se para si mesma, Sarlo explicita seu ponto de vista quando argumenta que:

[...] interpretar o mundo “nos termos de nossa vida interior” (como Simmel expressou) parece inevitável. Liquidadas as ideologias, caducados os princípios, não temos mais nada além dessa gema no interior da qual nos acreditamos livres porque costumávamos chamá-la, como forma de consolação, nossa própria vida, essa ilha um pouco imaginária. Vale nossa opinião, como se uma orgulhosa independência de critérios externos fosse a prova da mais completa liberdade, mesmo que isso simplesmente prove uma

⁷⁸ “La esencia de la modernidad es el psicologismo y la interpretación del mundo según las reacciones de nuestra vida interior, desde donde todo lo exterior se filtra y cuyas formas son meramente formas de movimiento”. SARLO, Beatriz. **El País**, 11 novembro 2017. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2017/11/06/babelia/1509985334_019816.html>. Acesso em: 15 dez. 2018.

sujeição dentro dos próprios limites e o quão difícil é reconhecê-los. (SARLO, 2017, tradução nossa).⁷⁹

Essa visão crítica que localiza no movimento contemporâneo de privilégio à vida interior, ao Eu, os sintomas das falhas do desenvolvimento humano é ainda bastante comum, como se pode notar a partir da fala de Sarlo. Conceitos como o de contemporâneo costumam, no mesmo sentido, despertar críticas e abordagens divergentes, dissensões e alimentar polêmicas tanto quanto convidar à observação de suas especificidades. No ensaio **Sobre a Arte Contemporânea**, César Aira aborda a questão do contemporâneo, da literatura e da arte contemporânea e suas características. Em se tratando desse ensaio airiano, Graciela Speranza, em resenha publicada na **Revista Otra Parte**, enxerga uma contribuição de Aira quanto à definição do contemporâneo que seria muito maior e efetiva que a de centenas de ensaios já escritos sobre o tema. Segundo Speranza:

Com seus argumentos heterodoxos e sua eterna jovialidade, ele escreveu uma breve história da arte contemporânea com uma data de origem definida (“No início esteve Duchamp”), descreveu a lógica operacional que desde o *ready-made* garante seu eterno presente e sua continuidade (“uma corrida entre a obra de arte e a possibilidade técnica de sua reprodução”), argumentou veladamente a supremacia da literatura, capaz de oferecer o roteiro da fábula que move as duas (“ponte de prata estendida entre o que é feito e o que não é feito”), Aira compôs o *vademecum* fundamentado dos nomes dos movimentos artísticos (do impressionismo à arte contemporânea, quase paródico em sua “espantosa neutralidade”) e até esboçou o retrato falado do “Inimigo da Arte Contemporânea”, engrenagem fundamental da cadeia, com seus exemplos difamatórios de “qualquer coisa”, DNA, precisamente, de sua liberdade. E ainda mais: ele fez coincidir o nascimento da arte contemporânea com seu próprio mito de origem, agora datado no momento de seu precoce descobrimento dos escritos de Duchamp que, em 1967, lhe revelaram a inutilidade de escrever livros já escritos e levaram-no a se render aos seus “jogos de inteligência e invenção” sob o disfarce de escritor. (SPERANZA, 2016, s/p, tradução nossa).⁸⁰

⁷⁹ “Por lo tanto, interpretar el mundo ‘en términos de nuestra vida interior’ (como lo fraseó Simmel) parece inevitable. Liquidadas las ideologías, jubilados los principios, no nos queda otra cosa que ese cogollito donde nos pensamos libres porque acostumbramos a llamarlo, consoladoramente, nuestra propia vida, esa isla un poco imaginaria. Vale nuestra opinión, como si una orgullosa independencia de criterios externos fuera la prueba de la más completa libertad, aunque simplemente pruebe una sujeción dentro de los propios límites y lo difícil que es reconocerlos.” SARLO, Beatriz. **El País**, 11 novembro 2017. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2017/11/06/babelia/1509985334_019816.html>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁸⁰ “Con sus argumentos heterodoxos y su eterna jovialidad, escribió una breve historia del arte contemporáneo con fecha cierta de origen (‘En el comienzo estuvo Duchamp’), describió la lógica operativa que desde el *ready-made* asegura su eterno presente y su continuidad (‘una carrera entre la obra de arte y la posibilidad técnica de su reproducción’), argumentó veladamente la supremacía de la literatura capaz de ofrecer el guión de la fábula que mueve a las dos (‘puente de plata tendido entre lo hecho y lo no hecho’), compuso el *vademécum* razonado de los nombres de los movimientos artísticos (del impresionismo al arte contemporáneo, casi paródico en su ‘apabullante neutralidad’) y hasta esbozó

Recorrer a esse ensaio de Aira significa entrar em contato com a proposta de definição que o escritor apresenta para o contemporâneo e para a arte contemporânea. Aira delimita seu entendimento dessa questão a partir do sentido que ele adota para si próprio e para sua obra. O recurso a esse ensaio como ponto de partida para a análise do contemporâneo se justifica, portanto, pelo fato dele permitir a observação do modo como César Aira se relaciona com a literatura do presente e ainda por propiciar um exemplo de periodização pessoal, estabelecida a partir dos marcos escolhidos pelo próprio escritor.

Na sequência, analisa-se também o ensaio “A utilidade da Arte”, no qual Aira apresenta imagens e conceitos importantes, ilustrativos quanto à complexidade das mudanças tecnológicas e culturais que ocorreram na passagem do século XX para o XXI, para tanto, o escritor recorre a imagens como a dos *bricoleurs* e a das caixas-pretas, por exemplo. Nesse ensaio, de 2001, o escritor analisa o grau de transformações observadas nos últimos cinquenta anos e as mudanças nos modos de existência e de domínio sobre o mundo que os sujeitos têm experimentado. Aira sintetiza os pontos principais da crítica às graves falhas do projeto moderno de modo que seu ensaio serve aqui para ilustrar um percurso reflexivo frente a um conjunto de mudanças muito acentuadas que tiveram lugar no mundo desde o século passado.

Muitos nomes têm sido dados para esse processo vertiginoso de transformações. Esse processo coincide ainda em certo sentido com as discussões sobre a pós-modernidade. Em todo caso, reafirma-se aqui a ciência quanto à dificuldade de se definir a contemporaneidade e ao mesmo tempo a atração que essa tentativa de definição é capaz de exercer sobre o percurso de análise aqui delineado. Quanto ao conceito de pós-modernidade, que também será abordado no decorrer deste capítulo, convém assinalar que ele envolve uma grande quantidade de polêmicas. Tal conceito está relacionado também a um debate complexo e cujas disputas muitas vezes se tornaram bastante agressivas, talvez ainda por isso que tenha se popularizado tanto um

el identikit del ‘Enemigo del Arte Contemporáneo’, engranaje fundamental de la cadena, con sus ejemplos difamatorios de ‘cualquier cosa’, adn, precisamente, de su libertad. Y todavía más: hizo coincidir el nacimiento del arte contemporáneo con su propio mito de origen, fechado ahora en el temprano descubrimiento de los escritos de Duchamp, que en 1967 le revelaron la inutilidad de escribir libros ya escritos y lo llevaron a entregarse a sus “juegos de la inteligencia e invención” bajo el disfraz de escritor.” (SPERANZA, 21 abr., 2016, s/p.). Disponível em: <<https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/sobre-el-arte-contemporaneo-seguido-de-en-la-habana/>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

uso vulgar do termo pós-moderno para se referir, pejorativamente, a certas correntes críticas, formas de produção de arte, artistas e/ou reivindicações político-identitárias. Diante dessas e de outras polêmicas, todavia, torna-se sobremaneira interessante recuperar a postura vanguardista assumida pelo próprio Aira ao afirmar que ao se fazer arte na contemporaneidade é preciso assimilar o sarcasmo e o escárnio da recepção a essas obras de arte como parte constitutiva do próprio fazer artístico, como inerente à produção de arte e/ou literatura no presente (AIRA, 2007).

2.1 O que é contemporâneo?

Uma leitura do contemporâneo bastante difundida no nosso tempo apresenta-se em **O que é o contemporâneo**, de Giorgio Agamben. Nesse ensaio, o teórico convida seu leitor a considerar o contemporâneo – a partir da perspectiva do jovem Nietzsche – como sendo um espaço aberto para a defasagem e para o desajuste. Todavia, ao se ter em conta que o contemporâneo seria um sujeito dessituado, aquele que conseguiria enxergar a escuridão de seu próprio tempo, a conclusão mais imediata a que se conduz é a de que poucos seriam de fato contemporâneos. Esse texto de Agamben é exemplar, em sua capacidade de enredar especificidades e paralelos: a primeira indicação no texto viria da síntese operada por Barthes para definir o contemporâneo, também a partir de Nietzsche: “O contemporâneo é o intempestivo”. (BARTHES *apud* AGAMBEN, 2009, p. 58). Agamben argumenta que para pertencer de fato ao seu tempo, para ser verdadeiramente contemporâneo, seria preciso que o sujeito não coincidisse perfeitamente com este tempo e nem estivesse em completa adequação a ele e às suas pretensões, sendo, nesse sentido, um sujeito “ínatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59) é que seria possível que tal sujeito, mais que qualquer outro, fosse capaz de “perceber e apreender o seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

O contemporâneo, portanto, 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: “Aqueles que coincidem muito

plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

De fato, desde a modernidade que mesmo a forma de se definir o próprio homem tem passado por uma longa e aflitiva sucessão de desajustes e fragmentações, desencadeados pelo fim das sociedades clássicas e pela desintegração dos papéis sociais estáveis, imutáveis, mantidos pelo direito de sangue, pela força da Igreja e pela concentração de poder dos senhores feudais. Não seria possível compreender nessa definição de contemporaneidade a capacidade de alcançar todas as relações modernas, baseadas na crença numa racionalidade científica e na mediação dos lugares sociais pelas relações de consumo. O contemporâneo de Agamben insinua-se como um ponto fora da curva, como uma excentricidade, ainda que o teórico afirme que sua tentativa de definição não passe pela nostalgia que se imputaria, por exemplo, a Walter Benjamin.

Quanto à carga imagética e retórica empregada por Agamben para construir seu diagnóstico da (in)definição do contemporâneo, essa parece torná-lo ao mesmo tempo atraente e refratário: do intempestivo de Nietzsche ao **Angelus Novus**, de Paul Klee, lido por Benjamin, e cuja difusão como objeto de interesse entre os intelectuais aliás mereceria uma análise *per si*. A consolidação do **Angelus Novus** como a imagem do progresso evidencia a gravidade da constatação: o progresso não se detém jamais em sua marcha rumo ao futuro, mesmo que a quantidade de tragédias encaradas nesse percurso seja patente. A passividade inevitável que a referida imagem transmite frente aos fatos e acontecimentos históricos encarados parece contribuir para referendar uma postura de distanciamento, de impassividade, possível de ser atrelada à imagem do intelectual moderno. Agamben reconhece a importância da reflexão de Benjamin que, segundo ele, foi capaz de ver as contradições de seu próprio tempo a partir de seu ponto de observação de exilado, condição semelhante à do anjo de Klee que o teórico alemão interpretou nos seguintes termos:

Há um quadro de Klee que se intitula *Angelus novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. Tal deve ser o aspecto do anjo da história. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as joga aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para despertar os mortos e reunir os vencidos, mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode

mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Para além desse diálogo com Benjamin e com o quadro de Klee, é possível mencionar ainda uma coleção de imagens potentes mobilizadas em **O que é o contemporâneo**. Agamben recorre, por exemplo, ao desconhecido poeta russo Osip Mandelstam que segundo ele, no começo do século passado (1923), escrevera uma poesia capaz de sintetizar, na reflexão sobre o tempo, a condição do contemporâneo. O poeta para tanto teria recorrido à dupla carga de sentido da palavra russa *vek* que podia significar tanto século quanto época (contemporaneidade). Agamben explica:

Meu século, minha fera, quem poderá/olhar-te dentro dos olhos/e soldar com o seu sangue/as vértebras de dois séculos? O poeta, que devia pagar sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos de seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. Os dois séculos, os dois tempos não são apenas, como foi sugerido, o século XIX e o XX, mas também, e antes de tudo, o tempo da vida do indivíduo (lembrem-se que o latim *saeculum* significa originalmente o tempo da vida e o tempo histórico coletivo, que chamamos, nesse caso, o século XX, cujo dorso – compreendemos na última estrofe da poesia – está quebrado. O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. (AGAMBEN, 2009, p. 60).

Assim, o poeta é antes de qualquer coisa um exilado do seu tempo à medida em que se encontra no lugar dos poucos que seriam capazes de compreendê-lo. De fato, essa parece uma relação complicada ou no mínimo difícil de ser sustentada entre o poeta e o mundo que o cerca. Essa leitura quanto ao papel e lugar do poeta, do artista, não deixa de enfatizar sua condição de banido da coletividade e do tempo que sua arte deve, ainda assim, traduzir. Aqui seria possível recuperar a interpretação que Aira apresenta para uma frase de Lautréamont em “A nova escritura”, advogando não a leitura pelas boas intenções democráticas do poeta, mas alegando que quando esse poeta afirma que: “A poesia deve ser feita por todos, não por apenas um”; seria equivocado, diz Aira, “interpretar essa frase num sentido puramente quantitativo e democrático, o das boas intenções utópicas” (AIRA, 2007, p. 12). A leitura airiana assinala que, apenas “quando a poesia for algo que todos possam fazer, então o poeta poderá ser um homem qualquer, livrando-se de toda essa miséria psicológica a que vimos chamando talento, estilo, missão, trabalho e outras torturas mais.” (AIRA, 2007, p. 12). Isso significaria que só quando a poesia se tornasse um fazer coletivo o poeta deixaria de ser um maldito,

alguém que se sacrifica por um trabalho cada vez menos apreciado pela sociedade (AIRA, 2007). No mesmo sentido, seria possível afirmar que o contemporâneo seria alguém situado em um lugar de observador solitário e quase impossível porque ainda não se teria expandido socialmente o seu senso de responsabilidade e agudeza.

Ainda nesse sentido, em “A nova escritura” César Aira afirma que só haveria a libertação dos artistas quando a lógica da profissionalização⁸¹ deixasse de ditar a produção literária e “poeta” passasse a significar mais que o ofício exercido por uma parte minúscula da sociedade; desse modo, só haveria libertação quando o poeta estivesse desobrigado de dar voz aos sem voz, de falar pelos que não podem falar ou de perceber sozinho o próprio tempo (AIRA, 2007). Já em “Prosopopeia”, outro ensaio de Aira, enfatiza-se que falar pelos que não falam é um dos usos a que se presta o recurso da prosopopeia. Aira acredita que justamente a prosopopeia teria invadido a arte do século XX, na maioria das vezes sem resultar em obras satisfatórias. Isso porque a prosopopeia, enquanto procedimento, tenderia a soar artificial se não utilizada por escritores capazes de construir, honesta e verdadeiramente, o espaço no qual outras vozes possam se fazer ouvir. Para Aira, um dos poucos casos de uso literariamente produtivo da prosopopeia na literatura teria sido o de Manuel Puig. O pesquisador Eduard Marquardt apresenta, a partir da perspectiva airiana quanto ao uso de tal procedimento, a breve relação de escritores que teriam sido capazes de utilizar com proveito a prosopopeia:

Antes de Kafka, Diderot é o caso que Aira julga mais forte: **As jóias indiscretas, A religiosa, Jacques, o fatalista e O sobrinho de Rameau**. Depois de Kafka, Puig. Nele, a prosopopeia se desenvolve com traços próprios, de Puig e de seu tempo. Aira reconhece em seus livros algo que chama de “interesse intrínseco das personagens”. No romance popular, policial, as personagens seguem sua curiosidade e por ela são delimitadas, ao mesmo tempo em que possuem interesses vitais implicados no relato. No romance de entretenimento, o *best-seller*, o interesse queima; a identificação do leitor é puramente fantasmática com os interesses internos da ficção. É o contrário do romance obra de arte, diz Aira, em que o interesse está posto fora, no leitor e na operação estética de sua leitura. “Daí que, para acentuar o contraste, o romance moderno tenha posto de lado o aventureiro e o gênio, especializando-se no mais cinza e medíocre dos cidadãos.” A proeza de Puig, arremata Aira, reside na recuperação do interesse interno, para o que o leitor simplesmente inexistente. (MARQUARDT, 2008, p. 118).

⁸¹ Pode-se recuperar também trecho de “A nova escritura”, ensaio no qual Aira afirma o seguinte: “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.” (AIRA, 2007, p. 12).

É importante reiterar que, para Aira, o procedimento em sentido geral significa bem mais que a mobilização de um recurso como a prosopopeia. Para ele, procedimento nomeia o modo de ação das vanguardas artísticas, apresentando-se como a única maneira de reconstruir a radicalidade inventiva da arte num mundo que restringe o ato criativo até o seu paroxismo, beirando sempre a sua condenação (AIRA, 2007, p. 12). De volta a Agamben, pode-se recuperar a sua descrição do poeta como sinônimo do contemporâneo, como capaz de perceber a condição de raridade e de contradição inerentes ao presente, sendo assim capaz de ver aquilo que desaparece envolto pelas trevas de seu próprio tempo:

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê, quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”? (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

O efeito de claro-escuro provocado pelas imagens poéticas, fugidias, os *flashes* de luz e de trevas, intensifica a sensação de não pertencimento no gesto que parece referendar o lugar de amargo privilégio ocupado pelo contemporâneo em sua postura estática, impassível, e, porque não dizer, um tanto quanto nostálgica de tempos não tão fraturados como o seu. Há ainda espaço no texto de Agamben para arrebanhar uma especificidade neurofisiológica referente ao modo como os humanos perceberiam, literalmente, a escuridão:

Uma primeira resposta nos é sugerida pela neurofisiologia da visão. O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltamos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Ainda que afirme não se tratar de um movimento inerte, Agamben não explicita o modo como essa percepção singular das trevas do próprio tempo pode contribuir para transformá-lo. Ainda, se apenas o sujeito que enxerga as zonas de escuridão de seu próprio tempo é o verdadeiro contemporâneo, capaz de perceber a desconexão e o desajuste como as marcas constitutivas de seu tempo, ele seria uma singularidade que por uma conjunção de fatores estaria suficientemente apartado do seu próprio tempo para percebê-lo e, por outro lado, por esse mesmo conjunto de circunstâncias estaria também fadado a não poder interferir ativamente em seu próprio tempo. Esse contemporâneo de que fala Agamben parece lembrar a amaldiçoada figura de Cassandra de Troia, capaz de vaticinar que seu mundo caminha para a destruição e incapaz de conseguir a atenção e o crédito por parte de seus concidadãos para alterar esse destino.

Por outro lado, a defesa que Agamben encarna do fora do tempo como o ponto de vista privilegiado coaduna com sua predileção por um procedimento arqueológico como via possível para a reflexão e apreensão do presente. Todavia, Agamben explica, o tempo aqui não se refere meramente ao tempo cronológico, assim como o tempo da moda, que transita, resgata e dialoga com várias temporalidades, o contemporâneo também operaria uma rearticulação temporal a partir de uma perspectiva temporal kairológica (AGAMBEN, 2009, p. 68). Agamben, em “Arqueologia da obra de arte” continua afirmando a relevância da arqueologia em contraposição ao que ele denomina de futurologia:

A ideia que guia as minhas reflexões é que a arqueologia e não a futurologia é a única via de acesso ao presente.

Como certa vez sugeriu Michel Foucault, as pesquisas sobre o passado, as pesquisas históricas que fazemos sobre o passado, são apenas a sombra que paira sobre uma interrogação dirigida ao presente. É procurando compreender o presente que nós, europeus, encontramos-nos estrangulados a interrogar o passado. Especifiquei “nós, europeus” porque me parece que, admitindo-se que a palavra Europa tenha um sentido – o que não é seguro –, este, como hoje é evidente, não pode ser nem político, nem religioso, e muito menos econômico; no entanto, talvez, consista nisto: que o homem europeu, de modo diverso dos asiáticos ou dos americanos, para os quais a história ou o passado têm um significado completamente diferente, pode ter acesso à sua verdade apenas por meio de um confronto com o próprio passado, somente acertando as contas com a própria história. (AGAMBEN, 2015, p. 350).⁸²

⁸² Conferência de Giorgio Agamben em Scicli, Sicília, no dia 06 de agosto de 2012. In: HONESKO, V; AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 20, n. 34, p. 349-361, 14 jul. 2015.

Contudo, essa futurologia não parece soar como a única oposição possível à arqueologia, muito menos constituir-se como um perigo real em um tempo presente caracterizado já pelos processos autorreflexivos no que diz respeito à história. Enfim, talvez fazer do presente um ponto cego não seja a melhor solução, sobretudo se se pensar, em consonância com o próprio Agamben, sobre a necessidade de se modalizar esse tipo de tese frente às demandas divergentes das do homem europeu, como no caso das demandas latino-americanas, por exemplo. Afinal, na história ainda recente da periferia do Novo Mundo, os projetos de nação não chegaram a se efetivar suficientemente e foram em sua maioria, para não dizer em sua totalidade, sabotados. Assim como as políticas para o desenvolvimento cultural e artístico nesses muitos países historicamente foram, e ainda são, díspares, insuficientes e intermitentes, em consonância com configurações políticas sempre frágeis e instáveis.

Nesse sentido, são interessantes as contribuições de Peter Pál Pelbart, em **O avesso do niilismo – cartografias do esgotamento** (2013),⁸³ quando questiona as razões do esgotamento experimentado na contemporaneidade. Numa reflexão que perpassa autores como Deleuze, Foucault, Agamben, mas também nomes menos conhecidos como Deligny, Pelbart se debruça sobre as transformações que têm lugar no presente. Segundo esse teórico, a proposta do avesso do niilismo tem a ver com o gesto em direção aos contragolpes que emergem nos momentos críticos, catastróficos, como a contemporaneidade. É, nesse sentido, importante ultrapassar a inércia niilista e seu exacerbamento que tende à passividade diante do mundo, é preciso ir além do movimento vazio para atingir, pela criação, pela ação, o desvelamento dos valores caducos e a proposição de novos (PELBART, 2013).

Pelbart, ao comentar o lançamento da segunda edição de seu livro,⁸⁴ apresenta outras possibilidades de leitura que interpelam algumas propostas de Agamben, como no caso da leitura empreendida pelo filósofo italiano com relação ao conceito de biopolítica e também quanto à sua noção de contemporâneo. Pelbart argumenta com Deleuze (recuperando Nietzsche) que o pensamento se manifestaria como sintoma (acontecimento, encontro, violência). Nesse sentido dever-se-ia tratar o mundo como

⁸³ PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1, 2013.

⁸⁴ PELBART, Peter Pál. Palestra proferida a 07 de abril de 2017, **O AVESSE DO NIILISMO – CARTOGRAFIAS DO ESGOTAMENTO**. 07 de abril de 2017. Disponível em: <<https://soundcloud.com/eavparquelage/palestra-peter-pal-pelbart>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

sintoma, todavia, tendo em mente que nunca se está fora dos sintomas que se constata. Outro ponto importante para Pelbart seria que tratar apenas os signos de doença, os sintomas negativos, sem tratar dos signos de vida, de saúde e/ou de cura (Deleuze e Guattari), não seria a alternativa mais produtiva (PELBART, 2017). Além do mais, nada disso poderia ser feito, segundo Pelbart, de uma instância extraterritorial a partir da qual o artista ou o filósofo condenassem o mundo ou seu estado. Novamente, com Deleuze, ele afirma que ninguém seria capaz de escapar dos sintomas de seu próprio tempo, todos seriam atravessados por tais sintomas, seriam por eles constituídos. As possibilidades de ação, considerando esse estado de coisas, orbitariam em torno das formas com as quais se poderia enfrentar, lidar com esses sintomas, contrapondo-os, intensificando-os.

Pelbart afirma que seria importante lembrar a definição de niilismo como descrença com relação aos sentidos maiores, uma derrocada dos sentidos, sua desvalorização. Depreciação dos valores, espécie de esgotamento vital, niilismo levado ao seu limite, para Nietzsche, momento de oportunidade, sem tentar restituir os sentidos perdidos, possibilidade de operar um contragolpe nesse movimento aparentemente catastrófico. Como desistir de vez da crença, desistir inclusive da crença na verdade? Segundo Pelbart, para Nietzsche seria necessário haver a capacidade de desistir da crença, do esforço de acreditar numa verdade. Só quando houvesse a libertação da vontade de verdade, quando a necessidade de crença se extinguisse haveria a possibilidade de atos criadores. Diante desse estado de coisas, o homem paralisado concluiria que nada se pode fazer. Esse “tudo é em vão”, do niilismo passivo e exacerbado, seria ainda uma das tônicas da contemporaneidade. Esse esvaziamento, segundo Pelbart, seria o ensejo para a força de interpretação que produz o sentido das coisas, desse modo, encaminha-se sua interpelação materializada na proposta do avesso do niilismo.

Segundo Pelbart, o termo biopolítica tem sido usado de maneira bastante diversa. A definição de biopolítica pode partir do seguinte: o poder que investe e expropria a vida (o corpo, os genes, a afetividade, a criatividade, a inteligência, a própria *alma*). Todavia, nesse movimento mesmo de expropriação, descobre-se uma vitalidade que se apresenta autônoma, nesse movimento de predação sobre a vida irromperia por sua vez a vida enquanto potência própria. Para Pelbart, a biopolítica seria

uma figura atual do niilismo, em ambos estaria em jogo um certo esgotamento, uma espécie de reviravolta vital. Como recusar leituras massivas da biopolítica ou leituras muito marcadas por um excesso de melancolia frankfurtiana, como evitar leituras niilistas do niilismo? Pelbart ressalta a postura de Deleuze, adotar a irreverência diante de proposições cujo tom se apresente excessivamente grave, solene – na medida em que seria necessário contrapor a certas leituras totalizantes essa irreverência capaz de relançar o jogo, de encontrar as contrapotências despercebidas pelas leituras totalizantes. A criação de sentidos, interpretações e perspectivas está em consonância com a busca pelo novo, postulada pela obra airiana. Por isso que ao ensaio de Agamben sucede a abordagem de **Sobre a arte contemporânea**, de César Aira.⁸⁵ Nesse ensaio, que será tratado no tópico a seguir, o escritor apresenta sua visão particular quanto ao contemporâneo, quanto à literatura e quanto à arte contemporânea.

2.2 Sobre a Arte Contemporânea

A intenção aqui é refletir acerca do escritor contemporâneo compreendendo-o não somente como um tipo de sujeito alijado ou expatriado de seu tempo, nem como incapaz de participar desse presente pelo fato de perceber-lhe as fissuras. Portanto, pretende-se definir o sujeito contemporâneo, o sujeito escritor, como capaz de agir sobre o mundo, sobretudo através de suas criações artísticas. César Aira, já no início de **Sobre a Arte Contemporânea**, afirma seu ponto de vista como sendo “o do escritor que busca inspiração, estímulo, procedimentos e temas na pintura. Quer dizer, um personagem clássico, quase convencional, e quase inevitável.” (AIRA, 2018, p. 5). Essa declaração do escritor pode funcionar como uma provocação e/ou como uma confissão bem intencionada, e justificar-se também nesses dois possíveis sentidos.

Se Aira apregoa em sua obra um movimento de *fuga para frente*, os caminhos de suas explorações e teorizações sobre a arte realmente se dirigem a uma multiplicidade de direções e temporalidades, incluindo aí, é claro, a arte contemporânea. Em seguida, o escritor afirma que pensar sobre um começo possível para a história da literatura, pensar sobre esse mito de origem, implicaria pensar num mítico instante no qual “as palavras podem ressoar e multiplicar a sua expressão além do utilitário.” (AIRA, 2018, p. 5).

⁸⁵ O ensaio **Sobre a Arte Contemporânea** é de 2010 e foi traduzido para o português e publicado no Brasil pela editora Zazie, em 2018.

Aira explica que o sentido de contar para amigos ou vizinhos de caverna como se caçou “um bisonte é um simples ato de comunicação, para o qual a língua é puramente funcional; mas contar a eles a história sugerida por esses bisontes e caçadores pintados na parede... isto bem poderia ser uma antecipação da literatura.” (AIRA, 2018, p. 05).

Não se pode, todavia, perder de vista que esse “mito de origem é bastante duvidoso” (AIRA, 2018, p. 05) e que “em todo caso já não estamos na origem; talvez estejamos no final. Salvo que em nosso ofício o final, ou a finalidade, consiste em chegar à origem. E, caso sirva, qualquer origem é boa.” (AIRA, 2018, p. 05-06). Nesse ponto fica mais claro o movimento que Aira entende ser o que o escritor deve praticar em sua função, isto é, 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 por ele quando diz:

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 fetichismo sentimental ou autobiográfico que, por ora, eu não penso em vender meu **Marchand du Sel**. (AIRA, 2018, p. 06).

Aira reitera sua relação artística e visceral com Duchamp, como explicita, em mais de um dos seus textos, sua relação com seus precursores e com uma forma de fazer arte comprometida com o novo e com a promoção de uma postura provocativa. Nesse trecho importa ainda a distinção que o escritor assinala quanto ao objeto livro e à escrita, pois é a partir daí que se apresentam as objeções de Aira à tese da “perda da aura” de Walter Benjamin. Para Aira, não só o livro constitui-se como uma tecnologia distinta, capaz de escapar aos efeitos solapadores da reproduzibilidade sobre os conteúdos das artes, como também, no que se refere especificamente a esse objeto, a reproduzibilidade se mostraria incapaz de suplantar o fetichismo sentimental que o livro provoca em seu público consumidor, os leitores.

Aira explica ainda nesse ensaio a guinada causada em sua percepção, quanto à arte e à literatura, a partir do seu encontro com a obra de Duchamp, cujo feito foi considerado por ele como definitivo e inescapável. Cabe assinalar que neste trabalho não serão tratadas as disputas pela origem do *ready-made* e da *Fonte*, obra que contribuiu para a fama e reconhecimento de Marcel Duchamp.⁸⁶ Acredita-se que o interesse principal aqui deva se ater à leitura airiana de Duchamp e de seu papel na arte contemporânea. Aira não problematiza diretamente, nos textos analisados, os sentidos dessa disputa ainda sem muita repercussão no âmbito das artes. Em todo caso, em **Sobre a arte contemporânea**, Aira afirma que Duchamp não se importava “se a obra fosse feita por outro, ou que não a fizesse ninguém, ou que fosse comprada em um bazar, se no entanto o discurso que a sustentasse fosse seu e de ninguém mais (ele chegou a ser sua assinatura;)” (AIRA, 2018, p. 31).

O mais significativo, em todo caso, é que a partir desse contato com Duchamp, a partir de 1967, e até a constituição de sua própria obra literária, Aira afirma ter mobilizado para construí-la momentos inventados que serviram para fazer a realidade trabalhar a seu favor. Em tom de explicação, o escritor conta quais seriam as linhas gerais de seu programa literário, todavia, é sempre bom evidenciar que os juízos e verdades que um escritor de ficção emite sobre a literatura e sobre a sua própria obra não devem ser considerados como a verdade dos fatos ou como estando isentos das implicações e reverberações de seu próprio mito do escritor. No caso de Aira, ele não deixa de evidenciar em seus ensaios o quanto de construção e de ficção existe em suas

⁸⁶ Ainda assim, pode-se citar, por exemplo, Lucila Vilela, em “Baronesa Elsa e Marcel Duchamp: a fonte dos ready-mades” que resume os pontos principais da polêmica: “A história da aquisição do urinol nunca foi completamente esclarecida, acreditou-se durante muito tempo que Duchamp comprou o mictório na loja J. L. Mott Iron Works. Mas sabe-se que em uma carta em 11 de abril de 1917 à sua irmã Suzanne ele escreveu que ‘uma amiga com o pseudônimo masculino de Richard Mutt enviou, como escultura, um mictório de porcelana para a exposição dos Independentes. Eu tive que botar meu cargo à disposição e os boatos irão correr à solta em Nova York’. Recentes pesquisas apontam que Duchamp não poderia ter comprado o urinol porque na época a J. L. Mott Iron Works não vendia este modelo em específico. Essa carta nunca havia sido lida até 1982 quando foi publicada pelo Archives of American Art Journal. As origens do urinol - a fonte da Fonte - nunca foram totalmente esclarecidas e Julian Spalding e Glyn Thompson levantam suspeitas da autenticidade de Duchamp. ‘Se Duchamp não submeteu o urinol, por que ele fingiria mais tarde que foi ele? Após a morte de Elsa em 1927, esquecida e em pobreza abjeta, Duchamp começou a deixar seu nome ser associado ao urinol, e em 1950, quatro anos depois da morte de Alfred Stieglitz, quem fotografou a Fonte original, ele começou a assumir a autoria’. Segundo os autores a razão para tal atitude foi que muito se havia investido na figura de Duchamp, teorias acadêmicas e curatoriais já haviam sido escritas e o mito fundador da arte conceitual já havia sido criado e se tratava de uma importante contribuição americana para o modernismo. Glym sugere que Duchamp não só se apropriou do gesto de Elsa como se apropriou de seu discurso como se percebe em suas entrevistas.” Disponível em: <<https://interartive.org/2017/04/elsa-e-duchamp>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

provocações ou juízos a respeito da literatura, sobretudo no que se refere à contemporânea, ou com relação a outros escritores ou mesmo com relação à sua própria obra. Nesse sentido, os ensaios airianos trabalham também para a sedimentação de seu mito pessoal de escritor:

[...] além disso, e como se fosse pouco, eu sentia que poderia chegar a ser Rimbaud. Mas o feitiço de Duchamp, essa espécie de fascinação indiferente cujo segredo ele possuía, interrompeu para sempre os meus planos. Foi uma intuição sem formas definidas, mas impossível de ignorar. A indefinição que a circulava fazia dela mais irresistível. Levei quarenta anos para começar a vislumbrar o que havia atrás desse sonho adolescente, e sigo sem saber se foi exatamente o que me propus, ou se pode haver algo exato no assunto, ou se importa entendê-lo. O que parece ter sido revelado, por meio daquele folheto transparente, foi a inutilidade de escrever livros, mesmo amando-os como eu os amava, ou precisamente porque os amava. Havia chegado a hora de fazer outra coisa. Essa outra coisa (que aliás já estava feita, e por Duchamp) foi o que fiz em definitivo, usando o disfarce do escritor para não ter que dar explicações: escrever notas de rodapé, instruções imaginárias zombeteiras, mas coerentes e sistemáticas, para certos momentos inventados por mim, que fizessem a realidade funcionar a meu favor. (AIRA, 2018, p. 07).

Esse deslocamento assumido por Aira constitui de fato um programa articulado pelo escritor em sua trajetória. Nesse sentido, isso significaria colocar em movimento procedimentos semelhantes aos de Duchamp para a construção de suas narrativas ininterruptas, múltiplas e discrepantes. O deslocamento da escritura para o âmbito dos jogos de inteligência também é outro aspecto importante, afinal, a literatura compreendida como jogo de inteligência evidencia a postura de Aira enquanto escritor preocupado em oferecer aos leitores o lugar de uma interlocução ativa ou no mínimo responsiva. Aira apresenta seu programa e Duchamp – na qualidade de seu precursor e como grande influência sobre sua obra – e afirma que a constituição da literatura contemporânea se deu a partir desse outro: “Esse programa era antidiscursivo sem deixar de ser eloquente.” (AIRA, 2018, p. 07-08). Era capaz de satisfazer de uma vez só, tanto o seu “gosto pelo segredo” quanto o seu “desgosto pelo silêncio oportunista”. Esse programa, prossegue Aira, era capaz de livrá-lo de “falar, explicar, interpretar, opinar, instruir, comunicar, mas não de escrever”, e, “ao mesmo tempo retirava a escritura do lugar do sabichão e a colocava na longitude da onda dos jogos de inteligência e invenção, por onde havia passado Duchamp e por onde passava sua longa trilha, que pouco depois viria a ser chamada de Arte Contemporânea. (AIRA, 2018, p. 07-08).

Mas não se trata de uma mera adesão, Aira apresenta-se como verdadeiramente integrado à arte e às produções artísticas em sentido amplo e, no melhor sentido, da apreciação amadora. No entanto, e também por isso, habituado ao consumo de revistas de arte, o escritor afirma: “sou leitor assíduo e assinante de revistas que transmitem as novidades do mundo da arte” (AIRA, 2018, p. 08). Aira então se apresenta como crítico de certos aspectos que percebe “[n]essas revistas, cada vez melhor impressas, com reproduções fotográficas sempre mais perfeitas, [e que] têm uma oferta visual cada vez mais pobre e desalentadora. [...] É possível chegar à última página sem encontrar nada que fale visualmente por si mesmo.” (AIRA, 2018, p. 09). Diante dessa evidência é preciso, segundo o escritor, voltar ao começo e atentar para o fato de que as “fotos decepcionantes” das revistas são na verdade a melhor forma de documentar “obras de arte que bem podem ser inovadoras, inteligentes, valiosas, mas que se empenham em uma vontade obstinada de não se deixarem fotografar.” (AIRA, 2018, p. 09).

Essa obstinação em se furtar à representação fotográfica, essa resistência à reprodução é um dos argumentos que Aira utiliza para referendar sua afirmação de que ainda no presente, na arte contemporânea, as obras se apresentam como capazes de resistir às tentativas de reproduzi-las que a técnica inventa. De modo claro, Aira enuncia na sequência sua desconfiança quanto à tese benjaminiana da “perda da aura” quando propõem que se deixe “de lado no momento a crítica usual do Inimigo da Arte Contemporânea, que diria que estes farsantes que hoje estão se fazendo passar por artistas e dependem de um discurso justificativo para fazer valer as bobagens que produzem.” (AIRA, 2018, p. 09). Em seguida o escritor propõe que se pense

[...] então na lógica e na história da reprodução – sem entrar na questão filosófica da “aura”, que a mim pessoalmente nunca convenceu muito. A obra de arte sempre levou implícita a sua própria reprodução. Ao se propor à percepção e à memória, é inevitável que desprendam fantasmas no tempo e no espaço. Nesse sentido, a obra de arte é apenas o modelo de suas reproduções, e quase nada mais (o resto é um objeto de prestígio, sujeito a todos os acidentes e manipulações de um objeto qualquer). No mais, a reprodução concreta e tangível sempre acompanhou a obra de arte. Os gregos reproduziam as estátuas (lembro da surpresa que tive ao ler no livro de Kenneth Clark que os originais eram em bronze, e o mármore se usava para as cópias; eu sempre havia pensado que era ao contrário). A pré-história da reprodução foi a cópia, que se fazia trabalhosamente, uma a uma. Mas já nessa pré-história estavam também os moldes e as modelagens, dos quais a impressão é uma forma bidimensional. Com a fotografia, a reprodução chegou a um estágio que se diria definitivo, e que só admitia aperfeiçoamentos. Embora seja necessário observar que esses aperfeiçoamentos nem sempre têm serventia. (AIRA, 2018, p. 09-10).

Pode-se asinalar que Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito entre 1935-1936, diagnosticava no desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade um dos motores das vertiginosas transformações que tiveram lugar no século XX. As teses de Benjamin continuam gerando grande repercussão ainda hoje. Beatriz Sarlo afirmou, há alguns anos, que Benjamin em muitos sentidos poderia ainda ser considerado um contemporâneo:

Nada mais distante de Benjamin que a celebração extasiada da explosão. A impossibilidade de uma totalidade perceptível e pensável é um destino da modernidade, não uma escolha superficial. E, como destino, tem uma dimensão trágica, vivida por subjetividades em conflito, não por atores adaptados às ruínas que restam na paisagem. Benjamin é nosso contemporâneo no mesmo sentido que é ainda um autor aberto a “usos” diferentes. Por um lado, ele se tornou banalmente canônico. Mas seus textos resistem à síntese explicativa. Acreditamos conhecê-lo e, no entanto, fica um resíduo de conflitos, um núcleo que rechaça interpretação. Nada mais difícil do que “ensinar” Benjamin. É claro que muitos de seus temas ainda são atuais, sobretudo o da estetização do político e o da mercadoria como forma universal. Os “exemplos” citados por ele pertencem ao passado, mas suas perspectivas não. Sua atualidade como crítico é assombrosa, ainda que essa não seja a dimensão mais explorada pela vulgata benjaminiana. (SARLO, 2013).⁸⁷

É possível lembrar ainda que até o presente, neste início do século XXI, experimentam-se as reverberações e desdobramentos das mudanças que ocorreram no século passado com relação aos modos de se pensar e de se relacionar com a arte, com a cultura, com o mundo ou mesmo com a autoidentificação e a autorreflexividade da primeira pessoa, em oposição ao outro e/ou à coletividade. A leitura de Benjamin quanto aos avanços das formas de reprodutibilidade técnica ainda é muito famosa e aponta justamente para essa alteração nas relações dos indivíduos com a arte, com as obras e com a valoração e representação delas na cultura Ocidental. Seu tom de vaticínio e de certa nostalgia está entre os elementos mais comumente apontados nesse ensaio que veio a se tornar um clássico nas ciências humanas e estudos literários latino-americanos.

De fato, ainda com Benjamin, da xilogravura para a prensa, da fotografia para o cinema, é evidente que a cultura operou saltos mais acentuados a partir da nascente indústria cultural para as massas. Diante de transformações tão radicais, faz-se

⁸⁷ Beatriz Sarlo: **Benjamin é nosso contemporâneo**. Publicado por Theotonio Paiva, 11/06/2013. Disponível em: <<https://cadernoensaios.wordpress.com/2013/06/11/beatriz-sarlo-benjamin-e-nosso-contemporaneo/>>. Acesso em: 30 dez. 2018.

compreensível a apreensão desse teórico quanto ao perigo da “perda da aura”, ou da dessacralização da obra de arte com sua consequente banalização. A sobreposição da cultura escrita à cultura oral, de forma permanente, também é apontada como determinante no decorrer desse processo de transformações. Nesse sentido, concordar com Aira não parece significar por sua vez a negação de que a literatura enfrentou e enfrenta ainda, a seu próprio modo, as consequências dessas transformações técnicas e culturais.

Afinal, a ameaça da técnica intensificou o movimento de *voltar-se para si*, que foi comum às formas de expressão artísticas na modernidade. Ante realidades mais e mais utilitárias, as competências artísticas viram-se alijadas de função social imediata e voltaram-se para si mesmas, para a exploração de seus próprios limites, para os exercícios metaficcionais e autorreferentes. Deu-se do mesmo modo a constituição de novas relações com os espaços urbanos emergentes, implicando em uma infinidade de novas formas de viver e, conseqüentemente, de narrar e experienciar cultura, na modernidade. Assim como as relações desses sujeitos com noções como a de verdade ou com suas próprias identidades alterou-se drasticamente no decorrer dos últimos séculos. Uma das acusações comuns a esse movimento da arte, sobretudo desde o começo do século XX, é a de que ela teria acabado por se alijar do espaço público.

Em relação à dramaticidade dessas transformações que Benjamin analisa, observa-se um exemplo na própria descrição sobre a perda da aura: “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, p. 13). Na sequência, evidencia-se o tom de certa nostalgia que costuma ser imputado a esse ensaio: “Despojar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, esta é a característica de uma percepção cujo ‘sentido do semelhante no mundo’ é tão forte que captura o singular por meio da reprodução.” (BENJAMIN, 2012, p. 15). Relacionar-se-ia com esse estado de coisas a ânsia mais e mais voraz das massas por consumir intimidades, efeitos de presença, confissões, particularidades, experiências cuja efetivação implicaria na destruição e/ou no esgotamento desse mesmo objeto de desejo, desse impossível que outrora seria assegurado pela intangibilidade que alimentava a aura dos objetos das artes pré-modernas.

A irreversibilidade e verticalidade desse movimento de transformações da cultura apontaria, segundo Benjamin, para algo mais profundo: para uma guinada na percepção humana, isto é, no modo como os homens se relacionam com/e percebem a realidade, física e esteticamente. Se para esse teórico as “massas são 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, p. 30, grifo nosso). Nesse sentido, a relação das massas com as obras de arte teria transformado essas últimas e, é claro, os artistas que as produzem, de modo que tais obras pudessem ser capazes de se adequar aos novos espaços de relacionamento, assimilação e consumo, com as devidas adaptações aos gostos emergentes, ao olhar distraído das coletividades, a partir do século XX. Benjamin argumenta ainda que, nessa cultura que emerge, a percepção dos sujeitos teria se transformado a tal ponto que as interpelações feitas pelas novas formas de arte, como o cinema, se dariam a partir de recursos drásticos como o “choque”. (BENJAMIN, 2012). Essa emergência das novas formas de arte dispostas a competirem com uma miríade de outros estímulos pela atenção dos expectadores é o que, segundo Benjamin, explicaria Marinetti e os futuristas, vanguardistas que teciam odes à Guerra como a forma de realização/satisfação artístico-estética dos homens. Para o teórico, isso seria uma síntese do processo de “autoalienação”, resultado do domínio da técnica pelos homens.

É ainda no sentido dessas transformações que analisar o sujeito contemporâneo, em sua constituição e nas relações por ele estabelecidas consigo mesmo e com o outro, se apresenta como um desafio. Afinal, o processo de constituição desse sujeito parece abarcar também marcos flutuantes, indefinidos e alguns momentos-chave tão distintos quanto relacionados como: o da filosofia de Nietzsche, o das teorizações de Simmel, o das proposições e teses de Benjamin, o da hermenêutica do sujeito de Foucault ou ainda o da obra de Barthes. Em meio a esse cenário de transformações e propostas teóricas que pretendem analisá-las, é possível voltar ao ensaio de Aira, no qual se reivindica o direito à proposição de marcos próprios para delimitar o que o escritor compreende por arte contemporânea. Para César Aira, o contemporâneo na arte poderia ser delimitado a partir de Marcel Duchamp. Retomando a questão do relacionamento entre a arte contemporânea e a reprodutibilidade técnica, Aira afirma a constituição dessa arte do

presente justamente a partir do conflito, da disputa e/ou da fricção estabelecida entre técnicas de reprodutibilidade e formas de criação artística:

A partir de certo momento, precisamente o momento da Arte Contemporânea, é como se estivesse sendo preparada uma corrida entre a obra de arte e a possibilidade técnica de sua reprodução. E talvez essa corrida, essa fuga adiante, seja o que está ditando a forma que toma a obra de arte. A obra de arte contemporânea furta a reprodução técnica na mesma medida em que esta avança e se aperfeiçoa. A obra torna-se obra de arte hoje enquanto se adianta um passo em relação à possibilidade de sua reprodução... Um revés eloquente dessa corrida foram as instalações, hoje em dia já um tanto fora de moda, mas cuja marca se propagou além de seu formato propriamente dito. A fotografia dá uma ideia só parcial da instalação, e até menos que parcial, já que a coloca no mesmo plano das ilustrações de uma revista de decoração de interiores. Em seu mecanismo de entrada, percurso e saída, as instalações enganam a reprodução de um modo traiçoeiro, são uma armadilha não apenas para os ingênuos. (AIRA, 2018, p. 10).

De fato, existem muitas armadilhas e, como enfatiza Aira, não apenas para os ingênuos. O exemplo das instalações é emblemático na medida em que a popularidade dessas formas artísticas parece ter levado a um grande entusiasmo. Todavia, a assimilação da novidade da instalação por críticos e teóricos não teria, segundo o próprio Aira, refletido imediatamente na capacidade de compreensão das fórmulas com as quais essas formas artísticas têm operado. No caso da instalação, Aira menciona um equívoco que teria sido cometido por um crítico de arte renomado ao aconselhar o público sobre o melhor modo de se posicionar a câmera para se fotografar uma instalação (AIRA, 2018). Aira argumenta que o referido crítico não havia se dado conta de que uma instalação obedecia a uma lógica bastante distinta em sua relação com o espaço, muito diversa daquela da pintura com a qual o crítico devia estar mais familiarizado, e que não havia um modo ideal de se fotografá-la (AIRA, 2018). De um modo geral, da perspectiva airiana, deve-se considerar que a arte vem se provando ainda capaz de se antecipar aos avanços tecnológicos de reprodução, assim como de assimilá-los:

Com efeito, é certo que o que poderia chamar-se “tecnologia de reprodução” (ou de reprodução-representação-documentação) foi se aperfeiçoando nas últimas décadas, incorporando o movimento, o som, e, com a digitalização, a possibilidade de comprimir enormes quantidades de informação em um mínimo espaço. Mas esse aperfeiçoamento responde, e talvez obedeça, a passos prévios da Arte Contemporânea que incorporam o movimento, o som, o tempo em todas as suas alterações, a informação enciclopédica. O Artista Contemporâneo segue adiantando-se, segue um passo à frente, e põe seu engenho e criatividade a serviço de que a sua obra contenha um aspecto, um

costado ou uma ponta que siga oculta mesmo na mais inovadora e exaustiva técnica de reprodução. (AIRA, 2018, p. 11).

Para Aira, a capacidade de se furtar seria um aspecto importante a se observar sobre a arte contemporânea. Acredita-se aqui que seria relevante ter em mente também esse aspecto quando da análise da constituição das narrativas autoficcionais que, aliás, não parecem operar de modo a divergir dessa lógica que Aira atribui à arte contemporânea, em seu sentido mais amplo. Afinal, não seria possível esquecer que as autoficções são também obras de arte literárias, aliás, parece não ter existido questionamento quanto ao estatuto ficcional dessas formas narrativas que tenha vingado no território da crítica especializada. Todavia, por outro lado, não parece haver meio tangível de se mensurar a medida com que as autoficções, enquanto obras ficcionais, se furtariam ou responderiam às pressões exercidas pelas técnicas de reprodutibilidade. Seria necessário lembrar, novamente com Aira, que uma obra de arte geralmente se constitui como um ente cuja existência é em si precária e ambígua. Seria possível ainda assinalar que na relação da arte com as tentativas de reproduzi-la, essas últimas vão sendo aperfeiçoadas constantemente pela técnica. Nas palavras do escritor:

[...] nessa corrida que realizam, a obra e a sua reprodução se perseguem tão de perto que chegam a se confundir. A reprodução mesma se torna obra de arte ou, mais precisamente, arte sem obra. “Sonho não sonhado”, disse De Chirico. Sonho não sonhado, porém latente, sem a prepotência do realizado. A arte se torna um jogo ligeiramente fantástico com o tempo: é a documentação de algo que foi, e ao mesmo tempo a promessa de algo que será. Novato e póstumo. Talvez a obra de arte tenha sido sempre isso, um ente de existência precária ou ambígua, suspenso entre o antes e o depois, subordinado a um roteiro que oculta como um segredo sua beleza e seu encanto. (AIRA, 2018, p. 13).

A arte contemporânea poderia ser definida na perspectiva airiana ainda como jogo. Como jogo fantástico, um jogo com o tempo, cujas características intrínsecas parecem mais relevantes que os seus destinatários. Esse tipo de arte colocaria em relação tanto um objeto a ser decifrado quanto o processo de seu deciframento. Essa arte requereria também uma jornada rumo ao incompreendido, ao perdido e ao reencontrado. O modo como César Aira concebe e pratica literatura tem a ver com a forma como ele compreende a arte, seus sentidos e reverberações na realidade e nas percepções dos sujeitos, seja em sentido amplo, seja a partir de cada obra: “Depois de tudo, temos motivo para que nos pareça um tanto mesquinha a existência concreta de obras de arte,

com seu prestígio para semicultos, anzol de turistas ou milionários, sua imobilidade desdenhosa, sua arrogância de objetos caros.” (AIRA, 2018, p. 13). O escritor continua:

Se, na corrida entre obra de arte e reprodução, a obra sempre vai ganhar, mesmo à mercê dos avanços das tecnologias de reprodução, embora por uma vantagem cada vez menor, estamos diante de uma nova versão da competência de Aquiles e a tartaruga. Mas a reprodução torna-se obra, e a obra, reprodução, quando ambas compreendem que o que importa é a história, o roteiro da fábula, que move as duas.

Devemos falar de “reprodução ampliada”, já não ampliada sobre a linha do perfeccionismo técnico, mas ampliada em todas as direções, ou melhor, em todas as dimensões, inclusive as heterogêneas. E isso viria a ser a literatura, pelo menos como eu a entendo, ou venho entendendo desde o ano de 1967. A literatura como “reprodução ampliada”, em todas as direções de um contínuo multidimensional, de uma obra de arte que tinha deixado de ser importante, ou pertinente, uma obra que exista ou não. (AIRA, 2018, p. 13).

Aira reivindica, portanto, para a literatura, essa amplitude de relações e de sentidos capaz de englobar praticamente tudo. A literatura praticada por ele, desse modo, não poderia ser compreendida fora de um contínuo multidimensional; de relações que se armam em diversos sentidos no tempo e no espaço. Assim, faz-se necessário pensar a literatura em íntima relação com aquelas obras do cânone já pouco lembradas ou que foram desde sempre pouco conhecidas; também há que considerá-la em relação com aquelas obras que nunca existiram mas que foram sonhadas, projetadas ou esboçadas de alguma forma. Essa delimitação de espaço de relações engloba, desse modo, possibilidades que beiram ao infinito, como aconteceria no âmbito de qualquer jogo de inteligência. É relevante assinalar também o fato dessa proposta airiana de pensar a literatura em termos de uma “reprodução ampliada” (AIRA, 2018, p. 13), apresentar-se em paralelo com o movimento de expansão proposto nas artes plásticas a partir da perspectiva da “escultura do campo ampliado”, difundida no final dos anos 1970 por Rosalind Krauss,⁸⁸ citada nominalmente no ensaio de Aira.

⁸⁸ “Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade. Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural, do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Suas finalidade e deleite residem justamente em serem opostos e diferentes.

O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de

É possível ressaltar também que Aira reivindica, nesse ensaio, o marco para a instauração da arte contemporânea a partir de Marcel Duchamp, enquanto seu precursor imediato e ponto de partida para esse sentido de contemporâneo que caracterizaria a arte das últimas décadas do século XX. Ao mesmo tempo, Aira instaura esse seu precursor na data de seu encontro com ele, aos 18 anos, durante sua própria adolescência, mas não a partir da cronologia da obra do próprio Duchamp: “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.” (AIRA, 2018, p. 06). É interessante dizer que a escolha desse marco quase coincide com a morte do próprio Duchamp que viria a ocorrer já no ano seguinte, em 1968. Nesse sentido convém ter em mente que a relação de Aira com seus precursores e com a tradição, com a arte e com a literatura canônica, se dá de forma muito particular.

Outro movimento a se considerar nesse ensaio refere-se às definições e propostas de Aira – exemplos da agudeza crítica que perpassam toda a obra ensaística desse escritor – construídas de modo a refratar tendências binárias, ou o impulso de separar artista de crítico, arte de literatura, presente de passado. Aira afirma nesse ensaio ainda seu direito de pensar sua delimitação de arte contemporânea a partir de critérios particulares que não considerariam, por exemplo, a limitação temporal ao presente mais imediato:

Esta história que construí em torno da Arte Contemporânea poderia se aplicar a qualquer época. Talvez a obra de arte tenha sempre se ajustado para que nenhuma reprodução a representasse eternamente. Devemos pensar em um conceito ampliado de “aura”, que incluiria o relato do qual surge a obra. A realidade concreta da obra estaria moldada pela própria obra e pelo tempo que envolveu sua concepção e execução, entendendo por este tempo o transcorrer histórico, em que cada um dos seus pontos é único e irrepetível, e por isso irreproduzível. Daí que ninguém dê muito crédito ao conselho banal de apreciar a obra de arte apenas por seus valores plásticos, independentemente dos saberes ou associações que a envolvam. Nem o formalista mais dogmático, que pendura o quadro de cabeça pra baixo para concentrar-se no jogo de formas e cores, pode se desligar de um relato ou de outro (Richard Wollheim escreveu de um modo muito iluminador sobre o tema).

Mas foi nas últimas décadas, com o advento dos meios técnicos de reprodução cada vez mais desenvolvidos, que saiu à luz esse segredo tão visivelmente guardado da arte. Manter um quantum de irreproduzibilidade tornou-se a tarefa que indicou a direção para a qual se devia ir. Isso fez com

formas diferentes.” KRAUSS, Rosalind E. **A escultura no campo ampliado** (1979). Disponível em: <http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf> Acesso em: 21 dez. 2018.

que a Arte Contemporânea fosse, ou seja, uma arte de formatos, uma épica de formatos em fuga. (AIRA, 2018, p. 14).

É importante reter esse aspecto quanto à caracterização da arte contemporânea enquanto uma “épica de formatos em fuga.” Nesse sentido, seria possível dizer que os formatos em constante transformação na arte contemporânea impõem a uma permanente re-atualização ou re-combinação das categorias já estabelecidas pelas taxonomizações das obras de arte. Afinal, esse tipo de arte não só resiste a se entregar totalmente à reprodução como resiste às tentativas constantes de categorização com que operam a crítica, o cânone e o sistema de circulação, comércio e recepção de tais obras: “A Arte Contemporânea, ao se querer contemporânea, anulou o tempo comprimindo-o no presente, e deve estar em todas as partes ao mesmo tempo.” (AIRA, 2018, p. 17). Não deixa de se evidenciar nessa afirmação de Aira a constatação também quanto ao erro de cálculo implicado no movimento dessa arte: obrigar-se a uma ubiquidade impossível. Ainda assim, segue Aira, “anda a máquina: torna-se necessário reproduzir, o artista responde com a sua própria necessidade de ocultar algo à reprodução, a reprodução se aperfeiçoa para que dela não se oculte nada...” (2018, p. 17). Esse atrito que constitui as relações entre os artistas e as formas de reprodução, para Aira pode ser entendido como uma “corrida, precipitando-se sobre o instante presente, [e que] recebe com justiça o nome de ‘contemporâneo’”. (AIRA, 2018, p. 17).

Quanto à contemporaneidade, trata-se de uma categoria que arrebanha uma multiplicidade de propostas de entendimento, sem que seja possível vislumbrar um caminho rumo a um consenso quanto à sua definição e caracterização. Nesse sentido talvez seja interessante acrescentar a propostas de análise do contemporâneo como a de Agamben, também a do próprio Aira, a partir dessas suas considerações sobre a arte contemporânea. Afinal, Aira apresenta claramente sua proposta de delimitação daqueles que considera como marcos fundadores da arte contemporânea, como já dito anteriormente, sobretudo a partir de Marcel Duchamp e de seu encontro com a obra desse artista, no final da década de 1960. Cabe acrescentar que em seu ensaio Aira trata também de argumentar a respeito do que caracterizaria a proeminência da literatura sobre as demais formas de arte:

Incorporar o não feito ao feito é a tarefa que alguns artistas parecem ter designado para si, desde o momento que a saga do Modernismo se deu a si própria como terminada. O feito, os livros existentes, os quadros, as esculturas, os vídeos etc., pela razão de terem sido feitos, são produtos, e

como tais são objetos do mercado. A desvantagem é que para funcionarem no mercado devem transportar valores já estabelecidos e confirmados, traindo a missão última da arte que é criar e pôr em circulação novos valores.

Mas o feito segue e seguirá sendo o suporte necessário do não feito, que se aloja em sua matéria como um relato secreto. A literatura, ou a literatura como entendo e pratico, poderia ser a ponte de prata estendida entre o feito e o não feito, que estabelecem entre si uma misteriosa e sugestiva assimetria. (AIRA, 2018, p. 18-19).

Essa arte que permitiria o estabelecimento de uma misteriosa e sugestiva assimetria, não deixa de ser complexa e nem de ser praticada com afínco por inúmeros sujeitos, entre eles incluindo-se o próprio Aira. Quanto ao que diz respeito às demais formas de arte, não seria de se estranhar que elas tenham apresentado uma tão variada gama de formatos e propostas distintas antes que finalmente passassem a ter suas formas designadas sob a denominação generalizante de arte contemporânea. Aira, aliás, compartilha com seu leitor o exercício de agrupamento dos diversos nomes dos movimentos de arte (do impressionismo até a arte contemporânea), numa sequência de nomes bastante variada:

Outra abordagem para esse mesmo assunto é a dos nomes. Em algum momento deverá ser feita, se já não foi, a história ou a enciclopédia dos nomes dos movimentos artísticos. É uma história que em sua forma explícita durou mais ou menos um século. Começou com os impressionistas, nome que, tal como ocorreu com outros depois, como o cubismo e o fauvismo, surgiu como crítica ou chacota. Outros nomes foram programáticos, como o futurismo, outros provocadores, como o dadá, descritivos, como o expressionismo. Abstratos, geográficos, como a Escola de Paris, siglas, como Cobra. Na década de 1960 houve uma aceleração explosiva; os nomes, e o que eles significavam, se multiplicaram: pop, op, minimalismo, conceitual, land art, fotorrealismo, arte povera, e centenas mais. Como toda explosão em matéria de forma, deixou a terra arrasada; depois já não houve nomes; os poucos que se propuseram depois, como *pattern painting*, ou *bad painting*, ou Die Neue Wilden (os novos fauvistas), todos nos anos 1970, ou a transvanguarda, foram fugazes e limitados. Havia acabado o carnaval dos nomes; apenas ficava como *Ersatz* antepor um “neo” ou “pós” em algum velho nome. (AIRA, 2018, p. 19-20).

Todavia, a motivação principal para tantos e distintos nomes dados aos movimentos artísticos, segundo Aira em uma passagem um tanto irônica, teria se dado a partir de motivos bastante prosaicos. Para ele, se não houvesse a proposição de tantos nomes as casas de leilões não teriam como anunciar suas ofertas e nem teriam como divulgá-las em seus catálogos. Aira não deixa de assinalar que há de passar também pela ironia qualquer tentativa de definir, honestamente, a arte contemporânea, enquanto classificação que, enfim, teria prosperado como designação hegemônica para as obras de arte produzidas nas últimas décadas:

[...] e então, por um consenso entre eles, decidiu-se dar um nome convencional a tudo que, sem entrar em alguma das categorias restantes, [...]. O nome que elegeram, sem espremer muito o cérebro e com escassa visão de futuro, foi o de Arte Contemporânea. Um nome perfeitamente absurdo, nem descritivo, nem provocativo e nem geográfico, de uma neutralidade espantosa, quase paródica.

Mas curiosamente o nome pegou, e ficou, e por conta de sua permanência, que já por si é paradoxal, começou a ganhar sentido; entre outras coisas, ou principalmente, porque o que ele designa, apesar de sua enorme variedade, possui traços comuns, uma certa atmosfera comum, que é a coincidência em um momento histórico que renega ludicamente a História para se dispersar como um presente permanente. (AIRA, 2018, p. 20).

Na sequência, Aira retoma o argumento já apresentado em “Particularidades absolutas” quanto à diferença entre arte e artesanato, acrescentando ironias a respeito da falta de necessidade da arte ser bem feita, na medida que, para a arte, ser uma boa produção significaria submeter-se às limitações de um cânone, e nesse sentido isso implicaria uma forma de limitação já de saída, o que permitiria muito pouco de inovação. Aira ainda afirma que apenas os jovens, por ingenuidade, incorriam no erro de acreditar que a arte deveria ser bem produzida:

Dizem que o conceito de arte nasceu no século XVIII. Ninguém ainda está de acordo com esse conceito. Para mim, seria uma restrição, mediante a qual se isola a pequena parte ativa do que antes, ou sempre, se chamou de arte, e todo o restante se relega à condição de artesanato. Este, o artesanato, deve ser bem feito (de modo que seja aceito, apreciado e vendido). Para ser bem feito, é preciso que seja feito como se fez sempre, ajustando-se a um cânone que só admite variações, e estas dentro das margens aceitas. A arte, ao contrário, não é arte se é bem feita (ou seja, se é submetida aos valores estabelecidos). No caso da arte, não é necessário que seja bem feita – e é uma lamentável perda de tempo (na qual só os jovens incorrem) esforçar-se nesse sentido. Se é arte, ou para que seja arte, deve criar valores novos; não necessita ser boa, ao contrário: se é possível que seja classificada como boa é porque está obedecendo a parâmetros de qualidade já fixados, e seria colocada então, segundo este inovador conceito do século XVIII reinterpretado por mim, na categoria de “artesanato”. (AIRA, 2018, p. 20-21).

Para Aira, ao delimitar o conceito de arte seria importante recuar: “até o momento em que começou a haver nomes para as escolas ou movimentos, ou seja, até o impressionismo, ou seus ‘precursores’, no sentido borgeano.” (AIRA, 2018, p. 21). Ele acredita que é nesse período em que se criaram os parâmetros do gosto, nos quais o “tempo, o tempo histórico, começa a participar no jogo.” (AIRA, 2018, p. 21). Esse momento seria, de acordo com sua leitura, o que se passou a conhecer como

Modernismo ou Modernidade: uma teleologia apontada para o futuro, que teve sua figura mais ruidosa nas vanguardas. Esse processo chegou ao auge na década de 1960, e então acabou. A Arte Contemporânea poderia ser a

realização da teleologia do modernismo. Já não se assume como arauto do devir futuro do tempo, mas como realização lisa e plena no presente.

“Criar valores” é intervir na história pessoal do espectador. Criar-lhe um gosto, dar-lhe um novo ponto de vista... Isso tem, ou teve, sua equivalência no artista: desde o momento em que a arte deixa de se propor como produtora de objetos artesanalmente belos, passa à dimensão do não feito, e os objetos de arte tornam-se apenas o suporte do mito biográfico do artista. Se a ideia original se faz inteligível, pode prescindir dos objetos, e de fato prescinde na maioria das vezes, os degrada ou os resgata do lixo. O objeto torna-se secundário em relação ao relato do qual emerge. Sendo assim, o artista mostra-se coerente com o conceito do século XVIII, pois criar valores é contar histórias. (AIRA, 2018, p. 21-22).

Desde o século XVIII, numa delimitação mais didática que factual, apresenta-se como tema de interesse, teórico e da própria arte, a lenta transformação das subjetividades que, agora, no início do século XXI faz coro ao alerta quanto à massificação das características que conformam a subjetividade contemporânea, marcada pela hiperinflação da presença e importância do Eu e das formas de autorreferência, sejam imagéticas ou discursivas. Essa espécie de narcisismo tem sido apontada reiteradamente, com bastante ênfase desde o final do século XX, como sendo um dos mais evidentes estigmas do presente. Nesse contexto, os sujeitos narcísicos, não ineditamente, mas de forma massiva, demandariam e se reconheceriam nas distintas formas narrativas assumidas pelas ficções do Eu. Contudo, essa condição não seria, é importante enfatizar, um *privilégio* contemporâneo.

Nesse sentido, convém dizer que a imagem do sujeito contemporâneo ganha novos focos de atenção num entrecruzamento entre as novidades que apresenta e os desdobramentos que encarna quanto a indagações já estabelecidas acerca do homem moderno. Jacy Seixas, em “A imaginação do outro e as subjetividades narcísicas: um olhar sobre a invisibilidade contemporânea [o mal-estar de Flaubert no Orkut]”, sintetiza do seguinte modo as características atribuídas ao sujeito moderno:

Ora, o “eu” da modernidade sólida – interessa-me enfatizar as transformações em curso na contemporaneidade – sente-se só, apartado dos outros, “desprovido do nós”, mas tem a si mesmo. Tem o seu pensamento, que, à sua revelia, arranca-o da solidão e isolamento, onde, aliás, deseja estar. Possui, inconscientemente, um *alter* internalizado com o qual interage, dialoga, “rumina”. O “eu” é enfática e dolorosamente afirmado, em maiúsculas. É dolorosa (ainda!) a impossibilidade de não parar de pensar (e de sentir). Este eu, se não tem os outros externos a ele ainda tem a si mesmo (o *alter* instituinte de sua subjetividade que o habita, e que o “condena à liberdade”). Ora, aqui a solidão – a ausência de um ou vários “nós” – é por assim dizer habitada, povoada, pelo eu e seus *alteres*; ele de alguma forma preenche este espaço. (SEIXAS, 2009, p. 87).

Para Seixas, essa análise se articularia a partir de três momentos-chave da configuração das formas de relação com a alteridade: *a grega clássica*, na qual as identidades se constituíam nas inter-relações mediadas pelo olhar e pela participação no espaço público; a relação com a *alteridade moderna*, a partir da lógica binária do par inclusão/exclusão que não permitiria mais simetria e/ou reciprocidade entre o Eu e o Outro (SEIXAS, 2009, p. 86). Configurar-se-ia assim, na modernidade, a desestabilização da alteridade a partir da exclusão, quando não do extermínio, do outro. Aqui, segundo Seixas, a alteridade seria relevante também para a nomeação do sujeito, todavia, em sentido já diferente daquele que caracterizava a alteridade dos gregos, o “olhar dos localizados na zona de inclusão [que é o único que importa] vai e não volta.” (SEIXAS, 2009, p. 81). Já com relação à *alteridade contemporânea*, o Eu constituir-se-ia no esvaziamento desta aludida alteridade, como resultado de um agravamento de transformações ainda em curso. Para se referir a essa complexa e grave configuração, Seixas apresenta o seguinte conjunto de características definidoras:

Hoje, na modernidade líquida, este espaço é um lugar despovoado e árido, a temporalidade do instante fugaz e transitório não permite a duração mínima para o cultivo ou enfrentamento da alteridade psíquica. O eu solitário, impotente e inativo, exilou-se ou abandonou a si mesmo e se acantonou no “nós” das inúmeras comunidades excludentes e fluidas, onde ele se perde ao se esquivar em permanência. O eu contemporâneo, talvez exausto, retirou-se das áreas desertificadas (extremamente sólidas) do seu eu interior povoado, no entanto, por tantos eus. Resta saber se a possibilidade de subjetivação (que supõe a relação com o *alter*) é possível cultivando-se este deserto interior (sem pensamentos, sentimentos e ações efetivamente partilhados) ou inconscientemente deixando-o de lado. (SEIXAS, 2009, p. 87).

Esse Eu contemporâneo acabou por se estabelecer considerando o Outro, na relação de alteridade, como algo a ser negado, descartado, o Outro, enfim, como exclusão. (SEIXAS, 2009, p. 86). De fato, o primeiro impulso é a conclusão pelo irremediável da situação. Todavia, ao retomar o mote de Aira em seu ensaio, pode-se pensar que a arte e a literatura contemporâneas, assim como a arte e as narrativas de todos os tempos, foram e são capazes de interferir, desestabilizando e desautomatizando as percepções dos sujeitos quanto a todos os tipos de condicionamentos, inclusive quanto a esse estado atual do relacionamento do Eu com a alteridade, sustentado a partir de um sentido sobretudo negativo. Assim, se num primeiro momento quer parecer que a autoficção se arma justamente como espaço de endosso e referendo desse Eu contemporâneo e esvaziado, que nega radicalmente a alteridade para a sua constituição,

por outro lado, a autoficção tanto pode servir para contrapor esse estado de déficit da subjetividade contemporânea quanto é capaz de denunciá-la. A forma com que se apresenta a autoficção na obra de César Aira, por exemplo, é bastante particular e difere das configurações mais comumente esperadas quando se trata desse tipo de narrativa. Desse modo, não é de se estranhar as reiteradas negativas de Aira quanto ao possível (des)valor dessa forma narrativa:

- O narrador de *Prins* fala, a certa altura, da “necessidade genuína que o romance popular tem de gerar a teoria que o sustenta”. Devemos prestigiar a evasão?

Aira - Eu não quero me aprofundar na teoria. As duas categorias mentais básicas são espaço e tempo. O espaço é a categoria feliz: se vive, anda, respira, ama e se come no espaço; *o tempo, por outro lado, é a categoria triste porque é onde envelhecemos, morremos*. E eu acredito que há uma literatura – o antigo romance, por exemplo – que criava esses grandes cenários onde se podia escapar. Agora isso foi substituído por uma literatura do tempo, mais triste. Tudo é autoficção, que é contar vidas... Enfim. Essa é a ideia. É por isso que reivindiquei a evasão no sentido espacial. (AIRA, 2018, tradução e grifos nossos).⁸⁹

Convém lembrar que a arte, ou mais especificamente, a literatura do presente, aquela praticada por César Aira, apresenta-se como um contínuo endereçamento ao outro, à alteridade. Aqui, nessa afirmação, reside uma ambiguidade, a arte contemporânea costuma ser percebida como refratária, extremamente conceitual, autorreferente e/ou hedonista, todavia há apontamentos quanto ao seu sentido positivo; quanto ao seu sentido de ação no mundo, ou de ensejo para denúncias e desnudamentos das urgências sociais, políticas e históricas. Como é dito por Diana Klinger, o modo como o Eu das narrativas autoficcionais se constitui parece ser a partir da relação com a sua alteridade, a partir da perspectiva de se ler nesse autor o olhar de um etnógrafo (KLINGER, 2006).⁹⁰ Vale lembrar ainda que em escritores como César Aira verifica-se

⁸⁹ César Aira. Entrevista a Mario Amadas: “- El narrador de *Prins* habla, en un momento, de la “genuina necesidad que tiene la novela popular de generar la teoría que la sustenta”. ¿Hay que prestigiar la evasión?

Aira - No quiero entrar en las aguas profundas de la teoría. Las dos categorías mentales básicas son el espacio y el tiempo. El espacio es la categoría feliz: uno vive, camina, respira, ama, come en el espacio; el tiempo, en cambio, es la categoría triste porque es donde envejecemos, morimos. Y creo que hay una literatura - la vieja novela, por ejemplo - que creaba esos grandes escenarios donde uno se podía evadir. Ahora ha sido reemplazada por una literatura del tiempo, más triste. Todo es autoficción, que es contar vidas... En fin. Esa la idea. Por eso reivindiqué la evasión en el sentido espacial”. César Aira. Entrevista a Mario Amadas. 2 – Libros: **Nunca sufrí la angustia de las influencias**, 25 abril de 2018. Disponível em: <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Nunca-sufri-la-angustia-de-las-influencias/12026>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

⁹⁰ “‘Etnografia’ não se entende neste contexto como uma técnica de investigação empírica (que, por outro lado, não existia ainda nos anos 20 como um método claramente estabelecido), mas como ‘um conjunto

o imbricamento da forma autoficcional como um componente a mais, capaz de contribuir para a construção de suas narrativas. Aliás, as narrativas airianas não abrem mão do predomínio de elementos mais tradicionais à ficção, como o recurso à fábula, e ao absurdo da fábula *à la Kafka*, por exemplo. A literatura de Aira também não renuncia a uma infinidade de temas que incluem – sem excluir o humor, a ironia, o absurdo ou as peripécias e disparates – questões sociais, artísticas, identitárias ou questões culturais de relevância para o presente. A autoficção, nesse sentido, constituir-se-ia como o ensejo, o procedimento capaz de tornar o espelhamento, aparentemente simples, entre o Eu do escritor e o Eu autoinscrito nessas narrativas, um complexo jogo de desestabilizações.

Com relação à constituição da subjetividade contemporânea, se por um lado seria possível afirmar na negação da alteridade uma das suas características, por outro, seria possível compreender nas artes e na literatura um contraponto saudável quanto às relações com a alteridade. O espaço literário enseja variadas relações de alteridade, as ficções permitem ao leitor o contato com distintas formas de re-criação de experiências e memórias. A literatura proporciona relações de alteridade também a partir das comunidades de leitores (ainda que essas sejam provisórias ou superficiais); e, sobretudo, ela permite que se estabeleça a alteridade entre um autor e um leitor de um texto literário. Ainda nesse sentido, faz-se necessário considerar que a literatura e o leitor estão imersos em uma realidade também em transformação e cujos sentidos estão em constante disputa. No tópico a seguir, trata-se dessa questão das disputas quanto ao presente e das tentativas de abordá-lo, juntamente com as mudanças percebidas na relação dos sujeitos com o tempo, sobretudo desde o século passado.

de diversas maneiras de pensar e escrever sobre a cultura do ponto de vista da observação participante' e 'uma predisposição cultural mais geral que passa através da antropologia moderna e que essa ciência compartilha com a arte e a escritura do século XX'. Tal 'predisposição cultural' ou 'atitude etnográfica', como preferimos chamá-la aqui, compõe e decompõe as hierarquias e relações 'naturais' da cultura e sugere uma atitude de 'observação participante' sobre os elementos de uma realidade cultural desfamiliarizada. É precisamente em termos de 'atitude etnográfica' que nos interessa pensar a literatura e a teoria de final do século XX. A operação não consiste em 'aplicar' as hipóteses de Foster e Clifford à realidade latino-americana, mas – ao contrário – pensamos suas posições como sintomas do presente, pois seus textos encarnam essa mesma atitude etnográfica que eles detectam no pensamento atual.” (KLINGER, 2006, p. 75).

2.3 As temporalidades em disputa

A título de exemplo quanto às especificidades da cultura do presente, menciona-se o projeto desenvolvido pelo Museu Andy Warhol que iniciou, há alguns anos, uma transmissão de imagens, 24 horas por dia, em *streaming*, diretamente do túmulo de Warhol. Esse projeto parece amalgamar uma espécie de homenagem a uma campanha para coleta de doações, em parceria com uma igreja da comunidade.⁹¹ Por meio dele, é possível assistir pela internet às mudanças climáticas (neve, sol, chuva), pessoas posando para fotos em frente ao túmulo do expoente da arte pop, outras depositando latas de sopa Campbell ao redor da lápide do artista, etc. A proposta do Museu Warhol fala por si e comprova a ambivalência quanto à percepção dos limites, cada vez mais tênues, entre o público e o privado, entre a homenagem e a espetacularização, entre a necessidade/direito ao registro e a exploração das narrativas do Eu na cultura contemporânea. Neste início do século XXI, aliás, tem sido bastante comum que uma tentativa de homenagear a memória de um sujeito, de um artista, resvale na mera exploração comercial; do mesmo modo, um movimento que se pretende em direção à intimidade pode, deliberadamente ou não, resultar no desvelamento da impossibilidade de se entregar essa intimidade à audiência; ou ainda, um movimento que se anuncia como confessional, e honesto, pode se relevar a mais inverossímil das ficções.

Se, didaticamente, seria possível afirmar como centro da era clássica a primazia de deus sobre o destino de todos os homens e uma subjetividade eminentemente coletiva, na modernidade, por sua vez, teria sido comum assinalar a ascensão de um sujeito individual, atomizado, guiado pelo cetro duma racionalidade científica que se pretendia a toda prova. Todavia, ao se colocar em perspectiva a história recente do século XX, a barbárie das duas Grandes Guerras assim como as muitas outras provas de irracionalidade que tiveram lugar desde esse curto período de tempo, fica patente, como amarga síntese, os limites da racionalidade científica, do *logos*, para imperar sobre o

⁹¹ “The Warhol Museum says you can access the stream 24 hours a day, seven days a week. The ‘Figment’ feed shows balloons, flowers, Campbell’s soup cans and other nods. There’s no word yet on how long the feed will stay up, so check it out while you still can. And if you’re feeling truly celebratory, you can donate a soup can, a bouquet of flowers or both to be sent to Warhol’s grave. Within 48 hours, EarthCam will do its best to alert you when to check out your delivery live on camera. EarthCam is partnering with St. John Chrysostom Byzantine Catholic Church, with a portion of the proceeds going to The Greater Pittsburgh Food Bank.” Disponível em: <https://www.earthcam.com/usa/pennsylvania/pittsburgh/warhol/?cam=warhol_figmentstream>. Acesso em: 06 jan. 2019.

mundo humano. Nesse sentido, desce-se mais um degrau rumo às identidades fragmentárias e às incertezas quanto às possibilidades de se definir, em termos estáveis, as identidades e os sujeitos do presente.

É pertinente lembrar, nesse sentido, que um dos modos com que se costuma datar o debate acerca da pós-modernidade, enquanto disputa conceitual e tentativa de abordar as mudanças de percepção do tempo por parte dos sujeitos, seria localizá-la a partir da década de 1950, com o pós-Guerra e com o início, por exemplo, das políticas de globalização. Cabe assinalar também a espécie de consenso negativo quanto às propostas sobre a pós-modernidade. De fato, percebe-se nesse âmbito certo consenso quanto à impossibilidade de se atingir o consenso, seja no que se refere à delimitação de seus possíveis marcos, seja quanto à determinação das diferenças e similaridades passíveis de serem observadas, por exemplo, entre modernidade e pós-modernidade.

Essa discussão sobre a pós-modernidade comportaria, aliás, um ruído teórico ainda muito superior ao percebido no âmbito das tentativas de se analisar a autoficção. Em sua história como conceito, campo de proposições intelectuais, tentativa de delimitação de tempo histórico, marco, para alguns, ou mera aposta e provocação, para outros, a pós-modernidade (e o pós-moderno, com seus termos e sentidos correlatos), configura-se como uma das polêmicas de longa duração pautada por inúmeras disputas e indefinições. É possível assinalar que o auge desse debate sobre o pós-modernismo e a pós-modernidade concentrou-se entre as décadas de 1960 e 1990, como o interesse comum a diversas disciplinas do conhecimento. Houve também um movimento que pretendeu tangenciar esse debate operando a partir da proposição de outros conceitos para conceituar as mudanças e (des)continuidades observáveis da modernidade até o presente.

É possível dizer também que, nas ciências humanas, costuma ser relativamente comum associar termos como pós-moderno e pós-modernidade a debates como os empreendidos no âmbito dos estudos culturais ou a partir de trabalhos realizados por teóricas feministas, ou dos estudos pós/descoloniais. Seria relevante assinalar, com Linda Hutcheon (1991), que teria se dado na arquitetura o surgimento do termo pós-modernidade e que, nesse campo em específico, seria perceptível a inexistência dos ataques acirrados e/ou das contestações que o conceito (mobilizado no âmbito das discussões sobre o pós-modernismo) enfrentou nos outros domínios e nas demais artes.

Aliás, seria possível afirmar que as abordagens quanto a temporalidades distintas, imbricamentos e transformações no decorrer dos períodos históricos e quanto aos regimes de historicidade costumam ser ainda hoje propensos a causar reverberações e disputas acirradas, para não dizer violentas. Já com relação às tentativas de definição de conceitos e termos como o pós-moderno, elas se dão a ver imersas em um universo de indefinições ainda maior, aonde justamente tais disputas se mostram mais complexas. É nesse sentido que Santiago Juan Navarro afirma:

Apesar da desconfiança inicial de muitos críticos, o termo “pós-modernismo” acabou por se impor em grande parte do campo acadêmico. Usado para expressar um desdobramento ainda em relação com o modernismo, o prefixo “pós-” adquiriu diferentes matizes, quando não conceituações divergentes. Para alguns, trata-se do termo mais apropriado para designar uma ruptura radical com a estética modernista; para outros, seria apenas uma extensão das premissas do próprio modernismo. Se falta consenso para estabelecer sua relação com movimentos ou períodos anteriores, o mesmo poderia ser dito sobre sua cronologia. A década de cinquenta (Jameson 1991: 1), a de sessenta (Hutcheon 1988: 8) e a de setenta (Harvey 1989: 7) são apenas alguns dos referentes temporais que foram considerados como seus períodos inaugurais. (NAVARRO, 2002, p. 17, tradução nossa).⁹²

Seria possível arriscar uma delimitação ao se pensar a questão da pós-modernidade como o conjunto de reflexões, como o conjunto de efeitos das transformações materiais, culturais e históricas ocorridas desde o último século. As transformações observadas no âmbito das temporalidades, com a aceleração das possibilidades de ação, trabalho e comunicação servem de parâmetro para a constatação dessas mudanças. Talvez seja proveitoso retroceder à época das grandes teorizações fundadoras, sobretudo ao caso de Georg Simmel, antes de abordar aquelas que seriam as características do sujeito e da cultura contemporâneos.

Nesse caso, considera-se oportuna a menção ao famoso ensaio sobre “O conceito e a tragédia da cultura”, de 1911, no qual Simmel trata das relações conflituosas, muitas vezes opostas, entre os polos *vida e formas da cultura* nas relações entre os homens e a cultura do tempo em que lhes cabe viver. A importância de Simmel e sua obra são

⁹² “Apesar de la desconfianza inicial de muchos criticos, el término ‘postmodernismo’ ha acabado por imponerse en gran parte del ámbito académico. Usado para expresar una relación de secuencia en relación con el modernismo, el prefijo “post-” ha adquirido diferentes matices, cuando no conceptualizaciones divergentes. Para algunos se trata del término más apropiado para designar una ruptura radical con la estética modernista; para otros, no es sino una extensión de las premisas del propio modernismo. Si hay escaso acuerdo para establecer su relación con movimientos o periodos precedentes, lo mismo podría decirse en torno a su cronología. La década de los cincuenta (Jameson 1991: 1), la de los sesenta (Hutcheon 1988: 8) y la de los setenta (Harvey 1989: 7) son sólo algunos de los referentes temporales que se han barajado como sus periodos inaugurales.” (NAVARRO, 2002, p. 17).

resumidas na introdução de **Simmel e a modernidade**, livro organizado por Jessé Souza e Berthold Öelze, quando se diz que: “parece acontecer com Simmel o mesmo fenômeno que anteriormente havia acontecido a Max Weber: depois de um relativo esquecimento, reacende-se o debate acerca da obra desses autores em níveis nunca vistos.” (SOUZA; ÖELZE, 2014, p. 7). Os organizadores consideram ainda que o interesse renovado pela obra simmeliana dever-se-ia a boas razões, a “atualidade radical da sua obra” a teria feito soar cada vez “mais contemporânea à medida que o tempo passa” (SOUZA; ÖELZE, 2014, p. 7-8).

Segundo esses teóricos, Simmel seria “um autor de rara genialidade e originalidade, tanto na escolha dos temas quanto no modo de abordá-los.” (SOUZA; ÖELZE, 2014, p. 7-8). A questão principal para Simmel teria sido, aliás, perceber, no “nível de vida cotidiano e das consciências singulares”, a significativa “transformação levada a cabo pelas grandes mudanças estruturais do mundo moderno: a urbanização, a divisão social do trabalho e, acima de tudo, o advento da economia monetária ou, simplesmente, do dinheiro” (SOUZA; ÖELZE, 2014, p. 7-8). Souza e Öelze assinalam ainda a relevância que Simmel confere à vida cotidiana, mesmo em suas manifestações aparentemente simples, sua preocupação apresenta-se no sentido de “captar-lhe o ritmo próprio, nervoso, fragmentário, fugidio, [fazendo] de sua obra uma das mais bem-sucedidas tentativas – ao lado, talvez, de Walter Benjamin e Charles Baudelaire – de captar o especificamente ‘moderno’ na modernidade ocidental.” (SOUZA; ÖELZE, 2014, p. 8).

No ensaio “O conceito e a tragédia da cultura”, Simmel atribui ao conceito de cultura, e às suas formas que tendem inevitavelmente à fixidez, um caráter trágico por origem. Isso se daria na medida em que tais formas culturais se separam da fluidez da vida humana e passam a manter com ela uma relação complexa e mais das vezes impositiva, causando nos indivíduos uma sensação de alheamento ou de não reconhecimento frente à própria cultura:

O fato de o espírito criar algo objetivo autônomo, que se torna o caminho para o desenvolvimento do sujeito de si mesmo para si mesmo, constitui o conceito de toda cultura; mas justamente com isso aquele elemento integrante e condicionante da cultura é predeterminado a um desenvolvimento próprio, que consome continuamente forças dos sujeitos, que abarca sujeitos em seu caminho, sem, no entanto, conduzi-los à sua própria altura. O desenvolvimento do sujeito agora não pode mais tomar o caminho do

desenvolvimento do objeto; seguindo-o, todavia, ele se perderá em um beco sem saída ou em um esvaziamento da vida interior peculiar.

De um modo mais positivo ainda, o desenvolvimento da cultura exclui de si o sujeito pela já indicada ausência de forma e de limites do espírito objetivo, que resulta do número ilimitado de seus produtores. Qualquer um pode contribuir para o acervo dos conteúdos culturais objetivados sem qualquer consideração para com os outros contribuintes; este acervo possui em cada época cultural específica uma determinada coloração, ele tem internamente um limite de qualidade, mas não um limite de quantidade. (SIMMEL, 2014, p. 101).

Muito a propósito desses movimentos de sedimentação e dissolução inerentes às relações estabelecidas entre cultura e vida é que se pode pensar as crises contemporâneas quanto ao tempo, à arte e às literaturas. Essa dicotomia vida e forma inerente ao conceito de cultura seria, para Simmel, de suma importância, pois, sintetizaria o que de inevitabilidade trágica haveria já no próprio movimento de se tentar a conceituação da cultura. Algo que se originaria dessa drástica cisão entre a vida que flui, na mobilidade fugidia do tempo, e as formas que se cristalizam, na imobilidade das representações culturais, consolidando o processo de instituição da cultura, em sentido *lato*. Cabe esclarecer também que o termo vida é aqui entendido a partir do sentido que Simmel lhe atribui:

Assim como a vida – e acima de tudo sua elevação na consciência – contém seu passado em si de uma forma imediata, como se fora uma parcela qualquer de algo inorgânico, assim como este passado continua existindo na consciência não apenas como causa mecânica de mudanças posteriores, mas segundo seu conteúdo original, a vida abrange também seu futuro de uma maneira que não encontra analogia com o mundo inanimado. Em cada momento de vida de um organismo que cresce e se reproduz, a forma posterior está presente com uma necessidade e pré-figuração internas absolutamente incomparáveis àquelas com a qual a mola tensionada contém seu relaxamento. Enquanto o que é inanimado possui pura e simplesmente o instante do presente, o ser vivo estende-se ao passado e ao futuro. Todos os movimentos anímicos, como a vontade, o dever, a vocação e a esperança, constituem a continuação espiritual da determinação fundamental da vida: conter seu futuro – de uma forma especial que existe apenas no processo da vida – em seu presente. (SIMMEL, 2014, p. 78).

Contudo, cabe reiterar, o fio da navalha no âmbito dessa sedimentação passaria pela separação e cristalização daquilo que se separaria da vida. Como ocorre, por exemplo, no caso do cânone literário, enquanto instituição sustentada a partir de discursos, teses, dogmas, postulações arquiváveis. Ou, dando continuidade a esse exemplo, no caso de movimentos multilaterais, das margens para o centro, das disputas que pretendem justamente o afrouxamento de amarras do cânone, com a relativização de certas categorias muito rígidas e/ou ultrapassadas. De fato, nesse sentido, convém

assinalar que os domínios da crítica e das escolas de pensamento não estão postos sobre bases apaziguadas. Isso, aliás, torna-se perceptível quando se olha para os centros de produção intelectual e artística desde as margens, desde os interiores bravios e agrestes, desde o periférico que habita nestas, por sua vez, também periféricas partes do mundo.

Eis aí o tipo de paisagem na qual a crítica e a literatura latino-americanas, por exemplo, percebem-se na contemporaneidade. Trata-se de um território movediço no qual a literatura tenta se situar, assim como a história e as demais disciplinas do conhecimento. Todavia, a angústia ante tal cenário não seria exclusividade de intelectuais, pesquisadores ou mesmo artistas. Essa angústia parece mais um sintoma a afetar todos, em diferentes medidas, sem distinções. A angústia contemporânea seria a da percepção do próprio deslocamento, a percepção do próprio esvaziamento ante as formas da cultura, cada vez mais alheias e autônomas em relação à vida comum dos homens. Também nesse sentido, seria necessário ponderar sobre o fato de que ao mesmo tempo em que se tem a impressão de que caem as fronteiras entre realidade e ficção, essas mesmas fronteiras parecem se armar de forma cada vez mais potente, ainda que recorrendo, nesse movimento, a uma inegável maleabilidade.

Se de fato seria possível dizer que as fronteiras entre disciplinas ou domínios fariam cada vez menos sentido, por outro lado, as fronteiras efetivas, institucionais e políticas, nunca foram tão evidentes, ou melhor, já foram num passado histórico que se acreditava sepulto. Com relação às produções e às formas literárias e aos imbricamentos que tais formas estão a produzir, Josefina Ludmer, em **Realidades Pós-autônomas**, considera que:

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da “literatura”, atravessariam a fronteira e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem exterior, que é a imaginação pública; em tudo o que se produz e circula e nos invade e é social e privado e público e real. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social aonde não há “índice de realidade” ou de “ficção” e que constrói o presente. Entrariam na fábrica de realidade que é a imaginação pública para contar algumas histórias cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. A fim de imaginar identidades de sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios. (LUDMER, 2013, p. 132).

Com Ludmer, seria possível afirmar que atualmente vive-se sob os influxos dessas duas correntes gerais de sensações. Seja na produção literária, seja na produção de narrativas de não ficção, ou daquelas imbuídas de sentido histórico. A autoficção se apresentaria assim, no âmbito dos estudos literários, como o tipo de inquietação a que a

crítica se sentiria fortemente instada a responder. Suas potencialidades narrativas são tão diversificadas que incitam ainda novas abordagens e análises. Seria possível resumir tudo isto no seguinte: a contemporaneidade refere-se a um território de limites (in)definidos e em disputa, as tentativas de defini-la enfrentam, entre outras coisas, leituras bastante pessimistas e/ou nostálgicas de uma modernidade ou de uma era clássica tanto mais perfeitas à medida que delas o presente se afasta.

Na arte e na literatura, o tratamento dado às indefinições do presente e às possibilidades de se pensar o mundo a partir de perspectivas mais maleáveis quanto a categorizações e hierarquias tem se traduzido em formas artísticas peculiares, ainda que os “inimigos da arte contemporânea” (AIRA, 2018) possam insistir na pouca relevância desses movimentos. Em se tratando das delimitações e de marcos quanto às transformações e definições de regimes de temporalidades, para este trabalho, observa-se com atenção especial a proposta de César Aira e sua periodização particular para a arte contemporânea: a partir do ano de 1967, ano de sua descoberta de Duchamp. Nas palavras do próprio escritor:

No começo esteve Duchamp; quase se poderia dizer que foi o mito de origem e, como todos os mitos, não se limitou a dar o movimento inicial senão que realizou todo o caminho, de ida e de volta, por onde não resta mais do que percorrer. Com a particularidade de que o discurso foi seu, e foi explicitamente parte da obra. Não é que depois os críticos, curadores e historiadores não tenham especulado interminavelmente a respeito de sua obra, senão que ele foi o inventor de uma obra de arte que vinha em duas partes indissolúveis: obra e discurso sobre ela. **O Grande Vidro** e a **Caixa Valise** foram, ou foi, no singular, o primeiro e definitivo ensaio. Aperfeiçoado depois com os *ready-mades*; aperfeiçoado em direção a mais sucinta e elegante simplicidade: com o *ready-made* a obra é qualquer coisa, o discurso é só a assinatura do artista. (AIRA, 2018, p. 29-30).

Além da forma de periodização a ser considerada, é relevante também ter em mente a concepção de literatura adotada. Isto é, saber que entendimento de literatura apresenta-se quando da análise das produções consideradas autoficcionais. Afinal, por si, o movimento de adentrar no território da literatura contemporânea já implicaria em operar deslocamentos teóricos e metodológicos. Diante de tal objeto, apontar fronteiras em sentido estritamente dogmático parece não ser mais suficiente ou natural. Em se tratando especificamente da realidade muito particular das literaturas e culturas latino-americanas, Beatriz Sarlo, em **Cenas da vida pós-moderna**, ressalta que, no âmbito das discussões sobre uma pós-modernidade latino-americana, as especificidades seriam muitas:

Estamos no fim do século e na Argentina. Luzes e sombras definem uma paisagem conhecida no Ocidente, mas os contrastes sobressaem, aqui, por dois motivos: nossa marginalidade quanto ao “primeiro mundo” (daí o caráter tributário de muitos processos cujos centros de iniciativa se encontram em outro lugar); e a solene indiferença com que o Estado entrega ao mercado a gestão cultural, sem estabelecer para si uma política de contrapeso. Como outras nações da América, a Argentina vive o clima do que se chama “pós-modernidade” no marco paradoxal de uma nação fraturada e empobrecida. Vinte horas diárias de televisão, cinquenta canais, e uma escola desarmada, sem prestígio simbólico nem recursos materiais; paisagens urbanas traçadas segundo o último design do mercado internacional e serviços urbanos em estado crítico. O mercado audiovisual distribui suas bagatelas e aqueles que podem consumi-las se entregam a essa atividade como se fossem moradores dos bairros ricos de Miami. Os mais pobres só podem conseguir o fast-food televisivo; os menos pobres consomem este e alguns outros bens, enquanto se lembram dos bons tempos da escola pública, a qual seus filhos já não podem frequentar, ou na qual seus filhos já não recebem o que eles receberam; os demais, como em qualquer parte, escolhem o que quiserem. (SARLO, 1997, p. 07-08).

Retém-se da fala de Sarlo especificamente a necessidade de percepção quanto às descontinuidades e rupturas que as temporalidades do presente carregam. Certas promessas da modernidade não passaram de promessas em várias partes do mundo, nas ex-colônias do Continente Americano ou nas do Continente Africano, por exemplo. É necessário considerar que os sentidos atribuídos a conceitos como pós-modernidade, ou suas características, serão distintos a depender do país e/ou da região do globo. É importante registrar também que existem muitas especificidades quanto à “geografia humana” e às inúmeras culturas da América Latina. Nesse sentido, não se pode ignorar as lutas que nesse conjunto de países do Sul referem-se a reivindicações quanto a matizes identitários próprios, herdados dos muitos povos autóctones.

Seria necessário ainda assinalar que, em se tratando das literaturas latino-americanas, analisá-las implica em considerar nuances como a existente entre as próprias designações de literatura latino-americana e de literatura hispano-americana. Nesta tese, em um primeiro momento, pensou-se em tratar de tal distinção terminológica, ideológica, política e conceitual que está colocada entre os usos de latino-americana e hispano-americana para se referir às literaturas produzidas nos países que foram colonizados pelas metrópoles ibéricas. Todavia, essa distinção envolve reivindicações político-literárias quanto a cânones e identidades que ultrapassam os objetivos do presente trabalho. Assim, ainda que haja divergências de sentido e disputas em curso para se delimitar pertencimentos, optar-se-á pelo uso genérico de literatura

latino-americana. Mesmo porque, dessa forma, acredita-se que a literatura brasileira seja assinalada como parte integrada a esse conjunto de literaturas e culturas.

Outra nuance que não deve ser ignorada refere-se às formas de periodização e distinção quanto aos marcos da literatura moderna e literatura contemporânea, pois eles são também particulares nessas literaturas. Essa flutuação das periodizações seria, aliás, outro fator a dificultar as aproximações entre as literaturas da América Latina. De fato, para a literatura brasileira, por exemplo, é comum localizar a contemporaneidade nas décadas de 1970, 1980, 1990 ou mesmo nos 2000. Já no âmbito das literaturas hispano-americanas, a contemporaneidade pode recuar, por exemplo, para o início do século XX ou mesmo para antes disso. Ao se considerar essas distâncias que se abrem entre tais literaturas, e também a origem do presente trabalho, inserido no universo crítico-teórico da historiografia e dos estudos literários brasileiros, não se pretende aqui apontar a prevalência de uma ou de outra dessas formas de periodização. Acredita-se, na verdade, que esse tipo de cisão não deva ser reforçado na medida em que esta pesquisa se realiza desde o Brasil. Afinal, a desconexão brasileira com relação aos países vizinhos é já vertical o suficiente, não sendo necessário insistir aqui nessa já explícita realidade, política e culturalmente dissociativa. Pretende-se, contudo, a mediação desses sentidos, de modo a adotar, também aqui, a indecidibilidade e a ambiguidade de quem se recusa à cisão entre tais universos já separados por fronteiras que vão muito além da aparente e sempre citada “barreira linguística” entre o português do Brasil e o espanhol dos outros países.⁹³

Ainda nesse sentido, se acredita que seria possível considerar a leitura da autoficção como um procedimento cuja relevância toma sentidos particulares a partir de sua presença nas literaturas latino-americanas. Afinal, o modo com que a autoficção tem se desenvolvido na América Latina seria capaz de ilustrar como essas literaturas periféricas utilizam-se de práticas surgidas nos centros culturais hegemônicos do Ocidente. Nesses contextos das modernizações periféricas, as re-invenções, os jogos

⁹³ As aspas são apenas para enfatizar a complexidade presente no ato de se mencionar o argumento da barreira linguística com relação à Língua Espanhola. Apenas pretende-se assinalar aqui o quão ideológico e complicado é este tipo de argumento. Ainda mais numa realidade brasileira na qual a sufocante e normalizada presença da Língua Inglesa está naturalizada em todo território, nos currículos escolares (onde o espanhol não foi nunca implementado), na mídia, na publicidade, na literatura e nas artes de modo geral sem que, contudo, haja qualquer tipo de estranhamento. Não causa espanto, por exemplo, que o argumento da “barreira linguística” não seja utilizado para se referir ao Inglês, cuja distância é consideravelmente maior que a assinalada entre o Português e o Espanhol.

com registros antagônicos, a subversão das possibilidades das altas culturas, os amálgamas com a cultura de massas são algumas das formas de manifestação do *modus operandi* dos antropofagismos e das carnavalizações comuns a um universo de práticas e apropriações já constitutivos de uma tradição no âmbito dessas literaturas do Sul. Desse modo, a perspectiva de ler a autoficção enquanto um procedimento literário ensinaria, para além da oportunidade de se propor o desrecalque da tradição estruturalista, a possibilidade de se analisar as assimilações empreendidas pelas literaturas latino-americanas frente ao cânone Ocidental, talvez em resposta direta ao lugar periférico relegado à América Latina e suas culturas.

Em tempo, o que se pretende aqui é definir como o procedimento, a partir da análise das teorias da autoficção, da obra de César Aira e da proposta de Raymond Roussel, servirá para caracterizar a autoficção enquanto fenômeno narrativo, para pensá-la enquanto resultado de operações de construção procedimental. É relevante nesse sentido mencionar a metaficção e os processos de autorreferenciação utilizados nas expressões artísticas com bastante ênfase, sobretudo, a partir do século XX, afinal, esses dois tipos de procedimentos poderiam auxiliar na compreensão da autoficção lida como um procedimento literário. Pretende-se também, nesse cotejamento, observar a intimidade, ou mesmo a decorrência, que se estabelece entre a autoficção e tais procedimentos na contemporaneidade. Pode-se pensar no fenômeno autoficcional tanto como reação, quanto como o referendo à exploração excessiva da primeira pessoa nas literaturas do presente. Afinal, o limite é muito tênue entre a resistência e a adequação das narrativas literárias às predileções do mercado editorial e da cultura contemporânea, marcadas pelo ímpeto à autoexposição e autorreferência constantes. Contudo, não deixa de ser possível ler também no fenômeno autoficcional uma possível reação, e denúncia, quanto à mórbida necessidade de se consumir a vida alheia e a própria na presença constante de uma audiência, de um público.

No entanto, é necessário admitir que nem sempre as narrativas autoficcionais estão imbuídas desse gesto crítico diante dos sentidos negativos das representações centradas na primeira pessoa. Ler na autoficção uma possibilidade de reação a esse estado de coisas atual implica em imputar aos escritores um gesto irônico contido no ato de inscrever, deliberadamente, elementos de suas vidas privadas em meio às suas ficções. Também é possível ler na autoficção uma resposta às pressões pela criação

contínua de novidades, como uma espécie de apelo ao material mais imediato, mais à mão, que são as experiências vividas pelo próprio escritor. Aliás, era exatamente essa a recomendação do manual de escrita para crianças a partir do qual César Aira organizava sua leitura quanto às relações entre escrita e vida, em “Particularidades absolutas” (AIRA, 2001).

Considerados esses possíveis sentidos, é inevitável ler a autoficção como uma narrativa *à-propos*. Afinal, esse deliberado imbricamento assumido na construção ficcional também se apresenta de modo ambivalente. Não é possível *a priori* ou genericamente lhe conferir valor, pois tais narrativas se apresentam como uma massiva irrupção de *irrepetíveis* – cabe esclarecer que esse termo será compreendido aqui a partir do que Aira define em seu ensaio “A experiência vital”: “por irrepetível, preciosa e digna de se preservar” (AIRA, 2008, p. 328). Propostas de mobilização dos elementos principais que configuram as narrativas autoficcionais estariam orbitando, desse modo, em várias dimensões: a dimensão da *comercial fiction*, das literaturas de celebridades, dos *best-sellers*; a dimensão da literatura pessoal dos sujeitos do trauma, num entrecruzamento com as narrativas – em princípio não ficcionais – de testemunho; a dimensão da literatura propriamente dita, da “alta cultura”, definida por Aira a partir de seu caráter de interesse socialmente minoritário e que, considerada aqui em um movimento transversal ou multidirecional, não obedeceria a relações apenas com o presente.

De fato, se for para mensurar os termos com os quais opera a autoficção, pode-se em muitos sentidos retomar variadas obras do cânone literário ocidental de todos os tempos, seja de Dante, de Luciano de Samósata, de Dickens ou de Sterne, de Proust, de Joyce, de Céline, de Lima Barreto e de uma infinidade de outros nomes. Todavia, não se pode negar que nas últimas décadas houve uma intensificação do fenômeno das narrativas autoficcionais, sobretudo a partir do momento-chave em que Doubrovsky conferiu um nome para este tipo de prática, no final da década de 1970. Nesse sentido, seria possível dizer que tal fenômeno parece coincidir, de modo significativo, com a conformação da subjetividade contemporânea. A autoficção, compreendida como um procedimento, também parece responder e ao mesmo tempo refletir o esgotamento das fórmulas empregadas pelas narrativas modernas.

Ainda nesse sentido, talvez a autoficção esteja plasmando a aflição autoinquisitiva e constante que o esvaziamento das promessas modernas legou às *psiques* contemporâneas. Desse modo, tais narrativas seriam capazes de denunciar a “miséria psicológica” (AIRA, 2007) dos artistas cada vez mais sem lugar neste mundo no qual todos os indivíduos estão gerando constantemente narrativas de suas próprias vidas (ou transformando-se em novas narrativas, mesmo depois de suas mortes, como no caso de Andy Warhol, mencionado no início deste subcapítulo). É relevante mencionar a conformação atual da publicidade e do marketing de engajamento, pensados para atingir, em suas particularidades, cada um dos consumidores/sujeitos, assim como o endosso e reforço às percepções autorreferenciadas desses sujeitos.

É considerando tal estado de coisas que Bauman recorre à tese sobre uma nova forma de relacionamento dos sujeitos com suas vidas íntimas e com os espaços públicos, a partir do que, no presente, poderia ser chamado *extimidade*. Essa possibilidade de leitura é apresentada pelo teórico em citação, em um dos textos-fragmentos de seu livro **Isto não é um diário**:

O conteúdo exigido para tornar um relacionamento “significativo” tem mudado de forma considerável – e drástica, nos últimos trinta ou quarenta anos. Tem mudado tanto que, como sugeriu Serge Tiresson, os relacionamentos considerados “significativos” passaram da *intimité* para a *extimité* – da intimidade à “extimidade” (ver, de sua autoria, **Virtuel, mon amour**, 2008). (BAUMAN, 2012, p. 163).

O movimento empreendido por Bauman não deixa de ser interessante em si mesmo: o procedimento ao qual o teórico recorre é apresentar um diário público, teórico e opinativo, semiassumido como diário, para denunciar o grau absurdo de exposição da própria intimidade a que se entregariam, com deleite, os seus contemporâneos. Esse tipo de procedimento pode ser considerado comum no âmbito dos debates sobre a contemporaneidade, isto é, os intelectuais se apropriarem de elementos e formas próprias dos objetos de suas críticas, como no caso de Bauman com o diário, por exemplo. Ainda em se tratando do apontamento quanto à mudança na relação dos sujeitos com a intimidade, é oportuno mencionar o ensaio de Aira denominado “A intimidade”. Nele, o escritor afirma que “para definir o íntimo, é preciso buscar o termo a que se opõe, e não [lhe] ocorre outro que não *público*. No entanto, o que se opõe diretamente a público é *privado*, o que deixaria o íntimo como um suplemento recôndito do privado.” (AIRA, 2007, p. 127).

Para tratar dessa distinção que se abriria entre o público e o íntimo, Aira retoma Chateaubriand, quando esse afirma, paradoxalmente, a particularidade do público e a generalidade da intimidade humana: “Quem já não perdeu um ser querido? Quem já não amou, sofreu injustiças ou conseguiu sucesso? Todos fizemos isso mais ou menos nos mesmos termos.” (AIRA, 2007, p. 127-128). Todavia, ele continua, “a Revolução Francesa ou o descobrimento da América se deram uma só vez e para sempre.” (AIRA, 2007, p. 128). Esse ensaio de Aira cita ainda Victor Hugo, seus diários, e a relação desses espaços narrativos da intimidade com a literatura. “Para que serve a intimidade? Quem necessita dela? Eu diria que sua utilidade está na inversão da função da verdade na linguagem. A intimidade é algo assim como o laboratório da verdade.” (AIRA, 2007, p. 131). Para Aira, a “linguagem como instituição, ou, ao contrário, como instrumento público, tende ao lugar comum.” (AIRA, 2007, p. 131). A linguagem tenderia assim à cristalização muito rápida de suas possibilidades enunciativas e, desse modo, nela, os sujeitos fatalmente coincidiriam. Na linguagem, “mesmo patente, seu *quantum* de verdade degrada-se em crença, pelo simples fato de ser compartilhada.” (AIRA, 2007, p. 131). Sobre a relação da intimidade com a literatura, o escritor diz que:

É bastante evidente que a criação de intimidade, segundo os termos que apresentei, se parece muito à criação da literatura. Isso torna um pouco difícil continuar falando do tema, e para não sair dele a reflexão se vê obrigada a remontar o já-criado à criação, de modo que remeter-se aos documentos não é suficiente, pois quase de imediato estes se contaminam com o processo de documentação.

A intimidade, na medida em que temos acesso a ela, foi objeto de uma documentação. O mito da intimidade tem por suporte documental a mitologia dos segredos e sua revelação, cujo meio é a literatura. (AIRA, 2007, p. 131).

Nesse sentido, a intimidade seria uma espécie inatingível, configurando-se como uma garantia para a continuidade do jogo de omitir e desvelar que, por si mesmo, já seria o movimento natural das formas literárias. Acredita-se possível ler nesta definição para o mito da intimidade também uma possibilidade de referendar a compreensão da autoficção enquanto um procedimento literário. Compreende-se desse modo que as tentativas de definir a autoficção talvez tenham se mostrado tão problemáticas em virtude do fato dessas formas narrativas constituírem-se como *irrepetíveis*. Mesmo que seja possível plasmar uma certa forma para essas narrativas autoficcionais isto, todavia, implica no estabelecimento de um roteiro que acaba por devolvê-las ao espaço ambíguo no qual a própria autobiografia tem se afirmado nas últimas décadas. Parece ser este o

comportamento que caracteriza as considerações finais de Serge Doubrovsky, em “O Último Eu”, no que tange à definição de autoficção:

A atitude clássica do sujeito que tem acesso, através de uma introspecção sincera e rigorosa, às profundezas de si passou a ser uma ilusão. O mesmo acontece com relação à restituição de si através de uma narrativa linear, cronológica, que desnuda enfim a lógica interna de uma vida. A consciência de si é, com muita frequência, uma ignorância que se ignora. O belo modelo (auto)biográfico não é mais válido. [...] Eu próprio tinha escrito em **Le livre brisé**, mais ou menos na mesma época: “Não percebo de modo algum minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência partidos, frases soltas, não coincidências sucessivas, ou até simultâneas. É isso que preciso escrever. O gosto íntimo da existência, e não sua impossível história.” Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa vida quando a rememoramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. Não se escreve mais romances da mesma forma que nos séculos XVIII ou XIX. Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida. (DOUBROVSKY, 2014, p. 123-124).

Quanto a essas continuidades e descontinuidades, no que se refere aos modos de narrar a própria vida, sobretudo em relação com as formas autoficcionais, tornam-se significativas as considerações de Michel Foucault em obras como **Verdade e subjectividade** (1993), por exemplo. Foucault, aliás, traz como marca pessoal o fato de ter dedicado parte considerável de suas indagações à questão do sujeito, sobre o qual, no texto em questão, apresenta a seguinte ressalva: “Todas as práticas pelas quais o sujeito é definido e transformado são acompanhadas pela formação de certos tipos de conhecimento” (FOUCAULT, 1993, p. 205). Ele diz também haver uma “outra razão talvez mais fundamental e mais específica das nossas sociedades”, e essa residiria no fato de que “uma das mais importantes obrigações morais”, para qualquer sujeito, seria “o conhecer-se a si próprio.” (FOUCAULT, 1993, p. 205). Foucault afirma ainda que essa “obrigação dos indivíduos à verdade e uma organização científica do conhecimento” seriam “as duas razões pelas quais a história do conhecimento constitui um ponto de vista privilegiado para a genealogia do sujeito.” (FOUCAULT, 1993, p. 205).

Mas, de volta à análise da constituição do sujeito moderno, em suas especificidades e características, seria válido citar “Linguagens da perplexidade: personas, infinitos desdobramentos”, texto no qual Jacy Seixas recupera também alguns dos momentos significativos no processo das transformações da subjetividade moderna.

Nesse texto, a teórica entende que em Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, diversamente do que ocorreria com Pico della Mirandola, “explicita-se, parece-me, a ideia da subjetividade moderna como portando inexoravelmente uma fratura, inscrita no projeto de uma sociedade transparente.” (SEIXAS, 2012, p. 285). Nesse sentido, ela acredita que tratar de “crise das subjetividades ou dos processos de subjetivação sugere, portanto instalar a crítica no interior mesmo dessa fratura, desconstruir essa herança na qual nos instalamos (como propôs Derrida).” (SEIXAS, 2012, p. 285).

Para Seixas seria possível dizer que a subjetivação do indivíduo se daria “na relação com os outros e consigo mesmo (jogos de alteridade, processos de identificação formativos do Eu) e, sobretudo, na medida em que potencializa suas possibilidades (infinitas?) de desdobramentos” (SEIXAS, 2012, p. 285); na medida em que esse indivíduo intensifica as probabilidades de “ao mesmo tempo achar-se e perder-se em um jogo que acontece em espaços diversificados constituídos pelas dimensões do público, do privado e do íntimo.” (SEIXAS, 2012, p. 285). Assim, tais territórios, evidentemente complexos, que atravessam o indivíduo e “(cujas fronteiras são instáveis e permeáveis) são os mesmos que ele percorre, sem cessar, ao subjetivar-se.” (SEIXAS, 2012, p. 285).

Essas transformações no âmbito das identidades dos sujeitos fizeram-se sobremaneira presentes nas análises quanto à história, à arte e à cultura dos últimos séculos, chegando ao ponto de, no século XX, falar-se na emergência de uma, já mencionada, cultura do narcisismo. Considera-se aqui oportuno citar “Narcisismo, sujeição e estéticas da existência”, de Margareth Rago (2006), no qual a teórica afirma que, em se tratando da discussão sobre o narcisismo, é relevante mencionar a contribuição de Christopher Lasch, sobretudo quando este analisa a “cultura do narcisismo” e mostra como nela o indivíduo acabaria se tornando “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.” (RAGO, 2006, p. 238).

Ao citar Lasch, a pesquisadora afirma que, nesse contexto, dificilmente o indivíduo seria capaz de “perceber o Outro em sua diferença e positividade.” (RAGO, 2006, p. 238). Ela explica que para esse tipo de “personalidade narcisista, o mundo público é visto como um espelho do eu, confundido com o privado.” (RAGO, 2006, p. 238), diferentemente do que teria ocorrido, por exemplo, “no século XVIII, na Europa, em que as pessoas compartilhavam um fundo comum de signos públicos, o que criava

melhores condições de sociabilidade”. Contudo, a partir do “século XIX, o culto romântico da transparência e da autenticidade” teria rasgado “as máscaras da civilidade” que até então se costumava adotar em público (RAGO, 2006, p. 238). A partir daí, continua, teria se fortalecido “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.” (RAGO, 2006, p. 238).

Ela esclarece, todavia, que quando o indivíduo sobrepõe “o privado no público”, e confunde essas esferas, ele “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, p. 238). Nesse movimento, as autoficções poderiam ser compreendidas como capazes de proporcionar ainda, e cada uma a seu modo, a materialização de um importante e singular registro quanto a esse tipo de transição entre uma forma de relação com a alteridade e com a própria identidade dos sujeitos no presente.

Um momento histórico significativo para a análise de tais transformações poderia ser delimitado a partir, e sobretudo, desde o século XX. Nesse sentido, apresenta-se o ensaio airiano “A utilidade da arte”, já mencionado anteriormente. Nele, Aira parte de um exemplo pontual de suas memórias de juventude, na década de 1950, a imagem dos *bricoleurs*, espécies de faz-tudo que eram então comuns e representavam o tipo de domínio que o homem comum exercia sobre as máquinas; em contraposição a essa imagem dos *bricoleurs*, o escritor apresenta a imagem das *caixas-pretas* contemporâneas, essa última como sendo a imagem capaz de resumir a relação dos sujeitos do presente com um mundo de dispositivos sobre os quais eles já não teriam domínio (AIRA, 2001). Aira analisa, a partir dessas imagens, a passagem de um regime histórico para outro, a transição de um mundo de domínio e certezas para um mundo desconhecido e de indeterminações constantes.

2.4 A Utilidade da Arte

Em “A utilidade da arte”, Aira apresenta o referido panorama quanto às transformações capazes de ilustrar a cisão entre o mundo do domínio das máquinas e o

mundo das “caixas-pretas”. O escritor recorre à contraposição de suas memórias de juventude, em Coronel Pringles, e o seu presente imediato (no ano de 2007). Lembra que naquele tempo (década de 1950) era comum que donos de automóveis se gabassem de desmontá-los e remontá-los até o último parafuso. Mas, esses “*bricoleurs* de vila ou de bairro não se limitavam aos carros, trabalhavam com qualquer tipo de máquinas: relógios, rádios, bombas d’água, cofres.” (AIRA, 2007, p. 49). Porém, nas palavras do escritor, houve um momento a partir do qual esse “até o último parafuso” deixou de vigorar. A mudança de que fala Aira é essa que se fez sentir em praticamente todos os âmbitos da vida humana, sobretudo, desde o final do século passado: “Até dez anos atrás meu sogro desmontava periodicamente a máquina de lavar roupas e montava de novo, só por garantia; ao comprarem uma com programação automática já não pôde continuar fazendo isso.” (AIRA, 2007, p. 49).

Dentre os motivos para se analisar esse ensaio está no resgate da emblemática imagem do automóvel, afinal, essa seria a imagem-síntese da modernidade e de seus ideais de liberdade individual e de novidade. Nesse sentido, seria relevante a relação que Aira estabelece entre as mudanças nas relações humanas com o automóvel e com todas as outras máquinas e dispositivos⁹⁴ com os quais a vida dos sujeitos passa a estabelecer, no cotidiano, relações de dependência. Segundo Aira, o carro teria sido a máquina mais complexa outrora dominada por completo pelo saber do homem comum. De modo que seria justamente a perda do domínio sobre essa máquina tão íntima, tão familiar, tão representativa dos anseios modernos, que seria capaz de ilustrar a transição da modernidade para o seu desdobramento subsequente numa temporalidade difusa e característica da contemporaneidade. Seria importante assinalar que, em toda a sua obra, Aira prodigaliza exemplos dessa facilidade para descrever e mobilizar as imagens capazes de evocar o *imagismo* típico dos poetas modernos e muito próprio de William Carlos Williams (AZEVEDO, 2014, p. 180). Neste momento, seria oportuno recuperar mais um trecho da entusiasmada apresentação que Carlito Azevedo dá a obra airiana em uma de suas “Variações”:

⁹⁴ Segundo a definição de Giorgio Agamben, a partir de Foucault, poder-se-ia pensar os dispositivos do seguinte modo: “a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos. b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber.” (AGAMBEN, 2009, p. 29).

Variação nº 7 - Às vezes você está andando numa calçada qualquer e escuta uma freada de carro, olha para o lado e vê um casal dando uma risada, olha para a frente e vê que a jovem grávida de vestido florido segue alegre o seu caminho, olha para cima e vê que uns fiapos de nuvem só podem estar guiando ou seguindo seus passos, tal é a coincidência de seus trajetos, de repente alguém lhe pergunta as horas, e aí você pensa: “Meu Deus, estou dentro de um poema de William Carlos Williams”.

Não é todo poeta que consegue isso. Mesmo grandes, como Pound, Drummond, Vallejo, não chegam lá. Nunca pensei, em situação alguma: “Meu Deus, estou dentro de um poema de René Char”.

William Carlos Williams e mais alguns pouquíssimos, como Pierre Reverdy, são colonizadores de inconsciente.

Na prosa, só conheço o exemplo de César Aira. Nunca pensei estar dentro de um romance de Faulkner, de Vargas Llosa, de Rulfo, de meu amado Bolaño. Mas várias vezes já me vi em situações que me fizeram pensar: estou dentro de um romance de César Aira. (AZEVEDO, 2014, p. 180).

Esse excesso de estímulos sensoriais, de fato, é uma das características marcantes na obra de Aira, assim como a vertiginosa mudança de temas que vão se acumulando no espaço de suas narrativas. É possível afirmar que especificamente “A utilidade da arte” orbita em torno de duas dimensões básicas: as transformações nas vidas cotidianas e a transformação positiva que a arte, ainda assim, é capaz de operar a partir de uma realidade na qual teria se tornado já palpável o agravamento da perda de conexão entre os homens e o mundo:

Houve um momento, neste último meio século, em que a humanidade deixou de saber como funcionavam as máquinas que utiliza. De forma parcial e fragmentária, sabem apenas alguns engenheiros dos laboratórios de Pesquisa e Desenvolvimento de algumas grandes empresas, mas o cidadão comum, por mais hábil e entendido que seja, perdeu a pista há muito. Hoje em dia todos usamos os artefatos tal como as damas de antigamente usavam os automóveis: como “caixas-pretas”, com um Input (apertar um botão) e um Output (desliga-se o motor), na mais completa ignorância do que acontece entre esses dois pólos. (AIRA, 2001, p. 49).

Aira sintetiza nesse trecho citado acima a amplitude das transformações vividas pela humanidade desde o século passado. Vale assinalar ainda que Eduard Marquardt, em sua tese, afirma que esse ensaio airiano estaria em diálogo direto com um ensaio de Villém Flusser denominado justamente “Filosofia da Caixa preta” (2008).⁹⁵ Cabe

⁹⁵ Segundo Marquardt, isso ficaria evidente, por exemplo, na comparação com o seguinte trecho do ensaio de Flusser: “A codificação se processa ‘na cabeça’ do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal ‘cabeça’. No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente. Por certo, há também um fator que se interpõe (entre elas e seu significado): um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Mas tal complexo ‘aparelho-operador’ parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser o canal que liga imagem e significado. Isto porque o complexo ‘aparelho-operador’ é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é caixa preta e o que se vê é apenas input e output. Quem vê input e output vê o

ressaltar também que é um aspecto comum à obra de Aira tratar do tempo, do tempo presente, do tempo da memória, do tempo como categoria narrativa, por exemplo. Ou ainda do tempo enquanto experiência que as ficções devem ser capazes de estender, distender quando o leitor está diante de uma narrativa que lhe permite praticar a evasão. Quanto ao sentido que Aira atribui à evasão, ele é resumido pelo escritor em “Evasión” a partir do seguinte:

[...] houve outrora um romance de fazer sonhar e acreditar, volumétrico, autossuficiente, iluminado por dentro, um romance que promovía algo que se podia chamar de “evasão”. Na intensa espacialidade que sua textura criava, todas as coisas se afastavam. Como no universo em expansão: um corpo elástico que se ampliava indefinidamente, e cujos pontos se separavam uns dos outros. Um efeito disso era que o leitor se desprendia do tempo, e daí foi que nasceu a calúnia de que o romance servia para matar o tempo ou para se distrair. Esse romance era o fruto perfeitamente inútil, e luxuoso, de uma sinuosa evolução literária e, possivelmente, não estava destinado a durar porque dependia de algo tão precário quanto um delicado equilíbrio histórico no qual leitores ainda tinham confiança suficiente em seu lugar na sociedade e podiam assim se permitir ainda o prazer estético de distanciarem-se de si mesmos apenas para verem-se de fora por um momento, para que a subjetividade não fosse ainda a massa gelatinosa de contiguidades pegajosas que veio a se tornar. Além disso, nem todos podiam escrever esse romance: criar e sustentar o andaime da distância exigia um longo aprendizado e uma técnica refinada, uma ourivesaria de precisão — parcamente recompensada —. O mercado do folhetim, uma forma de produção de entretenimento barato por encomenda, em uma configuração social determinada, tinha sido o solo do qual emergiram os romancistas do século XIX, e, a título de superação dialética, Stevenson. Com ele, a literatura se encarregava da evasão em um nível superior. (AIRA, 2017, p. 22, tradução nossa).⁹⁶

Nesse ensaio “Evasión”, Aira se empenha na ênfase quanto à necessidade de as narrativas ficcionais alcançarem a categoria espacial, de modo a conseguirem ir além da

canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las.” (FLUSSER, 1985, p. 11).

⁹⁶ “[...] hubo una vez una novela de hacer soñar y creer, volumétrica, autosuficiente, iluminada por dentro, una novela que promovía algo que podía llamarse ‘evasión’. En la espacialidad intensa que creaba su textura, todas las cosas se alejaban. Como en el universo en expansión: un cuerpo elástico que se ampliaba indefinidamente, y cuyos puntos se separaban unos de otros. Un efecto conexo era que el lector se desprendía del tiempo, de lo que nació la calumnia de que la novela servía para matar el tiempo, o distraerse, o pasar el rato.

Esta novela era el fruto perfectamente inútil, lujoso, de una sinuosa evolución literaria, y posiblemente no estaba destinado a durar, porque dependía de algo tan precario como un delicado equilibrio histórico en el que los lectores todavía tenían la suficiente confianza en su lugar en la sociedad que podían permitirse el goce estético de distanciarse de sí mismos, porque sí, para verse desde lejos por un momento, para que la subjetividad no fuera la masa gelatinosa de contigüidades pegoteadas que llegó a ser. Además, no cualquiera podía escribirla: crear y sostener el andamiaje de la distancia exigía un largo aprendizaje y una técnica refinada, una orfebrería de precisión — pobremente recompensada —. El mercado del folletín, una producción a destajo de entretenimiento barato, en una determinada configuración social, habían sido el suelo del que crecieron los novelistas del XIX, y, en grado de superación dialéctica, Stevenson. Con él, la literatura se hacía cargo de la evasión en un nivel superior.” (AIRA, 2017, p. 22).

simples narração do tempo. Isso porque somente indo além do tempo é que as ficções seriam capazes de proporcionar aos leitores uma experiência literariamente relevante, promovendo a evasão frente ao tempo, ao mundo e à própria existência individual dos leitores. Mas, a argumentação de Aira se apresenta, nesse ensaio, também como a constatação das mudanças radicais ocorridas no âmbito das práticas literárias, isso porque a capacidade e ensejo para a prática da literatura de evasão teria entrado já há muito em declínio na literatura Ocidental.

De volta ao ensaio “A utilidade da arte”, é possível afirmar que, para além das imagens e dos apontamentos quanto a transições e/ou profundas mudanças (como no caso da passagem do domínio do mundo – representado pela figura do *bricoleur* de outrora – para o desconhecimento total quanto ao seu funcionamento – representado pela imagem das caixas-pretas), Aira apresenta uma relevante defesa quanto ao papel da arte em um mundo cada vez mais marcado pela velocidade de suas transformações. De fato, no presente já não existiria o sujeito representado pelos *bricoleurs* de vila. Muitos nomes têm sido dados para esse processo de transformações, dentre os quais o mais controverso seria o de pós-modernidade. Nesse âmbito das disputas conceituais e terminológicas quanto às temporalidades do presente, faz-se cada vez mais evidente a desconfortável sensação de que o homem teria perdido de vista a possibilidade de compreender e dominar tudo o que vai entre ele e a natureza.

O debate e as disputas relativas às (in)definições quanto à questão da pós-modernidade já são bastante conhecidos. Na tentativa de delimitar o modo como o mundo se tornou o reino das “caixas-pretas” para a humanidade, em “A utilidade da arte” apresenta-se a constatação quanto à singularidade do regime de temporalidade que regularia o presente. Afinal, no presente, as transformações acumulam-se numa velocidade absurda e a desagregação dos sujeitos contemporâneos se apresenta como o sintoma mais imediato, como o sintoma de uma coletividade esvaziada, na qual os sujeitos abandonaram os espaços públicos, coletivos, e se refugiaram em si mesmos. Nas palavras de Aira:

Hoje vivemos num mundo de caixas-pretas. Ninguém se assusta por não saber o que acontece dentro do mais simples dos aparelhos de que nos servimos para viver. Interessa apenas que funcione, como um pequeno milagre doméstico. Quem sabe de verdade como funciona um telefone? Tenho uma teoria: a cada vez que discamos um número e nos atendem, é porque Deus intervém, pondo em ação sua onipotência para fazer acontecer algo que em termos naturais não poderia acontecer. No século XVII, o

filósofo francês Nicolás Malebranche elaborou uma curiosa teoria, segundo a qual entre cada causa e efeito Deus participava para efetuar a conexão. Desteologizando esse “Deus”, temos uma boa explicação geral do mundo contemporâneo.

O saber dos *bricoleurs* domésticos se deslocou para o uso. O equivalente daqueles engenhosos “entendidos” que desmontavam carros são os jovens que sabem tudo sobre computadores. Com a exceção de que esses jovens, por mais que desmontem os computadores (gesto enfeitado com um conteúdo já puramente simbólico), sabem tudo sobre o uso, não sobre o funcionamento. Em todo caso, podem se gabar por saber sobre o funcionamento do uso, não sobre os meandros que fazem com que a máquina funcione. O mesmo se pode dizer dos profissionais que consertam fornos de microondas ou televisores. (AIRA, 2007, p. 50).

Diante desse estado de coisas, o escritor aponta então para uma saída mais integrada ao presente no qual ele, afinal, também está inserido: “O passo anterior, a fuga, seria tão fácil... Mas deixa pra lá. E já não por obstinação no erro; deu-se uma transmutação, operou-se uma química, e agora a inadequação é método.” (AIRA, 2007, p. 50). Aira, como já mencionado anteriormente, parece insistir no argumento de que, diante de toda a carga de anestesia que o presente faz recair sobre os vivos, a única saída seria pela via da arte. Pela arte justamente por ser através dela que se materializaria ainda uma das poucas formas de se poder utilizar a inteligência num mundo de caixas-pretas.

É relevante considerar a imagem que ilustra a transformação das máquinas, dos automóveis sobre os quais os homens adquiriam o domínio completo (a custo de desmontar e remontar), nas caixas-pretas. Na modernidade, os procedimentos eram aplicados numa ordem de materialidade efetiva. Com a transformação da realidade, o máximo de domínio que se consegue entre o público geral (no mundo das caixas-pretas) é o dos “meninos” que entendem tudo de computador, mas que sabem como operá-lo somente no nível do uso de *softwares*, desenvolvidos por megacorporações, e/ou do seu funcionamento, ao montarem e desmontarem componentes físicos, de *hardware*. Trata-se, nesse caso, de um conhecimento acerca dos procedimentos superficiais apenas e não do domínio sobre a imaterialidade que tomou o mundo, as máquinas e os dispositivos no presente (AIRA, 2007).

Aira enfatiza que o domínio verticalizado e completo sobre as *caixas-pretas* que constituem a vida cotidiana restringir-se-ia a uns poucos trabalhadores altamente especializados das gigantes da tecnologia e que esse tipo de domínio teria já um caráter de propriedade privada, de segredo industrial – se ainda se é permitido falar em

indústria num sentido tão distinto do sentido original desse termo (AIRA, 2007). O escritor afirma que as caixas-pretas teriam invadido tudo, inclusive a literatura e o modo como seus artífices se relacionam com ela. Nesse sentido, é possível perceber no ensaio uma crítica também à maneira superficial com que mesmo alguns dos mais entendidos, “meninos da literatura”, acabariam por se relacionar apenas com os procedimentos mais superficiais da literatura, não sendo mais capazes de desmontá-la nem de remontá-la, por não saberem de fato o que a faz funcionar.

Aqui é necessário talvez repensar as possibilidades às quais o presente pode recorrer: o conhecimento e domínio sobre os procedimentos, no mundo contemporâneo, seriam quase que virtualmente impossíveis. Isso porque, em oposição à ignorância de uma maioria, apenas pequenos grupos monopolizariam conhecimentos essenciais para a compreensão e para a ação sobre o mundo. No caso das tecnologias isso é de fácil visualização, todavia, no âmbito das artes e da literatura, aonde operaria a lógica dos jogos de inteligência, essa relação se complexifica. O que se complexifica também, pode-se dizer, são as noções de temporalidade que passam a se sobrepor, a se interpenetrar. Isso decorre de vários fatores e se relaciona com diversas formas de transformação, dentre elas, pode-se destacar a velocidade das mudanças nos modos de vida das sociedades contemporâneas.

Neste mundo de *caixas-pretas*, pretende-se encontrar na autoficção o resultado do emprego de certos procedimentos, de certas formas de mobilização de figuras de linguagem, de imagens e espelhamentos capazes de produzir narrativas suficientemente ricas para deslocar, desautomatizar as percepções quanto aos absurdos narcísicos a que todos os sujeitos estão expostos no presente. O próximo capítulo deste trabalho explora algumas das transformações evidentes no decorrer da história mais recente, partindo das formas narrativas que precederam as autoficções até chegar a essas últimas e à ascensão delas enquanto formas narrativas cujo fascínio tem resultado em imenso sucesso editorial e em uma grande quantidade de propostas de leituras críticas.

III - TERCEIRA PARTICULARIDADE - Autoficções

Tendo em vista a hipótese principal que move este trabalho, ler a autoficção enquanto um procedimento literário, destina-se este capítulo à análise do fenômeno autoficcional, à apreciação de algumas tentativas teóricas de abordá-la e à possibilidade de se compreender as formas autofissionais como um procedimento literário. Sem perder de vista que a autoficção apresenta-se como uma questão multidirecional complexa, alude-se inicialmente ao conto breve “A idade do espelho”, de Carlos Drummond de Andrade. Isso porque se acredita que nele estão resumidas brilhantemente as tensões e ambiguidades inerentes às narrativas de ficção autorreferenciadas. O conto em questão ilustra uma singular trajetória de construção autobiográfica e serve para ilustrar a ambígua posição em que se situam as narrativas autofissionais. Essa breve narrativa de Drummond oportuniza ainda refletir sobre o fato de que as questões levantadas pelas autoficções apresentam-se ainda, em muitos sentidos, em relação e/ou como desdobramentos daquelas suscitadas pelos imbricamentos entre autobiografia e romance.

Também nesse sentido, serão mencionadas neste capítulo duas formas narrativas de longa tradição literária: o romance de formação e o romance do artista, enquanto vertentes significativas para o desenvolvimento das formas de expressão do Eu na literatura. Acredita-se possível reconhecer na autoficção contemporânea o amálgama de elementos comuns a essas duas vertentes de produção narrativa. Afinal, a autoficção constitui-se geralmente a partir de uma jornada de escrita, configura-se muitas vezes como um “diário de bordo” para escritores, como espaço para teorizações e experimentações narrativas meta e autorreferentes. Por outro lado, também seria possível dizer que as narrativas autofissionais se utilizam de elementos composicionais comuns ao *Bildungsroman*, como aqueles recursos mobilizados para o registro dos embates entre o protagonista e o ambiente que o cerca. Nesse sentido, seria possível afirmar que ambas as vertentes forneceriam à autoficção procedimentos, fórmulas consolidadas, recursos narrativos acumulados no decorrer de suas respectivas histórias.

Outras formas narrativas poderiam, obviamente, ser cotejadas com a autoficção. O Novo Jornalismo americano, de Hunter S. Thompson, por exemplo, foi já elencado justamente pelo fato de ter contribuído para a constituição do fenômeno autoficcional.

Nesse sentido podem ser interpretados os desdobramentos do que Linda Hutcheon afirma quando conta que ainda na década de 1960, no decorrer dos debates sobre o romance histórico e das tentativas de defini-lo, fez-se notar uma “nova variante do confronto entre a história e a ficção: o romance não-ficcional.” (HUTCHEON, 1984, p. 153). Em seguida, ela explica que essa nova variante se tratava, “sobretudo, de uma forma de narrativa documentária que utilizava deliberadamente técnicas de ficção de maneira declarada e não costumava aspirar à objetividade na apresentação.” (HUTCHEON, 1984, p. 153). Não apenas as obras de Hunter S. Thompson, mas também as de Tom Wolfe e Norman Mailer seriam exemplos desse romance de não ficção. Nesse tipo de narrativa, segundo Hutcheon, “a experiência de estruturação realizada pelos autores costumava estar em primeiro plano como uma nova garantia de ‘verdade’, pois os narradores tentavam perceber e impor individualmente um padrão naquilo que viam à sua volta.” (HUTCHEON, 1984, p. 153).

Para Hutcheon, seria preciso salientar alguns dos aspectos próprios a essa forma narrativa, como a metaficcionalidade e a provisoriidade, capazes de relacionar esse romance de não-ficção à “Metaficção historiográfica.” Por outro lado, seria relevante ainda o fato do Novo Jornalismo ter ficado conhecido como um fenômeno americano, durante a década de 1960, no contexto da guerra do Vietnã e de uma desconfiança geral quanto “aos ‘fatos’ oficiais conforme eram apresentados pelos militares e pelos meios de comunicação” e que, “além disso, a ideologia da década de 60 permitira uma revolta contra as formas homogeneizadas de experiência (Hellmann, 1981, 8).” (HUTCHEON, 1984, p. 153). A teórica conclui ao afirmar que o resultado de tais experimentações narrativas “foi um tipo de jornalismo declaradamente pessoal e provisório, autobiográfico em seu impulso e realizador em seu impacto.” (HUTCHEON, 1984, p. 153).

É em razão dessas e de muitas outras particularidades que se relacionam com o fenômeno autoficcional que, neste trabalho, a abordagem da questão pretende contornar certos binarismos, raciocínios que se expressem em termos restritivos ou se pautem apenas por interesses taxonômicos. Assim, pretende-se tangenciar dicotomias expressas em termos de sim ou não, de ficção ou não ficção, de verdade ou imaginação. Ressalta-se, por outro lado, a necessidade de se considerar os movimentos teóricos mais difundidos quanto ao fenômeno autoficcional, em sua relação com a literatura e com as

formas de não ficção, indo além da exploração das semelhanças e distinções do, ainda que importante, binômio autobiografia-autoficção. Aliás, mesmo que a interpelação de Doubrovsky tenha se dirigido diretamente ao trabalho de Lejeune – efetivado no intuito de valorizar e delimitar a autobiografia francesa no final do século XX – acredita-se relevante pensar a autoficção considerando as apropriações realizadas a partir dela e de suas possíveis relações com distintas formas narrativas e seus respectivos procedimentos.

Nesse sentido, fontes a que a autoficção parece recorrer, enquanto forma narrativa *sui generis* – capaz de resistir às tentativas de definição quase 50 anos depois de Doubrovsky – poderiam ser localizadas, por exemplo, no ensaio, gênero reflexivo e sofisticado utilizado geralmente para o exercício crítico sobre arte e literatura e/ou para teorizações filosófico-políticas; no diário, nas suas possibilidades de registro das narrativas da vida privada, incluindo-se aí mesmo suas configurações narrativas abertamente direcionadas para o espaço público assim como suas derivações suportadas pelas novas tecnologias: *blogs*, *vlogs* etc. É importante enfatizar que a presente leitura considera que, sobretudo a partir da análise da obra de César Aira, a autoficção poderia ser lida para além das intenções de se situar um novo gênero literário, entre romance e autobiografia.

3.1 A idade do espelho

O já referido conto breve de Carlos Drummond de Andrade ilustra, em tom meio humorístico e meio ácido, o curioso movimento de assimilação que um texto autorreferente é capaz de exercer sobre a vida de seu autor. Talvez não se trate exatamente de um movimento assimilatório, mas, num sentido mais profundo, de uma sobreposição que os textos de memória costumam exercer sobre a imagem de um sujeito. Nesse conto breve, chamado “A idade do espelho”, apresenta-se um jovem que aos “vinte anos escreveu suas memórias.” (ANDRADE, 2012, p. 27). Diz-se de tal jovem que só depois de escrever suas memórias “é que começou a viver.” (ANDRADE, 2012, p. 27). A inversão dos passos que conduzem um sujeito à escrita de uma dessas narrativas autobiográficas enriquece o paradoxo, tornando a história do conto inverossímil e irônica.

A justificativa para o ordenamento inusual da vida do jovem seria que ao escrever suas memórias: “logo de saída,” faria com que elas fossem “mais fiéis e [e que só assim elas teriam] a graça das coisas verdes.” (ANDRADE, 2012, p. 27). No trecho seguinte evidencia-se a cisão entre a ordem da vida e a da escrita. A vida flui sem respeitar a estática gravidade das palavras escritas. O narrador do conto é taxativo sobre a personagem: “Querendo ser honesto, pensou em retificar as memórias à proporção que a vida as contrariava. Mas isto seria falsificação do que honestamente pretendia (ou imaginara) devesse ser a sua vida. Ele não tinha fantasiado coisa alguma.” (ANDRADE, 2012, p. 27). E o narrador arremata: “Pusera no papel o que lhe parecia próprio de acontecer. Se não tinha acontecido, era certamente traição da vida, não dele.” (ANDRADE, 2012, p. 27).

O interessante nesse conto é que, antes de fazer pouco caso das graves distâncias que se abrem entre vida e escrita, mesmo no interior das narrativas de memória, das narrativas autobiográficas, a personagem exemplifica talvez o único caminho para o sucesso de quem se coloca numa dessas situações paradoxais. Nesse sentido, a lição do escritor mineiro seria a de que unicamente um sujeito capaz de ignorar as contraditórias relações entre vida vivida e vida escrita seria bem-sucedido, de modo a conseguir abraçar, honesta e/ou cinicamente, essas contradições inerentes ao viver e ao escrever a própria vida.

Esse é o caminho que se apresenta no conto como sendo da grande descoberta realizada pelo jovem autobiógrafo: “Em paz com a consciência, ignorou a versão do real, oposta ao real prefigurado. Seu livro foi adotado nos colégios, e todos reconheceram que aquele era o único livro de memórias totalmente verdadeiro. Os espelhos não mentem.” (ANDRADE, 2012, p. 27). Essa crença calcada em si de modo tão inabalável, que nem a verdade dos fatos consegue demover, é a marca que aparentemente conforma o gênero autobiografia senão desde seu surgimento, desde que ela foi assim denominada na Europa do século XVIII. Foi esse tipo de crença que se afirma ter movido o intento de Jean-Jacques Rousseau de legar à posteridade a sinceridade inaugural do seu projeto das **Confissões**, finalizado em 1770.

Por outro lado, esse movimento narrativo, que amalgama muito facilmente o que se narra e a verdade empírica imputada ao corpo que narra, não deixa de ser o caminho para o êxito autorreferencial, assim, como ocorre no conto de Drummond. Afinal, esse

tipo de narrativa acaba por desvelar seu próprio poder, sua capacidade de organizar o caos das vidas humanas a partir dos restos, fragmentos de memórias ou meros indícios, e, ainda assim, produzir narrativas tão convincentes e dotadas de sentido de realidade e verdade. Os procedimentos que permitem ao leitor de tais narrativas reconhecer nelas a vívida presença de uma vida, de uma intimidade sendo desvelada parecem cada vez mais relevantes de serem analisados no presente. Neste trabalho, acredita-se que justamente a abordagem desse tipo de recurso seria capaz de contribuir para a compreensão do fenômeno narrativo representado pelas autoficções.

Em relação a essas narrativas autoficcionais, tornou-se quase que uma obrigação começar por lembrar que a autobiografia, assim como outras modalidades de narrativas do Eu, vive desde as últimas décadas, ao menos na América Latina, um vertiginoso e invejável desempenho editorial. É possível, nesse sentido, perceber no próprio movimento de valoração da autobiografia também os ecos do sucesso das narrativas autoficcionais na literatura contemporânea. Já no que se refere à recepção crítica desses textos, de modo amplo, é possível dizer que a posição e *status* deles no cânone vêm sendo positivamente alterados no presente, à revelia das classificações que outrora relegavam formas narrativas como as autobiografias, por exemplo, ao lugar de menor destaque, isto é, ao limbo das outrora chamadas paraliteraturas.

O Eu que se apresenta nas autoficções parece contribuir entre outras coisas para a análise crítica quanto à debilidade das fronteiras tradicionalmente pretendidas entre os gêneros literários e, em certa medida, contribui para redimensionar as relações que os textos literários mantêm entre si e com as demais formas narrativas no interior das culturas que os engendram. No presente, no âmbito das análises quanto aos imbricamentos entre ficção literária e autobiografias, por exemplo, é possível assinalar o entendimento de que a definição de autobiografia tradicional não seria adequada para tratar dos desdobramentos das narrativas do Eu no território das formas narrativas nomeadas como autoficcionais. Contudo, seria impossível não reconhecer também, nos modos clássicos, modernos e contemporâneos de produção das autobiografias, a plasticidade, inventividade e riqueza que a crítica da autoficção às vezes acaba por reivindicar apenas para essas narrativas que pretendem se estabelecer em paralelo e/ou em oposição à autobiografia. Segundo André Mitidieri Pereira, em **Vidas e varões enovelados: como e porque desler os clássicos da biografia**:

A utilização de seres reais conhecidos como heróis desse tipo de ficção, em contextos transgredidos pela arte auto-reflexiva, enfatiza o discurso como processo. As metaficções autobiográfica e biográfica revalidam zonas de contato entre o romance, a autobiografia e a biografia, num tempo em que o texto literário deixa de ser somente um objeto artístico para ser também um objeto cultural, sujeito às cadeias de produção, recepção e circulação, aos mecanismos da “vida literária” ou às engrenagens do “sistema literário”, em suas interrelações com o mundo da cultura. (PEREIRA, 2008, p. 168-169).

Nesse sentido, pode-se dizer que a autoficção viceja em meio a uma grande quantidade de fatores complexos em interação e em disputa. Para além das turbulências terminológicas e das disputas teóricas quanto aos sentidos, características e definições do fenômeno autoficcional, seria necessário enfatizar as aludidas inter-relações entre romance, autobiografia e biografia a partir do movimento autorreflexivo dessas formas narrativas. Geralmente definidas com uma profusão de nomes, essas tentativas de delimitação apresentam polos mais sedimentados e propostas de abordagem mais famosas e que oscilam entre a ênfase na presença da autobiografia na ficção e a constituição de uma escrita de autoficção autônoma, como afirmam Claudia Pino e Willian Vieira, em “A reprodução (quase) interdita”:

Além da autobiografia, na qual alguém conta factualmente sua vida a partir de um ponto de vista do presente, há hoje um catálogo interminável de outros conceitos sobre textos que lidam com a vida do autor que os assina: autonarração, autofabulação, factual fiction, romance autobiográfico, autoficção. Cada conceito refere-se a um contexto cultural, detém suas especificidades, dialoga mais ou menos com um gênero, uma escola crítica, uma tradição. Todos tentam, à sua maneira, compreender uma ambiguidade. Mas a autoficção é o termo que se enraizou. (PINO; VIEIRA, 2016, p. 1).

Diante desse breve exemplo, quanto à pulverização perceptível nas tentativas de se definir e/ou delimitar distintas formas de narrativas do Eu a partir das particularidades observadas nessas narrativas, é possível resgatar o momento em que, na sua obra **O coração desvelado, A experiência burguesa – Da rainha Vitória a Freud** (1999), Peter Gay alertava para o fato de que a autobiografia comportaria, por si mesma, graus de complexidade muito distintos com os quais as narrativas inscritas como autobiográficas teriam lidado, desde sempre, para se constituírem:

Uma autobiografia é um ato complexo de linguagem, muitas vezes um triunfo sobre a ansiedade, adulando, desculpando vangloriando-se, tudo para narrar uma história pessoal consistente. Mas, ao lado dos outros fatores que levam à distorção, a simples passagem do tempo com frequência impingia ao autobiógrafo uma persona enrijecida em máscara. Se Goethe tivesse decidido retratar sua juventude não aos sessenta anos mas aos quarenta, provavelmente

se teria retratado com mais calor, escrevendo livre da armadura do monumento cultural em que estava se transformando.

Assim, a dupla visão do autobiógrafo pode ser uma armadilha para a credulidade ou uma oportunidade para o observador. Chateaubriand revisou reiteradamente suas *Mémoires*, omitindo ou embelezando episódios do passado em função de um auto-retrato idealizado, para mostrar-se mais ético, mais generoso e mais grandioso do que sua personalidade e a história de sua vida tornam possível. A sua verdade emergia da necessidade que sentia de mentir. Já Fontane adotou candidamente uma perspectiva destinada a resolver para si mesmo certos assuntos inconclusos. Outras pessoas poderiam ter uma visão distante de seu pai, mas Fontane descobriu, e transmitiu aos leitores, *a sua verdade*. E isso era o mais importante nas autobiografias, em uma época que buscava a vida interior, penetrando no núcleo secreto da personagem, bem mais importante do que o registro preciso e verificável de eventos, em uma seqüência clara. No ensaio que escreveu sobre o tema, Sir. Leslie Stephen falou pela sua época ao anunciar, com toda confiança: “Ninguém jamais escreveu uma autobiografia enfadonha”. Ele tinha razão, porque a verdade autobiográfica, embora nem sempre óbvia, está sempre presente, a despeito de toda retórica indiscreta ou insincera --- é um “eu” que se dirige a outros “eus”. (GAY, 1999, p. 166-167).

De fato, é possível afirmar que passa por certa dose de desconhecimento atribuir às narrativas autobiográficas a pecha de formas narrativas tediosas, limitadas ou convencionais. A autobiografia, aliás, parece ter sabido desde sempre amalgamar elementos narrativos com memórias e dicções próprias a cada autobiógrafo, de modo que geralmente se encontram narrativas extremamente vibrantes e não necessariamente obrigadas com um conjunto de verdades referenciais acumuladas durante o percurso de uma vida. A autobiografia, nesse sentido, assim como exemplificado no pequeno conto de Drummond, teria sido capaz de comportar, desde sempre, possibilidades de liberdade quanto ao gesto de narrar a própria existência. Assim, seria possível encontrar nas práticas autobiográficas procedimentos como a reescrita, a mistificação e/ou a mentira, a dissimulação, a releitura e/ou a interpretação de fatos e eventos biográficos, históricos.

Em **Devires autobiográficos**, Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2009) apresenta um panorama bastante abrangente das possibilidades teóricas de se abordar as autobiografias em suas principais vertentes. Esse trabalho demonstra a velocidade e a diversidade de propostas teóricas mobilizadas na tentativa de se compreender e de tratar da questão autobiográfica. Ainda nesse trabalho apresenta-se um panorama quanto à multiplicidade de olhares que tal questão tem suscitado na crítica e na teoria literárias em todo o Ocidente. A pesquisadora também afirma que, no âmbito dessas pesquisas, seria predominante a percepção quanto à “turbulência teórica” (DUQUE-ESTRADA, 2009), resultado das divergências, bem como da profusão, ao limite do paroxismo, das proposições quanto às narrativas autobiográficas.

Duque-Estrada sintetiza a impossibilidade constitutiva da autobiografia em poucas linhas, na medida em que esse gênero, por definição, se afirmaria como uma promessa que não pode se cumprir. Isto é, a autobiografia alardeia-se como a narrativa da verdade de uma vida, a partir de memórias do observador/testemunha privilegiado frente aos eventos relevantes ocorridos na sua própria existência, ou seja, a partir da perspectiva do próprio sujeito autoimplicado nessas memórias. A teoria da autobiografia apresenta complexidades que devem ser consideradas antes de qualquer abordagem. Ainda segundo Duque-Estrada, ao se tratar das bases para o entendimento das formas de autorreferência na atualidade, deve-se ter em vista que:

O esgotamento da noção clássica de subjetividade, um dos fundamentos mais caros à escrita autobiográfica, deixou atrás de si uma espécie de vácuo teórico que deu lugar a uma perplexidade perturbada sempre a convocar algum tipo de reação, pois se a autobiografia não mais pode fundamentar-se naquilo que sempre a sustentou, torna-se imperioso estabelecer outros parâmetros e critérios, para compreendê-la segundo as novas exigências, o que se percebe na proliferação da confusa rede de proposições teóricas que se cruzam e se chocam no espaço aberto pela crítica contemporânea da subjetividade, que buscam, de um modo ou de outro, explicar, confirmar ou mesmo negar a sua impossibilidade. De fato, a produção em série de novas teorias sobre a autobiografia testemunha a angústia diante da impossibilidade virtual de estabelecer critérios relativamente estáveis que deem conta dos seus aspectos formais. Mais do que isto, observa-se que a igualmente aflita multiplicação de formulações teóricas nascidas da crítica a estas teorias – que vêm formando a sua própria *autografia*, uma história da teoria sobre a autobiografia – somente amplia este quadro de turbulência teórica. (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 46).

Por definição, a matéria da vida está consideravelmente além das possibilidades da escrita, seja ela de que ordem for. Novamente sobre as **Confissões** de Rousseau, também Jacy Alves de Seixas, no texto denominado “Linguagens da perplexidade”, afirma o seguinte:

No século XVIII, Rousseau retoma e relança a problemática das posturas que supõem, na configuração moderna e contemporânea, sempre, múltiplas imposturas – o eu e suas máscaras. Ao fazê-lo, sua linguagem parece *hesitar* – ora a afirmação, romântica, da interioridade como lugar do autêntico e do vínculo com a natureza e integridade perdidas em contraposição às exigências de artifício do espaço público, lugar das aparências, das máscaras e da “falsidade” [...]; ora a valorização do espaço público e seus artifícios indispensáveis à realização da democracia e das liberdades do indivíduo-cidadão [...]. Rousseau enuncia, assim, a própria *hesitação* como condição institutiva do indivíduo-camaleão moderno, às voltas com espaços de existência múltiplos que se entrecruzam e o desnorream, fragmentam e, ao mesmo tempo, se apresentariam como condição de sua liberdade e autonomia. Imagina um sujeito fragmentado (no interior de suas múltiplas facetas) ao afirmar, com acento crítico, que se tornou necessário “se mostrar

diferente daquilo que se era efetivamente. Ser e parecer tornam-se duas coisas completamente diferentes”. (SEIXAS, 2012, p. 284).

Essa *hesitação* inerente à constituição do sujeito moderno e às suas formas de produzir narrativas seria o subtexto de toda narrativa autobiográfica. Aliás, cabe novamente a ressalva: tanto o sujeito moderno quanto as narrativas autobiográficas são polos que se retroabastecem, na medida em que a identidade dos sujeitos constitui-se também já a partir das formas narrativas estabelecidas, em relação com os limites expressivos dessas formas de narrar ao mundo e à própria vida, ou seja, de se narrar a si mesmo. Em se tratando das relações entre autobiografia e literatura, é interessante que este tipo de imbricamento, em medidas variadas, ocorre praticamente desde sempre, isso se se situar esse “sempre” a partir do marco mais comumente apontado como relevante para a constituição da literatura moderna Ocidental, ou seja, o século XVIII.

Particularmente na literatura brasileira, essas relações se deram desde a sua formação, ainda que date de décadas relativamente recentes o interesse mais massivo pela análise das aproximações estabelecidas entre literatura e autobiografia. Fábio Figueiredo Camargo, em sua tese **A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll** (2007), retoma Antonio Candido para lembrar que a autobiografia, em sua relação com a literatura brasileira, teria já uma tradição constituída:

Antonio Candido, em “Poesia e ficção na autobiografia” (1989), já apontava para uma corrente autobiográfica em poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, e em um prosador como Pedro Nava, reportando-se, inclusive, a alguns de seus antecessores brasileiros. Autores modernistas, os escritores escolhidos pelo crítico em seu artigo seguem a tendência moderna de separar vida e arte no sentido de que quanto menos realista a representação for, mais perto de uma base essencial da arte eles estariam. Dessa forma, a autobiografia, direta, sem artifícios literários, deveria ser negada ou construída de modo que não se parecesse tanto o retratado com o pintor/poeta/escritor. (CAMARGO, 2007, p. 30).

É ainda Fábio Camargo quem empreende em sua tese um dos percursos que viria a se tornar um dos encaminhamentos de êxito quando das análises desse tipo de relação obra e vida de escritores de literatura. É relevante assinalar que a sua tese localiza-se ainda em um período que antecedeu a disseminação do conceito de autoficção na crítica e nas literaturas latino-americanas. Todavia, o tratamento conferido à questão já se apresentava, nesse referido trabalho, como o desafio de se explorar as complexas relações vida e obra postas em jogo nas ficções dos escritores latino-americanos, de forma expressiva já na década de 1990, por exemplo. Nesse sentido, a opção pela

mediação crítica operada pelo teórico frente a essa necessidade paradoxal e incontornável – abordar a vida na obra e a obra na vida de um escritor – veio a se constituir, nas décadas seguintes, em uma abordagem proveitosa da tensão gerada por esse tipo de narrativa:

Não se trata de confundir vida e obra, visto que o próprio autor [Noll] nega que seus textos “novos” sejam totalmente autobiográficos, mas Phillippe Lejeune lembra-nos da possibilidade do pacto fantasmático, que seria uma forma indireta do pacto autobiográfico (LEJEUNE, 1991, p. 59). Dessa forma, analisar como a experiência do autor João Gilberto entra na produção da escrita nolliana é, portanto, não confundir vida e obra, mas tentar perceber em que espaços a criação literária se faz, principalmente no caso das autobiografias ficcionais montadas por João Gilberto Noll, nas quais os sujeitos narradores escrevem suas próprias histórias e são testemunhas do mundo contemporâneo. (CAMARGO, 2007, p. 24).

Talvez seja possível dizer que a autobiografia poderia ser lida já a meio caminho entre *verdades autoconfessadas* e a forma ficcional mais eficientemente engendrada na história da literatura. Afinal, é permitido afirmar, com relativa tranquilidade, que perpassaria os empreendimentos autobiográficos, em maior ou menor grau, uma ambivalência íntima capaz de tensionar a constituição das identidades (sempre instáveis) dos sujeitos, em paralelo com o que se observa quanto à constituição dos romances. Se a essas narrativas autobiográficas, de modo geral, seria comum a ambivalência quanto à própria capacidade de especularização, o que dizer das formas narrativas autoficcionais? De fato, trata-se de uma questão complexa e ainda em disputa pelas distintas perspectivas teóricas que se voltam para a análise dessas formas narrativas.

Num sentido mais amplo, as práticas de autorreferência não se refeririam unicamente ao processo de especularização interno, que se observa tradicionalmente nos textos metaficcionais. O termo autorreferência abarcaria aqui também o processo de autoinserção que os autores das narrativas autoficcionais praticam, recorrendo a procedimentos diversos para gerar um efeito de *reconhecimento* da própria vida nas suas ficções. Acredita-se poder ler nesse sentido a abordagem empreendida por André Mitidieri Pereira quanto ao conceito de pacto biográfico:

a partir das inferências de Lejeune, proponho um termo que ele não utiliza, mas deixa implícito: “pacto biográfico”, o qual ocorre ao nível de uma conexão entre narrador, autor, personagem e modelo extratextual, similarmente ao desenvolvimento do pacto autobiográfico: a) o emprego de títulos e/ou subtítulos (*Biografia*; *O caso*, *História de*; *Vida de* etc.); b) a

seção inicial do texto, na qual o narrador se compromete a escrever sobre um sujeito que já não mais é o empírico, mas também não é o ficcional; c) o nome dado à personagem na narração, devendo coincidir com o nome do modelo, o que leva, necessariamente, ou ao nome, ou aos indicadores pelos quais era conhecido o ser real, em sua existência pública ou privada. (PEREIRA, 2008, p. 169-170).

O interesse nessa questão decorre da análise dos tipos de imbricamento entre vida de autores e suas ficções, considerando justamente o modo multidirecional com que na literatura contemporânea se desdobra em projetos de especularização autor-texto. Tais obras ensejam a análise quanto ao jogo entre interior e exterior do texto, entre verdade e ficção, elas apresentam, além do mais, propostas capazes, por sua radicalidade, de interpelar a tradição, tanto autobiográfica, quanto literária, com doses de autoironia e ímpetos iconoclastas, por parte dos escritores e de denegações exemplares, por parte da crítica literária mais tradicional.

Seja como for, os escritores contemporâneos, em número expressivo, estariam recorrendo aos procedimentos de autoinserção e de autorrepresentação literárias. O gesto de assumir como centro das narrativas a matéria da própria vida, memórias e experiências, pode ser considerado um passo importante nas produções narrativas ficcionais. Isso quando se compara o desnudamento autoficcional com os protocolos de dissimulação, via pseudônimos e duplos literários, que a tradição do romance registrou como movimento natural, canônico, durante, por exemplo, o século passado. Outra mudança a ser considerada é a recepção crítica desse tipo de narrativa ambígua, dessas ficções de si.

O fato de a crítica literária se ocupar das autoficções não deixa de ser já um considerável endosso à sua existência enquanto prática efetivada por parte dos escritores da literatura contemporânea. Já no território da crítica e teoria, o desafio representado por fenômeno tão difuso também contribui para o seu sucesso e recepção. Afinal, a diversidade com que se apresentam as narrativas autoficcionais é impressionante. Nesse mesmo sentido, não parece que o imbróglio teórico/estético se encaminhe rumo a um consenso quanto aos seus limites ou significados. Todavia, é necessário dizer que o próprio dissenso crítico provocado pelas autoficções contribui, no fim das contas, para fomentar o interesse que há décadas a questão vem conseguindo despertar. Quem sabe, as autoficções possam ensejar de fato, por parte da crítica literária, um questionamento

mais contundente quanto às regras taxonômicas que não abarcam formas híbridas, múltiplas e explicitamente ambíguas.

Por esse, e pelos demais motivos aludidos, a discussão sobre o conceito de autoficção será desenvolvida em tópico específico no decorrer deste capítulo. A seguir, serão apresentadas as duas vertentes de produção literária de longa tradição no Ocidente e que se acredita terem contribuído para o imbricamento entre escritor-autor-protagonista nas narrativas do Eu consolidadas no decorrer da história da literatura. O romance de formação, a mais famosa dessas vertentes, teve longa trajetória de práticas e análises críticas, sobretudo desde a literatura moderna, já a literatura de artista, até o presente menos trabalhada pelos estudos literários, tem sido praticada desde sempre pelos escritores.

3.2 Literaturas do artista e do autor

As narrativas que costumam ser classificadas como romances de formação desfrutam de um lugar bastante privilegiado no cânone literário. O assunto também tem representado um foco de interesse para a crítica literária desde muito tempo. Nesse sentido, não é difícil encontrar informações sobre esse tipo de narrativa. De fato, no **E-Dicionário de Termos Literários**⁹⁷ é possível encontrar um verbete dedicado ao *Bildungsroman* no qual Luísa Flora, a teórica que o redigiu, explicita que esse termo se refere a uma vasta gama de narrativas. Flora assinala também que ele teria surgido em 1803, com Morgenstern, e para tratar de obras como **Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister**, de Goethe. Nesse sentido, o *Bildungsroman* abarcaria o espectro das narrativas interessadas em retratar especialmente o processo de desenvolvimento interior dos protagonistas de romances em confronto com o mundo no qual vivem.

Tratar-se-ia de um gênero constituído especificamente a partir do desejo de representar a subjetividade moderna no processo de transição da juventude para a vida adulta, em meio às caóticas transformações das sociedades burguesas. (FLORA, 2009). Inicialmente limitado, por questões históricas e sociais, ao mundo do jovem burguês branco, essa forma narrativa passou por um processo de enfraquecimento de sua presença na literatura. Todavia, outras formas de romance de formação, na

⁹⁷ FLORA, Luísa: s.v. “Bildungsroman”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bildungsroman/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

contemporaneidade, persistem e abarcam produções de mulheres e de diferentes grupos identitários, aumentando as possibilidades desse tipo de narrativa e permitindo a sua reconfiguração enquanto gênero, já antigo. Contudo, é preciso assinalar que esse se trata de um gênero, por origem, altamente convencionalizado:

É assim a partir das características consideradas por Dilthey como as mais marcantes do paradigma que passaremos a definir o *Bildungsroman*. O protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino (às mulheres não era, na época, possível a liberdade de movimentos que permite ao herói o contacto com múltiplas experiências sociais decisivas no percurso de auto-conhecimento), que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu carácter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo. (FLORA, 2009, s/p.).

Geralmente articulando-se como uma narrativa ligada aos percalços e aventuras vivenciados pelo seu protagonista, pode apresentar uma estrutura fragmentária ou não-linear, pode encaminhar-se para o final aberto, o que possibilitaria retomadas a partir de futuras narrativas sobre a maturidade do personagem-protagonista. Ainda de acordo com o verbete em questão, o romance de formação caracteriza-se como a narrativa da jornada de amadurecimento do herói, tanto na temática quanto na forma. O que seria capaz de reger o *Bildungsroman*, nesse sentido, seria o tempo interior, psicológico, do protagonista e não o tempo da história. (FLORA, 2009). As turbulências emocionais, psicológicas e conflitos vivenciados vão se sucedendo de modo a encaminhar a narrativa rumo a uma solução a contento, a uma resolução pacificadora capaz de contrapor os insucessos e desesperos vivenciados ao longo da narrativa. Flora esclarece ainda que:

G. Lukács, ao publicar em 1916 a sua **Theorie des Romans** [Teoria do Romance], revisita a tradição hegeliana de historicizar as categorias estéticas, considerando o gênero como uma tentativa do homem moderno para reconciliar a existência com a sua essência (o eu verdadeiro), através da epopeia então possível. Solitário, em busca constante de um significado para a vida, o herói do romance opõe-se à sociedade; do conflito entre valores universais e as realidades mezinhas do quotidiano decorre a instabilidade estrutural da forma romanesca. (FLORA, 2009, s/p.).

É importante dizer ainda que esse gênero de narrativa experimentou um processo de ampla difusão, mas que ele não foi o único tipo de narrativa de formação ou de

educação que fez tradição no decorrer da história da literatura Ocidental. Flora assinala que a “presença dominante do *Bildungsroman* na literatura alemã oitocentista deu entretanto lugar a obras como a de Hoffmann, **Lebens-Ansichten des Katers Murr** (1820-22), considerado uma *paródia* a este tipo de romance” e que concomitantemente teria ensejado o surgimento “do *Künstlerroman* (v.) [‘romance de artista’], representado entre outros pelo texto de Novalis, **Heinrich von Ofterdingen** (1802), cuja longa descendência até hoje se manifesta no reiterado encenar do conflito entre o artista e a sociedade.” (FLORA, 2009, s/p.)

Em parte pela intensificação da fragmentação e do reforço narcísico observados como traços muito presentes na cultura das sociedades Ocidentais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, pode-se dizer que o romance de formação continua sendo efetivo enquanto forma de ensinar a expressão e organização de experiências e memórias individuais: “o *Bildungsroman* foi mais recentemente problematizado por autores como Christa Wolf ou Peter Weiss — a (im)possibilidade de ajuste entre o Eu e o mundo continua central à experiência contemporânea”, desse modo, esse tipo de forma se apresentaria na contemporaneidade de forma “porventura mais dolorosa e dilacerante do que no tempo de Goethe.” (FLORA, 2009, s/p.).

O romance de formação de fato se aproximaria da autoficção em suas premissas gerais de apresentar o mundo a partir das experiências de vida de jovens narradores que geralmente eram construídos em íntima relação com elementos da vida e da biografia dos próprios escritores de literatura. A autoficção se aproximaria do romance de formação ainda, segundo Klinger, devido ao fato da “ideia da vida como devir e transformação [ser] característica do *Bildungsroman*, mas também de todo relato autobiográfico, que sempre pressupõe uma mudança interna do narrador.” (KLINGER, 2006, p. 17).

No entanto, a autoficção apresentaria resistências quanto a respeitar as formas pré-fixadas, talvez porque, em consonância com o diagnóstico de César Aira sobre a literatura: quando as fórmulas literárias já estão cristalizadas e canonizadas, é hora de se fazer outra coisa para que se possa continuar a fazer literatura (AIRA, 2001). Há ainda um desenvolvimento em relação ao que foi apontado que deve ser explorado, trata-se do Romance do artista. Trata-se de um assunto ainda pouco estudado nas pesquisas sobre literatura latino-americana. Martin Grossmann, em sua coluna “Na Cultura o Centro

Está em Toda Parte”, justamente tentando responder à pergunta sobre o que seria *Künstlertheoria*, afirma que tal termo referir-se-ia à vertente menos conhecida dos *Romances de artistas* que poderiam coincidir, mas não obrigatoriamente, com os romances de formação. (GROSSMANN, 2018).⁹⁸ Ele afirma também que para definir esse romance do artista seria necessário fazer referência a Albrecht Dürer, considerado um equivalente de Leonardo da Vinci no Norte, e cuja preocupação artística não se restringia à produção de arte mas, pelo contrário, estendia-se para o campo reflexivo, imbuída do intento de produzir, e legar à posteridade, uma epistemologia da arte. (GROSSMANN, 2018).

Escrevendo em língua vernácula e não em Latim, Dürer teria inserido em seus textos vários dos termos utilizados pelos artesãos e artistas do seu tempo. Seria relevante lembrar que esse artista alemão teria cultivado também uma relação íntima com o *fazer*, com aquilo que viria depois a ser chamado artesanato, mas não se resumiria a isso. No tempo de Dürer, não havia ainda as separações posteriormente observadas entre as práticas, desse modo, o artista era como que um cientista desenvolvendo experimentações sobre arte e/ou sobre ciências. Nesse sentido, costuma-se destacar que o trabalho teórico mais importante de Albrecht Dürer teria sido o **Vier Bücher von menschlicher Proportion** [Quatro livros sobre as proporções humanas], publicado em 1528, postumamente. (GROSSMANN, 2018). Nessa sua obra, Dürer tratava de vários assuntos como geometria, arquitetura, engenharia, tipografia, produzindo um verdadeiro legado dos bastidores de sua produção como artista.

Vale reiterar também que o significado do termo artista, no século XVI, era completamente distinto e não apresentava correspondências com a imagem posterior que veio a ser atribuída ao artista como ser inspirado e/ou fora do mundo, como ser cuja sensibilidade “superior” e “potência humana” seriam por si só elementos capazes de distingui-lo enquanto criador. De fato, no tempo de Dürer, o artista nada mais era que um profissional, como já dito, um equivalente ao cientista, correspondendo, em muitos sentidos, a uma imagem de racionalidade e pragmatismo. (GROSSMANN, 2018).

Grossmann afirma também que os *Romances de artistas* teriam se desenvolvido de maneira mais expressiva a partir do século XIX, seguindo para o XX de modo a apresentarem-se como relevantes para a conceituação do espaço do Museu, da relação

⁹⁸ GROSSMANN, Martin. *Künstlertheoria. Na Cultura o Centro Está em Toda Parte*. 24 de outubro de 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IRyxSCpOs-s>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

desse tipo de espaço com a experiência e com a fruição do objeto artístico. Quanto a outros artistas representativos desse tipo de produção narrativa, poder-se-ia mencionar, por exemplo, Diego Velázquez, famoso inclusive por seu quadro “As meninas” (1656) que desvela para o espectador os bastidores de produção do próprio quadro. Grossmann cita ainda outros dois pintores, e relaciona também o *Romance do artista* ao contexto do início da arte abstrata, com Kandinsky e Paul Klee. Isso porque esses dois artistas teriam deixado importantes e expressivos registros sobre suas respectivas análises e teorizações quanto a processos, procedimentos e conceituações em desenvolvimento nas artes desde o Renascimento. (GROSSMANN, 2018).

Seria possível afirmar, a partir do exposto, que se convencionou chamar literatura de artista, grosso modo, narrativas que comportavam em si práticas de autorreflexão e metalinguagem, por exemplo. Talvez a origem desse tipo de narrativa seja indiscernível do processo de consolidação da figura do artista e, por extensão, do autor moderno. Nesse sentido, Everton Vinicius de Santa, em “El yo-autor-escritor contemporáneo”, salienta que a “identidade autoral está encerrada em um oceano de outras identidades que a obriga a se exibir para não acabar diluindo-se sob tantas outras informações, sob outros perfis, outros ‘eus’.” (SANTA, 2017, p. 80, tradução nossa).⁹⁹

Esse tipo de literatura de artista é facilmente identificável nas práticas artísticas realizadas no decorrer do século XX, e num sentido geral tais práticas poderiam ser compreendidas como as formas de manifestação antecedentes ao que veio a se configurar, a partir da proposta de Doubrovsky, como o fenômeno das narrativas de autoficção. Nesse sentido, cabe indagar: o que seria o decreto da morte do autor senão a constatação da absurda proeminência desse mesmo autor no interior das narrativas? Aliás, proeminência essa já bastante explorada pelo próprio romance no decorrer do século passado. Ainda Everton V. de Santa, na sequência de seu texto, propõe uma definição para o que seria o autor em um texto literário:

É como se o escritor, indivíduo, estivesse em uma dimensão exterior à obra e o autor, em um movimento inverso, interno a ela. O autor, portanto, é uma persona criada pelo escritor, uma postura que ele assumiu, de modo que seu trabalho pode ter algum sentido estético, para que ele possa se consolidar como um trunfo no campo literário. O artifício da criação de uma personalidade individual para o autor (que perfeitamente posso chamar de persona) não é uma estratégia inovadora. No cenário contemporâneo, o

⁹⁹ “La identidad autorial está atrapada en un océano de otras identidades que le obliga a exhibirse para no cabar diluido bajo otras tantas informaciones, bajo otros perfiles, otros ‘yos’.” (SANTA, 2017, p. 80).

escritor cria o autor e não o contrário. O escritor, “l’écrivain”, segundo Roland Barthes (2010), é aquele que vai dar vida à instância conhecida como autor, como personagem-escritor de memórias e autobiografias, por exemplo. Isto pode ser visto nas declarações ou entrevistas concedidas por escritores que, em alguns casos, revelam de onde vem a história que deu vida à obra, como um ponto de referência, um feito ou uma experiência. (SANTA, 2017, p. 81, tradução nossa).¹⁰⁰

A partir dessa menção às características gerais observáveis tanto no romance de formação quanto no romance do artista, seria possível assinalar um grande conjunto de narrativas capazes de serem reunidas sob uma designação mais ampla de, por exemplo, literatura de autor. Nesse sentido, a menção a essa designação geral de literatura de autor se daria a partir da observação de que tanto o romance do artista quanto o romance de formação apresentariam características semelhantes às das narrativas autoficcionalis. É oportuno enfatizar que, neste trabalho, as autoficções são lidas a partir dos imbricamentos que promovem, sobretudo recorrendo à mobilização de procedimentos literários distintos. Ainda nesse sentido, seria possível tanto localizar as autoficções – a partir das experimentações literárias que em muito coincidiram com a proposta de Doubrovsky, no final da década de 1970 – quanto assinalar que a existência desse tipo de narrativa, em configurações bem diferentes, é claro, precederia à própria modernidade. Já em se tratando da obra de César Aira, sua relação com as narrativas pertencentes às literaturas do artista foi assinalada por Sandra Contreras, quando a teórica explica que:

A vida do artista é, em princípio, vida suplementar, vida atravessada pela perspectiva da morte e a figura do escritor começa por submeter-se a uma lógica dual: lógica do morto, lógica da vida. Transfigurada desse modo pela irrupção da literatura, a vida do artista afirma-se em Aira como uma “força não pessoal” que, sendo superior ao indivíduo, atravessa a obra fazendo-a escapar à ordem dos manifestos, às ideologias, às querelas pessoais, isto é, à atualidade de uma vida pessoal. Nisso, acredito, radica o *anacronismo* essencial. Essa relação de não-contemporaneidade que fundamenta o vínculo de Aira com a literatura. Se ele se relaciona com o sistema literário, o faz, já o dissemos, através de seus mestres mortos, e quando fala sobre o escritor “enquanto vive”, isto é, *enquanto vivo*, quer dizer, *contemporâneo*, não faz

¹⁰⁰ “Es como si el escritor individuo estuviera en una dimensión exterior a la obra y el autor, en un movimiento inverso, interno a la misma. El autor, por ende, se trata de una persona creada por el escritor, una postura que él asumió, de manera que su trabajo puede tener algún sentido estético, para que pueda consolidarse como activo en el campo literario. El artificio de la creación de una personalidad individual al autor (que perfectamente puedo llamar persona) no es una estrategia innovadora. En el escenario contemporáneo, el escritor crea el autor y no al revés. El escritor, “l’écrivain”, según Roland Barthes (2010), es el que va a dar vida a la instancia conocida como autor, como el personaje-escritor de memorias y autobiografias, por ejemplo. Esto se puede ver en las declaraciones o entrevistas concedidas por escritores que, en algunos casos, revelan de dónde viene la historia que ha dado vida a la obra, como un punto de referencia, un hecho o una experiencia.” (SANTA, 2017, p. 81).

senão privá-lo, precisamente, de sua categoria de mestre (assinalemos, de passagem, que o texto “Inovação”, no qual Aira postula-se como “militante da má literatura”, é nada menos que o texto que ele leu no México, em uma homenagem a Carlos Fuentes, vivo), ou privá-lo, em todo caso, de sua condição de artista em ação – de “homem feito mundo” – para transformá-lo em “eminente artífice”. (CONTRERAS, 2001, p. 207-208, tradução nossa).¹⁰¹

César Aira pode ser compreendido também a partir de uma outra forma de classificação de autores literários. Trata-se da chamada “tradição de escritores críticos”. Julio Premat aborda essa questão quando diz que a identidade de um autor de literatura estaria caracterizada pela presença, simultânea, “de imperativos contraditórios (a afirmação de uma singularidade e de certo pertencimento a uma coletividade, a reivindicação de uma filiação e de um autoengendramento, a ambivalência entre a marginalidade e a integração, etc.)” (PREMAT, 2008, p. 12, tradução nossa).¹⁰² Para esse pesquisador, essas contradições acabariam por implicar numa constante necessidade de re-construção do “ser escritor” no decorrer de uma carreira literária. Desse modo, tais tensões haveriam de “se processar segundo estratégias diversas; por essa razão, e paradigmaticamente, as ficções de autor, enquanto narrativa, e as figuras de autor, enquanto imagem, são espaços privilegiados para propor soluções dinâmicas.” (PREMAT, 2008, p. 12, tradução nossa).¹⁰³ Premat alega também que, desse modo, “o ato da escritura pode ser visto como um ‘colocar em intriga’ da identidade, segundo a expressão de Ricoeur: constrói-se uma narrativa, mas também uma coerência, uma

¹⁰¹ “La vida del artista es, en principio, vida suplementaria, vida atravesada por la perspectiva de la muerte y la figura del escritor empieza por someterse a una lógica dual: lógica del muerto, lógica de la vida. Transfigurada de este modo por la irrupción de la literatura, la vida del artista se afirma en Aira como una “fuerza no personal” que, siendo superior al individuo, atraviesa la obra haciéndola escapar al orden de los manifiestos, las ideologías, las querellas personales, esto es, a la actualidad de una vida personal. En esto, creo, radica el esencial *anacronismo*. Esa relación de no-contemporaneidad, que informa el vínculo de Aira con la literatura. Si se relaciona con el sistema literario lo hace, ya lo dijimos, a través de sus maestros muertos, y cuando habla sobre el escritor “mientras vive”, esto es, *en tanto que vivo*, es decir, *contemporáneo*, no hace sino privarlo, precisamente, de su categoría de maestro – anotemos de paso que el texto “Innovación” en el que Aira se postula como “militante de la literatura mala” es nada menos que el texto que leyó en México, en un homenaje a Carlos Fuentes, vivo – o privarlo, en todo caso, de su condición de artista en acción – de “hombre hecho mundo” – para volverlo “eminente artífice”. (CONTRERAS, 2001, p. 207-208).

¹⁰² “de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertinencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.)” (PREMAT, 2008, p. 12).

¹⁰³ “a procesarse según estrategias diversas; por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer soluciones dinámicas.” (PREMAT, 2008, p. 12).

dialética identitária daquele que escreve.” (PREMAT, 2008, p. 12, tradução nossa).¹⁰⁴

Em síntese, a partir disso, seria possível afirmar que o autor, entre outras coisas, constituir-se-ia nesses sentidos contrários, a vida e o vazio, a presença e a ausência. O autor encarnaria, pois, desde sua constituição, um sentido ou um jogo especular. Pensar a constituição do autor a partir da imagem, ou dos possíveis movimentos, de um jogo implicaria também em compreendê-lo como parte de sua ficção, ainda quando este assinala com sua escrita a marca de uma incontornável ausência material. Essa espécie de presença negativa é tão ambivalente que, mesmo sendo percebida, ao invés de contribuir para a diminuição das confusões entre vida e obra de escritor, não deixa de intensificá-las.

Assim, é preciso assinalar que os escritores de ficção não parecem interessados em desfazer as confusões das interpretações daquilo que o jogo vida-obra põe em cena. Em se tratando, por exemplo, do caso de César Aira, a circularidade entre sua ação intelectual, conceitual e a produção de sua obra literária é uma das constantes facilmente percebidas por seus leitores. Segundo Ricardo Strafacce, citado por Frías em reportagem para o jornal **Clarín**, Aira seria também um homem extremamente culto:

Existe o mito, alimentado por ele, que não corrige seus textos. “Do ponto de vista estilístico, não é excessivamente minucioso, como vem a ser Saer. Embora Saer apresente muito mais erros que Aira, talvez devido a tantas correções. César também não gosta de contrabandear tópicos de seu interesse particular, como as artes plásticas, para a sua literatura. Ao contrário de Cortázar, Aira não precisa provar que é culto. Ele não precisa nomear pintores, embora conheça todos eles melhor do que Cortázar aos músicos de jazz”, diz Strafacce. (FRÍAS, 2018, tradução nossa).¹⁰⁵

Do mesmo modo, a confusão proposital entre vida-obra alimentada pelo próprio Aira apresentar-se-ia como uma das características de seu projeto literário. Seria oportuno lembrar a expressão “mito pessoal do escritor”, enfatizada na obra airiana e pelo próprio escritor para referir-se à sua relação com a literatura. Seria conveniente

¹⁰⁴ “el acto de escritura puede verse como una “puesta en intriga” de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe.” (PREMAT, 2008, p. 12).

¹⁰⁵ “Existe el mito, alimentado por él, de que no corrige. ‘Desde lo estilístico, no es excesivamente minucioso, como sí puede serlo Saer. A pesar que Saer tiene muchos más errores que Aira, quizás de tanto corregir. A César tampoco le gusta contrabandear temas de su interés, como las artes plásticas, en su literatura. A diferencia de Cortázar, no necesita demostrar que es culto. No necesita nombrar pintores, aunque los conozca a todos mejor que Cortázar a los músicos de jazz’, lanza Strafacce.” (FRÍAS, 2018). Miguel Frías, El escritor y su enigma Guía para entrar al universo Aira y a sus 102 novelas. 26/08/2018, Clarín, Disponible em: <https://www.clarin.com/viva/guia-entrar-universo-aira-102-novelas_0_r14cYNjUm.html>. Acesso em: 10 jan. 2018.

lembrar também que a menção à palavra mito implica ter em mente o quanto ela está imbuída de sentidos carregados, recordar que “mito” refere-se a uma sobreposição, a um acúmulo de sentidos. Diana Klinger, em “Escrita de si como performance”, propõe um resumo para o termo mito recorrendo à definição de Barthes: “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”, e, mais, acrescenta que o mito seria: “um valor, não tem a verdade como sanção.” (KLINGER, 2008, p. 24). Em seguida, ao especificar os sentidos que tangem à relação entre criação do mito do autor e autoficção, completa: “A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a ‘mentira’ e a ‘confissão’.” Já a noção de relato, continua, poderia ser definida “como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, [permitindo assim] pensar a autoficção como uma performance do autor.” (KLINGER, 2008, p. 24).

Seria interessante citar novamente Premat, quando esse teórico apresenta um resumo do modo como, em César Aira, configurar-se-ia esse “mito do autor” e de como isso acabaria por contribuir para a peculiaridade de sua relação com a literatura, com a autoficção e com outros procedimentos literários:

Existe uma estratégia óbvia de ocultação: qualquer análise à procura do significado é inapropriada e, em Aira, seria “letal”, para retomar seu próprio juízo sobre Copi. Essa é sua principal operação de significação. O sentido é um corte, o sentido interrompe e fixa, o sentido mata. O sentido transforma o papel em papelão, quer dizer, em obra séria e em vergonha do que é revelado; mas, ao mesmo tempo em que apaga ou dilui, promete sentido em uma instância extratextual, difusa e de apreensão hipotética. Aira escreve para não ser lido, embora nessa negação mesmo do escrito (que já foi, que já é passado e que já está esquecido) resta uma impressão, um indício, uma história subterrânea, seu “mito de autor”. Exposição e negação simultâneas que tendem a suscitar um enigma ou um “desejo de autor” no leitor que não quer, simetricamente, se converter em idiota ele também: a ideia do autor como uma instância de revelação/ocultação e de enfrentamento com o leitor, desenvolvida por Maurice Couturier, funciona perfeitamente neste caso. Se ler é abranger, se ler é conceituar, se ler é integrar, se ler é, antes de tudo, reler, Aira sobrepõe procedimentos para seguir sendo ilegível. (PREMAT, 2008, 256-257, tradução nossa).¹⁰⁶

¹⁰⁶ “Hay una estrategia evidente de ocultación: todo corte en busca del significado es inapropiado y, en Aira, sería ‘letal’, para retomar su propio juicio sobre Copi. Esa es su principal operación de significación. El sentido es un corte, el sentido interrumpe y fija, el sentido mata. El sentido transforma al papel en papelón —es decir, en obra seria y en vergüenza de lo revelado—; pero al mismo tiempo que se lo borra o diluye, se promete sentido en una instancia extratextual, difusa y de hipotética aprehensión. Aira escribe para no ser leído, aunque en la negación misma de lo escrito (que ya fue, que ya es pasado y que ya está olvidado) queda un resabio, un indicio, un relato subterráneo, su ‘mito de autor’. Exposición y negación simultáneas que tienden a suscitar un enigma o un ‘deseo de autor’ en el lector que no quiere, simétricamente, convertirse en idiota también él: la idea del autor como una instancia de revelación/ocultamiento y de enfrentamiento con el lector, desarrollada por Maurice Couturier, funciona

Cabe aqui recuperar a ideia de “mito pessoal”, que Aira utilizara para se referir ao estilo de um escritor, em seu ensaio “O incompreensível”. Nesse texto, o escritor explica o sentido que ele atribui ao “mito pessoal” como sendo um intento particular de caracterizar a especificidade, a marca que cada escritor é capaz de inscrever na linguagem:

Eu, ao estilo tenho chamado “mito pessoal” do escritor, porque acredito que o último resultado da contemplação desse contínuo é a transparência. Todo escritor vai em direção à claridade perfeita, mas o caminho é um rodeio pelo incompreensível. Caso se dirija ao claro pelo caminho do claro, poderá ficar no óbvio, que é a forma mais derrotada da melancolia em literatura. O escritor faz um longo e tortuoso passeio pelas sombras antes de chegar à luz, e a claridade final fica impregnada pelo incompreensível, como as brancuras de neon do paraíso dantesco ficaram marcadas pelas assustadoras espirais das cavernas do inferno. A claridade definitiva da obra triunfante volta a ser escura, mais escura quanto mais clara for, e isso assegura a eterna juventude da obra de arte. (AIRA, 2007, p. 40-41).

Pode-se retomar aqui ainda outro mito, o do Narciso, ao se ler essa intimidade do escritor narrada por ele próprio, geralmente em tom confessional. Isso pode ter sobre os leitores um potente efeito de *reconhecimento*, ativar o movimento metonímico que permite tomar imediatamente a parte pelo todo, a vida pela obra, fundamentando e endossando esse tipo de prática narrativa. Contudo, os textos que se constroem a partir desses recursos autorreferenciais pretendem responder a uma (auto)demanda a qual seria impossível se atender inteiramente. Afinal, acessar o próprio Eu é um exercício incapaz de avançar muito além da especularidade e das imagens provisórias que o sujeito elabora de si, por meio de práticas autorreflexivas e de autoexpressão. Desta maneira, contemplar o retrato de si construído por um escritor num texto autoficcional significa travar contato com uma forma enviesada, tangente, de autorreferência.

Novamente Klinger, assinala que uma das características da autoficção seria justamente produzir mitos do escritor:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. Qual a

perfectamente en este caso. Si leer es abarcar, si leer es conceptualizar, si leer es integrar, si leer es, ante todo, releer, Aira superpone procedimientos para seguir siendo ilegible.” (PREMAT, 2008, 256-257).

relação do mito com a autoficção? [...] Concebemos a autoficção como um discurso que não está relacionado com um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. (KLINGER, 2006, p. 55).

Essa ambivalência própria da autoficção, afinal, não se resolveria entre menção a vivências e práticas autorreferenciais próprias da escrita. Seria, pois, relevante situar na origem da autobiografia já o mito do escritor, já a mobilização de mecanismos dúbios tendo como fim a re-criação ficcional de uma quase verdade, uma vida possível. A autoficção seria, a partir dessa delimitação, uma forma ativa de criação, um instrumento denominado por Klinger como performático mas se acredita, no âmbito deste trabalho, possível considerar também como procedimental. Seria possível concluir ao afirmar, com Aira, que a única forma de autorrealização possível no presente seria aquela permitida ao escritor, ao artista de modo em geral. Assim, seria relevante pensar quanto ao movimento de transformação do artista em autor, pois isso acabaria por refletir uma espécie de perda, ou uma circunscrição do papel e do lugar do escritor na sociedade, na cultura e no sistema literário. Nesse sentido, torna-se significativo observar dois movimentos ainda relevantes da história recente da crítica e da literatura: a tese da morte do autor e a tese do retorno do autor.

3.3 A morte do autor - O retorno do autor

A tese de Roland Barthes sobre a morte do autor tornou-se famosa e difundiu-se já a partir do final dos anos 1960. Barthes, em vários momentos, como registrado em **O prazer do texto** (1987), reiterou seus juízos sobre o autor ao afirmar que, enquanto instituição, o autor estava morto, que sua pessoa “civil, passional, biográfica” já havia desaparecido e que ele não mais exercia, no que se referia à sua própria obra, “a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar à narrativa,” contudo, Barthes diz na sequência, “no texto, de uma certa maneira, *eu desejo* o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no ‘tagarelar’).” (BARTHES, 1987, p. 37).

Em uma contradição aparentemente leve, mas que tem implicações profundas, tanto Foucault quanto Barthes deixaram indícios ou provas muito materiais que reforçavam já o entendimento contrário à radicalidade da tese da morte do autor. Afinal,

a contundência de Barthes sobre a morte do autor, teria acaso deixado supor ou entrever a vertigem das narrativas autoficcionais que se tornariam o centro das atenções nas literaturas contemporâneas? Seria possível imaginar, já a partir de Barthes e Foucault, que o autor emergiria com força total quase que concomitantemente ao diagnóstico, justamente, de sua morte? De fato, seria difícil apostar justamente no êxito desse autor ali, no espaço da escrita, no “preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.” (BARTHES, 2004, p. 57).

Na verdade, a questão não parece ter se apresentado em termos tão radicalizados. É possível afirmar que o movimento que decreta a morte do autor ocorre em paralelo com o outro movimento, que, imediatamente, lhe traz de volta. Não se pode esquecer também que a tese da morte do autor respondia a uma necessidade geracional, contextualmente arraigada, de se contrapor a certos lugares comuns aos quais os contemporâneos de Barthes e Foucault ainda estavam apegados, principalmente na crítica literária. Parece ser essa a perspectiva das admoestações sobre o fascínio e a hegemonia do autor, essa “personagem moderna” (BARTHES, 2004, p. 58), nos “manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra;” (BARTHES, 2004, p. 58). De fato, ainda hoje, mesmo que noutros termos, como afirmava Barthes, essa é “a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente que é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões;” (BARTHES, 2004, p. 58).

Na verdade, Barthes assinala uma mudança de *status* no que tange à relação de importância das funções que constituem o texto literário. Trata-se do registro que o teórico empreende de um movimento, já em curso na cultura Ocidental, que alterou a ordem de relevância da tríade obra, autor e leitor, sendo enfim a vez do leitor ser alçado ao centro, como núcleo ao redor do qual a figura do autor haveria de gravitar. Para Barthes:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse

alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. É por isso que é irrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeão dos direitos do leitor. O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. (BARTHES, 2004, p. 64).

Não é outro o sentido que Barthes dá às suas últimas palavras em “A morte do autor”, assinalando uma mudança de perspectiva com a qual ainda se lida hoje, no âmbito da literatura: “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.” (BARTHES, 2004, p. 64). Nessa perspectiva, a autoficção aparentemente representaria um movimento contrário: de revalorização do autor como centro no texto literário, o que poderia significar num certo sentido o fim da sua breve hegemonia pretendida para o leitor. Por outro lado, esse retorno do autor ao lugar de destaque na obra literária poderia ser lido também como uma tentativa de adequação das narrativas ao gosto e demandas do leitor contemporâneo. Afinal, a exploração deliberada da intimidade do escritor a partir de sua tematização no romance, por meio da correspondência proposital entre autor-personagem-escritor, afirma a novidade da autoficção e reafirma a preponderância do autor, determinando os rumos das narrativas literárias do presente.

Porém, é necessário ter em consideração ainda a conferência de Michel Foucault, “O que é um autor”, afinal, esse teórico também se detém sobre a questão da morte do autor. Nesse seu texto, produzido no ano de 1968, Foucault insiste no corte epistemológico a partir do qual se aborda, ou se deveria abordar, a questão da autoria como a inscrição de uma ausência no texto. Giorgio Agamben, em “O autor como gesto” (2007), assinala, contudo, que na proposição de Foucault o destaque dado à marca dessa ausência enfaticamente apontada, por parte da crítica e também dos autores, carregaria um sentido nada implícito de reafirmação do lugar de destaque do autor no texto. No ensaio de Agamben apresenta-se uma proposta de leitura da questão, a partir de Foucault, deslocando o entendimento do que seria o autor, lendo-o então como um gesto. Seria esse o entendimento que Agamben afirma extrair das pistas deixadas por Foucault em seu texto, como, por exemplo, na citação a Beckett:

Logo depois das primeiras frases, Foucault formula, com uma citação de Beckett (“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”), a indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea. No caso da literatura — sugere ele — não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no

qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer: “a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência”.

Porém, a citação de Beckett apresenta no seu enunciado uma contradição que parece lembrar ironicamente o tema secreto da conferência. “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala.” Há, por conseguinte, *alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade. (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Seria, portanto, necessário ter em mente esse movimento da ausência não como morte literal e definitiva, mas como a ênfase em uma presença deslocada, ainda que pela afirmação de sua ausência. Para que se possa compreender a posição de Foucault diante da questão é preciso evitar binarismos que tendem a se opor, de forma infrutífera, quando da abordagem da tese da morte do autor. Agamben recorda também uma confusão comum acerca das noções, muitas vezes tomadas como sinônimas, de “autor como indivíduo real”, e “função autor”, sendo, contudo, sobre essa última apenas que Foucault se debruçaria em “O que é um autor” (AGAMBEN, 2009). É interessante retomar um trecho de “A morte do autor” no qual Barthes afirma que tanto escritores quanto críticos se irmanaram no intuito de trabalhar em prol do autor na literatura:

Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor sob a obra: encontrado o Autor, o texto é “explicado”, o crítico venceu; não há pois nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. (BARTHES, 2004, p. 63).

Pode-se dizer que a crítica contemporaneamente tem sido abalada ainda pelas turbulências causadas pelas autoficções, no seu movimento de por em xeque os estatutos ficcional e não ficcional das narrativas. Essas narrativas autoficcionais, ao afirmarem a construção literária a partir dos efeitos de sentido advindos da correspondência entre autor-personagem-escritor reascendem, ainda que em outras bases, o debate sobre a morte do autor. Tais narrativas ensejam também a abordagem do modo como os sujeitos contemporâneos se relacionam com a própria intimidade e construções identitárias. Elas oportunizam, do mesmo modo, a indagação quanto ao que constituiria a identidade de um autor de literatura no presente. É nesse sentido ainda que o esfacelamento da autoridade da crítica diante do objeto literário poderia refletir um

processo de dissolução da autonomia da própria literatura enquanto disciplina. É o que, entre outras coisas, afirma Josefina Ludmer e sua tese das literaturas pós-autônomas:

Em algumas narrativas do presente que têm atravessado a fronteira literária [e que chamamos pós-autônomas] pode-se ver nitidamente o processo de perda de autonomia da literatura e as transformações que essa perda produz. As classificações literárias são formalmente encerradas; é o fim das guerras e das divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da “literatura pura” ou da “literatura social” ou comprometida, da literatura rural e da urbana, também tem fim a diferenciação literária entre realidade [histórica] e ficção. Não se pode ler essas narrativas com/ou nesses termos; elas são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam.

E com essas classificações ‘formais’ parecem ter fim os confrontos entre escritores e correntes literárias; é o fim das disputas pelo poder no interior da literatura. O fim do ‘campo’ de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera [ou o pensamento das esferas]. Porque se apagam, formalmente e n’a realidade’, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. Desse modo, pode-se ver claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões e guerras somente podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo. Porque o que dramatizavam era a disputa pelo poder literário e pela definição do poder da literatura.

Misturam-se as identidades literárias, formalmente e na realidade, e isso é o que diferencia nitidamente a literatura dos 60 e 70 das narrativas de hoje. Nos textos que estou lendo as ‘classificações’ responderiam a outra lógica e a outras políticas. (LUDMER, 2015, s/p., tradução nossa).¹⁰⁷

Um outro aspecto importante deve ser mencionado, no que se refere à constituição do autor na obra literária. Trata-se do fato de que as teorizações sobre o autor tiveram lugar numa proximidade histórica absurda, tanto o decreto da morte do autor, quanto a tese do retorno do autor inserem-se no final do tumultuado e paroxístico século XX. Beatriz Sarlo, em **Tempo passado: cultura da memória e guinada**

¹⁰⁷ “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 luchas 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, s/p.).

subjetiva, assinala que ambos os movimentos estariam sob influxos mais amplos, nesse “corte entre o novo e o velho, a subjetividade não está em jogo, pelo menos não em primeiro lugar. A crise da ideia de subjetividade vem de outros processos e posições, de grande expansividade para além do campo filosófico, a partir dos anos 1970.” (SARLO, 2007, p. 30). Para Sarlo, o “estruturalismo triunfante conquistou territórios, da antropologia, a linguística, a teoria literária e as ciências sociais. Esse capítulo está escrito e tem como título ‘A morte do sujeito’.” Contudo, continua a teórica argentina, quando essa guinada que marcou o pensamento contemporâneo parecia ter se estabelecido de modo completo, “há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar ‘O sujeito ressuscitado’.” (SARLO, 2007, p. 30).

Já Diana Klinger, em **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**, situa a questão do retorno do autor tendo em vista a ambivalência das produções literárias contemporâneas e as especificidades que conformam a cultura do presente. Ela afirma que para “além da relação que se pode estabelecer entre o *retorno do autor* e o exibicionismo da cultura midiática,” seria preciso “também situá-lo no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que se produziu ao longo do século XX, e que chegou até sua negação com o estruturalismo, o anúncio da ‘morte do autor’ na literatura e da ‘morte do sujeito’ na filosofia.” (KLINGER, 2006, p. 24). A teórica também assinala que os textos presentes no *corpus* do seu trabalho “não se apresentam como expressão de uma singularidade dona de si mesma e da sua escrita”, desse modo, continua, seria possível “esboçar uma primeira hipótese: estes textos parecem responder *ao mesmo tempo* e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito.” (KLINGER, 2006, p. 24)

Em se tratando do retorno do autor, Klinger irá ressaltar que esta tese se fundamenta a partir de alguns fenômenos observados na cultura, assim como se deve também ao fato de, apesar das tentativas neste sentido, o autor não ter se deixado reduzir a uma mera função a ser percebida ou não nos textos literários:

Esboçamos aqui a hipótese de que o “retorno do autor”, a autorreferência da primeira pessoa, talvez seja uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito. “Retorno” remeteria assim não apenas ao devir temporal, mas especialmente ao sentido freudiano de *Wiederkehr*, de reaparição do recalçado. Segundo a nossa hipótese, na atualidade já não é

possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático. Se além disso, o autor joga sua imagem e suas intervenções públicas com a estratégia do escândalo ou da provocação, como é o caso de Vallejo e de Cucurto por exemplo, torna-se problemático afirmar ainda que “não importa quem fala”. (KLINGER, 2006, p. 35).

Seria relevante neste momento retomar Barthes para assinalar que, mesmo contundente, sua tese sobre a morte do autor não deve ser lida no sentido de uma interdição à centralidade da figura do autor nas narrativas, mas como um ataque às concepções da crítica literária francesa de seu tempo. Assim, as distâncias entre a tese da morte do autor e a do seu retorno não estariam necessariamente na presença ou ausência do autor enquanto tema de sua narrativa, mas nos sentidos atribuídos, às correspondências entre vida e obra, na recepção por parte da crítica e do público. Se a tese do retorno do autor refere-se às formas com as quais irrompe nas (auto)ficções o sujeito recalcado na modernidade, a da morte do autor, por outro lado, alertaria para a importância de se observar a artificialidade das relações entre vida e escrita e do perigo de ler na ficção os acidentes biográficos da vida de seu autor.

Parece que o principal, a ser extraído da proposta de Barthes, seria que o autor não deveria ser considerado como detentor da verdade da narrativa, nem ser usado pela crítica como referendo para a atribuição de sentidos à obra literária. Afinal, a obra de ficção e suas possíveis interpretações deveria observar o protagonismo do leitor, e dele em sua relação com o autor a partir da obra literária. Nesse sentido, quanto à tese da morte do autor, cabe insistir no seu caráter, sobretudo, de ataque à crítica biográfica e de sentido, como resultado de um conflito geracional-político, de apresentar-se como uma proposta de deslocamento da autoridade atribuída ao autor, como natural e imanente, para se pensar na relevância de outros aspectos, por exemplo, o leitor, destinatário e razão de ser das narrativas no âmbito da literatura.

Em um dos seus ensaios presente em **Mitologias**, Barthes trata do “Mundo do *Catch*” (espécie de *luta livre*) e dos espectadores deste tipo de luta/encenação. Segundo o teórico, “a virtude do *catch* é a de ser um espetáculo excessivo. Existe nele uma ênfase que deveria ser a dos espetáculos antigos.” (BARTHES, 2009, p. 15). O aspecto mais relevante que se pretende resgatar aqui se refere ao fato de que o *Catch* não é uma luta real, mas sim uma simulação de luta. Assim, como acontece no texto literário autoficcional, o público participa da simulação, completando-a ao passo que

desempenha sua parte nesse jogo, “o público não se importa nem um pouco que o combate seja ou não uma farsa — e ele tem toda a razão. Entrega-se à primeira virtude do espetáculo: abolir qualquer motivo ou consequência; o que lhe interessa é o que se vê, e não no que crê.” (BARTHES, 2009, p. 15-16).

De modo semelhante ao que se dá com as formas de teatro, o público do *Catch* tem plena ciência de que o que está em jogo não são ações reais, mas a sua simulação.¹⁰⁸ A abordagem de Barthes demonstra a relevância de se considerar o papel do leitor para o êxito de formas ambíguas como as narrativas autoficcionais e a necessidade da crítica se desvencilhar de pré-determinações históricas e/ou biográficas quando da análise de obras literárias. Do mesmo modo, é necessário ter em mente que o leitor não seria logrado por esse tipo de narrativa, mas participaria de sua construção, completando-a, sem com isso lhe conferir estatuto de verdade factual. As convenções a que obedecem as formas narrativas, seja do *Catch*, seja as da autoficção, são compartilhadas com os seus respectivos públicos.

Pode-se retomar também Phillipe Lejeune que, em “Autobiografias dos que não escrevem” aborda a questão de “quem é o autor” (LEJEUNE, 2008, p. 113) de uma autobiografia. Lejeune fala das disputas sobre a autoria e dos direitos sobre as histórias de vidas narradas por terceiros, no caso, pelos que não viveram as experiências mas se dispuseram, bem-intencionados ou não, a narrá-las. Esse momento específico da análise empreendida por Lejeune parece ser tão ou mais importante que a já um tanto datada discussão restrita ao Pacto autobiográfico. Afinal, é nesse texto em que se trata das relações entre autobiografia e literatura de modo a escancarar um incômodo fato, que muito desconforto ainda causa no presente, quanto às possibilidades ou não de se

¹⁰⁸ “O físico dos lutadores de catch institui, portanto, um signo de base, contendo, na sua origem, todo o combate. Origem essa que prolifera, pois a cada momento do combate, a cada situação, o corpo do lutador oferece ao público o maravilhoso divertimento do encontro espontâneo entre uma compleição e um gesto. As diferentes linhas de significação se esclarecem umas às outras e constituem o mais inteligível dos espetáculos. O catch assemelha-se a uma escrita diacrítica: além da significação fundamental do seu corpo, o lutador dispõe de explicações episódicas, mas sempre bem-vindas, ajudando a leitura do combate com seus gestos, atitudes e mímicas, que levam a intenção à sua máxima evidência. Em uns casos, o lutador triunfa com um ricto ignóbil, dominando sob os joelhos o adversário leal; em outros ostenta para a multidão um sorriso suficiente, anunciador de uma vingança próxima; em outros ainda, imobilizado no chão, bate violentamente com os braços no tatame para que todos entendam o caráter intolerável da situação em que se encontra; enfim, dispõe de um complicado conjunto de signos destinados a dar a entender que ele encarna, justamente, a imagem sempre divertida do sujeito intratável explorando à saciedade o seu descontentamento.” (BARTHES, 2009, p. 18).

determinar, a partir da imanência de uma narrativa em primeira pessoa, qualquer prova de correspondência factual com um sujeito empírio ou real. Segundo Lejeune,

esses casos escandalizam porque são produções que fazem concorrência com os livros realmente escritos pelas pessoas que os assinam. E essa concorrência se deve ao fato de que eles se baseiam nos mesmos procedimentos e desempenham a mesma função, revelando abruptamente às pessoas que escrevem sua própria prática, numa espécie de espelho deformante: ou, antes, o avesso de sua própria prática, seu impensado. Esses livros não são, na realidade, condenados por sua inautenticidade, mas porque entregam o ouro ao bandido, e lançam uma suspeita, talvez legítima, sobre o restante da literatura. Sob certos aspectos, a autobiografia dos que não escrevem elucida a autobiografia dos que escrevem: o *ersatz* revela os segredos de fabricação e de funcionamento do produto ‘natural’. (LEJEUNE, 2008, p. 116).

Se “as autobiografias dos que não escrevem” servem para ajudar a explicar as “autobiografias dos que escrevem”, talvez, no mesmo sentido, se possa pensar que as literaturas do artista, o romance de formação, por exemplo, poderiam ser lidos como formas úteis à compreensão do que veio a constituir o fenômeno autoficcional. Desse modo, ao se observar os elementos composicionais e estilísticos que conformaram narrativas de longa tradição como o romance de formação e a literatura de artista, talvez se verifiquem procedimentos em comum que operam para a construção de narrativas aparentemente extraídas do gesto “natural”, do desvelamento da própria intimidade.

Por fim, tendo em vista a necessidade de problematizar a artificialidade velada sob a retórica autoficcional e, nesse sentido, observar os elementos composicionais que constroem seus efeitos de reconhecimento, de estranhamento ou de provisoriedade, passa-se, no tópico seguinte, à autoficção. A seguir, serão apresentadas algumas das propostas de definição e conceituação para o fenômeno autoficcional empreendidas até o presente, assim como será analisada a possibilidade de se compreender a autoficção enquanto um procedimento literário, seja a partir de amálgama, re-combinação ou subversão de procedimentos narrativos já consolidados no interior da tradição literária.

3.4 Tentativas de definir a autoficção

Tornou-se um verdadeiro lugar comum começar qualquer abordagem da autoficção afirmando justamente a dificuldade intransponível de suas (in)definições, isso é algo que de fato se constata na maioria das abordagens desse fenômeno. Evando

Nascimento, em “Autoficção como dispositivo: alterficções”, afirma que quem conhece, ainda que minimamente, “a bibliografia francesa (país no qual sabidamente a discussão sobre autoficção se originou), e ao menos parte da brasileira, sobre o assunto se dá conta de que é impossível formular um conceito unívoco e homogêneo de autoficção.” (NASCIMENTO, 2017, p. 612). Segundo Nascimento, tal impossibilidade “já se explica pelo fato de o próprio inventor do neologismo, o escritor e crítico Serge Doubrovsky, ter variado sua conceituação ao longo dos anos, ao tempo em que foi desenvolvendo toda uma literatura sob esse signo.” (NASCIMENTO, 2017, p. 612). No que se refere à autoficção, continua, “tudo se passa como se cada teórico ou crítico, por um lado, e cada escritor, por outro, reinventasse a seu modo a formulação conceitual do termo.” (NASCIMENTO, 2017, p. 612).

Todavia, apesar da incerteza angustiante que esse estado de coisas gera, não é possível afirmar que as dificuldades de definir o que seria a autoficção resultariam de algum tipo de déficit coletivo de seus analistas frente a tal fenômeno. Teóricos das mais diversas vertentes têm se dedicado à análise dessa questão e, ainda assim, a turbulência teórica continua a aumentar. Há quem, diante desse estado de coisas, aponte uma espécie de sabotagem, uma formulação (pré)consciente das abordagens do fenômeno, de modo a perpetuar ou mesmo intensificar o dissenso quanto à autoficção. Em “La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género”, por exemplo, Diana Nicoleta Diaconu não esconde sua ironia e impaciência com a autoficção. Essa impaciência parece ter tomado corpo nos últimos tempos:

Tal é a vertigem que produz tanto evento que alguns críticos começam a ver o mundo ao contrário e dão a entender em seus textos que o auge da autoficção é consequência direta de todos esses congressos celebrados ultimamente. No mundo inteiro, arqueólogos diligentes e devotados ao gênero descobrem depósitos e relíquias “autoficcioneis” em toda parte. Cervantes? As freiras? Berceo ou os primeiros balbucios autoficcioneis?, os gregos? As origens da autoficção desaparecem engolidas pela noite dos tempos. (DIACONU, 2017, p. 37, Tradução nossa)¹⁰⁹

Não parece, contudo, que a questão possa ser lida como simples má-fé ou incapacidade dos pesquisadores, ainda que essa indefinição de fato contribua para que o

¹⁰⁹ “Tal es el vértigo que produce tanto evento, que algunos críticos empiezan a ver el mundo al revés y dejan entender en sus textos que el auge de la autoficción es consecuencia directa de todos estos congresos celebrados últimamente. En el mundo entero, diligentes y beatos arqueólogos del género descubren yacimientos y reliquias ‘autoficcioneis’ por doquier. ¿Cervantes?, ¿las monjas?, ¿Berceo o los primeros balbuceos autoficcioneis?, ¿los griegos? Los orígenes de la autoficción desaparecen tragados por la noche de los tiempos.” (DIACONU, 2017, p. 37).

fenômeno autoficcional continue despertando interesse, mesmo depois de longas décadas de discussões. Contudo, o fenômeno da autoficção parece, num outro sentido, refletir uma necessidade de transformação mais profunda, talvez não tanto das narrativas e das formas de gerá-las, mas sim nas percepções e abordagens críticas dispensadas a elas. Ainda mais quando se trata das considerações quanto a gêneros literários e mitos de origem. A recepção crítica da autoficção, no âmbito da literatura contemporânea, apresenta semelhanças com o debate já antigo que a história enfrenta quanto aos graus de ficcionalidade apontados como inerentes às suas formas, do mesmo modo que com relação a qualquer construção narrativa. Em todo caso, esse tipo de proposta de leitura ainda é motivo de disputas e polêmicas e não aponta para um consenso quanto aos possíveis encaminhamentos para a análise das relações entre ficção e verdade nas obras literárias.

Um caminho bastante óbvio seria recorrer ao sentido dicionarizado de autoficção. Segundo o dicionário francês **Larousse**: Autoficção é um substantivo feminino que designa uma “autobiografia que toma emprestado as formas das narrativas de ficção”.¹¹⁰ Sua origem, enquanto termo, seria com Serge Doubrovsky e seu romance **Fils** (1977), escrito como resposta à primeira versão do *Pacto autobiográfico*, proposto pelo seu contemporâneo Philippe Lejeune em 1973. O *Pacto*, aliás, também alcançou desde então grande sucesso e repercutiu em inúmeras polêmicas sobre a autobiografia e suas especificidades constitutivas. Contudo, o sentido dicionarizado oferece apenas uma parca materialidade, uma espécie de mínima garantia de que, de fato, existiriam formas narrativas possíveis de serem definidas como autoficcionais. Os limites dessas formas narrativas, seus elementos composicionais e características inerentes, todavia, continuam indefinidos e em disputa.

É importante lembrar que Phillippe Lejeune esclarece que “os procedimentos narrativos da ficção e do relato autobiográfico se assemelham, se copiam, transitam entre um gênero e outro. Numa análise estritamente interna, não haveria diferença entre uma autobiografia e um romance autobiográfico.” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Portanto, o Eu que se apresenta nessas escritas autoficcionais, e remete diretamente para o Eu

¹¹⁰ “Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction”. AUTOFICTION. [VERBETE]. In: LAROUSSE: DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autofiction/6699?q=autofiction+#754386>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

biográfico de seus autores, parece capaz de possibilitar a abordagem crítica sobre a ineficácia das fronteiras entre os gêneros e, em certa medida, implicar no redimensionamento do estatuto do texto literário no interior da cultura que o engendra. De fato, é importante ter em mente que as diversas formas de *escritas de si*: escrita autobiográfica, semiautobiográfica, biográfica, epistolar, cronística, diários, entre outras, materializam um processo de decantação de experiências evocadas do passado, rememoradas e editadas e montadas na forma de narrativas escritas, matizadas pelos vários filtros inerentes à memória e ao processo de escrita e suas especificidades. E mais, que a memória comporta falsas lembranças, lapsos, denegações, falseamentos, ou simplesmente esquecimentos, e ainda, que certas memórias podem perder-se, ou mesmo ser escritas por um outro Eu que não o seu detentor, e, apesar de todos esses senões, uma dada memória ainda assim pode ser reconhecida e aceita como sendo a memória de um sujeito.

José María Pozuelo Yvancos, em **Figurações do eu na narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas** (2010), afirma que se deve lembrar as origens do fenômeno que no final do século XX passou a ser chamado de autoficção. Ele afirma que a autoficção seria, “por consequência, uma categoria filha de seu tempo, se a situamos nele a entendemos melhor, inclusive em seu lugar de origem, a Paris dos anos sessenta e setenta, ela nasce tendo em conta principalmente dois antecedentes [Barthes e Mallarmé].” (POZUELO YVANCOS, 2010, p. 14, tradução nossa).¹¹¹ Pozuelo Yvancos destaca também a própria precedência de Roland Barthes na constituição desse tipo de escrita:

Da junção desses contextos, crise do personagem narrativo e desconstrução do eu autobiográfico emerge a conhecida autobiografia de um dos mestres de Doubrovsky, Roland Barthes, que é o outro contexto necessário para entender a autoficção como categoria. Em sua autobiografia intitulada **Roland Barthes par Roland Barthes**, publicada em 1975, dois anos antes que **Fils**, portanto, já havia realizado o que o romance autobiográfico de Doubrovsky converteria logo em programa: a fragmentação do sujeito. Na medida que a autobiografia de Barthes se desenvolve em fragmentos descontínuos, inclusive apelando ao mesmo conceito mallarmeano de *corps morcele*, ao que se referirá dois anos depois Doubrovsky, e reforçando-lhe com a resistência de uma narratividade que submetera a própria história do

¹¹¹ “La autoficción es por consiguiente una categoría hija de su momento, se entiende mejor si la situamos en él, incluso en su lugar, el París de los años sesenta y setenta, y nace teniendo en cuenta principalmente dos antecedentes.” (POZUELO YVANCOS, 2010, p. 14).

indivíduo a um *destino*. (POZUELO YVANCOS, 2010, p. 14-15, tradução nossa).¹¹²

Ao se considerar a oportunidade de tratar as relações entre a autoficção doubrovskyana e a autobiografia de Barthes, poder-se-ia questionar que tipo de distinção, e em que nível, profunda ou drástica, haveria entre a proposta de Barthes e a de Doubrovsky. Aparentemente o texto de Barthes, na sua forma de autoficção em terceira pessoa, contrariaria a premissa assinalada na proposição de Doubrovsky, a da defesa de uma essencialidade da primeira pessoa que corresponderia, referencialmente, ao escritor da narrativa. Já em Barthes têm-se fragmentos como o seguinte:

Quando finjo escrever sobre o que outrora escrevi, acontece, do mesmo modo, um movimento de abolição, não de verdade. Não procuro pôr minha expressão presente a serviço de minha verdade anterior (em regime clássico, ter-se-ia santificado esse esforço sob o nome de *autenticidade*), renuncio à perseguição extenuante de um antigo pedaço de mim mesmo, não procuro *restaurar-me* (como se diz de um monumento). Não digo: “Vou descrever-me”, mas: “Escrevo um texto e o chamo de R. B.” Dispensio a imitação (a descrição) e me confio à nominação. Então eu não sei que *no campo do sujeito, não há referente?* O fato (biográfico, textual) se abole no significante, porque ele *coincide* imediatamente com este: *escrevendo-me*, apenas repito a operação extrema pela qual Balzac, em *Sarrasine*, fez “coincidir” a castração e a castratura: sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem, não tenho nada com que comparar; e, nesse movimento, o pronome do imaginário, “eu”, se acha *im-pertinente*; o simbólico se torna, ao pé da letra, *imediat*: perigo essencial para a vida do sujeito; escrever sobre si pode parecer uma idéia pretensiosa; mas é também uma idéia simples: simples como uma idéia de suicídio.

Um dia, por falta do que fazer, consultei o *I Ching* sobre meu projeto. Tirei o hexagrama 29: K'an, *The Perilous Chasm*: perigo! voragem! abismo! (o trabalho tomado pela magia: *pelo perigo*). (BARTHES, 2003, p. 69-71).

Além de lembrar a anterioridade dessa forma autoficcional de Barthes, ainda que em terceira pessoa, à criação do termo por Doubrovsky, pode-se apontar a ênfase que Barthes coloca no exercício de tentar se situar à parte das linhas de força que conformaram o gênero. O movimento clássico, em direção à verdade da própria vida (Agostinho); o movimento moderno, extenuante, em direção a um pedaço de si mesmo

¹¹² “De la juntura de estos dos contextos, crisis del personaje narrativo y deconstrucción del yo autobiográfico emerge la conocida autobiografía de uno de los maestros de Doubrovsky, Roland Barthes, que es el otro contexto necesario para entender la autoficción como categoría. En su autobiografía titulada **Roland Barthes par Roland Barthes**, aparecida en 1975, dos años antes que **Fils** por tanto había realizado lo que la novela autobiográfica de Doubrovsky convertiría luego en programa, según hemos visto: la fragmentación del sujeto. Puesto que la autobiografía de Barthes se resuelve en fragmentos discontinuos, incluso apelando al mismo concepto mallarmeano de *corps morcele*, al que se referirá dos años después Doubrovsky, y reforzándolo con la resistencia a una narratividad que sometiera la propia historia del individuo a un *destino*.” (POZUELO YVANCOS, 2010, p.14-15).

(Rousseau); o movimento pós-moderno, em direção à linguagem e a si mesmo (Lacan; Foucault). Por fim, pode-se pensar ainda num movimento contemporâneo, em direção ao *ready-made*, ao procedimento, ao desvelamento desse jogo diante do leitor. O final do fragmento de Barthes, onde se lê “perigo! voragem! abismo!” pode ser interpretado ao menos em dois sentidos: o do perigo que se corre estando sob o jugo de sucessivas transformações ou ainda o perigo que se corre de, apesar de tanta diferença, não resistir às velhas fórmulas como a de narrar a própria vida. Essa crítica tem sido feita alhures a Barthes ao se afirmar que sua ênfase na tese da morte do autor não teria impedido que ele próprio cedesse ao ímpeto de cumprir ao protocolo das existências dignas de nota e deixar como legado sua própria autobiografia, ainda que não convencional. Todavia, como afirmado anteriormente, não se acredita aqui possível contrapor a tese da morte do autor com a profusão de narrativas autorreferentes, concomitantes a tal tese.

Autobiografia, autoficção, auto(bio)grafia, autoteorização, **Roland Barthes por Roland Barthes** se apresenta sob a proposta de um protocolo de leitura a ser seguido pelos seus leitores, se se quiser um pacto: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2005, p. 136). Essa narrativa apresenta também uma confusão deliberada entre os estatutos de leitura e coloca em movimento o entrecruzamento de abordagens teóricas que exploram a trajetória do próprio Barthes e de sua geração, com a inscrição de elementos tipicamente autobiográficos. Enquanto materialização de sua proposta *biografemática*,¹¹³ essa narrativa de memória pessoal e intelectual apresenta-se como uma sucessão de fragmentos. Barthes, nesse texto, emprega linhas de forças distintas, elementos ficcionais, memórias, diário e caderno de anotações teóricas misturados à autobiografia e biografia (já que todo o texto é escrito em terceira pessoa, um duplo de Barthes que se instaura desde o título). Seria, talvez a intenção do teórico exercitar a tese de que Eu é sempre Ele.

¹¹³ Roland Barthes, em **Sade, Fourier, Loyola**: “Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo das imagens (esse flumen orationis, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como salutares soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolva de um outro significante”; (BARTHES, 1979, p. 14-15) Em **A câmara clara**: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 1984, p. 51).

Já Doubrovsky, o criador do termo autoficção, mais de uma vez foi acusado de aferrar a sua definição a uma defesa exagerada do nome próprio como núcleo definidor do que seria a autoficção. Novamente no texto chamado “O último eu”, Doubrovsky colocou a questão autoficcional nos seguintes termos:

Gostaria de revisitar, para concluir, a noção de autoficção, que constitui o tema desse colóquio e o sentido dos oito volumes de minha obra. Essa noção foi, nesses últimos anos, erudita e longamente debatida. Estou pensando, é claro, nos trabalhos de Vincent Colonna e de Philippe Gasparini. Mas também nos numerosos colóquios, nos vários artigos publicados em revistas acadêmicas ou não. Em suma, o terreno se encontra atualmente coberto por uma soma impressionante de estudos, cujo primeiro foi o de Jacques Lecarme. As interpretações variam e, por vezes, se contradizem. Eu gostaria de retomar, para concluir, meu ponto de partida, pois não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito. Pessoalmente, limito-me sempre à definição que dei – e que foi, aliás, reproduzida pelo dicionário **Robert Culturel**: “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais.” Esse eixo referencial me parece ser a essência do gênero, se é que existe gênero. (DOUBROVSKY, 2014, p. 120).

Reiteradamente, Doubrovsky insiste na referencialidade dos “fatos estritamente reais” para definir o que seria a prática autoficcional. Já Barthes afirmaria, em **Sade, Fourier, Loyola**, que: “Escrever é antes de mais, pôr o sujeito (incluindo o seu imaginário de escrita) em citação, insiste em afirmar a ruptura com qualquer cumplicidade, qualquer envolvimento entre quem traça e quem inventa, ou melhor ainda, entre escrever e quem (re)lê.” (BARTHES, 2005, p. 123). Parece possível afirmar que: ao passo em que Doubrovsky não se descola da relação extraliterária necessária para sustentar a autoficção, e com a correspondência de seu autor com o sujeito empírico, a proposta de Barthes não abriria mão do desvelamento da artificialidade e do vazio inerente a toda forma de escrita, incluindo-se, também, a autoficção e sua retórica que alega trazer a vida do seu autor para o interior do texto ficcional.

Em se tratando da autoficção, grande parte de seu sucesso parece advir do dissenso que marca o seu debate e da velocidade com que essas formas narrativas se difundiram nas literaturas contemporâneas, ou, enfim, foram percebidas, em várias literaturas do Ocidente. Novamente Diana Diaconu afirma que estudar a literatura contemporânea hoje, praticamente, implica em considerar o fenômeno da autoficção:

Sem dúvida, vivemos no tempo da autoficção. Acabaram-se congressos e simpósios, mesas-redondas, compilações e antologias, antologias de antologias dedicadas, todas, à minificação: glórias do passado. Hoje em dia, a atenção de boa parte das críticas se volta para esse monstro de duas cabeças

cercado de mistério. Seu poder se estende como um tumor que ameaça devorar avidamente toda a literatura contemporânea; além disso, num incontrolável impulso transgenérico, ameaça nada mais nada menos que a arte contemporânea. O nome mágico da nova e disforme deidade, autoficção, repercute em toda parte. O oráculo vaticina que, em breve, nem no mais remoto canto do planeta se poderá escrever tese, livro, artigo crítico ou resenha sobre a literatura contemporânea sem lhe prestar homenagem. (DIACONU, 2017, p. 37, tradução nossa)¹¹⁴

O tratamento da questão tem ocupado grande parte do debate também nas literaturas latino-americanas e seu sucesso parece ter crescido exponencialmente no decorrer das últimas décadas. Manuel Alberca em “Existe la autoficción hispanoamericana?” oferece para o fenômeno a seguinte definição:

As autoficções partem, como eu disse, de algum tipo de identificação nominal do autor com o protagonista da narrativa, mas insinuam, de maneira confusa e contraditória, que esse personagem é e não é o autor. Esta identidade ambígua, calculada ou espontânea, irônica ou autocomplacente, a depender do caso, constitui uma das fontes da fecundidade do gênero, pois, apesar de autor e personagem serem a mesma pessoa, o texto não postula quase nunca uma exegese autobiográfica explícita, uma vez que o real se apresenta como uma simulação romanesca sem camuflagem apenas ou com alguns elementos fictícios. (ALBERCA, 2005, p. 120, tradução nossa).¹¹⁵

Ainda Alberca, no referido texto, apresenta também algumas daquelas que seriam as obras que, no espaço correspondente às literaturas latino-americanas, responderiam a essa definição de autoficção:

Entre os escritores hispano-americanos das últimas levas, em algumas de suas obras publicadas nos anos noventa, os mecanismos autoficcionais ocupam um lugar privilegiado. Na amplitude e variedade dos registros da narrativa atual, a autoficção desempenha uma função capital nos vários romances do argentino César Aira e de maneira muito evidente em **Cómo me hice monja**, em **La virgen de los sicarios**, **El desbarrancadero** e **La rambla paralela**, do colombiano Fernando Vallejo, **Llamadas telefónicas** e **Los detectives salvajes**, do chileno Roberto Bolaño, em alguns contos do

¹¹⁴ “Sin duda, vivimos el momento de la autoficción. Atrás quedan congresos y simposios, mesas redondas, recopilaciones y antologías, antologías de antologías dedicadas, todas, a la minificción: glorias pasadas. Hoy en día, la atención de buena parte de la crítica está puesta en el monstruo bicéfalo rodeado de misterio. Su poderío se extiende como un tumor que amenaza con devorar ávidamente toda la literatura contemporánea; es más, en un incontrolable impulso transgenérico, amenaza nada más y nada menos que al arte contemporáneo. El nombre mágico de la nueva y disforme deidad, autoficción, resuena en todas partes. El oráculo vaticina que pronto, ni en el rincón más remoto del planeta se podrá escribir tesis, libro, artículo crítico o reseña sobre la literatura contemporánea, sin rendirle tributo.” (DIACONU, 2017, p. 37).

¹¹⁵ “Las autoficciones parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios.” (ALBERCA, 2005, p. 120).

argentino Ricardo Piglia, no ciclo romanesco autobiográfico do peruano Jaime Bayly, em **La trilogía sucia de La Habana** e **Animal tropical**, do cubano Pedro Juan Gutiérrez, ou em **Pájaros de la playa**, do já citado Severo Sarduy, entre muitos outros. (ALBERCA, 2005, p. 121-122, tradução nossa).¹¹⁶

Todavia, a crítica de um modo em geral já não consegue mais se eximir de mencionar a autoficção, mesmo que tal menção seja breve ou mesmo superficial. Um exemplo disso é que Leyla Perrone-Moisés dedica à autoficção um capítulo de seu recente **Mutações da literatura no século XXI** (2016). Esse livro de Perrone-Moisés obteve uma dupla recepção, por um lado, a reverência a mais uma produção crítica de uma pesquisadora com reputação consolidada ao longo de décadas na crítica literária brasileira, por outro lado, questionou-se se haveria reais contribuições nos apontamentos da pesquisadora para as reflexões tão necessárias a respeito da literatura contemporânea. A resenha “Sobre uma crítica que ignora o real”, de Regina Dalcastagnè, serve para ilustrar o sentido geral das interpelações que a obra crítica de Perrone-Moisés tem recebido:

[...] *Mutações da literatura no século XXI*, de Leyla Perrone-Moisés, tem de ser lido como mais um discurso (de reação) em meio a essas disputas e não apenas como uma análise das transformações vividas no interior da literatura contemporânea. Até porque os principais deslocamentos efetivados dentro e nas cercanias dessa produção – realizados por mulheres, negros, pobres, agentes periféricos do campo literário – e que têm profunda influência, política e estética, no que vem sendo escrito nos dias de hoje, não chegam sequer a ser considerados pela autora. Assim, temos mais um livro, de uma crítica literária importante, a discutir as perdas que as “altas literaturas” vêm sofrendo nos últimos tempos com a migração dos leitores para as redes sociais, com pais que não leem a “boa literatura” e que, por isso, não criam novos leitores, com as escolas que se desobrigam a valorizar essas obras e que se rendem aos estudos culturais, com uma crítica universitária que “se exime dos juízos de valor”. Esse discurso, que não é novo, mas ainda tem apelo entre aqueles que se preocupam com a manutenção de um espaço para a literatura, empalidece diante de uma produção literária cada vez mais vigorosa, feita e consumida em outras esferas sociais, que não entra nesses cálculos simplesmente porque não é entendida como literatura. (DALCASTAGNÈ, 2017).

¹¹⁶ “Entre los escritores hispanoamericanos de las últimas hornadas y en algunas de sus obras publicadas en los noventa, los mecanismos autoficcionales ocupan un lugar de privilegio. En la amplitud y variedad de los registros de la narrativa actual, la autoficción desempeña una función capital en varias novelas del argentino César Aira y de manera muy destacada en **Cómo me hice monja**, en **La virgen de los sicarios**, **El desbarrancadero** y **La rambla paralela**, del colombiano Fernando Vallejo, **Llamadas telefónicas** y **Los detectives salvajes**, del chileno Roberto Bolaño, en algunos cuentos del argentino Ricardo Piglia, en el ciclo novelístico autobiográfico del peruano Jaime Bayly, en **La trilogía sucia de La Habana** y **Animal tropical**, del cubano Pedro Juan Gutiérrez, o en **Pájaros de la playa**, del ya citado Severo Sarduy, entre otros muchos.” (ALBERCA, 2005, p. 121-122).

A síntese apresentada por Dalcastagnè, muito contundente para os padrões das resenhas de textos acadêmicos, situa o livro de Leyla Perrone-Moisés entre as correntes críticas que se dedicam à defesa, extremamente conservadora, da instituição literatura. Houve uma quantidade significativa de resenhas trocadas, tanto em defesa quanto em ataque aos pontos deficitários do livro de Perrone-Moisés. Essa polêmica na recepção da referida obra crítica é mencionada neste trabalho apenas a título de esclarecimento quanto à recepção problemática do material ora mencionado. Enfim, no que tange especificamente ao tratamento que Leyla Perrone-Moisés confere à autoficção, é possível afirmar que ela assinala alguns dos pontos centrais da questão sem, contudo, explorá-los a contento. Isso porque, tendo em vista o grau de dissenso quanto às tentativas de conceituar o referido fenômeno, o tratamento da autoficção acaba por exigir uma atenção mais detalhada a suas nuances. Pode-se dizer ainda que, considerando a quantidade de pesquisas já realizadas sobre o assunto nas últimas décadas, apontar certas generalidades acerca do fenômeno não contribui muito para o avanço das discussões, muito menos privilegia as várias pesquisas já realizadas, inclusive por pesquisadores brasileiros, a respeito dessa questão. Um exemplo das generalidades em que recai o capítulo de Leyla Perrone-Moisés pode ser observado quando a autora volta sua atenção para a face “frívola e midiática” e facilmente criticável das narrativas autoficcionalis:

A autoexposição em relatos mais ou menos fictícios teve tanto sucesso que os cônjuges de várias personalidades do mundo editorial, jornalístico ou televisivo trouxeram a público suas querelas domésticas, rivalizando com os tabloides sensacionalistas. Vários críticos atribuíram esse tipo de literatura ao individualismo de nossa época, adepta dos blogs e das *selfies*. Sinceras ou oportunistas, as autoficções se tornaram tão numerosas que diversos críticos apontaram a tendência *umbilical* (*nombriliste*) dessa literatura, seu caráter autocentrado e provinciano, que seria um dos sintomas da ‘decadência da cultura francesa’ e uma das causas da perda de sua relevância internacional. A universidade, sempre sequiosa de novos temas de pesquisa, apoderou-se logo do assunto. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 205).

De fato este é um dos lugares comuns ao se tentar explicar a origem das autoficções, todavia, o tom condenatório quanto aos frutos literários “de nossa época”, não parece se justificar quando recorre a argumentos como o da crítica, necessária mas já um tanto repisada, do mal encarnado pelo individualismo do presente. Nesse movimento, Perrone-Moisés afirma ainda uma sinonímia apaziguada entre a autoficção e outras formas narrativas autorreferentes e acaba por desconsiderar a relevância das

polêmicas e disputas acumuladas na fortuna crítica das narrativas autoficcionais que, aliás, deve ser lida como parte do fenômeno autoficcional. O interesse de Perrone-Moisés volta-se ainda para a defesa da anterioridade da autoficção ao conceito de Doubrovsky e para a inserção dessas práticas de autorreferência no interior das altas literaturas, por meio dos seus “dignos” representantes:

A autoficção pertence a uma longa e respeitável tradição. Em sua obra **Os ensaios** (1580), Montaigne advertia o leitor: “Sou eu mesmo a matéria de meu livro”. Em **As confissões** (1765), Rousseau declarava logo de início: “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza, e esse homem serei eu”. Em **Confissões de um comedor de ópio** (1821), Thomas de Quincey apresenta o livro como “o registro de um notável período de minha vida”. E assim por diante, pelos séculos seguintes. Portanto, a autoficção não é um gênero novo, apenas a variante moderna de um gênero antigo. E, finalmente, a autoficção não substitui o romance na terceira pessoa, que continua sendo mais praticado do que ela. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 206).

Ao se considerar as distâncias entre os distintos períodos literários, entre os gêneros das obras e as especificidades dos universos estético-artísticos dos nomes listados por Leyla Perrone-Moisés como autores de narrativas autoficcionais, sem as necessárias modalizações, resta a incômoda sensação de que a teórica realmente empreende uma abordagem um tanto quanto superficial da questão. Também não fica evidente em sua argumentação o motivo de afirmações como a seguinte: a “autoficção não substitui o romance em terceira pessoa”, afinal, as autoficções, os escritores que a praticam e os pesquisadores que as abordam não parecem interessados em afirmar a morte da terceira pessoa nas narrativas contemporâneas.

A certa altura, Leyla Perrone-Moisés afirma que o termo *autofiction* teria sido “uma bela invenção.” Segundo ela, esse termo, ainda que “elástico e poroso em sua definição”, seria capaz de substituir de modo eficaz “as perífrases anteriormente utilizadas: ‘biografia romanceada’, ‘ficção autobiográfica’, ‘romance inspirado em fatos reais’. E que ele poderia ser aplicado tanto a textos contemporâneos como a textos de épocas passadas.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 209). Nesse sentido, a teórica não parece avançar para além do apontamento de que autoficção é um termo que nomeia fenômenos narrativos distintos, tanto os contemporâneos quanto aqueles que precedem o surgimento do termo autoficção. Em um movimento um tanto quanto previsível, encontra um polo de valoração positiva para as narrativas autoficcionais a partir das

relações que algumas dessas obras manteriam com estéticas que lhe são mais familiares, como no caso do chamado novo realismo.

Dentre as poucas autoficções, a maioria francesas, que foram elencadas por Perrone-Moisés estão, por exemplo, **A vergonha**, de Annie Ernaux (1997) e **A vida sexual de Catherine M.** (2001), de Chaterine Millet. A teórica ainda cita outra obra que considera um exemplo bem-sucedido de autoficção, a obra do escritor norueguês Karl Ove Knausgård. De acordo com Perrone-Moisés, seria possível destacar “alguns aspectos dessa obra” que comprovariam “por que ela é boa literatura e por que alcançou repercussão internacional. Em 3 mil páginas, divididas em seis volumes, o escritor narra os acontecimentos de sua existência cotidiana, presente e passada, de modo não cronológico.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 210). O elogio de Perrone-Moisés a Knausgård reflete o reconhecimento já imputado à obra desse escritor no âmbito da crítica e da literatura internacional. Reforça também a predileção dessa teórica, como já mencionado, por propostas narrativas capazes de garantir a replicação e continuidade de fórmulas narrativas já canonizadas na literatura do Ocidente.

Divergiria desse sentido conservador, por exemplo, o próprio César Aira, para quem, aliás, o referendo crítico à obra autoficcional de Knausgård não seria motivo suficiente para justificar a sua leitura. Em uma entrevista, ao ser perguntado sobre o tipo de literatura praticada pelo escritor norueguês:

- O senhor escreve textos curtos e em terceira pessoa. Nos últimos anos, séries longas em primeira pessoa de Elena Ferrante e Karl Ove Knausgård têm conquistado um grande público leitor e também o respeito da crítica. O que pensa de trabalhos como estes?

Aira: Não gosto dessa “literatura do eu” que agora está na moda. Não li os autores que você menciona, mas os que li, nas três primeiras páginas, me dão uma impressão de monotonia ou déjà-vu. Os que escrevem essa “literatura do eu” pertencem a essa classe média urbana uniformizada em todo o mundo, de vidas convencionais, sem maiores acidentes que os de suas mediocres psicologias. Além disso, é preciso ter uma autoestima muito elevada, maior do que a minha pelo menos, para acreditar que seus namoros e porres são tão interessantes. (AIRA, 2017, grifo nosso).¹¹⁷

Convém lembrar que não se deve acreditar totalmente nas provocações ou juízos produzidos pelo mito pessoal do escritor César Aira quanto à literatura contemporânea e outros escritores, de um modo geral. Contudo, há que se considerar a veemência com

¹¹⁷ AIRA, César. Entrevista. 14 ago. 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

que publicamente Aira rechaça propostas literárias que tendem à reprodução de encaminhamentos já consolidados pela tradição literária. O caráter experimental e a necessidade de inovação na literatura apresentam-se, para o escritor argentino, como valores a serem defendidos, sobretudo em uma contemporaneidade na qual Aira, constantemente, denuncia a sua escassez. Cabe lembrar também que, mesmo tendo sua obra categorizada como autoficção, César Aira insiste no não reconhecimento de valor nas narrativas autoficcionais. Aira reiteradamente afirma sua distância com relação às “literaturas do eu” praticadas na contemporaneidade, mas, como se acredita aqui, não necessariamente devido à questão da inscrição da primeira pessoa autoral, mas devido à falta de inovação e ao caráter conservador, de repetição de fórmulas prontas a que recorreriam grande parte dessas formas narrativas.

Em todo caso, para além das polêmicas, simulações, predileções e juízos assumidos, ou não, pela crítica literária, pelos próprios escritores e leitores, a expressividade do fenômeno autoficcional nas literaturas latino-americanas é suficiente para torná-la um tema relevante no presente. No sentido desse reconhecimento, cabe registrar, por exemplo, que Gérard Genette, após décadas se opondo à relevância conferida às autoficções, admitiu seu equívoco a esse respeito. Segundo Jeannelle:

Ora, há um forte indício da importância cada vez maior concedida ao critério de ficcionalidade durante as duas últimas décadas. Em conferência publicada em 1999, em **Figures IV** [**Figuras IV**], “Du texte à L’oeuvre” [Do texto à obra], Gérard Genette reconstitui o conjunto de seu percurso teórico. Ele admite ter mudado de posição a respeito da autoficção que associara outrora a uma simples forma de hápax identificado à obra de Proust, depois reconheceu, em **Fiction et diction**, alguns casos muito específicos de “fabulação de si”, se mostrando, inversamente, muito duro em relação ao que denominava as “autobiografias envergonhadas”. Na narrativa de seu percurso, Genette reconhece seu erro e, ainda que continue a se demarcar da concepção doubrovskiana da autoficção, reconhece o interesse e o valor literário desse modelo narrativo, chegando a escrever que “toda autobiografia comporta, quase inevitavelmente, uma parte de ficção, com frequência inconsciente ou dissimulada”. Ao fazer isso, Genette atesta talvez com atraso, uma mudança de perspectiva: se sua geração tivera como preocupação principal distinguir a ficção da dicção, o gosto contemporâneo por todas as formas de hibridação torna mais difícil se limitar a tal posição – que Philippe Lejeune parece ser hoje um dos raros, junto com Dorrit Cohn, a sustentar contra tudo e contra todos. (JEANNELLE, 2014, p. 146).

Não deixa de ser interessante perceber que o movimento empreendido por Genette assinala também para o caráter quase incontornável do fenômeno autoficcional nas literaturas contemporâneas. Ainda que não haja consenso sobre suas abordagens, a sua existência e relevância da autoficção parece se impor mesmo diante de olhares mais

refratários. Outra teórica, já citada em muitos momentos neste trabalho por empreender também uma abordagem da autoficção, Diana Klinger apresenta uma abordagem das *escritas de si* no âmbito das literaturas latino-americanas contemporâneas. Ela afirma que seria necessário, para dar suporte ao conceito de autoficção, acrescentar-lhe o de *performance*. Entre os motivos para essa suplementação para a autoficção estaria, segundo Klinger, o fato da autoficção carecer de uma “definição acabada e satisfatória”, por tal fenômeno se inscrever “no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2007, p. 26).

A autoficção, para Klinger, haveria de ser pensada, portanto, considerando o que ocorre na arte da *performance* – advinda do terreno da representação teatral e tensionando aí os limites entre representação e inscrição do sujeito autoral em sua atuação – na medida em que ambas as formas se apresentam como “textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita”. (KLINGER, 2007, p. 56). Já em seu artigo “Escrita de si como performance”, Diana Klinger complementa o seu entendimento de *performance* e afirma sua intenção de tratar o conceito de autoficção enquanto conceito específico das narrativas contemporâneas (KLINGER, 2008). Para a teórica:

A autoficção é pensada como um discurso ambivalente: ela faz parte da cultura do narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas se coloca numa linha de continuidade com a crítica estruturalista do sujeito e com a crítica filosófica da representação. Assim, ela tem pontos de contato tanto com a teoria da “performance de gênero” (por exemplo, na obra de Judith Butler) em que a subjetividade é pensada como “desnaturalização” do eu, quanto com a arte cênica da performance. Dessa perspectiva, a autoficção seria uma das formas que assumem a literatura depois do fim do paradigma moderno das letras. (KLINGER, 2008, p. 11).

Nesse sentido, seria também importante ter em vista a quase impossibilidade de se pensar as formas narrativas do presente apenas como exceções que comprovariam a prevalência das fronteiras tradicionais entre as formas narrativas. De fato, fenômenos como o da autoficção parecem indicar um conjunto de profundas transformações postas em movimento desde a segunda metade do século XX. O modo como a autoficção tem demonstrado êxito em seu gesto, muitas vezes autoproclamado como inédito, de desvelar, trazer para a ordem terrena, a intimidade, a *verdade* da vida do escritor, do

artista contemporâneo, torna-se praticamente sinônimo de jogo,¹¹⁸ e de mudança de paradigma. Talvez, muito por isso, a recepção crítica do conceito de autoficção e das próprias narrativas autoficcioneiras tenha um caráter geral ambíguo. Trata-se de fenômeno de difícil sistematização ou que evidencia a impossibilidade dos movimentos consensuais no âmbito da crítica. Cabe dizer também que a autoficção, desde sua proposta inicial de conceito que emerge de uma obra de ficção construída justamente para comprová-lo, seria, ao mesmo tempo, a seta e o alvo, o motivo e a causa do dissenso crítico gerado quando de sua abordagem.

A autoficção, nesse movimento, parece se apresentar como uma forma de profanação. Aliás, para lembrar a definição de Agamben, profanar “significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular.” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Agamben também esclarece a relação íntima que a profanação mantém com o jogo. O conceito de jogo também parece importante para se abordar o modo como a autoficção atua. Seja no processo de anunciar uma novidade, uma *ineditidade* autorreferente no texto literário, seja pela relação ambivalente que mantém com o leitor do texto de ficção, ao lhe prometer uma verdade íntima e entregar uma promessa no máximo convincente, às vezes declaradamente cínica, da verdade. Ainda Agamben, explica que a relação da profanação com o jogo apresentar-se-ia nos seguintes termos:

A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. Brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação. Ao analisar a relação entre jogo e rito, Émile Benveniste mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa a sua inversão. A potência do ato

¹¹⁸ Gérard Genette: “Mas o prazer do hipertexto é também um jogo. A porosidade das divisões entre os regimes deve-se, sobretudo, à força de contágio, neste aspecto da produção literária, do regime lúdico. Em último caso, nenhuma forma de hipertextualidade ocorre sem uma parte de jogo, inerente à prática da reutilização de estruturas existentes: no fundo, a bricolagem, qualquer que seja ela, é sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível, não programada e, portanto, “indevida” – o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. Da mesma forma, tratar e utilizar um (hipo)texto para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar dentro dele. A lucidez manifesta da paródia ou do pastiche, por exemplo, contamina, portanto, as práticas em princípio menos puramente lúdicas do travestimento, da charge, da forjação, da transposição, e esta contaminação constitui uma grande parte de seu valor.” (*Palimpsestos* [Extratos traduzidos], 2006, p. 46).

sagrado – escreve ele – reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. “Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações.” (AGAMBEN, 2007, p. 66-67).

Na sequência, Agamben dirá ainda que: “O jogo como órgão da profanação está em decadência em todo lugar.” E mais, que o “homem moderno já não sabe jogar”, segundo evidenciaria a “multiplicação vertiginosa de novos e velhos jogos.” (AGAMBEN, 2007, p. 67). Consideram-se relevantes nesse sentido ainda outros dois trechos da análise realizada pelo teórico italiano quanto aos sentidos de profanação e que aqui seriam importantes para a análise da relação entre narrativas autoficcionalis e a contemporaneidade. No primeiro deles, se afirma que “os jogos televisivos de massa fazem parte de uma nova liturgia, e secularizam uma intenção inconscientemente religiosa. Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política.” (AGAMBEN, 2007, p. 68). No segundo trecho, o teórico explica que a profanação implicaria em “uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso.” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Ele acredita que ambas “as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Importa reiterar que o produto das autoficções não oferece meios, ou possibilidades reais, de apreensão de um sujeito empírico no corpo da escrita, ainda que seja comum a tais formas narrativas recorrer a várias estratégias e procedimentos para maximizar os efeitos de *reconhecimento*, de correspondência entre elementos biograficamente verificáveis da vida dos autores e o produto de suas produções narrativas. Isso pode significar ainda, no interior da cultura contemporânea, uma tentativa de devolver ao jogo as fórmulas de construção de narrativas ou procedimentos já cristalizados pelo cânone re-criados e/ou renovados pelos escritores do presente. Num gesto de profanação, talvez, as autoficções e seus autores operariam no sentido de dessacralizar os procedimentos tradicionais, das ficções e não ficções, o que causaria, quando da recepção crítica desse tipo de obra, a necessidade de lidar com narrativas que

escapam e desafiam as categorizações rígidas e as divisões estabelecidas entre os gêneros narrativos.

Por outro lado, se se considerar que a retórica das reivindicações de ineditismo, muitas vezes tem caráter mais performativo que real, a autoficção não oportunizaria, de fato, possibilidades radicais de se praticar a profanação. Nesse sentido, é possível incluir também grande parte das narrativas autoficcionais no movimento de conservação das fórmulas tradicionais de construção de narrativas. Seria, sobretudo, a esse tipo de narrativa que se dirigiria o rechaço de Aira ao apontar a falta de relevância das autoficções. Essa tensão entre profanação e conservação parece perpassar diferentes vertentes de produção das narrativas autoficcionais e, em certa medida, talvez explique as tentativas de enquadramento tipológico empreendidas por teóricos como Colonna e Alberca para o fenômeno autoficcional.

Por fim, cabe lembrar também que o movimento de reivindicação de novidade estabelecido a partir da proposta de Doubrovsky e da difusão do fenômeno autoficcional insere-se em um momento, final do século XX, no qual o interesse pelos objetos do passado e mais, pelas narrativas sobre objetos do passado, tornou-se uma constante. Convém reiterar também que a autobiografia tem sido uma das vítimas de vários desses tipos de reducionismos quanto às suas especificidades e possibilidades de gerar formas narrativas também muito ricas e complexas. Novamente, Diaconu afirma:

Embora Doubrovsky conceba a autoficção como um gênero que, diferentemente da autobiografia, responde a um novo conceito de verdade e a necessidades culturais distintas, estando apto a expressar verdades íntimas, múltiplas, contraditórias, movediças como o eu do sujeito contemporâneo, não se deve esquecer que seu ponto de referência não é autobiografia, mas um tipo determinado de autobiografia: a autobiografia clássica, sufocada por uma retórica antiquada e convencional. Deduzir disso que toda autobiografia concebe a verdade do sujeito como única, indiscutível e definitiva é um grave erro. Vários críticos sepultaram assim, precipitadamente, um gênero versátil e que ainda desfruta de boa saúde. (DIACONU, 2017, p. 46, tradução nossa)¹¹⁹

Importante ter em conta essa ressalva quanto ao entendimento de autobiografia que norteou a retórica de Doubrovsky quando de sua interpelação ao pacto

¹¹⁹ “Si bien Doubrovsky concibe la autoficción como un género que, a diferencia de la autobiografía, responde a un nuevo concepto de verdad y a unas necesidades culturales distintas, siendo apto para expresar verdades íntimas, múltiples, contradictorias, movedizas como el yo del sujeto contemporáneo, no se debe olvidar que su término de referencia no es la autobiografía sino un tipo determinado de autobiografía: la autobiografía clásica, sofocada por una retórica anticuada y convencional. Deducir de esto que toda autobiografía concibe la verdad del sujeto como única, indiscutible y definitiva es un grave error. Varios críticos sepultan así precipitadamente un género versátil, que goza todavía de buena salud.” (DIACONU, 2017, p. 46).

autobiográfico e da tentativa de afirmação do conceito de autoficção. É bastante comum o movimento da crítica dedicada às autoficções replicar o argumento quanto à pretensa “aridez” das autobiografias sem tomar, contudo, conhecimento acerca das inúmeras transformações que a autobiografia experimentou no decorrer dos séculos. Tratar das autobiografias implica em reconhecer o fascínio que elas exercem sobre leitores e sobre a própria crítica, assim como a plasticidade e riqueza de suas manifestações. Nesse mesmo sentido, pode-se citar a síntese das possibilidades da autobiografia apresentada por Carolina Duarte Damasceno Ferreira, em “O Assassinato de Julião Tavares em *Angústia*, de Graciliano Ramos: Entre a Memória e a Imaginação”:

A tendência de todo texto autobiográfico desembocar na invenção é também destacada por Jean Starobinski (1970), para quem esses dois domínios necessariamente se entrelaçam, ainda que o memorialista prometa ser fiel ao ocorrido. A ausência dessas promessas é uma das marcas das autobiografias modernas. John Eakin (1985), ao tecer um breve panorama sobre as mudanças desse gênero, pontua que, para Poe e Rousseau, a fidelidade traduzia-se na coragem de contar tudo, mesmo os episódios pouco louváveis da vida. Não estava em jogo o problema epistemológico da verdade nem a possibilidade de atingi-la através da memória. As narrativas autobiográficas modernas, por sua vez, caracterizam-se pela consciência de que o relato do passado é moldado pela memória e pela imaginação. Assim, embora esse gênero sempre tenha tido um caráter ficcional, este só foi assumido pelos escritores do século XX. Essas “autobiografias de vanguarda”, que assumem o caráter fictício da memória, utilizam, segundo Federman (1993), procedimentos para tornar imprecisa a veracidade do relato. Dentre eles, podem ser destacados, no romance estudado, a utilização da primeira pessoa, a justaposição dos planos da ação e da narração e, por fim, a aproximação daquilo que o protagonista apresenta como mundo “real” de sua vida interior. (FERREIRA, 2015, p. 167).

Não deixa de ser oportuno, nesse sentido, reafirmar que o efeito de *reconhecimento* que a autoficção consegue proporcionar ao leitor advém, em grande medida, dos procedimentos empregados pelas narrativas autobiográficas. Isso na medida em que o efeito de *reconhecimento* se apresentaria como particular resultado assumido pelos procedimentos próprios das narrativas do Eu, a partir das autoficções. Esse efeito é considerado especialmente relevante para a tentativa de se compreender a autoficção e o modo como ela se constitui enquanto texto literário. Mais uma vez, Diana Klinger fornece indícios para se compreender o modo como se organizam os procedimentos autorreferentes, no interior de uma narrativa de autoficcional, quando diz que é possível considerar a autoficção: “como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente.” (KLINGER, 2007, p. 67).

Trata-se de uma distinção muito importante e nesse sentido, continua, a personagem “que se exhibe ‘ao vivo’ no momento mesmo de construção do discurso” seria a mesma a indagar, a se posicionar criticamente quanto à subjetividade e “os seus modos de representação” (KLINGER, 2007, p. 67).

Em tais formas narrativas, o grau de indecidibilidade – quanto ao dentro e fora do texto e quanto às relações extraliterárias do Eu – acaba por causar no leitor não apenas o efeito de *reconhecimento*, mas também certa dose de *estranhamento* frente à sensação de vazio advinda do modo ambivalente com que se organizam os elementos narrativos que se apresentam como (in)disfarçadas armadilhas. Diante desse tipo de ficção, o leitor enfrenta, entre outras dificuldades, a de conseguir uma síntese, assim como a dificuldade de estabelecer uma medida de verificabilidade, isto é, de encontrar qualquer garantia como contraponto à grande dose de confiança que o autor-personagem-escritor autoimplicado em sua própria narrativa reclama e exige.

Assim, a ambivalência insolúvel inerente ao Eu autorreferenciado nessas narrativas autoficcionalis acaba por delegar ao leitor uma coleção de des-encontros, denegações, imposturas e mesmo disparates. Pode-se afirmar que se está, diante de tais narrativas, um pouco à deriva, sobretudo, quando se trata do exercício crítico de tentar analisá-las. No que se refere à possíveis explicações para o sucesso das narrativas autoficcionalis entre os escritores contemporâneos estaria a gama de combinações que esse tipo de narrativa possibilita. Afinal, vale lembrar, como dizia Aira em “Particularidades absolutas”, é importante buscar fórmulas novas para se conseguir o novo em literatura, por outro lado, pode-se muito bem passar sem o novo e utilizar fórmulas já experimentadas (AIRA, 2001).

Todavia, convém dizer que, em se tratando das autoficções, elas implicam na mobilização de diferentes tipos de procedimentos, a partir de encontros como o do romance com as autobiografias, e aplicados em cada obra literária em uma configuração própria, peculiar e que tende a funcionar na lógica sempre do caso a caso. Desse modo, a autoficção poderia ser compreendida como uma fórmula absolutamente genérica, do mesmo modo, aliás, que eram também absolutamente genéricos os melhores procedimentos de Raymond Roussel. Como explica Aira, em “A chave unificada”:

Dito isto, digamos que o *procedimento* usado por Roussel foi um dentre todos aqueles que se poderia usar. Consistia em encontrar e desenvolver frases inesperadas, provenientes de homônimas, deformações, segundas e

terceiras acepções, todo tipo de jogos de palavras aos que tão bem se presta o francês. Por exemplo, pegava uma frase feita qualquer, *Demoiselle à prétendant* (senhorita com pretendente), e a submetia a variações homofônicas que davam em *Demoiselle* (pilão) *à reître* (um tipo de soldado alemão ou centro-europeu) *en dents* (feito com dentes). (AIRA, 2013, p. 6).

Roussel de fato tornou-se uma personalidade de culto, postumamente, em grande parte devido à explicitação quanto às possibilidades de uso desse tipo de procedimento, aparentemente muito simples, mas capaz de contribuir para a produção de narrativas extremamente peculiares. O uso artístico da torção de frases distintas para gerar efeitos inesperados de sentido ou para gerar a própria narrativa, enquanto procedimento, foi explorado à exaustão por esse escritor e artista francês. Ainda com relação ao uso de procedimentos para a composição de narrativas, ao se considerar que parte de uma autoficção refere-se a elementos extraídos da própria vida do escritor, a experiências que ele decide recuperar entremadas em sua ficção, pode-se concluir, novamente com Aira, que desse modo metade do trabalho de um escritor já estaria feito (AIRA, 2001).

No que tange ao universo ainda em expansão das autoficções, esse imbricamento proposital vida-escrita é alçado ao centro, é localizado como o cerne constitutivo de tais narrativas e toma sentidos múltiplos que vão se desdobrando em configurações *irrepetíveis*, em particularidades absolutas, toda vez que um escritor recorre ao procedimento autoficcional. Nesse sentido, é possível retomar uma vez mais o ensaio “A intimidade”, no qual Aira alertava para o paradoxal caráter generalizante das experiências privadas: “Com efeito, o público é singularíssimo e irrepetível, enquanto o privado é generalizante” (AIRA, 2007, p. 127-128). Esse ensaio enfatiza que Chateaubriand resolvia essa aparente contradição afirmando que “a história pública é feita por homens privados, e que o único advém misteriosamente do múltiplo: ‘todos, um a um’, diz, ‘trabalhamos na cadeia da história comum. De todas essas existências individuais se compõe o universo humano aos olhos de Deus’.” (AIRA, 2007, p. 128).

A partir disso, segundo Aira, seria possível dizer que a “privacidade também se esconde deliberadamente, e aqui é onde a palavra ‘intimidade’ funciona no uso comum como seu sinônimo. ‘Defendo minha privacidade’ é mais ou menos permutável com ‘defendo minha intimidade’.” (AIRA, 2007, p. 128). Todavia, essa relação intercambiável entre privacidade e intimidade não é completa e nem constante, isso porque, “o privado continua no campo do público, já que se há um ‘direito à privacidade’, tem de ser um direito reconhecido publicamente.” (AIRA, 2007, p. 128-

129). Essa ambivalência da intimidade a faz um ponto de partida significativo a ser levado em conta na abordagem da autoficção. Aira conclui a observação quanto ao funcionamento da privacidade ao dizer que, fora desse reconhecimento público à privacidade, “na margem interna do destino individual que escapa à fatura geral da História, estaria a especificidade do íntimo, numa espécie de suplemento do privado, um campo extra de formato indefinido que apela aos afetos, sentimentos, desejos.” (AIRA, 2007, p. 129). Desse modo, o íntimo enquanto suplemento, campo de formato indefinido, poderia ser lido como um núcleo capaz de suprir os mecanismos de funcionamento das narrativas autoficcionais e contribuir, positivamente, para que elas provoquem efeitos de *reconhecimento*, sempre provisórios e ambivalentes, quanto às relações entre vida do escritor e suas próprias narrativas.

Em muitos sentidos, é possível concordar com as reivindicações de que as autoficções, se por um lado estão circunscritas às últimas quatro ou cinco décadas, por outro, retomam, subvertem, re-atualizam uma relação dos escritores com procedimentos que remontam a uma tradição bastante antiga. De fato, efetivamente poucas são as novidades em se tratando do movimento de sobreposição entre autobiografia, memórias, experiências biográficas e romance. Talvez, a novidade principal representada pelo fenômeno autoficcional esteja no fato desse procedimento passar a ser assumido como central no processo de construção de narrativas ficcionais, como no caso dos romances contemporâneos. Outro fator relevante quanto às autoficções seria a sua disseminação e sucesso, em escala global, a partir do conceito de Doubrovsky que, desde os anos 1970, passou a (re)nomear o movimento ambíguo, as confusões propositais entre formas narrativas distintas – romance e autobiografia, romance e diário, romance e ensaio – afirmando enfaticamente como núcleo de tais narrativas os efeitos da coincidência onomástica entre autor-escritor e protagonista.

Adriano Schwartz, em “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia”, afirma que a “tendência autobiográfica do romance” apresentar-se-ia como um “sintoma literário da exacerbação de algo muito mais amplo, que vem progressivamente acontecendo, de um ‘condicionamento’ do ser humano cujas raízes remontam pelo menos ao Concílio de Latrão e a imposição da regra da confissão em 1215.” (SCHWARTZ, 2013, p. 85). Esse teórico, considerando a relevância das práticas religiosas no decorrer da história da cultura Ocidental, afirma que, “a partir dali,

todos os cristãos precisavam relatar os seus pecados com regularidade, o que significava praticar sistematicamente um exercício de autorreflexão.” (SCHWARTZ, 2013, p. 85). A generalização desse tipo de “obrigação”, continua, teria acabado por modificar “a ‘vida religiosa e psicológica dos homens e mulheres do Ocidente’, ao mesmo tempo que se valorizava cada vez mais a própria ideia de indivíduo.” (SCHWARTZ, 2013, p. 85).

Schwartz acredita que seria a “esse fenômeno que, amplamente disseminado e instaurado na contemporaneidade, Peter Brooks chama de ‘modelo confessional’ e Beatriz Sarlo, ao estudar outra vertente da questão, de ‘guinada subjetiva’.” (SCHWARTZ, 2013, p. 85). Seria lícito indagar se o propagar de sujeitos autorreferenciados no interior de suas próprias ficções poderia ser compreendido como indício do já reiteradamente apontado enfraquecimento do sujeito empírico, do sujeito social, ou se, por outro lado, tal fenômeno poderia ser lido como um indicador da reconfiguração desse sujeito no presente. De fato, seria interessante ter em vista que a coincidência das práticas de autorreferenciação, com a “guinada subjetiva” apontada por Sarlo, a partir do contexto latino-americano desde as décadas finais do século passado, talvez se apresente como um dos fatores capazes de explicar o sucesso das narrativas autoficcionais.

É relevante enfatizar que, no curso do século XX, deu-se uma progressiva valorização da autobiografia e de outros gêneros “menores”, de outras formas de registros de memória. O apego cada vez mais evidente a tais formas narrativas torna-se significativo, particularmente na América Latina, devido ao seu histórico de ditaduras militares, violências de Estado e deveres de memória materializados, por exemplo, nas literaturas de testemunho que emergiram imbuídas do compromisso ético com a verdade; tais narrativas pretendiam suprir as lacunas criminosas deixadas pelo apagamento das existências das vítimas de vários estados de exceção que tiveram lugar nos países latino-americanos. Todavia, de acordo com Sarlo, em **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**:

As últimas décadas deram a impressão de que o império do passado se enfraquecia diante do “instante” (os lugares-comuns sobre a pós-modernidade, com suas operações de “apagamento”, repicam o luto ou celebram a dissolução do passado); no entanto, também foram as décadas da museificação, da *heritage*, do passado-espetáculo, das aldeias Potemkin e dos *theme-parks* históricos; daquilo que Ralph Samuel chamou de “mania preservacionista”; do surpreendente renascer do romance histórico, dos best-sellers e filmes que visitam desde Tróia até o século XIX, das histórias da

vida privada, por vezes indiferenciáveis do costumbrismo, da reciclagem de estilos, tudo isso que Nietzsche chamou, irritado, de história dos antiquários. “As sociedades ocidentais estão vivendo uma era de auto-arqueologização”, escreveu Charles Maier. (SARLO, 2007, p. 11).

Cabe enfatizar que Sarlo, analisando essas peculiaridades do presente a partir da realidade Argentina, denomina “guinada subjetiva” a esse movimento percebido tanto nas práticas literárias do final do século – e na demanda por narrativas da memória e da primeira pessoa – quanto no interior ainda das práticas acadêmicas das ciências humanas – a partir das demandas desses sujeitos marginais por formas de “escuta sistemática dos [seus] ‘discursos de memória’: diários, cartas, conselhos, orações” (SARLO, 2007, p. 17). A teórica situa a definição dessa “guinada subjetiva” quando diz que:

Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de ‘guinada linguística’ ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva*. (SARLO, 2007, p. 18).

É preciso dizer que essa perspectiva de Sarlo apresenta-se como uma crítica contundente ante as narrativas de memória. A teórica afirma que tais narrativas produzidas no presente não poderiam ser lidas como formas de recuperação do passado perdido e que não se poderia acreditar em uma “equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência.” (SARLO, 2007, p. 44). Assim, seria preciso ter em mente que narrar o passado implicaria na atuação do presente sobre este passado (SARLO, 2007), na hegemonia inevitável que esse presente exerceria sobre o passado, em muitos sentidos, já irrecuperável.

Beatriz Sarlo acredita que mesmo no âmbito delicado e controverso das narrativas de testemunho, seria preciso considerar que “qualquer relato da experiência é interpretável.” (SARLO, 2007, p. 61). Torna-se importante, nesse sentido, para Sarlo, lembrar que “grandes linhas do pensamento do século XX se permitiram desconfiar de um discurso da memória exercido como construção de verdade do sujeito.” (SARLO, 2007, p. 44). E que, no âmbito das práticas artísticas, certas formas de mobilização das

narrativas de memória teriam demonstrado “que a exploração não está contida apenas dentro dos limites da memória, mas que outras operações, de distanciamento ou recuperação estética da dimensão biográfica, são possíveis.” (SARLO, 2007, p. 44).

Tal sentido, das apropriações distintas quanto às narrativas de memória a que alude Sarlo, interessa aqui por demonstrar também o quanto de construção, elaboração e articulação de procedimentos existe em cada produção escrita, mesmo no âmbito das narrativas exclusivamente não ficcionais. Acredita-se, portanto, relevante pensar as autoficções em seu sentido ambivalente: tanto por evidenciarem a crise representacional do Eu nas narrativas quanto por indicarem novas possibilidades para a produção de narrativas ainda que frente a sinais evidentes do esgotamento de seus procedimentos já acumulados ou dos seus propósitos já estabelecidos.

É relevante lembrar também que cada perspectiva de análise que se apresenta para abordar a literatura como objeto traz em seu esquema de operações teórico-argumentativo as marcas de enfrentamentos, limites e aporias que lhes são próprios. Não seria diferente com a autoficção e sua busca por reconhecimento no cânone literário contemporâneo. Quanto à configuração peculiar dessas narrativas autoficcionais que, surgidas de uma mesma fórmula geral ainda assim se mostram singulares a cada ocorrência, é possível recuperar também “Experiência vital”, ensaio no qual César Aira define os termos da lei dos rendimentos decrescentes: “de acordo com a lei dos rendimentos decrescentes, aquele que inventa um gênero literário explora todos os seus benefícios, deixando apenas restos marginais e redundantes aos futuros cultivadores do formato.” (AIRA, 2008, p. 328). No entanto, haveria uma ressalva, segundo Aira, seria arriscado pensar em um inventor único para um gênero literário e mais, por sua inexemplaridade, o gênero ensaio e Montaigne seriam insubmissos a essa lei geral:

Porque o ensaio, tal como Montaigne o inventou, cobre um campo virgem para cada novo escritor que o percorra, já que esse campo será ele mesmo, sua própria história, suas leituras, suas ideias. Ainda assim, permanece sendo um gênero literário, tão venerável e reconhecível como outro qualquer. Sobre as ruínas dos caóticos centões, pelos quais se sucediam sem ordem a crônica de uma guerra, a fisiologia de uma baleia, os compartimentos do Purgatório e os perigos da navegação, Montaigne edificou uma sutil construção, em que a unidade estava assegurada, paradoxalmente, pela mesma diversidade que alentava os recompiladores medievais. O homem está feito de tudo aquilo que lhe aconteceu, leu e pensou, seja relevante ou não; *o ensaio atende pontualmente à citação para registrar essa conjunção irrepetível, e por irrepetível, preciosa e digna de se preservar — com o que, fechando o círculo, justifica-se o trabalho de se escrever ensaios.* (AIRA, 2008, p. 328, grifo nosso).

Essa *conjunção irrepitível* apresenta-se como um paralelo possível à especificidade que se deseja apontar como procedimento capaz de conferir singularidade às narrativas autoficcionalis. O gesto criador de Doubrovsky teria delimitado, de fato, o espaço de uma prática já existente, contudo, teria instituído em seu movimento inaugural a obrigação com características muito difíceis de serem reunidas por outras narrativas que se afastassem da obra do próprio Doubrovsky. Ao se considerar a “lei dos rendimentos decrescentes” de que fala Aira (2008), é possível afirmar que Doubrovsky, de saída, teria esgotado as possibilidades da autoficção praticada e proposta por ele mesmo, eis um caso que se poderia classificar como sendo de cristalização quase que instantânea de um procedimento. Por outro lado, a *conjunção irrepitível* propiciada, por exemplo, pela forma do ensaio de Montaigne, talvez sirva de parâmetro para a compreensão da diversidade absoluta das narrativas autoficcionalis, assim como para auxiliar no entendimento quanto à variedade dos juízos críticos que se apresentam a respeito de tais narrativas.

Nesse sentido que, se por um lado, poder-se-ia considerar que a origem teórica e literária da autoficção teria se esgotado com seu criador, por outro lado, não seria ainda possível apontar para o esgotamento das práticas autoficcionalis. Elas parecem em pleno movimento, expandindo-se, aliás, para além das narrativas meramente literárias, rumo às narrativas fílmicas, documentais, teatrais, entre outras. Num outro sentido ainda, ao se inverter a perspectiva e pensar nas relações da literatura com as outras formas de arte, seria possível argumentar que a autoficção tem muito que ver, em sua origem, com formas de arte como os *happening* e a *performance* – como aponta em sua análise Klinger (2006). Pode-se também assinalar as relações de semelhança e/ou parentesco da autoficção com formas mais antigas, como o metateatro moderno. As características principais do metateatro podem ser pensadas a partir do que Katherine Newey afirmava em **Melodrama and Metatheatre: Theatricality in the Nineteenth Century Theatre**:

Se o metateatro costuma ser definido como “teatro sobre o teatro”, então a peça dentro da peça, a peça de ensaio, a peça sobre bastidores e a peça sobre atores, diretores ou escritores são, obviamente, metateatrais. Essas peças não só têm por tema o teatro e a profissão teatral, mas, e mais importante que isso, elas também confiam no conhecimento que os espectadores têm das práticas teatrais atuais para o impacto completo do humor, sátira ou pathos. Tais peças também constroem e definem uma audiência familiar e íntima, na própria comunidade, contando com o conhecimento compartilhado a respeito da administração do teatro, a forma de atuação da companhia e seu

histórico de produções. O metateatro também deve ser visto como incluindo as várias formas burlescas de peças conhecidas que foram populares ao longo do século. Nessas peças, os mesmos elementos metateatrais de reconhecimento e cumplicidade entre performers e espectadores são importantes para uma apreciação completa da natureza satírica das peças. Esse tipo de peça assume uma familiaridade com a obra original e também são uma indicação útil da popularidade da peça original. O conceito de metateatralidade no século XIX, no entanto, deve ser estendido para reconhecer a natureza metateatral da caracterização (particularmente dos tipos de personagens) e enredo no melodrama, nos quais o uso de dramaturgos e atores é uma forte marca de convenção que também requer que o público mobilize um sofisticado conhecimento teatral quanto a esses códigos visuais e verbais e reconheça a natureza simultaneamente fantástica e naturalista do melodrama - reconhecer o melodrama como “o Naturalismo do mundo dos sonhos”, como descreve tão bem Eric Bentley. (NEWY, 1997, p. 87, tradução nossa).¹²⁰

Esses recursos assinalados no âmbito das encenações de narrativas metateatrais como mais complexos – que requerem uma intimidade maior com o público no sentido do (re)conhecimento das regras de funcionamento do espaço teatral assim como dos componentes da encenação teatral – podem ser compreendidos aqui em relação de similaridade com os modos de funcionamento das literaturas metaficcionais em sentido geral. Do mesmo modo, é possível reconhecer nas autoficções o uso de recursos semelhantes e também no intuito de mobilizar grupos de leitores especialmente familiarizados com o objeto livro, com os bastidores da produção editorial e com os exercícios de leitura crítica e análise de obras literárias. Ainda nesse sentido, seria possível assinalar que ler a autoficção enquanto um procedimento, em sua íntima relação com o efeito de *estranhamento/reconhecimento* poderia ensejar ainda a menção a Brecht, devido não só ao estranhamento, colocado em movimento na obra desse escritor e dramaturgo, mas também à sua importância para o teatro no Ocidente.

¹²⁰ “If metatheatre is defined broadly as ‘theatre about the theatre’, then the play within the play, the rehearsal play, the play set backstage, and the play about actors, managers or writers are all clearly and obviously metatheatrical. Not only do these plays have for their subject matter the theatre and the theatrical profession, but, and more importantly, they also rely on the spectators' knowledge of current theatrical practices for the full impact of the humour, satire, or pathos. Such plays also construct and define an audience which is local and intimate, confident in its local knowledge of the management of the theatre, its acting company, and its production history. Metatheatre should also be seen to include the many burlesques of well known plays which were popular throughout the century. In these plays the same metatheatrical elements of recognition and complicity between performers and spectators are important for a full appreciation of the plays' satirical natures. Such pieces assume a familiarity with the original play, and are also a useful indication of the popularity of the original piece. The concept of metatheatricity in the nineteenth century, however, should be extended to recognise the metatheatrical nature of characterisation (particularly of character types) and plot in melodrama, where playwrights' and actors' use of strongly marked convention again require the audience to exercise a sophisticated theatrical knowledge of those visual and verbal codes, and to recognise the simultaneously fantastical and naturalistic nature of melodrama—to recognise melodrama as ‘the Naturalism of the dream world’, as Eric Bentley so aptly describes it”. (NEWY, 1997, p. 87).

Não se pode esquecer também que é possível relacionar os procedimentos constitutivos das narrativas literárias, e especificamente das autoficções, com os procedimentos de autorreferenciação colocados em prática pela pintura desde o Renascimento. Vincent Colonna em “Tipologia da autoficção” menciona este fato quando afirma a importância de se aproximar a autoficção com a pintura: “a aproximação com a pintura é esclarecedora. No Renascimento, há um tipo de retrato chamado *in figura* no qual o pintor se insere na tela, emprestando seus traços a uma figura religiosa ou histórica.” (COLONNA, 2014, p. 39-40). O teórico aponta nomes de vários pintores, Dürer, em um **Cristo ultrajado** de 1493, Filippino Lippi e Masaccio, figurando nos afrescos da capela Brancacci, “como espectadores assistindo aos Atos de Pedro.” Caravaggio que “teria desenhado seus próprios traços para animar o rosto decapitado de Golias”, em **Davi com a cabeça de Golias**. Colonna lembra que haveria ainda outros exemplos, como os 80 pintores contabilizados por Vasari no livro **Vidas dos mais excelentes pintores**, em 1568, autorretratados “sob essa forma *in figura*, em seus afrescos ou retábulos.” Esse procedimento, continua Colonna, continuou a ser verificado entre os pintores modernos, “com a predileção, ao que parece de inspiração luterana, por uma transfiguração em Cristo”, o que poderia ser constatado em, por exemplo, “Samuel Palmer e Gauguin. Em Ensor, Dalí, Roy Lichtenstein ou David Hockney, o gesto visa materializar a fantasmagoria e a mitologia pessoal [...]”. (COLONNA, 2014, p. 39-40).

Em se tratando especificamente do âmbito da escrita, Peter Burke, em “A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista”, chama a atenção para o que ele denomina como alguns aspectos ignorados sobre as biografias Renascentistas. Entre tais aspectos, destaca o fato de que as convenções das escritas biográficas “variavam de acordo com o seu contexto.” (BURKE, 1997, p. 87). Outro aspecto relevante destacado pelo teórico é o de que “a partir de fins do século XV, era frequente que as vidas dos escritores fossem escritas e publicadas como prefácios de suas obras.” (BURKE, 1997, p. 87). Esses aspectos são interessantes e ainda contemporâneos, todavia, o ponto que se pretende destacar aqui se refere ao seguinte:

Esta questão do contexto da publicação não é trivial. Ela ilustra a ascensão do conceito da individualidade da autoria, o pressuposto de que as informações sobre um escritor nos ajudam a entender suas obras. Quase no mesmo momento, como que para sublinhar este ponto, tornou-se comum incluir o retrato dos autores nas suas obras, geralmente como frontispício, como nos

casos de Ariosto (1532), Erasmo (1533), Petrarca (1536), Ronsard (1552), Vasari (1568) e Shakespeare (1623). Os versos acrescentados às gravuras por vezes explicavam o motivo. Sob o retrato de Ronsard lemos: “Ici le corps, et l’esprit dans ses vers”. Sob o de Shakespeare, os famosos versos de Ben Jonson sobre o artista, Martin Droeshout [...]. (BURKE, 1997, p. 88).

É significativo o resgate dessa tradição Renascentista no sentido de evidenciar a cadeia de longa duração na qual se inscrevem as práticas de autorreferenciação, seja a partir da biografia, da autobiografia, do ensaio, da carta ou do diário ou ainda das práticas específicas das outras formas de arte, como no caso das da pintura. Nesse sentido, as autoficções contemporâneas podem e devem ser pensadas tendo em perspectiva esse movimento de transformações e permanências no que se refere à consolidação da primeira pessoa no interior da cultura Ocidental.

Quanto às tentativas de definir as narrativas autoficcionais, é possível observar que elas também parecem em movimento de expansão, diversas são as apostas e propostas de encaminhamento para a questão autoficcional. Seja com a proposição de nomes alternativos para o fenômeno, seja a partir das subclassificações que pretendem abordar singularidades quanto a esse tipo de narrativa. É preciso assinalar que a tentativa de definição inicial proposta por Doubrovsky também não se mantém em acordo com as tentativas posteriores nem mesmo no que se refere ao nome que caberia ao fenômeno autoficcional. Philippe Gasparini, em “Autoficção é o nome de quê?”, afirma que “há sempre um momento, em suas entrevistas, em que [Doubrovsky] se refere a **Fils**, que continua sendo para ele o paradigma da autoficção.” (GASPARINI, 2014, p. 195). Todavia, defende Gasparini, haveria de se admitir a expansão e desdobramento do termo a partir da apropriação de outros teóricos e da difusão desse tipo de narrativa.¹²¹

Como dito anteriormente, a conceituação da prática autoficcional empreendida por Doubrovsky só corresponderia plenamente à sua própria obra ou a narrativas que gravitassem em torno dela. Assim, vale reiterar a pertinência da aplicação da “lei dos

¹²¹ “É preciso constatar que o conceito de autoficção fugiu ao controle de seu criador. Para compreender o sentido que tem hoje, aquilo que o conceito designa, é necessário retrair como se operou esse desapossamento, essa lexicalização. O processo se deu em dois eixos: alguns críticos simplesmente desenvolveram o conceito definido por Doubrovsky para lhe atribuir um campo genérico mais largo; outros se apoderaram da palavra para lhe dar outro sentido.

Jacques Lecarme foi o primeiro a ter a intuição de que a palavra autoficção podia, para além de *PUs*, designar também um gênero literário. Das diferentes definições dadas por Doubrovsky, ele conservou dois critérios: a etiqueta “romance” e a homonímia autor/herói/narrador. E descobriu efetivamente, na literatura francesa, textos que seguem esses critérios.” (GASPARINI, 2014, 195-196).

rendimentos decrescentes” (AIRA, 2008, p. 328) para a compreensão do peculiar movimento de esgotamento e multiplicação que se percebe no âmbito das narrativas autoficcionais. Ainda nesse sentido, Darouèche Hilali Bacar, em **L'autofiction en question - Une relecture du roman arabe à travers les oeuvres de Mohamed Choukri, Sonallah Ibrahim et Rachid El-Daïf**, apresenta a listagem daquelas que seriam as características apontadas por alguns teóricos da autoficção a partir da análise das disputas conceituais e das práticas de escrita autoficcional (HILALI BACAR, 2014). Recorre-se ao trabalho de Hilali Bacar também devido ao fato de sua pesquisa realizar-se a partir de autores árabes, pertencentes a uma cultura e literatura geralmente consideradas como alheias à autoficção e à sua difusão, tida como própria das literaturas Ocidentais contemporâneas.

Outro motivo para mencionar a referida pesquisadora é que, a partir de Philippe Gasparini, ela cita aqueles que seriam os atributos da autoficção na perspectiva dubrovskyana. Segundo Hilali Bacar, Gasparini realizou uma pesquisa histórica e teórica, comparou diferentes materiais (discursos, conferências, artigos, entrevistas) de Serge Doubrovsky, antes de chegar àqueles que seriam os dez atributos do conceito de autoficção tendo em vista as tentativas de definição empreendidas por Doubrovsky:

1) identidade onomástica entre o autor e o personagem-protagonista da narrativa: a autoficção impõe a identidade comprovada e assumida nas três instâncias narrativas: o autor, o narrador e o personagem principal. Ou seja, ela recorre ao sobrenome, ao nome ou ao pseudônimo identificado diretamente com o autor. **2) subtítulo: “romance”** – a delimitação do pertencimento ao gênero romance explicitado na capa do livro funcionaria como uma prova, uma declaração de intenção com a qual o autor explicita que sua narrativa pretende romancear/ficcionalizar a história de sua vida. **3) primazia da prosa:** a autoficção deve ser escrita, preferencialmente, em prosa. **4) busca por uma forma original:** a autoficção é antes de qualquer coisa uma experiência literária que aspira a uma forma perfeita, a um estilo específico. Ela se empenha em romper com as convenções tradicionais da literatura romanesca para explorar novos horizontes ficcionais para melhor exprimir o Eu em toda a sua profundidade. **5) escrita que objetiva a “verbalização imediata”:** a autoficção pretende transcrever, recorrendo às possibilidades da linguagem, as memórias do autor do modo como elas lhe vêm à mente. Essa escrita se caracteriza por frases breves, espasmódicas, incompletas e geralmente com inadequações sintáticas consideráveis. **6) reconfiguração do tempo linear (por meio da seleção, intensificação, estratificação, fragmentação, embaralhamento...):** a autoficção não pretende reconstruir uma vida pessoal a partir de uma lógica de sucessão cronológica. Ela se propõe, ao contrário, um processo de reflexão consistente sobre a transcrição de fatos e de eventos assim como a memória os produz (uma memória que pode ser bastante deficitária). **7) emprego predominante do presente narrativo:** a autoficção é a escrita do momento presente, mesmo se as memórias transportarem o autor para o passado. **8) compromisso**

apenas com narrar apenas os “fatos e eventos estritamente reais”: a autoficção se faz essencialmente referencial no sentido de que nela são narrados os fatos e eventos realmente vividos pelo autor. **9) pulsão de “se revelar em sua verdade”:** a autoficção se inscreve como uma forma de investigação analítica/psicanalítica na qual o autor está a procura de si e da verdade sobre si mesmo. **10) estratégia de influência sobre o seu leitor:** graças ao seu duplo pacto de leitura, a autoficção consegue capturar a atenção do leitor que se esforça no decorrer da narrativa para encontrar os elementos textuais que lhe permitiriam desmascarar o autor e definir o gênero literário do texto.” (HILALI BACAR, 2014, p. 200-201, tradução e grifos nossos).¹²²

É importante assinalar que tais características em Doubrovsky foram se alterando, complementando ou se transformando no decorrer das décadas de questionamentos e interpelações quanto à sua proposta de definir a autoficção. Aliás, para além da retórica doubrovskyana, essas delimitações de regras não teriam nenhuma efetividade real diante das inúmeras experimentações com a autoficção realizadas na literatura contemporânea. Nesse mesmo sentido, Hilali Bacar lembra que esses atributos da autoficção de Doubrovsky enfrentaram, por exemplo, a oposição teórica de nomes como Philippe Lejeune, Gérard Genette e Vincent Colonna. (HILALI BACAR, 2014, p. 201). Já no âmbito das práticas literárias, Hilali Bacar afirma que essas características foram colocadas em xeque por escritores como Camille Laurens, Catherine Cusset, Chloé Delaume, Jacqueline Rousseau-du-Jardin, Marie Darrieussecq, Philippe Vilain ou Régine Robin. (HILALI BACAR, 2014, p. 203). Hilali Bacar apresenta ainda a proposta

¹²² “1) identité onomastique de l’auteur et du héros-narrateur: l’autofiction impose une identité avérée et assumée par les trois instances narratives, à savoir l’auteur, le narrateur et le personnage principal. Il s’agit de recourir au prénom, au nom, voire au pseudonyme identifiant directement l’auteur. 2) sous-titre: “roman”: la mention “roman” sur la couverture du livre est une preuve de déclaration d’intention par laquelle l’auteur revendique que son entreprise est de romancer/fictionnaliser son histoire personnelle. 3) primat du récit: l’autofiction doit principalement être un récit en prose narrative. 4) recherche d’une forme originale: l’autofiction est avant tout une expérimentation littéraire qui aspire à une forme parfaite, à un style spécifique. Elle s’emploie à enfreindre les conventions traditionnelles de la littérature romanesque pour explorer des horizons fictionnels nouveaux afin de mieux exprimer le moi dans toute sa profondeur. 5) écriture visant la “verbalisation immédiate”: l’autofiction entend transcrire, par le biais du langage, les souvenirs de l’auteur tels qui lui viennent à l’esprit. Elle se caractérise par des phases brèves, saccadées, incomplètes et généralement asyntaxiques. 6) reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillage...): l’autofiction ne prétend pas retracer une vie personnelle selon une logique chronologique. Elle propose au contraire une démarche consistant à réfléchir sur la transcription des faits et événements tels que la mémoire les fabrique (une mémoire qui peut être déficiente). 7) large emploi du présent de narration: l’autofiction est l’écriture de l’instant présent, même si les souvenirs transportent l’auteur dans le passé. 8) engagement à ne relater que des “faits et événements strictement réels”: l’autofiction se veut essentiellement référentielle dans le sens où elle relate des faits et événements réellement vécus par l’auteur. 9) pulsion de “se révéler dans sa vérité”: l’autofiction s’inscrit dans une démarche analytique/psychanalytique, où l’auteur est dans la quête de soi et de la vérité sur soi. 10) stratégie d’emprise sur le lecteur: grâce à son double pacte de lecture, l’autofiction arrive à capter l’attention du lecteur qui s’efforce au long du récit de rechercher des éléments textuels qui lui permettrait de démasquer l’auteur et de définir le genre littéraire du texte.” (HILALI BACAR, 2014, p. 220-221).

de definição, menos restrita e mais flexível, de Philippe Vilain, desenvolvida a partir de sua própria experiência literária, e na qual ele mantém apenas dois critérios definidores da autoficção:

1) o critério do gênero: a menção a ‘romance’ presente na capa do livro define o quadro genérico da obra. Essa menção determina também o pacto de leitura (ficcional) e indica para o leitor que a história contada não é verdadeira, pelo menos não em sua totalidade. Que se trata de uma vida romanceada. **2) o critério da homonímia:** a autoficção supõe uma identidade entre as três instâncias narrativas (o autor, o narrador e a personagem) que devem ser assumidas através do emprego do ‘eu’ e endossadas pelo uso do primeiro nome ou do sobrenome autêntico do autor. No entanto, Philippe Vilain considera que o ‘eu’ autoficcional pode permanecer anônimo: ‘Empregando um eu que não designa nominalmente outro personagem, como no romance autobiográfico, o autor não precisa se nomear para sugerir que a história que ele conta diz respeito a ele. [...] Será compreendido, por meio desse critério anônimo, que esse é o nó górdio da minha própria aventura literária, à qual me entrego.’ (HILALI BACAR, 2014, p. 203-204, tradução nossa).¹²³

Seja através de uma longa lista de atributos específicos, como no caso da forma autoficcional reivindicada por Doubrovsky, seja na proposta de autoficção de Vilain, a ser compreendida a partir do critério da homonímia e do critério do gênero, o fato é que incontáveis são as matizes, gradações e/ou combinações apresentadas entre essas possíveis características e a intervenção criadora dos escritores. As práticas de hibridização e os efeitos irrepetíveis presentes nas obras autoficcionais têm tornado a abordagem desse fenômeno ainda hoje instigante e desafiadora. Isso talvez explique a proliferação de conceituações tão divergentes quanto a esse fenômeno. Afinal, a cada caso analisado de escrita autoficcional se revela uma particularidade, seja na aplicação dos procedimentos mobilizados, seja a partir da mobilização de elementos reconhecidamente biográficos da vida do escritor.

¹²³ “1) le critère générique: la mention ‘roman’ qui apparaît sur la couverture du livre définit le cadre générique. Cette mention détermine aussi le pacte de lecture (fictionnel) et indique au lecteur que l’histoire rapportée n’est nullement véridique, tout du moins dans son intégralité. Il ne s’agit que d’une vie romancée. 2) le critère homonymique: l’autofiction suppose une identité entre les trois instances narratives (l’auteur, le narrateur et le personnage) qui doit être assumée par l’emploi du “je” et affirmée par l’usage du prénom ou du nom authentique de l’auteur. Toutefois, Philippe Vilain considère que le “je” autofictionnel peut rester anonyme: ‘Employant un je qui ne désigne pas nominalement un autre personnage comme dans le roman autobiographique, l’auteur n’a pas besoin de se nommer pour suggérer que l’histoire qu’il raconte le concerne. [...] On l’aura compris, à travers ce critère anônimo, c’est le noeud gordien de ma propre entreprise littéraire que je livre.’” (HILALI BACAR, 2014, p. 203-204).

3.5 Pacto autobiográfico, pacto ambíguo

Cabe assinalar que ler no pacto autobiográfico uma obrigação estabelecida entre autor e leitor significaria a cristalização de uma imagem escolhida por Lejeune para se referir a um processo dinâmico, cujo sentido estaria mais na observação das convenções, nos usos e costumes que envolvem diferentes modalizações e interlocuções estabelecidas a partir do livro, considerando os espaços distintos daquele legado à narrativa propriamente dita, isto é, observando: *Prefácio, Posfácio, Orelha, Notas de Rodapé, Colofão, Sumário, Índice, Mancha gráfica, Capa, Imagens, Ilustrações, Fotografias, Encartes etc.*

Esse sentido menos rígido quanto ao entendimento do pacto autobiográfico é compartilhado também por Diaconu, quando assevera que Lejeune, “adverte muito lucidamente sobre as limitações das definições tanto conteudistas quanto formais do gênero, sua proposta de definição, segundo o pacto de leitura, integra esses critérios, mas também os supera.” (DIACONU, 2017, p. 39, tradução nossa).¹²⁴ Segundo essa teórica, Lejeune estava “perfeitamente consciente” quanto ao fato do “teste de verificação ante a realidade, em virtude do qual se poderia concluir pela referencialidade de uma escrita autobiográfica, não passaria de uma utopia no caso da realidade interior que esse gênero enfoca principalmente.” (DIACONU, 2017, p. 39, tradução nossa).¹²⁵ Diaconu esclarece também que Lejeune demonstra que, em se tratando das tentativas de definir a autobiografia, inclusive se a comparação dela com “a realidade fosse possível, não constituiria um critério suficiente para definir [...] sua particularidade. O conteúdo verdadeiro é próprio a todos os textos referenciais, inclusive aos científicos; de modo algum é exclusivo da autobiografia.” (DIACONU, 2017, p. 39, tradução nossa).¹²⁶

¹²⁴ “advierte con mucha lucidez las limitaciones de las definiciones tanto contenidistas como formales del género, y su propuesta de definición, según el pacto de lectura, integra estos criterios, pero también los supera.” (DIACONU, 2017, p. 39).

¹²⁵ “de que la prueba de verificación con la realidad, en virtud de la cual se podría concluir la referencialidad de un escrito autobiográfico, no pasa de ser una utopía en el caso de la realidad interior que enfoca principalmente este género.” (DIACONU, 2017, p. 39).

¹²⁶ “Lejeune demuestra que, incluso si este cotejo con la realidad fuera posible, no constituiría un criterio suficiente para definir la autobiografía en su particularidad. El contenido verdadero es propio de todos los textos referenciales, incluso los científicos; de ninguna manera es exclusivo de la autobiografía.” (DIACONU, 2017, p. 39).

Da parte da crítica e da teoria da literatura, as tentativas de delimitar o que seria a autoficção só encontram consenso na falta de consenso sobre a definição para esse fenômeno narrativo. Cabe assinalar que alcançou grande repercussão há alguns anos na América Latina a proposta de Manuel Alberca com o seu **Pacto Ambíguo**, no qual esse teórico apresenta um panorama considerado importante a respeito da autoficção nas literaturas hispano-americanas. Nesse seu livro, a autoficção é definida do seguinte modo:

Em suma, e dizendo em tom bem-humorado, a autoficção poderia ser considerada um dos produtos da engenharia literária, como àqueles com os quais já estamos acostumados nas ciências biológicas: um híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos e fictícios. Este fenômeno, que segundo creio mantém relação com a expansão da autobiografia e também com o desejo do romance de invadir ou se apropriar do campo autobiográfico, poderia estar sinalizando (ressalto a condicional) uma mudança ou deslocamento na intenção autobiográfica. Eu não saberia dizer se se trata de um movimento de deriva da autobiografia para a ficção, uma forma de afrontar as supostas limitações da autobiografia convencional ou se se trata da invasão silenciosa e pacífica, porém colonizadora, do romance sobre o território autobiográfico.

A característica mais marcante da definição de autoficção, estabelecida acima, reside na estreita relação que ela mantém com os dois pactos literários, o romanesco e o autobiográfico, com a particularidade de não pertencer propriamente a nenhum dos dois. Ao se misturar na narrativa autoficcional elementos fictícios e biográficos em proporções diferentes e cambiantes, converte-se em algo ambíguo e impreciso tanto a denominação, explícita ou implícita, de romance como o protocolo específico da autobiografia. (ALBERCA, 2007, p. 59, tradução nossa).¹²⁷

Há quem defina a autoficção como pacto ambíguo, como Manuel Alberca (2007), por exemplo, mas há também quem fale de vários tipos de autoficção, como no caso do enfoque tipológico de Vincent Colonna (2014). Há quem fale, num sentido similar, como Evando Nascimento, em abordar a autoficção: “interpretando-a não como um novo gênero, mas sim como um dispositivo ou categoria reflexiva.”

¹²⁷ “En definitiva, y dicho sea en clave humorística, la autoficción podría ser considerada como un producto de ingeniería literaria, a los que ya estamos acostumbrados en las ciencias biológicas: un híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos y ficticios. Este fenómeno, que a mi juicio guarda relación con la expansión de la autobiografía y también con el deseo de la novela de invadir o apropiarse del campo autobiográfico, podría estar señalando (subrayo el condicional) un cambio o desplazamiento en la intención autobiográfica. No sabría decir si se trata de una deriva de la autobiografía hacia la ficción, una forma de afrontar las supuestas limitaciones de la autobiografía convencional o de la invasión silenciosa y pacífica, pero colonialista, del territorio autobiográfico por la novela.

El rasgo más sobresaliente de la definición de autoficción, arriba establecida, reside en la estrecha relación que mantiene con los dos pactos literarios, el novelesco y el autobiográfico, con la particularidad de no pertenecer propriamente a ninguno de ambos. Al mezclarse en el relato autoficcional elementos ficticios y biográficos en proporciones diferentes y cambiantes, convierte en algo ambíguo e impreciso tanto la denominación, explícita o implícita, de novela como el protocolo específico de la autobiografía.” (ALBERCA, 2007, p. 59).

(NASCIMENTO, 2017, p. 611). Há ainda, por sua vez, teóricos que afirmam, como Julia Érika Negrete Sandoval, em **Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea**, que sobre a autoficção:

Sem dúvidas, ainda há muito o que dizer. Basta, por agora, advertir que além das características que lhes são atribuídas, há elementos fundamentais, na minha opinião, inseparáveis da autoficção: a exibição do autor e o seu protagonismo. A diferença do romance autobiográfico é que ele se funda no princípio de ocultação e só dá pistas para se suspeitar da presença do autor, a autoficção busca mostrá-lo sem cerimônias, às vezes nos aspectos menores e até ridículos de sua personalidade, já que, protegidos sob as prerrogativas da ficção, seu valor de verdade não entra em jogo. O impulso narcisista leva o autor a projetar-se com todas as suas limitações até o ponto em que, por esta via, favorece sua heroização e a criação de uma figura que, muitas vezes, consegue a mitificação, ainda que, contraditoriamente, uma das notas que a autoficção intensifica é, segundo Pilar Andrade, a imagem do anti-herói e, do herói do absurdo, cético e existencialista (1993: 87). Imagem que se constrói, precisamente, a partir do ser escritor, das leituras e experiências que têm moldado sua relação com a escrita de literatura. Por isso, ao recuperar o tema da presença do autor no livro e o comentário alusivo já seja ao mesmo tempo ato de escrita, o questionamento do trabalho do escritor ou as reflexões literárias, o relato autoficcional complica já de saída os procedimentos narrativos mais utilizados pelos romances contemporâneos. (SANDOVAL, 2015, p. 233, tradução nossa).¹²⁸

Num sentido semelhante pode ser compreendida a fala de Lejeune em seu famoso texto “A peça em cinco atos”, no qual o teórico, em um tom bem-humorado e talvez irônico, apresenta resumidamente a trajetória da autoficção, na abertura do colóquio **Autofictions & Cie**, em 1992. Lejeune fala daquelas que teriam sido as propostas e interpretações relevantes para as tentativas de delimitação das narrativas autoficcionais. Interessante assinalar que Lejeune inscreve sua proposta do pacto autobiográfico como o primeiro Ato, como o movimento desencadeador das discussões

¹²⁸ “Sin duda, hay aún mucho que decir. Baste por ahora con advertir que, amén de las características que se le atribuyan, hay dos elementos fundamentales, en mi opinión, inseparables de la autoficción: la exhibición del autor y su protagonismo. A diferencia de la novela autobiográfica, que se funda en el principio de ocultación y sólo da pistas para sospechar la presencia oculta del autor, la autoficción busca mostrarlo sin miramientos, a veces en los aspectos más bajos y hasta ridículos de su persona, ya que, escudados tras las prerrogativas de la ficción, su valor de verdad no entra en juego. El impulso narcisista lleva al autor a proyectarse con todas sus limitaciones hasta el punto en que, por esta vía, favorece su heroización y la creación de una figura que, muchas veces, consigue la mitificación, aunque, contraditoriamente, una de las notas que la autoficción intensifica es, a decir de Pilar Andrade, la imagen del antihéroe, del héroe del absurdo, escéptico y existencialista (1993: 87). Imagen que se construye, precisamente, a partir del ser escritor, de las lecturas y experiencias que han moldeado su relación con la escritura-literatura. Por eso, al recuperar el tema de la presencia del autor en el libro y el comentario alusivo ya sea al mismo acto de escritura, al cuestionamiento del trabajo del escritor o a reflexiones literarias, el relato autoficcional complejiza los procedimientos narrativos más socorridos por la novela contemporánea.” NEGRETE SANDOVAL, Julia Érika, *Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea*, 2015, p. 234. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/45358266.pdf>>. Acesso em: 21 fe. 2019.

sobre a autoficção que lhe sucederam. (LEJEUNE, 2014, p. 09). Desse modo, e a partir desse “primeiro ato”, em 1973, observa-se o quadro e a proposta de “Pacto autobiográfico”. Na sequência, com o “segundo ato”, apresentam-se Doubrovsky, o romance **Fils** e sua interpelação à autobiografia a partir do pacto autobiográfico. O “terceiro ato”, dataria do ano de 1984, a partir de Lecarme e sua proposta para a autoficção que pretendia relativizar a proposta de Doubrovsky. Já o “quarto ato”, assinalado no ano de 1989, ocorreria com Vincent Colonna e sua tentativa de negar o protagonismo de Doubrovsky com relação à autoficção, situando-a como um procedimento de longa tradição na literatura Ocidental. (LEJEUNE, 2014, p. 09).

É relevante observar nesse registro feito por Lejeune tanto a sua consciência quanto a importância da proposta do pacto autobiográfico para o desenvolvimento de toda a discussão e disputas que lhe sucederam, quanto necessário observar que as contribuições de Doubrovsky não foram, nem são, uma unanimidade pacificamente reconhecida no decorrer da história da autoficção. Num outro sentido, seria importante analisar também se a autoficção, enquanto prática, por sua vez, não poderia estar se realizando de maneira mais complexa e problemática no presente. Com relação ainda às tentativas de se situar o fenômeno autoficcional, na contemporaneidade, seria relevante recorrer ao texto “A crítica biográfica”, de Eneida Maria de Souza, no qual essa teórica explica que:

Outras indagações referentes à autoficção conduzem à desestabilização do referencial, ao seu deslocamento, assim como aos deslocamentos espaçotemporais, considerando serem os protocolos enunciativos mais livres. O autor tem a liberdade de utilizar o mesmo nome para sua personagem ou narrador, sem que tal gesto interfira no grau de fidelidade/infidelidade narrativa, em posição distinta daquela defendida por Philippe Lejeune quanto ao pacto autobiográfico. Essa estratégia referencial às vezes reveste-se ainda da antiga poética narrativa, marcada pelo gesto de “mentir-vrai”, “mentir-verdadeiramente”, operação que reúne princípios enunciativos ligados ao teatro e ao romance, construindo uma cenografia da enunciação. A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade. Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do sujeito, do gesto de dessubjetivação que o insere no jogo fabular na narrativa. Estar ao mesmo tempo no interior da linguagem e fora dela consiste na operação paradoxal da presença/ausência do sujeito da complexa cena enunciativa. Essa premissa ficcional é ainda assumida por muitos autores modernos – e pós-modernos [...]. (SOUZA, 2011, p. 23).

Nesse sentido, não pareceria exagerado pensar na história da autoficção como uma espécie de autoficção, permeada também de reviravoltas, mudanças de sentido no

desenvolvimento do seu enredo e nas (in)definições das personagens da sua trama. A autoficção enquanto proposta, idealmente e em linhas gerais, se apresentaria como o resultado do imbricamento entre espaço humano e os “fatos estritamente reais” da vida dos escritores, recorrendo aos recursos composicionais próprios às narrativas e conformando novas obras literárias. Se, como já dito anteriormente, para César Aira o problema da autoficção seria, grosso modo, se ater demasiadamente à narração das vidas cotidianas, insignificantes e comuns dos próprios escritores, por outro lado, muitos escritores, incluído aí o próprio Aira, escapariam dessa armadilha ao construírem narrativas intrincadas e diluidoras das possibilidades de leituras totalmente autorreferenciais. Esse tipo de escrita literária praticada por Aira, ainda que se utilize dos atributos comuns às autoficções, apresenta-se como uma verdadeira armadilha construída para os leitores. Esse tipo de jogo, no qual escritores como Aira se especializam, poderia ser explicado, por exemplo, a partir do resgate do recurso da evasão, já mencionado anteriormente neste trabalho. Para além da narração do tempo, Aira defende, a partir de “Evasión”, que a literatura precisa atingir outras categorias narrativas. Seria preciso narrar, segundo argumenta o escritor, sobretudo o espaço, pois, apenas assim a literatura apresentar-se-ia como deveria ser: um jogo, o ensejo para a evasão dos leitores frente à realidade:

O que não daríamos para recuperar a velha evasão, diante do romance atual, ou do romance atual que tenho mais a vista. Os romancistas, e quanto mais novos eles são mais isso se acentua, ou seja, a medida que o tempo passa, encontram cada vez menos motivos para promover a evasão, apaixonados como estão por suas próprias vidas, felizes e satisfeitos com seus destinos e seu lugar no mundo. Ao perder o motivo para a evadir-se, o espaço no qual essa evasão se realizaria torna-se desnecessário, e só lhes resta o tempo, a mais deprimente das categorias mentais. Eles já não podem fazer outra coisa que não contar as alternativas felizes de seus dias e, infelizmente, de suas noites, em narrativas lineares que são hoje o equivalente miserável do que antes era o romance. (AIRA, 2017, p. 11, tradução nossa).¹²⁹

O tédio e a trivialidade que Aira aponta nas autoficções não parecem se aplicar às narrativas nas quais a deliberada inserção do próprio nome do autor em relação com

¹²⁹ “Qué no daríamos por recuperar la vieja evasión, a la vista de la novela actual, o lo que de la novela actual tengo más a la vista. Los novelistas, y esto se acentúa cuanto más jóvenes son, o sea a medida que pasa el tiempo, encuentran cada vez menos motivos para promover un escape, infatuados como están con sus propias vidas, contentos y satisfechos con sus destinos y su lugar en el mundo. Al perder el motivo para evadirse, se les hace innecesario el espacio por donde hacerlo, y sólo les queda el tiempo, la más deprimente de las categorías mentales. No pueden hacer otra cosa que contar las alternativas felices de sus días y, ¡ay! de sus noches, en un relato lineal que es hoy el equivalente indigente de lo que antes era la novela.” (AIRA, 2017, p. 11).

elementos ficcionais produz obras literariamente bem-sucedidas segundo esses seus critérios particulares, como no caso da sua própria obra e também a de escritores pelos quais Aira afirma seu apreço como, por exemplo, a de Enrique Vila-Matas.¹³⁰ Nesse sentido, diante das autoficções, seria possível afirmar que os malefícios do biografismo não devem voltar a ser um risco, se é que de fato o biografismo chegou a representar algum risco para as narrativas autoficcionais ou para a literatura contemporânea. Ainda mais se se levar em conta que as autoficções se apresentam como formas narrativas relativamente simples quanto ao seu funcionamento e, ainda assim, complexas. É possível considerar que essas formas narrativas são autoevidentes quanto ao sentido dos jogos que propõem – operar uma confusão deliberada entre vida e ficção – e que, por outro lado, são muito potentes nos efeitos que são capazes de causar, provocando reações diversas e, às vezes, inesperadas.

Aliás, não convém esquecer que a autoficção opera levando em consideração também esse nível do jogo, o das intenções. Trata-se de um jogo como aquele que Aira imputa aos mentirosos profissionais: ao contar a primeira mentira, sempre terão que ir adiante desdobrando-a em outras mentiras maiores. Nesse sentido, convém ainda dizer que não parece que os leitores corram perigo diante de possíveis logros às suas intenções sinceras de responder com a crença, ante aos pactos propostos pelos autores de autoficções. É também possível assinalar que esse tipo de jogo poderia ser definido a partir do resumo que Tadié apresenta para as características que marcam uma significativa transformação, a da obra literária aberta na obra literária aleatória. Para exemplificar esse movimento, o teórico menciona as experimentações estéticas empreendidas pelos, já mencionados neste trabalho, escritores do Oulipo:

É através de uma nova evolução que a obra aberta se transmuta em obra aleatória. A partir do momento em que renunciamos a uma estrutura fechada e em que procuramos um modelo heterogêneo – quadro cubista, colagem surrealista, filmes de Eisenstein, de Welles –, passamos do mundo “sério”, que se quer imagem do real, ao universo do jogo – ou das matemáticas. Já não se imita, aqui, produz-se. Mas que produziu, que seja novo, inédito, surpreendente? Por um lado, podemos imaginar uma máquina de escrever romances, acorrendo em socorro da esterilidade do autor e surpreendendo-o a

¹³⁰ Sobre Vila-Matas, Pauliane Amaral, em “Autobiografia e metaliteratura em Enrique Vila-Matas”, diz o seguinte: “Tratando da literatura de Vila-Matas no rol da autoficção, Antonio Xerxenesky diz que o escritor demonstra como, “em mãos habilidosas [...] a autoficção ganha em potência, tornando-se uma espécie de declaração filosófica sobre as fronteiras entre real e ficção” (XERXENESKY in BERNARDO, 2012, p. 43). Metaliterária, autoficcional ou mesmo metaficcional autobiográfica, a obra de Vila-Matas não cessa de gerar inquietações.” (AMARAL, 2017, p. 108).

ele próprio. Por outro lado, podemos considerar a literatura como um imenso tabuleiro de xadrez, onde as casas foram ocupadas pelos livros passados, mas onde algumas se acham ainda livres, porque nem todas as combinações formais foram ainda utilizadas. Encontramos aqui a Oficina da Literatura Potencial, ou Oulipo. (TADIÉ, 1992, p. 115-116).

Ainda assim, muito tem sido dito sobre a autoficção, sobre as narrativas autoficcionais que costumam se apresentar com uma dose de singularidade, numa realidade que obriga os pesquisadores a empreender constantes ressalvas e modalizações, caso a caso, na abordagem dessas formas. Nesse sentido, acredita-se relevante a proposição de se encarar a autoficção como um procedimento *ad hoc*, adotado na contemporaneidade talvez como uma das poucas possibilidades de mobilização a que a literatura, enquanto arte, poderia recorrer tendo em vista certa garantia mínima de atingir o interesse dos leitores e ainda dos especialistas em literatura, ao mesmo tempo. Por outro lado, o recurso a esse procedimento autoficcional poderia ensejar também experimentações e re-configurações de procedimentos literários arrebanhados de distintas formas narrativas para a criação do novo em literatura, ainda que de modo sempre provisório, precário e/ou impermanente.

3.6 A autoficção como procedimento?

Em parte das primeiras leituras teóricas realizadas para este trabalho, notou-se a ocorrência do termo procedimento relacionado à autoficção. No entanto, notou-se também que o termo era mobilizado sobretudo em seu sentido instrumental. Em tais textos, o termo procedimento parecia cumprir sua função usual de designar um processo, um modo de utilização ou um comportamento. Nesse sentido, o termo também poderia sinonimicamente operar como dispositivo, por ensejar uma dada disposição de certos elementos, em uma ordem prescrita. Ainda como sinônimo de dispositivo, o termo procedimento poderia estar imbuído do significado de mecanismo destinado à obtenção de determinado fim.¹³¹ Assim, no caso da autoficção, seria possível depreender que o procedimento se referiria, portanto, ao modo como se

¹³¹ DICIONÁRIO PRIBERAN. Consulta ao verbete “**procedimento**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/procedimento> [consultado em 01-01-2019]. E também ao verbete: “**dispositivo**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/dispositivo> [consultado em 01-01-2019].

organizam, em uma narrativa autoficcional, elementos referenciais, biográficos, elementos retóricos e composicionais próprios da ficção.

Inicialmente, não se considerou aqui mobilizar o termo para além do sentido instrumental que ele costuma desempenhar em textos técnicos, jurídicos ou teóricos de modo geral. Todavia, com a descoberta do sentido rousseliano de procedimento, a partir da leitura que dele faz César Aira, considerou-se oportuno propor uma leitura da autoficção que considerasse a perspectiva procedimental. Dessa maneira, no decorrer desta pesquisa, tornou-se palpável a relevância de se mobilizar o procedimento (em seu sentido literário, é claro), em sua capacidade de traduzir o modo de funcionamento e constituição da autoficção.

Por enquanto, cabe mencionar alguns dos textos teóricos sobre a autoficção nos quais seria possível observar a ocorrência desse termo. Em **Ensaio sobre a autoficção**, por exemplo, encontram-se 19 ocorrências do termo. Já na introdução desse volume, sua organizadora, Jovita Noronha recorre a ele quando resume a proposta de definição da autoficção apresentada por Vincent Colonna: “Colonna cria o termo ‘autofabulação’ para designar uma prática, um *procedimento*, que remontaria, segundo ele, ao início de nossa era, com a obra de Luciano de Samósata, **Uma história verdadeira**.” (NORONHA, 2014, p. 10, grifo nosso). Na sequência, Noronha cita nominalmente Colonna quando esse resume a sua tipologia de autoficções: “a autoficção fantástica, [seria aquela] em que o autor inventa para si uma vida; a autoficção especular [seria aquela] em que o escritor, através de um ‘*procedimento* refletor’, se torna um dos personagens de sua narrativa fictícia; a autoficção intrusiva (autoral) [seria aquela] em que um narrador-autor se manifesta, sem participar da intriga como personagem.” (COLONNA; NORONHA, 2014, p. 10, grifo nosso). Vale ressaltar que, dentre os textos de **Ensaio sobre a autoficção**, a maioria das ocorrências do termo procedimento concentram-se em “Tipologia da autoficção”, de Colonna, justamente porque é ele quem se refere a diferentes tipologias autoficcionais e argumenta que elas operariam a partir de procedimentos distintos.

Para Colonna, a autoficção biográfica seria a tendência autoficcional de maior difusão e ainda assim a mais controversa, sendo de tempos em tempos acusada de promover mistificações, contra ela que geralmente se armaria a indignação pública. Colonna afirma que essa autoficção biográfica exasperaria não apenas o público leitor,

mas também os críticos que acabariam por: “confundi-la com a tradição autobiográfica seguida por Gide e Leiris ou com a literatura de testemunho e que, atualmente, se ouve com frequência absurdos segundo os quais autoficção e autobiografia são sinônimos.” (COLONNA, 2014, p. 45). O teórico assinala também que essa autoficção biográfica não costumava ser bem vista, sendo comumente imputada aos “grandes narcisistas, em geral horripilante enquanto o autor está vivo e funciona melhor *post mortem*, mesmo que sem garantia do resultado.” (COLONNA, 2014, p. 45).

Já com relação ao fato de parte da crítica das autoficções considerar o uso dos nomes próprios dos escritores em suas próprias ficções como sendo a grande novidade apresentada pela autoficção, Colonna discorda. Ele argumenta que a “novidade do procedimento é discutível, pois no pós-guerra, o romance autobiográfico era frequentemente nominal.” (COLONNA, 2014, p. 50). Ele cita ainda exemplos famosos de escritores como “Céline, Henry Miller, Romain Gary, David Rousset, Jean Genet ou Blaise Cendrars [que] praticaram o romanesco pessoal, conservando os nomes autênticos, assim como seus nomes de escritor.” (COLONNA, 2014, p. 50).

Com relação ao que Colonna denomina autoficção especular, é relevante ressaltar que ela operaria a partir de um ‘procedimento refletor’, isto é, quando um escritor passa a se apresentar como um dos personagens da sua própria narrativa, tal procedimento funciona como uma metáfora do espelho, refletindo, no livro, o próprio livro ou o próprio autor, “baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho.” (COLONNA, 2014, p. 53). Por fim, quanto à autoficção intrusiva (autoral), segundo Colonna, o leitor encontraria nessa forma de autoficção uma infinidade de manifestações do narrador-autor ao longo da história sem que, contudo, esse narrador-autor participasse dessa história como personagem. Colonna afirma que,

Nessa postura, se pudermos considerá-la de fato como tal, a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga. É por isso que essa postura não figura na obra de Luciano de Samósata: ela supõe um romance ‘em terceira pessoa’, com um enunciador exterior à trama. Nessa ‘intrusão do autor’ o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história. (COLONNA, 2014, p. 56).

Quanto a Jacques Lecarme, ele lembra que para Genette a única autoficção: “tolerável corresponde a um dos mais antigos procedimentos ficcionais, que consiste, através de uma metalepse muito habitual, em fingir que o autor entra em sua própria ficção. Este aparece nominalmente no texto que, nem por isso, deixa de ser fictício.” (LECARME, 2014, p. 74). Ainda Lecarme afirma que tratar das relações entre nome, assinatura e contrato implica na percepção de que tais noções estariam abaladas, como se poderia notar, segundo ele, a partir da leitura dessas relações empreendida por Derrida tratando sobre Nietzsche:

Afora o nome próprio, não há pedra de toque para a autobiografia ou para a autoficção. Mas as dificuldades começam aqui ao invés de desaparecer. Jacques Derrida, como vimos, sugere que o Nietzsche-autor não passa de homônimo e pseudônimo do Nietzsche-pessoa, tanto é verdade que o autor é um outro. “As noções de nome próprio, assinatura e contrato encontram-se mais do que abaladas, quando se acreditava serem o fundamento da autobiografia. Os progressos da linguística do nome próprio não autorizam extrapolações fáceis para uso em textos literários.” Enfim, a questão do pseudônimo se apresenta, a nosso ver, de maneira complexa e variável segundo as épocas. É curioso que se considere autobiografias mentirosas ou delirantes os textos de Céline, Cendrars e Gary: seria por que o pseudônimo compromete menos do que o sobrenome originário? Julien Gracq volta a assinar Louis Poirier quando dedica uma bela nota (auto)biográfica ao amigo Henri Queffélec. Pierre Loti introduz seu nome-pseudônimo em sua primeira infância, procedimento de ficção ou de fabulação retroativa. (LECARME, 2014, p. 94).

Os procedimentos dispensados à construção das formas narrativas autoficcionais parecem configurar-se como indispensáveis para a compreensão da questão autoficcional. No sentido de observar a importância de tais procedimentos, ainda Lecarme, refere-se à fabulação retroativa nos seguintes termos:

Como critérios de pertencimento ao conjunto chamado autoficção, manteremos por um lado a alegação de ficção, marcada, em geral, pelo subtítulo *romance*, e por outro a unicidade do nome próprio para o autor (A), narrador (N), protagonista (P). O primeiro traço é genérico e peritextual, o segundo é onomástico. Nenhum dos dois tem a ver com o próprio regime do texto, e nos seria bem difícil descrever um *estilo* da autoficção que se possa distinguir do *estilo* do romance ou da autobiografia. “O segundo critério parecerá às vezes bem leviano, quando for preciso folhear um livro inteiro para ver se o narrador é designado ou não, e quando uma ocorrência única pode constituir um lapso. Esses indícios são esquecidos com facilidade consternadora,” embora desempenhem um papel essencial. Nos casos em que não há nenhuma indicação genérica, nenhuma indicação nominal, não nos situamos no intervalo entre o romance e as confissões, mas em uma zona de indeterminação, na qual se afirma o não pertencimento a esses dois gêneros literários e, aliás, a nenhum gênero literário. (LECARME, 2014, p. 84-85).

Ao enfatizar a dificuldade de se descrever um “estilo” próprio à autoficção, e distinto dos estilos do romance e da autobiografia, Lecarme ressalta que as autoficções pairam em uma zona de indeterminações. De fato, não existiriam muitos elementos capazes de serem mobilizados para a definição da autoficção para além dos critérios de pertencimento assinalados por ele (a ficcionalidade marcada pelo subtítulo romance e a coincidência onomástica entre autor, narrador e protagonista). É possível citar também Jean-Louis Jeannelle, em seu apanhado quanto ao estado da autoficção, **A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?** No momento em que esse teórico rememora o colóquio de Nanterre, de 1992, por exemplo, “Nessa data, a autoficção adquiriu sua legitimidade; o termo vai logo chegar à mídia e passar a fazer parte dos programas do ensino secundário e universitário.” (JEANNELLE, 2014, p. 130-131). Porém, continua Jeannelle, não quer dizer que a questão havia encontrado uma definição, nesse momento, os estudos da autoficção tinham se dividido “entre dois grandes modelos, o primeiro identificado à obra de Serge Doubrovsky e o segundo teorizado por Vincent Colonna que, em sua tese orientada por Gérard Genette, estendeu o conceito ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si.” (JEANNELLE, 2014, p. 130-131).

Ainda com Jean-Louis Jeannelle, considera-se especialmente importante para o entendimento de autoficção, nos limites do presente trabalho, a síntese apresentada por ele acerca da investigação realizada por Colonna, quando critica a relativização empreendida por esse último em sua abordagem da questão autoficcional. Segundo Jeannelle, a investigação realizada por Colonna não conheceria “qualquer limite cronológico.” (JEANNELLE, 2014, p. 151). Em seguida, dando prosseguimento à sua crítica, Jeannelle afirma que, ao deixar de lado “as coerções da história literária e da poética dos gêneros, Colonna faz da autoficção o que se poderia chamar de simples procedimento, que ele identifica em qualquer escritor que inventa uma vida para si.” (JEANNELLE, 2014, p. 152). Jeannelle acredita que tal forma de abordagem seria inconveniente na medida em que não permitiria, por exemplo, “dar conta da articulação entre contexto histórico e denominação genérica.” (JEANNELLE, 2014, p. 151-152).

Jeannelle também oferece uma síntese de sua proposta de leitura, depois de analisar as contribuições realizadas por outros teóricos da autoficção. Ele vai afirmar então, numa espécie de proposição final, que, diante do estado do debate e da pesquisa

sobre a autoficção, a solução talvez seja considerá-la a partir de um campo de procedimentos literários próximos:

Como a autoficção ou o romance autobiográfico não formam um gênero coerente, mas a fronteira sinuosa de um campo literário mais abrangente, devemos, portanto, reinscrever o estudo não apenas no *continuum* de uma série de categorias genéricas ligadas a condições de produção e de recepção precisas, mas também no campo dos procedimentos literários próximos, tais como a prática da heteronomia ou do embuste literário. É, pois, dentro do quadro mais geral de uma pesquisa sobre as “ficções de autor” que convém inscrever no futuro os estudos sobre a autoficção, a fim de verificar ao mesmo tempo sua coerência conceitual e a continuidade histórica. (JEANNELLE, 2014, p. 154).

Todavia, ainda que os usos do termo procedimento – relacionando-se ou referindo-se à autoficção – pudessem ser considerados apenas em um sentido instrumental, como já afirmando anteriormente, isso pareceria, ainda assim, indício suficiente para endossar uma proposta de leitura procedimental da autoficção. Por outro lado, ainda que o uso do termo procedimento não pudesse ser considerado expressivo no âmbito dos textos teóricos sobre a autoficção, ainda que se tivesse constatado apenas um registro do termo,¹³² haveria a possibilidade de se analisar a relação das autoficções com o procedimento e com os significados que poderiam ser atribuídos a esse termo. Vale reiterar a importância da definição de procedimento instituída a partir de Roussel, e via Aira, no âmbito da criação literária. Pois assim, procedimento significaria qualquer ação ou ato criador capaz de resultar em um novo objeto artístico, a partir do emprego de um ou mais objetos pré-existentes, deslocando-os de seus lugares.

Acredita-se na possibilidade da leitura da autoficção como um procedimento de uso significativo nas literaturas contemporâneas e que desse modo a autoficção seria capaz de ensejar uma análise da literatura contemporânea. O desenvolvimento teórico-metodológico dessa perspectiva de leitura da autoficção, forma narrativa amplamente difundida nas literaturas contemporâneas, como sendo um procedimento literário será apresentado de modo específico no próximo capítulo desta tese, destinado exclusivamente para a fundamentação e justificativa dessa proposta de leitura.

¹³² A ocorrência única de uma palavra em um texto costuma ter um significado valorizado, sendo analisada no texto e em relação a ele justamente por sua raridade nas línguas e nos textos em geral. A esse tipo de fenômeno se dá o nome de hápax (*Hapax Legomenon*, do grego, “algo dito apenas uma única vez”). Hápax legómenon, ou seja, é uma palavra que aparece registrada somente uma vez em um dado idioma.

IV - QUARTA PARTICULARIDADE - Procedimentos

O termo autoficção, enquanto conceito guarda-chuvas, tem servido para designar uma grande quantidade e variedade de narrativas. Para além dos elementos composicionais identificáveis nessas narrativas, elas se apresentam tão diversificadas e com configurações tão específicas que podem ser consideradas caso a caso, a partir do que César Aira denomina como procedimento – e cujo funcionamento se daria sempre de modo provisório, numa configuração *ad hoc* – ou de modo a se mostrar sempre particular, da ordem do *irrepetível*. Em tais narrativas, somam-se aos entrecruzamentos entre experiências e memórias, os procedimentos de construção narrativa de vários níveis, dos fonéticos aos simbólicos, empregados pelos escritores de ficção. A autoficção, assim, estaria muito próxima das práticas difundidas naquele manual de escritor de que falava Aira em sua abordagem do assunto em “Particularidades absolutas” (AIRA, 2001). Isso ocorre em parte porque experiências e memórias mobilizadas, ordenadas numa narrativa, apresentam organizações e sentidos únicos, idiossincráticos, sempre em uma combinatória própria a cada escritor.

O intento de definir a autoficção como um procedimento ancora-se, sobretudo, no desejo de ler nessas formas narrativas o resultado da mobilização de distintos procedimentos literários. Porém, antes de definir a autoficção enquanto um procedimento, ou como o resultado da aplicação de procedimentos variados numa mesma narrativa, serão apresentados alguns dos usos e sentidos que costumam ser atribuídos ao termo procedimento. Não se trata de uma questão fácil, entre os usos instrumentais do termo e os usos artísticos: místicos, iniciáticos, ambivalentes e dissimulados, muito resta por dizer, principalmente sobre esses últimos. A partir da abordagem realizada por Chklovski em **Arte como procedimento** (1927), considera-se que a produção de obras de arte bem-sucedidas num mundo de constantes transformações técnicas se dá por meio do emprego de procedimentos, sobretudo os de *desautomatização* das percepções.

Proporcionar ao receptor do objeto artístico o *estranhamento* necessário para perceber a obra de arte na sua singularidade, na sua novidade, é a nova função dos artistas em meio a tantos estímulos com os quais a arte compete, sobretudo, a partir do século passado. O trabalho de tornar as formas artísticas opacas, complexas e

intrincadas, mais o propósito de estender a duração da percepção do receptor desses objetos artísticos ecoam nos termos com os quais César Aira defende a criação de obras literárias. Em relação com o trabalho de Chklovski está também o ensaio de Carlo Ginzburg que traça uma “pré-história” para o *estranhamento*, enquanto procedimento literário. Ginzburg aponta uma configuração anterior à proposição do jovem formalista russo e situa o procedimento a partir de uma linhagem específica de produções narrativas. Depois dessa proposição de Chklovski e da interpelação do filósofo italiano, analisa-se o uso que Daniel Blaustein faz do conceito de procedimento ao distinguir seus diferentes tipos, no cotejamento entre as produções literárias latino-americanas do *boom* e do *pós-boom* (2011).

No intuito de explicitar a importância e o impacto da obra de Raymond Roussel para a contemporaneidade, menciona-se o fato de Michel Foucault ter dedicado a ele um livro inteiro e de ter sido, de certo modo, sob o influxo da perspectiva rousseliana, quanto à produção de narrativas, que teria se desenvolvido também a obra crítica foucaultiana, assim como a de outros intelectuais de sua geração. Resta, por fim, apresentar as definições de procedimento e do procedimento autoficcional, a partir do manual de criação literária legado aos escritores contemporâneos por Roussel e, mais ainda, a partir da obra literária de César Aira, com suas mais de três décadas de ininterrupta e vertiginosa produção de narrativas.

Recorre-se ainda aos ensaios airianos, principalmente “A nova escritura” (AIRA, 2007) e “A chave unificada” (AIRA, 2013), para analisar o modo como esse escritor apresenta sua definição de procedimento. É preciso assinalar que, a partir da leitura dos ensaios de Aira, evidencia-se que o importante sobre o procedimento não é necessariamente sua definição, mas o entendimento do seu significado enquanto modo de ação e de composição artísticas. Nesse sentido, Aira realmente pode ser considerado exemplar, em seu *modus operandi* de inventividade constante, e pelo deslocamento de obras, temas, estilos, fórmulas já existentes, por meio da aplicação de procedimentos semelhantes ao *ready-made* de Duchamp.

É importante recuperar a reivindicação que Aira fazia acerca do entendimento expandido da escrita e da literatura, do mesmo modo que é importante reiterar que os exercícios teóricos empreendidos no âmbito da crítica e dos estudos literários também contribuem para a configuração do fenômeno da autoficção no presente. É importante

assinalar também o entendimento de que não parece muito eficiente tentar compreender a autoficção a partir da comparação entre semelhanças e diferenças entre ela e as demais formas do romance. Afinal, há que se ter sempre em mente que os escritores estão operando crítica, estética, ética e filosoficamente para a criação de objetos artísticos e isso já em um tempo de esgotamento de fórmulas tradicionais (novamente com Aira).

Um movimento interessante parece ser o de propor que se leia as autoficções, assim como o romance, como formas narrativas híbridas, plásticas, expansivas e que, vez ou outra, se rebelam frente às tentativas de categorização empreendidas pela crítica. Ou ainda, quem sabe, se possa – como lembra Ginzburg, sem disfarçar sua crítica pessoal ao desinteresse pela história exemplificado na postura dos formalistas – fazer eco a Chklovski e reivindicar que, “se a arte é um mecanismo, devemos entender como ela funciona, não como ela nasceu.” (GINZBURG, 2001, p. 18).

4.1 O que são procedimentos?

Uma das dificuldades de se definir procedimento deve-se ao fato de seu uso mais difundido estar imbuído de uma transparência instrumental raramente problematizada. Por outro lado, usos específicos do termo conferem a ele uma carga de sentido difícil de ser traduzida, como no caso específico de Raymond Roussel e seu manual de procedimentos para a produção de obras de arte. A definição de procedimento, portanto, nos termos que se pretende aqui, se referirá a esses níveis distintos de entendimento e usos. Quanto ao primeiro uso, mais evidente ou superficial, não se afasta das definições dicionarizadas dos verbetes “procedimento” - “proceder”, já mencionadas anteriormente.

Brevemente, é possível aludir à definição etimológica que remontaria ao latim *procēdo, is, cessi, cessum, dēre*, cujos significados recobrem ações como: ‘avançar; aparecer; proceder’.¹³³ A palavra procedimento comportaria basicamente quatro acepções básicas: em primeiro lugar, um *Modo de atuar*; em segundo, um *Comportamento*; em terceiro, um *Processo* e ainda uma quarta acepção, concernente ao

¹³³ **VERBETE “proceder”** in **Michaelis** [online]. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=QwAxZ>> Acesso em: 02 dez. 2018.

âmbito Jurídico, a *Forma de se encaminhar uma causa*, em juízo.¹³⁴ Quanto aos usos e sentidos atribuídos a esse termo, teóricos da educação e artistas recorrem a ele para designar tanto aspectos das relações de ensino-aprendizado quanto das formas de se fazer arte.

No sentido da primeira mobilização, no âmbito da educação, tornaram-se representativas as propostas de César Coll Salvador.¹³⁵ Antoni Zabala referenda a importância de Coll Salvador para os estudos em educação e, por sua vez, define “procedimento – também chamado de regra, técnica, método, destreza, habilidade – [como sendo] um conjunto de ações ordenadas e com uma finalidade, quer dizer, dirigidas para a realização de um objetivo.” (ZABALA, 1998). Ainda no âmbito das teorias educacionais, afirma-se que o sucesso da aprendizagem de conteúdos procedimentais “inclui entre outras coisas as regras, as técnicas, os métodos, as destrezas ou habilidades, as estratégias, os procedimentos”, trata-se, portanto, de “um conjunto de ações ordenadas e com um fim, ou seja, dirigidas para a realização de um objetivo” como, por exemplo, empreender uma leitura. (ZABALA, 1998, p. 43).¹³⁶

No âmbito das artes, em confluência com as drásticas transformações estético-conceituais acentuadas desde meados do último século, Stephen Davies, conhecido por seus escritos sobre estética, filosofia da música e filosofia política, distingue duas formas de definição da arte: a primeira seria a funcionalista: “O funcionalista sustenta que há uma necessidade específica nas nossas vidas que a arte satisfaz e que é em termos dessa necessidade que a arte deve ser definida.” (DAVIES, 2016).¹³⁷ A segunda seria a definição procedimentalista da arte:

[...] o procedimentalista defende que uma condição necessária para algo ser uma obra de arte é ser “baptizada” como arte por alguém com a autoridade de, por esse meio, conferir o estatuto de arte à peça. Essa autoridade é

¹³⁴ **VERBETE “procedimento”**, in **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [online], 2008-2013. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/procedimento> [consultado em 02-12-2018].

¹³⁵ “César Coll Salvador foi um dos principais coordenadores da reforma educacional espanhola e consultor do MEC na elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais, aqui no Brasil. Logo nos primeiros debates sobre a reforma educacional brasileira, em meados dos anos 1990, ficou decidido que o modelo para as mudanças seria o implementado na Espanha sob a coordenação de César Coll Salvador, da Universidade de Barcelona. Das discussões no MEC, das quais Coll participou como assessor técnico, surgiram os Parâmetros Curriculares Nacionais.” Disponível em: <http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=330>. Acesso em: 02 dez. 2018.

¹³⁶ ZABALA, Antoni, **A prática educativa: como ensinar**, 1998.

¹³⁷ Davies, Stephen. **Estética, Definições funcionalistas e procedimentalistas da arte**, 2016. Disponível em: <https://criticanarede.com/qearte.html>. Acesso em: 28 nov. 2018.

investida em papéis informalmente estruturados, ocupados por pessoas no mundo da arte. O facto de que uma peça produziria “experiência estética” se fosse uma obra de arte é uma excelente razão para lhe conferir o estatuto, mas o facto de algo ser ou tornar-se, ou não, uma obra de arte é necessariamente uma questão de receber ou não a sanção apropriada e não uma questão da sua funcionalidade. (DAVIES, 2016).

Davies, no entanto, enfatiza que não é necessário considerar ambas as definições como antagônicas. Para ele, essas abordagens podem ser complementares, na medida em que a arte poderia se apresentar como “relevantemente funcional” (DAVIES, 2016) e também como “convencional/procedimental/institucional” (DAVIES, 2016). Ele considera que, no que tange às relações entre funcionalidade e procedimentalidade da arte, pode-se afirmar que:

[...] os procedimentos pelos quais o estatuto de arte é conferido podem sempre divergir da função da arte. Ou seja, não há razão pela qual o uso destes procedimentos tenha sempre de tomar como seu objetivo a promoção do propósito da arte. Na verdade, não há razão alguma pela qual o uso dos procedimentos não possa ter como objetivo conferir estatuto de arte a itens que são incapazes de engajar o propósito funcional da arte. Por exemplo, artistas e outros tentaram conferir estatuto de arte a *found objects* (como pedaços de madeira à deriva) e a *ready-mades* (como pás para neve), e em alguns desses casos fazem-no não por reconhecerem nesses objetos propriedades esteticamente meritórias mas, antes, precisamente (ou talvez perversamente), porque esses itens parecem não ter, de todo, quaisquer propriedades esteticamente gratificantes. Em circunstâncias nas quais função e procedimento podem sempre divergir, a questão de se definir a arte de um ou outro modo será importante. E em circunstâncias nas quais os artistas procuram deliberadamente fazê-los divergir, a questão de se definir a arte de um ou outro modo torna-se inevitável. (DAVIES, 2016).

Com relação ao conceito de procedimento que emerge da obra de ficção e das definições de César Aira, nos ensaios, contos e romances, é necessário dizer que ele se aproxima desse sentido de procedimentalidade apresentado por Davies, a partir das teorias sobre arte. O procedimento, portanto, se apresentaria de fato como uma via para refletir acerca da arte contemporânea. Contudo, os procedimentos literários de que trata Aira, e que operam no âmbito da produção de narrativas, possuem seu grau de especificidade, suas particularidades irredutíveis. Em síntese, procedimento seria um modo de agir sobre o mundo das formas simbólicas. Tratar-se-ia de uma ação essencialmente artística, uma das formas mais sofisticadas de ação política, capaz de interferir na realidade. Aira, em “A nova escritura”, afirma que:

O vanguardista cria um procedimento próprio, um cânone próprio, um modo individual de recomençar do zero o trabalho da arte. Faz isso porque em sua época, a nossa, os procedimentos tradicionais se mostraram concluídos, já

feitos; o trabalho do artista se deslocou da criação artística para a produção de obras, perdendo algo essencial. E isso não é nenhuma novidade. Santo Agostinho disse que apenas Deus conhece o mundo, porque ele o fez. Nós não, porque não o fizemos. *A arte seria, então, a tentativa de se chegar ao conhecimento através da construção do objeto por conhecer; e esse objeto não é outro senão o mundo. O mundo entendido como uma linguagem. Não se trata, portanto, de conhecer, mas de atuar.* E acredito que o elemento mais são das vanguardas, daquelas cujo epítome é Cage, é devolver a ação ao primeiro plano, não importando que pareça frenética, lúdica, sem direção, desinteressada dos resultados. Tem de se desinteressar dos resultados para permanecer sendo ação. (AIRA, 2001, p. 17, grifo nosso).

A partir de Aira, é necessário ter em mente que a arte é entendida como uma tentativa de se alcançar o conhecimento na medida em que se constrói o objeto desse conhecimento, a arte assim significaria uma tentativa de se conhecer o mundo à medida que se constrói esse mesmo mundo, convém enfatizar. Agora, passando do território das artes para os domínios da informática, pode-se dizer que nesse último, costuma-se definir procedimento como sendo uma sequência de ações ou instruções a serem obedecidas tendo em vista a solução de um problema ou a realização de uma tarefa. Ainda nesse campo, especificamente tratando das tecnologias, recentemente têm sido levantadas hipóteses, ainda não consensuais, acerca da instauração de uma nova retórica, procedimental, a emergir dos contextos de jogos e espaços das interações virtuais. Esse campo de especulações não será analisado aqui, tendo em vista sua relação eminentemente voltada para as narrativas de videogames e para a linguagem de programação. Menciona-se sua existência a título de ilustração quanto a especificidades que o termo procedimento comporta em certos contextos e reflexões.¹³⁸

Por sua vez, nos estudos da tradução, o termo procedimento relaciona-se particularmente à proposta de Vinay e Dalbérnet, em meados do século XX, quanto à necessidade de observação de procedimentos técnicos no âmbito das práticas tradutórias. Tais procedimentos técnicos teriam como razão de ser a garantia da qualidade das traduções a partir do emprego de ações processuais capazes de auxiliar o processo tradutório. Uma constante observada nos domínios nos quais o termo procedimento perde a transparência e opera num nível de complexidade maior e com sentido específico é, basicamente, a dificuldade de sua delimitação.

¹³⁸ Mais informações em: TAVARES, Monica. A retórica procedimental como agente de articulação entre identidade e alteridade. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 82-97, Dec. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202014000200082&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 Jan. 2019. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.96740>.

Nos estudos teóricos sobre tradução, após a primeira tentativa de definir esses procedimentos, com Vinay e Dalbernet (1958), várias propostas de re-categorização foram realizadas. Uma delas, a de Heloisa Barbosa, alcançou repercussão no Brasil. Nesse seu trabalho, Barbosa afirmava que os procedimentos são ações linguísticas e técnicas realizadas tendo em vista um fim pragmático (1990).¹³⁹ Essa teórica também ressaltava a necessidade de re-caracterização de tais procedimentos. Dentre as justificativas para se pensar em procedimentos tradutórios estaria o auxílio que eles ofereceriam para situações nas quais existem conflitos entre os contextos tradutórios, de modo a se tentar preservar o sentido do texto fonte, quando de sua tradução (VINAY E DALBERNET, 1958; BARBOSA, 1990).¹⁴⁰ No entanto, esse tipo de proposta tem perdido força e as tentativas de delimitar procedimentos técnicos são atualmente menos frequentes nos estudos da tradução, restringindo-se geralmente às discussões sobre nomenclatura.

Quanto à literatura, e pensando a partir da relação entre textos da tradição e dos textos de um escritor específico, em conexão e diálogo com o cânone e com a sua própria obra, falar dos procedimentos tradutórios parece uma forma de colocar em paralelo certas relações que se dão entre um escritor, seus textos e a literatura em sentido amplo. Vale lembrar aqui a segunda assepção que Aira confere à literatura, no ensaio “O que fazer com a literatura?”, quando afirma que ela “é a instituição que acolhe escritores, leitores, professores, críticos, editores, congressos.” (AIRA, 2007, p. 22). Contudo, tendo em vista que a escrita literária envolve mais que o trânsito de sentidos entre diferentes linguagens, ou entre diferentes escritores, recorre-se ainda ao sentido de procedimento legado por Raymond Roussel aos escritores.

No entanto, considerando o interesse deste trabalho na cada vez mais ativa, explícita e proposital confusão entre vida e literatura efetivada pelos escritores, será esboçada aqui também uma delimitação de certos procedimentos mais evidentemente

¹³⁹ O trabalho de Barbosa dialoga com a proposta de Vinay e Darbelnet, que se propuseram inicialmente a operar uma descrição de procedimentos tradutórios (1958, edição revista e corrigida de 1977), todavia, Barbosa dialoga também com outros estudos teóricos como os de Nida (1964), Catford (1965), Vázquez-Ayora (1977) e Newmark (1981, 1988).

¹⁴⁰ Segundo Barbosa, em **Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta**, seriam estes os procedimentos técnicos: “1 - Convergência do sistema linguístico, da realidade extralinguística e do estilo: 1-a) A tradução palavra-por-palavra; 1-b) A tradução literal; 2) Divergência do sistema linguístico: 2-a) A transposição; 2-b) A modulação; 2-c) A equivalência; 3) - Divergência do estilo: 3-a) A omissão vs. a explicitação; 3-b) A compensação; 3-c) A reconstrução de períodos; 3-d) As melhorias; 4) Divergência da realidade extralinguística: 4-a) A transferência; 4-b) A explicação; 4-c) O decalque; 4-d) A adaptação. (BARBOSA, 1990).

empregados na construção das narrativas autoficcionais. Não se pretende aqui postular a autoficção como uma forma de tradução em sentido literal, todavia, pretende-se com este movimento privilegiar o fato de que, nas práticas de produção de textos literários, a relação mais imediata entre textos acaba implicada em certas relações com o sentido tradutório, seja por meio da tradução completa, seja pelo recurso a “uma meia tradução”, como explica César Aira no seu ensaio “Tradução”:

A tradução é a mãe do estilo. O fato de o nosso século carecer de estilo se deve à disposição dos melhores artistas, a saber, adversa à tradução, patente sobretudo nas artes visuais. *Hoje em dia os estímulos plásticos da realidade não são traduzidos a uma linguagem unificada, permanecendo em estado bruto, ou à meia tradução, deliberadamente.* Um artista encontra estímulo na natureza, por exemplo, e longe de elaborá-lo até o estágio do quadro pintado, faz uma obra com árvores e coelhos reais. Duchamp foi o carrasco da tradução.

A tradução é um mito. Seu ritual é a literatura, não a tradução propriamente dita. (AIRA, 2007, p. 37, grifo nosso).

Aira aparentemente apresenta uma severa crítica à tendência contemporânea de praticar essa “meia tradução” que deixaria o produto dessa operação numa incômoda ambiguidade, resultando em obras atravessadas entre a vida e a arte. Todavia, sua fala não deixa de ser também um referendo a tais transformações. Afinal, Duchamp, nomeado como o responsável por essa guinada estética, por essa mudança de paradigma das artes frente às suas próprias linguagens, historicamente unificadas e organizadas, atua como o precursor imediato, como o guia estético para o programa literário airiano. Há que se considerar também que esse estado atual da arte e da literatura, “à meia tradução”, denuncia a mudança quanto à tradição do artesanato da palavra como regra e/ou convenção para a produção de narrativas. As obras de arte contemporâneas passam, portanto, a operar com certos elementos da narrativa em estado bruto, como no caso das experiências pessoais que outrora, por convenção, deveriam ser reelaboradas e traduzidas completamente. Desse modo, num sentido metafórico, seria possível afirmar que as obras de arte se tornaram autoficcionais, na medida que assumiram a “meia tradução” como o procedimento capaz de desvelar e de intensificar os efeitos de presença e *reconhecimento* da vida do artista no interior de suas obras. Aira continua:

Os escritores devem aprender línguas estrangeiras, tantas quantas puderem, não para traduzir, mas para ler. O ideal é que um escritor leia somente em línguas que não a sua. Assim criará em sua cabeça, em sua boca e em seu ouvido o clima propício para que cresçam as frases, esses dispositivos alheios à linguagem comum, sem os quais não há literatura.

Estendendo o conceito de tradução literária, na idéia geral de tradução se fundamenta a soberania estatal. O sentido cujo respaldo e garantia é a tradução nos torna dóceis à lei. Desde que a ordem seja compreendida, será necessário acatá-la. Daí o valor liberador da literatura, que opera contra o sentido. (AIRA, 2007, p. 37-38).

Necessário aqui ter em conta esse imperativo de operar contra o sentido que Aira imputa à literatura. Deve-se notar que a tradução teria também, afirma Aira, um caráter de força constritora, inclusive em suas delimitações de regras, estatutos, obrigações e preceitos éticos. Acredita-se que, nessa definição de literatura, Aira não esteja necessariamente incluindo a instituição literatura, na medida em que ela também se fundamenta nessa referida soberania estatal e nas suas leis. A literatura da qual trata o escritor se refere à força desarticuladora da criação. Afinal, na perspectiva de Aira, a literatura tem por função justamente causar desestabilizações e desautomatizar as percepções, gerando novas fórmulas: seja no âmbito das relações que ensejam a produção das novas ficções, seja ao não perder de vista esse desígnio maior de atuar contra os procedimentos e fórmulas já cristalizados e normatizados.

Há ainda, nesse sentido, o exame crítico quanto aos procedimentos empregados por César Aira e sobre os quais ele trata exaustivamente em seus ensaios. Do mesmo modo, a leitura que Aira apresenta dos procedimentos na perspectiva das vanguardas históricas e de Duchamp será observada aqui. Quanto ao modo ideal de leitura que Aira sugere aos escritores, recorrendo apenas a línguas estrangeiras para que as frases sejam percebidas e construídas na sua acepção plena de “dispositivos alheios à linguagem comum” (AIRA, 2007, p. 37-38), pode-se dizer que essa afirmação reverbera no ensaio “A arte como procedimento” de Chklovski (1917), no qual se diz que o papel da arte é justamente ensinar, por meio de mecanismos de desautomatização, o *estranhamento*, isto é, a percepção das coisas como se vistas pela primeira vez. Em relação direta com o ensaio de Chklovski está o já referido percurso que Carlo Ginzburg traça para o *estranhamento* no decorrer da tradição e cultura Ocidentais.

4.2 A arte como procedimento

Neste tópico retoma-se, portanto, a proposta de Vítor Chklovski em “A arte como procedimento” de ler na literatura um produto capaz de promover a desautomatização das percepções. Isso se daria por meio dos procedimentos

empregados na construção da literatura, com o recurso evidente ao procedimento do *estranhamento*. No prefácio de **Teoria da literatura: Formalistas russos**, Boris Schnaiderman conta sucintamente a história dos jovens russos que fundaram, em 1914, na Universidade de Moscou, o Círculo Linguístico de Moscou com o interesse de estudar poética e linguística. Em seguida, em 1917, foi fundada a OPOIAZ – Associação para o Estudo da Linguagem Poética. Os jovens intelectuais envolvidos nessas empreitadas integravam uma nova corrente crítica caracterizada, sobretudo, a partir do privilégio concedido à obra de arte, ao texto literário, e pela recusa veemente em considerar elementos extraliterários quando da interpretação da literatura. Schnaiderman afirma que

[...] o movimento voltava-se não só contra os excessos de crítica sociológica e política, da submissão da estética à ética, sobretudo e particularmente, contra a metafísica e religiosidade dos simbolistas russos, para quem o texto literário aparecia com muita frequência apenas como uma das maneiras de buscar o “inefável”, o “inconsútil”, o extraterreno. O trabalho crítico dos assim chamados formalistas voltava-se para o contingente, o imediato, o palpável, o analisável. (SCHNAIDERMAN, 1976, p. 10).

Entre os nomes que se destacaram no formalismo russo estavam Roman Jakobson e Vítor Chklovski. Schnaiderman afirma que os veementes ataques inicialmente praticados contra “a velha estética” e as reivindicações radicais quanto à independência da literatura, que faziam parte da retórica polemista do movimento, vieram a ser usadas depois para julgar suas propostas sem o devido rigor quanto à análise das obras teóricas produzidas pelos formalistas. (SCHNAIDERMAN, 1976, p. 13). Schnaiderman ainda lembra que os

[...] modernos trabalhos de Teoria da Informação desenvolveram alguns conceitos que já apareciam no formalismo russo. Particularmente, a noção do ‘efeito de estranheza’, formulada de maneira aguda por Vítor Chklovski, passou a desempenhar papel decisivo. Umberto Eco chega a afirmar que era espantoso que o artigo de Vítor Chklovski, “A arte como processo”, “antecipasse todas as possíveis aplicações estéticas de uma teoria da informação que ainda [não] existia. (SCHNAIDERMAN, 1976, p. 21).

De fato, no que se refere a Chklovski, pode-se afirmar que sua notoriedade se deve em grande medida às contribuições de “A arte como procedimento”. Nesse ensaio, o teórico russo tratava do sentido de *desautomatização* como sendo a operação inerente à obra de arte: “Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este

consiste antes na disposição das imagens que na sua criação.” (CHKLOVSKI, 1976, p. 41). Interessante ressaltar que essa sentença ecoa diretamente as palavras de Aira, em “A nova escritura”, já citadas anteriormente, quando o escritor diz que o “vanguardista cria um procedimento próprio, um cânone próprio, um modo individual de recomeçar do zero o trabalho da arte.” (AIRA, 2007, p. 17). Que esse artista assim o faça devido ao fato de que em sua “época, a nossa, os procedimentos tradicionais se mostraram concluídos, já feitos; o trabalho do artista se deslocou da criação artística para a produção de obras, perdendo algo essencial. E isso não é nenhuma novidade.” (AIRA, 2007, p. 17).

Para Chklovski, não se trataria apenas da desautomatização, a arte, enquanto função, haveria de trabalhar para que as percepções humanas desembotassem, para que se pudesse olhar para algo como se fosse pela primeira vez. Proposição que o então jovem teórico enfatizava como sendo o efeito inerente à arte já estabelecida, como sendo mesmo a sua forma de se constituir, pois, “em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabeleceu por diferentes meios” (CHKLOVSKI, 1976, p. 45). Esse modo de operar da arte serviria não apenas ao mero propósito de se diferenciar da linguagem comum, prosaica e automática do dia a dia, do cotidiano, tal modo de operar era entendido, por Chklovski, como sendo a própria justificativa para a existência do fazer artístico. Para poder atingir o efeito que lhe justificava, a arte, operaria por meio desses procedimentos que lhe seriam inerentemente necessários:

[...] para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a direção da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” e não importa para a arte.* (CHKLOVSKI, 1976, p. 45, grifo nosso).

O exemplo principal que se apresenta no ensaio de Chklovski é o de Tolstoi e o uso que esse escritor faz do procedimento de singularização em seu modo de fazer literatura: “O procedimento de singularização em L. Tolstoi consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez;” (CHKLOVSKI, 1976, p. 46). Chklovski assinala também que Tolstoi, “além disto, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas

emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos. (CHKLOVSKI, 1976, p. 46). Ler nos modos de construção da literatura formas capazes de desautomatizar as percepções dos receptores, sobretudo os procedimentos de *desfamiliarização* ou *estranhamento*, foi um movimento definitivo nos modos de pensar literatura.

É importante lembrar que a tradução de *ostranienie* para o Português, que veio dar no termo “singularização”, foi questionada por outras traduções e foi sendo preterida por outras possibilidades como *desfamiliarização*, *desautomatização*. No início dos anos 2000, *ostranienie* apresenta como tradução o correspondente *estranhamento*, no ensaio “Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário”, do historiador italiano Carlo Ginzburg. Nesse ensaio, Ginzburg discorre especificamente sobre o *estranhamento*, a partir de Chklovski, passando a Proust, Marco Aurélio, Tolstoi, Montaigne.

Um procedimento nesse sentido poderia ser definido como um recurso cuja utilidade na arte é evidenciar a automatização da percepção cotidiana, como afirma Chklovski, e nesse sentido também uma automatização que pode acometer os processos de produção artística. Vai nessa direção a definição de Aira quanto ao papel das vanguardas como criadoras de procedimentos, afinal, esses procedimentos podem acabar se cristalizando, tornando-se inúteis em promover a desautomatização das percepções. Ginzburg, aliás, não deixa de assinalar que os ecos “da noção de ‘estranhamento’ (*ostranienie*) na arte e na teoria literária do século XX são bem conhecidos: basta pensar em Bertolt Brecht.” (GINZBURG, 2001, p. 18). O historiador afirma também que, para Chklovski: “estamos diante de um fenômeno artístico toda vez que ‘um procedimento [...] foi intencionalmente removido do âmbito da percepção automatizada’.” (GINZBURG, 2001, p. 18). Ele assinala que, segundo Chklovski, o *estranhamento* seria posto em ação por Tolstoi a partir, por exemplo, da mobilização de elementos deslocados da cultura popular, como no caso das adivinhas.¹⁴¹

Carlo Ginzburg questiona, no entanto, se a análise das adivinhas seria capaz de explicar o uso refinado que Tolstoi faz do *estranhamento*, e mais, se o próprio procedimento poderia “ser considerado sinônimo de arte em geral (como sugeria

¹⁴¹ “O estranhamento, entretanto, observa Chklovski, ‘não é apenas um expediente para adivinhas eróticas. Toda adivinha se baseia numa descrição do objeto mediante palavras que o ilustram e o definem, mas que não são geralmente usadas para tal.’” (GINZBURG, 2001, p. 18).

Chklovski) ou como um procedimento relacionado a uma tradição literária específica.” (GINZBURG, 2001, p. 19). Na interpelação de Ginzburg está a perspectiva de entender o *estranhamento* de um outro modo. Ele traça a origem do *estranhamento* recuando até as reflexões/autobiografia de Marco Aurélio que, sob influência de Epitecto, acreditava que: “cancelar a representação era um passo necessário para alcançar uma percepção exata das coisas, e portanto atingir a virtude.” (GINZBURG, 2001, p. 19).

O historiador italiano estabelece a relação de Tolstoi com Marco Aurélio, o primeiro era leitor e conhecedor da obra do segundo, inclusive de suas reflexões/autobiografia (GINZBURG, 2001, p. 22). O fato de o *estranhamento* como procedimento surgir em uma espécie de autobiografia, um texto que não havia sido pensado para a publicação, referendária, como já afirmado anteriormente neste trabalho, a leitura da autoficção enquanto procedimento, e ainda em relação de proximidade com o *estranhamento*. Isso porque os efeitos gerados pela autoficção, se não desautomatizam as percepções, são capazes ao menos de colocá-las em suspenso quanto à crença no Eu que se apresenta num texto autorreferente e sua relação com a vida de fato do autor de tal texto.

Mas essa relação não se estabeleceria apenas com as adivinhas e com as autobiografias (se se considerar aqui o sentido clássico de autobiografia), Ginzburg afirma a relação do *estranhamento* também com o ensaio: “No ensaio **Sobre os canibais**, Montaigne falou com incrédulo estupor dos relatos sobre os índios brasileiros, cuja vida pacífica e inocente parecia ressuscitar os antigos mitos da idade do ouro. Mas o fim do ensaio leva o leitor de volta à Europa.” (GINZBURG, 2001, p. 28-29). Depois de resumir as impressões dos indígenas diante da sociedade francesa, Ginzburg registra a conclusão que Montaigne extrai desse encontro entre mundos distintos:

A surpresa dos índios brasileiros demonstrava a que ponto a sociedade europeia, marcada pela desigualdade política e econômica, estava distante daquela que Montaigne chamava de “ingenuidade original” (*naïveté originelle*). “*Naïf*”, *nativus*: o amor de Montaigne por essa palavra e sua respectiva aversão pela artificialidade nos levam ao âmago da noção de *estranhamento*. Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo, mais próximo da natureza. (GINZBURG, 2001, p. 29).

Dando continuidade à sua argumentação, Ginzburg conta que La Bruyère, num dos fragmentos de “Caracteres”, e que Voltaire, no capítulo “Des sauvages”, em **Filosofia da história**, retomam a cena em que Montaigne desnuda as espantosas

desigualdades da sociedade francesa de então, a partir da visão dos indígenas. Para Ginzburg eles recorreram ao procedimento empregado por Montaigne tendo em vista provocar, em seus respectivos textos, efeito similar de estranhamento: “Em ambos os casos [de La Bruyère e de Voltaire], estamos diante de uma perífrase que gera uma tensão cognitiva, revelando pouco a pouco as feições imprevisivelmente *estranhas* de um objeto familiar.” (GINZBURG, 2002, p. 32). Tanto o adiamento quanto a atribuição de características estranhas, que no fim se revelam como formas de apresentar objetos familiares, nesse sentido, seriam modos possíveis de se produzir o *estranhamento*. Isso teria se dado, cabe assinalar, em desenvolvimento direto do ensaio como forma narrativa consolidada a partir de Montaigne e nisso também se apresenta um ponto em comum entre essa antiga tradição literária francesa e César Aira, afinal, esse último não esconde sua admiração por Montaigne e pelo ofício de ensaísta.

Com relação à relevância da literatura francesa para se compreender o desenvolvimento do procedimento em questão, Ginzburg alega ainda que o “genérico aceno de Cklovsky à ‘literatura francesa’ como precedente do estranhamento de Tolstoi deve ser especificado: trata-se da ‘literatura do *Iluminismo francês*’, em primeiro lugar Voltaire.” (GINZBURG, 2001, p. 33). O historiador então especula sobre a relação entre França e Rússia para o desenvolvimento do *estranhamento*, diz que “sobretudo, uma perspectiva puramente formalista não pode captar o que Tolstoi aprendeu com Voltaire: o uso do estranhamento como expediente deslegitimador em todos os níveis, político, social, religioso.” (GINZBURG, 2001, p. 33).

O uso do *estranhamento* como expediente deslegitimador em todos esses níveis citados é uma síntese importante para operar o paralelo que se busca aqui entre a autoficção e o *estranhamento*. Isso porque se pretende ler a autoficção como um procedimento que operaria de modo semelhante, sendo capaz de colocar em questão a correspondência imediatamente suposta entre a primeira pessoa textual e sua referência extratextual. É preciso enfatizar também, a partir da análise de Ginzburg, o nível de participação dos procedimentos no modo como um escritor concebe e produz narrativas.

No caso do *estranhamento*, e especificamente do modo como Tolstoi o utiliza, Ginzburg esclarece ainda que o escritor russo teria empreendido uma “precoce absorção da tradição iluminista” e que isso teria condicionado “profundamente” a sua posterior leitura de Marco Aurélio. Para o historiador, essa “dupla influência” experimentada por

Tolstoi explicaria porque ele não teria nunca utilizado “o estranhamento como mera técnica literária.” Afinal, para ele esse procedimento significaria “um modo de atingir, como escrevera Marco Aurélio, ‘as coisas mesmas e *penetrá-las* totalmente, até discernir qual seja a sua verdadeira natureza’”, até que pudesse colocá-las “‘a nu, observar a fundo sua pouquidão e suprimir a busca por meio da qual adquirem tanta importância.’” (GINZBURG, 2001, p. 34). Com isso, segundo Ginzburg, o círculo se fecha. Entretanto, com relação à literatura francesa, ainda falta Marcel Proust, que Chklovski não havia mencionado. Abrir-se-ia aqui, para Ginzburg, uma distinção entre corrente francesa e russa do *estranhamento*, isso na medida em que a tradição intelectual recuperada por Tolstoi podia ser idealmente:

[...] ligada à busca, assumida por Marco Aurélio, do verdadeiro princípio causal como antídoto para as falsas representações. Descrever os camponeses como se fossem animais ou selvagens, como haviam feito respectivamente La Bruyère e Voltaire, não é tão diferente assim de olhar pratos deliciosos como se fossem (para usar as palavras de Marco Aurélio) “o cadáver de um peixe, este outro o de uma ave ou de um porco”. No interior dessa tradição, o estranhamento é um meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade. (GINZBURG, 2001, p. 36).

Já Proust mobilizaria o *estranhamento* em outro sentido: “proteger o frescor das aparências contra a intrusão das idéias, apresentando as coisas ‘na ordem da sua percepção’, ainda não contaminadas por explicações causais.” (GINZBURG, 2001, p. 36). Em síntese, a partir da comparação entre a linhagem de Tolstoi e a de Proust, seria possível afirmar que o “estranhamento segundo Tolstoi poderia ser exemplificado pelo fragmento de La Bruyère sobre os camponeses; o estranhamento segundo Proust, a partir da carta de Madame de Sévigné sobre o luar, escrita poucos anos antes.” Para Ginzburg, em ambos os casos, ter-se-ia “uma tentativa de apresentar as coisas como se vistas pela primeira vez. Mas o resultado é bem diferente: no primeiro caso, uma crítica moral e social; no segundo, uma imediatez impressionista.” (GINZBURG, 2001, p. 36-37).

O ensaio de Ginzburg, entre as suas contribuições para a abordagem do *estranhamento*, apresenta ainda a menção a trechos da **Recherche** nos quais são descritos os quadros de Elstir, sobre os quais se afirma: “Estamos evidentemente diante de um experimento que se insere na antiga tradição da *ekphrasis*: uma tentativa extremamente elaborada de fornecer uma transcrição verbal de quadros inexistentes e, no entanto, plausíveis.” (GINZBURG, 2001, p. 37). O teórico assinala que a “vida

urbana moderna é acompanhada de uma intensificação desmedida da nossa vida sensorial, fenômeno que está no centro dos experimentos das vanguardas literárias e figurativas dos Novecentos.” Ginzburg continua ao afirmar que esse tipo de “fenômeno também esconde, como foi ressaltado com frequência, um empobrecimento qualitativo da nossa experiência.” (GINZBURG, 2001, p. 38). Diz ainda que o “processo de automatização, denunciado por Chklovski, constitui o contexto histórico da sua definição aparentemente atemporal da arte como estranhamento.” Ainda assevera que, pouco antes, “numa perspectiva semelhante, embora independente, Proust havia sugerido que os novos experimentos artísticos tinham a tarefa de contestar as fórmulas pré-constituídas de representação.” (GINZBURG, 2001, p. 38).

Necessário reter dessa citação o fato de que – assim como a tentativa de conceituar o fenômeno da autoficção encarnada por Doubrovsky – o que constitui o contexto histórico de ambas as definições não é forte e definitivo o suficiente para subsumir o caráter atemporal que elas apresentariam. Caber dizer que, nesse sentido, tanto a autoficção tem sido reivindicada para obras anteriores à modernidade, quanto o *estranhamento*, a partir da leitura de Ginzburg remontaria, por exemplo, às Memórias de Marco Aurélio. Ainda quanto aos praticantes do *estranhamento* de que trata Ginzburg, em diálogo com a proposta de Chklovski, vale dizer que a relação de Proust com sua obra interessa enquanto objeto de análise pelo modo ambivalente com que o escritor se insere em suas narrativas. Segundo Ginzburg:

Inserindo-se em cena como personagem do seu romance, Proust sugere que, ao contrário do Deus onisciente com o qual se poderia comparar a maioria dos romancistas oitocentistas, ele, como nós, não enxerga as motivações ocultas de suas próprias personagens. Aqui está a diferença substancial entre o estranhamento oitocentista à Tolstoi e o estranhamento novecentista à Proust. A solução de Proust, que implica uma ambiguidade na voz que narra, pode ser considerada um desenvolvimento estrutural da estratégia adotada por Dostoiévski em **Os possessos**: uma história contada por uma personagem apagada, que não tem condições de compreender plenamente o significado dela. De fato, existe uma forte semelhança na maneira como Stavrogin, a personagem principal de **Os possessos**, e o Barão de Charlus são apresentados ao leitor: através de uma série de fragmentos contraditórios, que compõem um quebra-cabeças ou uma adivinha. (GINZBURG, 2001, p. 39).

Depois de considerar esse percurso empreendido por Ginzburg, acredita-se que seria proveitoso ler a autoficção como um singular caso de procedimento, de certa forma tanto contemporâneo quanto clássico. Como um procedimento capaz, aliás, de promover um efeito de presença, um *reconhecimento* quanto à intimidade pertencente

ao escritor que se revelaria diante do leitor. Acredita-se possível, de fato, propor a leitura da autoficção como uma espécie de procedimento de *reconhecimento*, na medida em que promove a aceitação (pactuação) do leitor frente ao que lhe é narrado como vida imbricada em ficção. Nesse sentido, os níveis de *estranhamento* gerados pela autoficção vão depender do modo como os elementos autorreferenciados estão entramados com a matéria ficcional, com outros procedimentos e elementos de estilo mobilizados na narrativa. Já com relação aos experimentos artísticos sugeridos por Proust para contestar as fórmulas artísticas cristalizadas pela tradição, seria possível acrescentar a eles os que Aira, em “A nova escritura”, enumera a partir do caso das vanguardas:

[...] entendidas como articuladoras de procedimentos, as vanguardas permanecem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. Construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, acaso, indeterminação. [...]. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existissem o bastante! (AIRA, 2007, p. 13).

Esse tipo de proposta a que alude Aira em seu ensaio, de colocar em ação os procedimentos ao invés de criar efetivamente obras que já não teriam lugar no mundo, obviamente endossa a constituição de obras literárias a partir das recomendações a que se atém o próprio programa literário airiano. Em tempo, registra-se aqui que o ensaio de Chklovski é explorado também na argumentação desenvolvida na tese de Marquardt sobre César Aira e a constituição de seus procedimentos, a partir do “abandono” lido como gesto-procedimento principal na literatura airiana (MARQUARDT, 2008).

Com relação ao “estranhamento” inicial provocado pelas primeiras narrativas que se apresentaram como autoficcionais, isso parece hoje já distante no tempo, a obra de Doubrovsky se desdobrou em vários volumes e o manuscrito do projeto original de **Le Monstre**, foi publicado¹⁴² após análises e pesquisas realizadas por um grupo de pesquisadores. Ainda assim, as tentativas de abordagem do fenômeno autoficcional ainda não pararam de se multiplicar. Na medida em que os procedimentos se esgotam, são necessários outros que, hierarquicamente menores e/ou sob os domínios do procedimento autoficcional, maiormente empregado, venham para possibilitar a

¹⁴² Philippe Gasparini: “Serge Doubrovsky leu **Le pacte autobiographique** quando escrevia **Le monstre** [O monstro] que se tornou **Fils**? E percebeu que sua própria prática narrativa se inscrevia numa casa vazia da teoria dos gêneros que Philippe Lejeune buscava estabelecer para distinguir a autobiografia do romance autobiográfico. Foi isso, em todo o caso, que ele afirmou em carta endereçada a Lejeune, em 1977.” (GASPARINI, 2014, p. 185).

construção de narrativas que cumpram com a sua finalidade, no caso da literatura e segundo Aira, promover a evasão dos leitores.

Seria possível afirmar que a obra de César Aira, na década de noventa, parece um ponto de guinada para o emprego do procedimento autoficcional. Ao invés de recorrer a ele para apenas construir o efeito de *reconhecimento* da vida na obra, quando de sua leitura, Aira, em romances da estirpe de **Como me tornei freira**, subverte as hierarquias com que se adota o procedimento autoficcional e preenche a vida com literatura, ou melhor, com fábula. O resgate empreendido da proposta de Vítor Chklovski, em “A arte como procedimento”, e a interpelação a ela feita por Ginzburg serviram para delimitar em linhas gerais o sentido e as possíveis origens do procedimento em literatura. A partir daqui passa-se à consideração do que Daniel Blaustein apresenta quanto aos procedimentos empregados pela literatura latino-americana do *boom* e do *pós-boom* (2011).

4.3 Procedimentos - tipologia e definições

Daniel Blaustein, em **Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del “post-boom”**, analisa as relações de afastamento e proximidade entre as literaturas do *boom* e do *pós-boom* latino-americanos e a maneira com a qual ambas se utilizam de procedimentos miméticos e antimiméticos. No que se refere à comparação entre *boom* e *pós-boom*, Blaustein apresenta as diferenças e semelhanças entre os paradigmas literários que seriam imputados a cada uma dessas vertentes. Para tal análise, esse teórico recorre à distinção entre os seguintes níveis: “1) supostos ontológico-gnoseológicos; 2) área temática; 3) procedimentos narrativos empregados.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 176, tradução nossa).¹⁴³ Nessa sua pesquisa, ele se dedica especificamente às obras de Severo Sarduy, Hernán Letelier e Manuel Puig.

Blaustein apresenta um panorama crítico quanto à oposição entre mimesis e antimimesis e também estabelece algumas listas de procedimentos para esses dois polos. Quanto à definição dos procedimentos, explica que, os “procedimentos miméticos [são] aqueles elementos, recursos ou estratégias por meio dos quais o texto literário pretende dissimular sua verdadeira natureza, isto é, sua condição fictícia e

¹⁴³ “1) supuestos ontológico-gnoseológicos; 2) área temático; 3) procedimientos narrativos empregados.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 176).

artificial.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 23, tradução nossa).¹⁴⁴ Já com relação aos “procedimientos antimiméticos [eles se referem] aos elementos, recursos ou estratégias pelas quais o texto literário dá a ver sua condição fictícia e artificial [...]” (BLAUSTEIN, 2011, p. 32, tradução nossa).¹⁴⁵ Ainda é relevante esclarecer a distinção que ele percebe entre a literatura do *boom* e a do *pós-boom*, e faz questão de ressaltar didaticamente:

A literatura do “boom” é marcadamente antimimética, experimental, formadora de reflexividade e de rupturas (por exemplo, na linearidade da narrativa), emprega múltiplas focalizações e possui, em geral, uma atitude não amistosa para com o leitor. Isto é, no que diz respeito às obras que pertencem ao “boom”, é possível postular uma relativa homogeneidade estilística. Por outro lado, em relação à narrativa do “pós-boom”, reconheço a existência de duas tendências antagônicas, uma mimética e outra antimimética. Portanto, considero apropriado perceber o “pós-boom”, seguindo Shaw (1998), como um continuum, mas, ao contrário desse crítico, considero que os extremos da dita gradação ou continuum não “se restringem” a um texto ou a um gênero literário particular, mas constituem polos ideais, abertos, aos quais tenderão, em maior ou menor grau, os textos individuais. (BLAUSTEIN, 2011, p. 181, tradução nossa).¹⁴⁶

A proposta de Blaustein não parece muito interessada em oferecer uma conceituação para o termo procedimento, todavia, realiza uma listagem daqueles que considera relevantes para o cotejamento entre literatura do *boom* e do *pós-boom*. Em primeiro lugar, está a lista de procedimentos miméticos, que recupera Genette (1983/1988) quando este afirmava existirem três fatores capazes de provocar a ilusão mimética nas narrativas: “1. A suposta desapareição ou presença mínima da instância narrativa; 2. A morosidade da narrativa: uma história detalhada no ritmo da ‘cena’ provocará no leitor uma impressão de presença maior que um resumo rápido e distante;” a esses dois se somaria ainda o “3. O ‘efeito de real’ (cfr. Barthes 1972): os detalhes

¹⁴⁴ “Procedimientos Miméticos - a aquellos elementos, recursos o estrategias por medio de los cuales el texto literario pretende enmascarar su verdadera naturaleza, es decir, su índole ficticia y artificial.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 23).

¹⁴⁵ “llamaré Procedimientos Antimiméticos a aquellos elementos, recursos o estrategias por medio de los cuales el texto literario desenmascara su índole ficticia y artificial; [...]” (BLAUSTEIN, 2011, p. 32).

¹⁴⁶ “La literatura del ‘boom’ es marcadamente antimimética, experimental, configuradora de reflexividad y de rupturas (por ejemplo, en la linealidad del relato), emplea múltiples focalizaciones, y es poseedora, en general, de una actitud no amistosa para con el lector. Es decir: respecto de las obras que pertenecen al ‘boom’, es posible postular una relativa homogeneidad estilística. En cambio, con respecto a la narrativa del ‘post-boom’, capto la existencia de dos tendencias antagónicas, una mimética y la otra antimimética. Por lo tanto, considero adecuado visualizar al ‘postboom’, siguiendo a Shaw (1998), como un continuum, pero, a diferencia de este crítico, estimo que los extremos de dicha gradación o continuum no ‘se detienen’ en un texto o en un género literario particular, sino que constituyen polos ideales, abiertos, hacia los cuales tenderán, en mayor o menor grado, los textos individuales.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 181).

provocarão uma maior ‘ilusão’ se aparecerem como funcionalmente inúteis.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36, tradução nossa).¹⁴⁷

Daniel Blaustein, contudo, afirma que a lista de procedimentos miméticos não se reduziria aos três apontados por Genette. Por isso, no intuito de operar com uma proposta mais completa, ele apresenta ainda outros cinco procedimentos miméticos propostos a partir do trabalho de Solotarevsky (1993):

4. A coerência narrativa, baseada na linearidade temporal e na causalidade; contribui para a presença das motivações que justificam os eventos do enredo, fortalecendo-os e dissimulando a sua funcionalidade. 5. A existência de referentes fictícios que funcionem como “pseudo-referentes reais” (vid. Solotarevsky 2004), isto é, antropônimos, topônimos que aludem a um aparente correlato real com o qual o texto joga. 6. A passagem do âmbito do primeiro plano para o processo épico ou mundo principal. (Kayser 1948/1954). 7. A utilização do código cultural; 8. A presença manifesta de uma ideologia. (BLAUSTEIN, 2011, p. 36 tradução nossa).¹⁴⁸

Antes de apresentar a lista de procedimentos antimiméticos, convém a ressalva de Blaustein quanto à sua proposta. Segundo ele, seria preciso lembrar o caráter abstrato e ideal desse tipo de proposição de paradigmas imputáveis à literatura do *boom* e a do *pós-boom*, assim como da proposta de divisão dos procedimentos literários a partir de dois polos: mimético e antimimético. Afinal, o teórico enfatiza o fato de ter ciência de que seria muito difícil uma obra literária em particular corresponder a todas as características listadas em cada um desses polos. Sua proposta, no entanto, deve ser considerada como uma tentativa de evidenciar as gradações e nuances que se pode perceber no cotejo entre obras de autores distintos ou ainda mesmo na comparação de obras do mesmo autor. (BLAUSTEIN, 2011, p. 44).

A lista de procedimentos antimiméticos é consideravelmente mais extensa que a anterior e por isso ela será apresentada a partir de uma divisão por blocos, começando com o bloco daqueles que seriam os seis primeiros procedimentos antimiméticos:

¹⁴⁷ “1. La supuesta desaparición o presencia mínima de la instancia narrativa. 2. La morosidad del relato: un relato detallado, en tempo de ‘escena’, provocará en el lector una impresión de presencia mayor que un resumen rápido y distante. 3. El ‘efecto de lo real’ (cfr. Barthes 1972): los detalles provocarán una mayor ‘ilusión’ si aparecen como funcionalmente inútiles.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36).

¹⁴⁸ “4. La coherencia narrativa, sustentada en la linealidad temporal y en la causalidad; coadyuva a esto último, la presencia de motivaciones que justifican los acontecimientos de la trama, fortificándola y enmascarando su funcionalidad. 5. La existencia de referentes ficticios que funcionen como “pseudo-referentes reales” (vid. Solotarevsky 2004), i.e., antropónimos, topónimos, que aluden a un aparente correlato real con el que el texto juega. 6. El tránsito del ámbito de primer plano, al proceso épico o mundo mayor (Kayser 1948/1954). 7. El despliegue del código cultural [...]; 8. La presencia manifiesta de una ideología.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36).

1. Transgressão das fronteiras de relevância funcional, por meio de uma excessiva morosidade desautomatizante [...]. 2. Tematização da escrita ou presença de uma metaescrita que se referirá ao ato da escrita ou ao ato da leitura. 3. Forma espacial; trata-se de uma estrutura na qual a sequência cronológica foi subvertida, de tal modo que deverá ser apreendida espacialmente, de acordo com o modelo de relações sincrônicas e não de acordo com a ordem natural da linguagem, criando assim uma impressão de simultaneidade (Frank, 1981). 4. Fragmentação; Ideia antagônica em relação a noções como “totalidade”, “centro” e “profundidade”. 5. Inconsistência discursiva não motivada. 6. Instâncias contraditórias irresolutas. (BLAUSTEIN, 2011, p. 32-33, tradução nossa).¹⁴⁹

É possível afirmar que esses seis primeiros procedimentos podem ser reconhecidos também no âmbito das obras de Aira. Na qualidade de procedimentos antimiméticos, eles seriam capazes de gerar uma desestabilização do efeito mimético das narrativas e fazer o leitor perceber que está diante de um texto e não da realidade, contudo, e paradoxalmente, é preciso lembrar que a escrita literária e as artes de modo em geral são capazes de articular também esse tipo de procedimento para conferir efeitos de realidade a partir do objeto artístico. Passando ao segundo bloco dos procedimentos antimiméticos, é preciso dizer que ele corresponde a dois procedimentos apenas e se refere a formas de interferência no discurso que são, cada uma a seu modo, determinantes para o sentido que será assimilado pelos leitores das narrativas:

7. Discursos que evidenciam a literalidade: a) discurso figurativo (vid Todorov 1968/1975: 47-49); b) discurso abstrato ou epífrases sentenciais; c) discurso paratático: constituído por sintagmas não progressivos; d) discurso esquizofrênico; e) discurso icônico ou imitativo, caracterizado por configurar materialmente o objeto que representa (ver McHale, 1987, cap. 12). 8. O procedimento “configuração-anulação” (Solotorevsky 1993): um mundo ou aspectos de um mundo são criados e o leitor os assume como “existentes”, mas, de repente, causando um efeito de ruptura, o texto os “apaga” e eles desaparecem como se nunca tivessem sido criados. (BLAUSTEIN, 2011, p. 33-34, tradução nossa).¹⁵⁰

¹⁴⁹ “1. Traspaso del umbral de pertinencia funcional, mediante un exceso de morosidad desautomatizante [...]. 2. Tematización de la escritura o presencia de una metaescritura que se referirá al acto escritural y/o al acto de lectura. 3. Forma espacial; se trata de una estructura en la que se ha subvertido la secuencia cronológica, de modo tal que ella deberá ser apreendida espacialmente, según el modelo de relaciones sincrónicas y no de acuerdo al orden natural del lenguaje, creándose de esta forma una impresión de simultaneidad (Frank, 1981). 4. Fragmentación. Idea antagónica respecto de nociones tales como ‘totalidad’, ‘centro’ y ‘profundidad’. 5. Incoherencia discursiva no motivada. 6. Instancias contradictorias irresueltas.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 32-33).

¹⁵⁰ “7. Discursos que patentizan la literalidad: a) discurso figurado (vid. Todorov 1968/1975:47-49); b) discurso abstracto o epífrases sentenciosas; c) discurso paratático: constituído por sintagmas no progresivos; d) discurso esquizofrênico; e) discurso icónico o imitativo, cuyo rasgo es configurar materialmente el objeto que representa (vid. McHale 1987: cap. 12). 8. El procedimiento ‘configuración-anulación’ (Solotorevsky 1993): un mundo o aspectos de un mundo son creados y el lector los asume como ‘existentes’, pero súbitamente, suscitando un efecto de ruptura, el texto los ‘borra’ y desaparecen como si nunca hubieran sido configurados.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 33-34).

Interessante notar que o bloco dos procedimentos 7 e 8 refere-se à ordem da re-criação, o primeiro atuando a partir da construção discursiva que confere materialidade literária às narrativas ficcionais, muitas vezes plasmando modos de articulação de discurso comuns e cotidianos ou recorrendo a formas discursivas incomuns. Já o procedimento 8, estaria voltado especificamente para a construção/implosão de aspectos mais globais, que serviriam para construir a impressão de materialidade no sentido espacial, do ambiente onde se passam as ações do texto literário. Esse sentido espaço-temporal também se apresenta de modo ambivalente, entre a realidade e a invenção.

Outro procedimento muito utilizado pelas formas artísticas contemporâneas seria a intertextualidade, ainda que ela tenha uma existência mais antiga. A seguir, o procedimento da intertextualidade é apresentado, a partir de Blaustein, e aqui em separado, pelas especificidades de suas características:

9. A ênfase aqui recai sobre a intertextualidade, entendida em seu sentido estrito, como faz Jenny (1976). Assumindo esse conceito, Solotorevsky (1993) inclui ainda a alusão entre as modalidades de intertextualidade explícita; De minha parte, considero também que a bricolagem constitui uma dessas modalidades: a) Paródia, a partir da leitura de Hutcheon (1985), quer dizer, como uma repetição com distância crítica que dá a ver mais a diferença do que a semelhança e suscita *ethos* diferentes: lúdico, respeitoso, contestatório; b) Citação; c) Imitação; d) Alusão; e) Bricolage, assim como Eco (1964/21997: 139), empregou esse termo, ou seja, para designar a relação de agressão/apropriação que pode ocorrer entre a arte e a vanguarda, de um lado, e o Kitsch, por outro [...]. (BLAUSTEIN, 2011, p. 34, tradução nossa).¹⁵¹

A partir disso, seria possível assinalar que a intertextualidade, em suas variadas possibilidades, poderia variar de modo muito plástico, indo da paródia à bricolagem. Essas observações quanto ao modo de operação da intertextualidade resultariam, como evidenciado no trecho citado acima, de distintas análises, desde a de Linda Hutcheon até a proposta pelo próprio Blaustein. Já quanto ao bloco a seguir, é preciso dizer que ele apresenta cinco procedimentos e que todos se referem à possibilidade de construção de

¹⁵¹ “9. Enfatización de la intertextualidad, entendiendo a ésta en su sentido estricto, como lo hace Jenny (1976). Asumiendo este concepto, Solotorevsky (1993) incluye, también, la alusión entre las modalidades de la intertextualidad explícita; por mi parte, considero asimismo que el bricolage constituye una de dichas modalidades: a) Parodia, así como ésta es entendida por Hutcheon (1985), es decir, como una repetición con distancia crítica, que subraya más la diferencia que la similitud y suscita diferentes *ethos*: lúdico, respetuoso, litigante. b) Citación. c) Imitación. d) Alusión. e) Bricolage, así como Eco (1964/21997: 139) ha empleado este término, es decir, para designar la relación de agresión/apropiación que puede darse entre el arte y la vanguardia, por un lado, y el Kitsch, por el otro [...]” (BLAUSTEIN, 2011, p. 34).

sentidos a partir do emprego de certas formas de arranjo textual ou da construção de formas de especularização no texto literário:

10. Repetições com ou sem variações. Segundo Jakobson (1960/1971), a repetição, como modalidade de equivalência, destaca a função poética. 11. Metaficção. Dällenbach (1977) postulou como modalidade metaficcional a “construção em abismo” (*mise en abyme*), que pode incluir três níveis: construção em abismo do enunciado, do código e da enunciação. 12. Mudanças de gênero desautomatizantes; isso ocorre quando em um texto se apresentam simultaneamente dois ou mais modos de enunciação e de instâncias genéricas. De acordo com Hutcheon (1988), com o pós-modernismo, as fronteiras entre gêneros tornaram-se fluidas; não é que os gêneros que coexistem se fundam entre si, mas sim que suas diferentes convenções entrem em oposição. 13. Transgressões aparentes dos limites textuais, aqueles que em virtude da ruptura se tornam mais patentes; por exemplo, um final seguido por outro final, o que corresponde a um texto com final múltiplo (McHale, 1987); esses finais podem ser sucessivos ou alternativos. 14. Textos de estrutura circular, nos quais o desfecho é um retorno ao início; isso evidencia o caráter de construção do texto, que oscila incessantemente entre o começo e o fim, sendo assim delimitado e separado do que ele não é. (BLAUSTEIN, 2011, p. 34-35, tradução nossa).¹⁵²

Também aqui, seria possível reconhecer vários desses procedimentos na obra de César Aira, seja o das repetições, muito importante na construção das narrativas airianas, seja, por exemplo, o procedimento de transgredir aparentemente os limites textuais, como no caso de um final que não termina e continua ainda, como uma espécie de final suplementar, o que talvez permita lembrar o final de **Como me tornei freira**. Aliás, com relação ao anteriormente citado procedimento intertextual, esse romance de Aira, num sentido não tão evidente, mas aludido em ensaios do escritor, pode afirmar-se em diálogo com o polêmico **A religiosa**, de Denis Diderot (1796), supostamente baseado na vida de Marguerite Delamarre, que teria sido enviada à força para o sacerdócio, na França do século XVIII. Esse romance de Diderot, inclusive, é citado nominalmente por Aira no ensaio “Prosopopeia”:

¹⁵² “10. Repeticiones con o sin variantes. Según Jakobson (1960/1971), la repetición, como una modalidad de la equivalencia, pone de manifiesto la función poética. 11. Metaficción. Dällenbach (1977) ha postulado como modalidad metaficcional la ‘construcción en abismo’ (*mise en abyme*), la que puede incluir tres niveles: construcción en abismo del enunciado, del código y de la enunciación. 12. Cambios genéricos desautomatizantes; ello se da cuando en un texto se presentan simultáneamente dos o más modos de enunciación e instancias genéricas. Según Hutcheon (1988), con el postmodernismo los límites entre los géneros se han tornado fluidos; no es que los géneros que coexisten se fundan entre sí, sino que sus diferentes convenciones entran en oposición. 13. Aparentes transgresiones de los límites textuales, los que en virtud de la ruptura resultan más ostensibles; por ejemplo, un final seguido de otro final, lo que corresponde a un texto con final múltiple (McHale 1987); estos finales pueden ser sucesivos o alternativos. 14. Textos de estructura circular, en los que el desenlace es un retorno al principio; ello patentiza el carácter de construcción del texto, que oscila inacabablemente entre el comienzo y el fin, siendo así delimitado y separado de lo que no es él.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 34-35).

Faço a advertência, porém, de que não se trata de exemplos; não poderiam sê-los, porque cada caso constitui a origem absoluta de uma primeira vez histórica que, por essência, não admite um modelo anterior. Este outro é Diderot. [...] Não é uma prosopopéia, mas sua tematização ou narrativização. O acento está posto sobre a organização intencional do discurso: as “jóias” abrem suas bocas por motivos muito concretos, e fazem isso com uma eficácia surpreendente. Trata-se de algo típico da mentalidade iluminista, da qual seria difícil encontrar um modelo mais bem acabado que Diderot. Sua qualidade como expoente da época deriva da originalidade sem parâmetro, adquirida pela reinvenção do dispositivo prosopopéia. O racionalismo mencionado como ajuste de contas está mais desenvolvido em **A religiosa**: quem fala agora é uma monja enclausurada, cujo voto de silêncio e obediência foi feito somente para melhor enunciar sua alegação fanática. (AIRA, 2007, p. 25).

Vale lembrar que **A religiosa** apresenta-se como se resultasse das memórias de uma freira forçada a tomar os hábitos contra a sua vontade. Essa obra de Diderot teve uma recepção ambivalente: foi tomada por muitos como a prova das tiranias da Igreja contra as freiras, pois apresentava um vívido testemunho de uma delas, todavia, a narrativa era na verdade um romance e as memórias narradas eram ficcionais. Acredita-se pertinente afirmar que **Como me tornei freira** constitui-se em diálogo com essa obra de Diderot ainda devido ao fato de que, nessa sua obra, Diderot assume uma identidade feminina para assim narrar as memórias sobre os eventos que teriam lhe conduzido à vida monástica. Num outro sentido, na constituição ambivalente e não conflituosa da identidade andrógina de César Aira, personagem-protagonista de seu próprio romance, acredita-se possível reconhecer uma possível intertextualidade com traços das crianças-andrógenas presentes em abundância no singular universo artístico de Henry Darger.¹⁵³

¹⁵³ “[Henry Joseph Darger, Jr. (12 de abril de 1892 - 13 de abril de 1973) foi um artista e escritor americano recluso que trabalhou como zelador em um hospital em Chicago, Illinois. [1] Ele se tornou postumamente famoso pela descoberta do seu manuscrito de fantasia, de 15145 páginas, com espaçamento simples, intitulado **The Story of the Vivian Girls, in What is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion**, juntamente com várias centenas de desenhos e pinturas em aquarela que ilustram a história. [2] O tema visual de seu trabalho varia de cenas idílicas em interiores eduardianos e tranquilas paisagens floridas povoadas por criaturas fantásticas e crianças a cenas de horrível terror e carnificina, retratando crianças sendo torturadas e massacradas. [3] Grande parte de sua arte é a mistura de distintas mídias, com elementos de colagem. O trabalho artístico de Darger tornou-se um dos exemplos mais célebres de arte autodidata.] Henry Joseph Darger, Jr. (April 12, 1892 – April 13, 1973) was a reclusive American writer and artist who worked as a hospital custodian in Chicago, Illinois. [1] He has become famous for his posthumously discovered 15,145-page, single-spaced fantasy manuscript called **The Story of the Vivian Girls, in What is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion**, along with several hundred drawings and watercolor paintings illustrating the story. [2] The visual subject matter of his work ranges from idyllic scenes in Edwardian interiors and tranquil flowered landscapes populated by children and fantastic creatures, to scenes of horrific terror and carnage depicting young children being tortured and massacred. [3] Much of his artwork is mixed media with collage elements. Darger's artwork has become one of the most celebrated examples of outsider art.” Henry

Essa relação se estabeleceria ainda devido ao tratamento do universo infantil respeitado em suas complexidades e indefinições, em seus assombros e maravilhas muito familiares a Darger.

Ainda com relação ao modo como Aira mobiliza e se apropria de distintos procedimentos, como os elencados por Blaustein, acredita-se de fato possível propor a leitura da autoficção como um procedimento. A autoficção, portanto, compreendida como um procedimento formado a partir do amálgama de procedimentos já comuns às narrativas literárias, como no caso de procedimentos como o *Mise-en-abyme*. Sobre o qual, aliás, Brian McHale em **Postmodernist fiction** dirá o seguinte:

Mise-en-abyme: do francês, *mise-en-abyme*, é um dos dispositivos mais potentes no repertório pós-modernista para colocar em primeiro plano a dimensão ontológica das estruturas recursivas. O termo em si foi adaptado da linguagem da heráldica de André Gide, que chamou a atenção para esse fenômeno em uma entrada bem conhecida em seus periódicos; desde então, o conceito sofreu um processo de desenvolvimento e sofisticação na poética francesa. Um verdadeiro *mise-en-abyme* é determinado por três critérios: primeiro, é uma representação implícita ou subjacente, ocupando um nível narrativo inferior ao do mundo narrativo primário, mundo narrativo diegético; em segundo lugar, essa representação implícita se assemelha (imita, diz Hofstadter) algo no nível do mundo diegético primário; e, em terceiro lugar, esse “algo” ao qual se assemelha deve constituir algum aspecto relevante e contínuo do mundo primário, relevante e contínuo o suficiente para que estejamos dispostos a dizer que a representação implícita reproduz ou duplica a representação primária como um todo. (MCHALE, 2004, p. 125, tradução nossa).¹⁵⁴

Por sua vez, são também relevantes de serem considerados procedimentos autorreferentes muito explorados já nas narrativas metaficcionais do século XX. Ainda para Brian McHale, é importante ter em vista a existência de estruturas como a “Estrutura da caixa chinesa: narrativas enviesadas e distorcidas, sujeitas a mudanças e transformações abruptas e ambíguas quanto aos seus limites.” (MCHALE, 2004, p. 112,

Darger. World Heritage Encyclopedia [Tradução nossa]. Disponível em: <http://self.gutenberg.org/articles/henry_darger>. Acesso em: 02 fev. 2019.

¹⁵⁴ “*Mise-en-abyme*: from French: *mise-en-abyme*. *Mise-en-abyme* is one of the most potent devices in the postmodernist repertoire for foregrounding the ontological dimension of recursive structures. The term itself was adapted from the language of heraldry by André Gide, who drew attention to this phenomenon in a well-known entry in his journals; since then, the concept has undergone a process of development and sophistication in French poetics. A true *mise-en-abyme* is determined by three criteria: first, it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primary, diegetic narrative world; secondly, this nested representation *resembles* (copies, says Hofstadter) something at the level of the primary, diegetic world; and thirdly, this ‘something’ that it resembles must constitute some salient and continuous aspect of the primary world, salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation *reproduces* or *duplicates* the primary representation as a whole.” (MCHALE, 2004, p. 125).

tradução nossa).¹⁵⁵ O teórico esclarece que esse tipo de narrativa seria capaz de suspender “as categorias normais de tempo e espaço, categorias sociais e racionais que são construídas na arquitetura e comportamento cotidianos, para se tornar ‘irracional’ ou literalmente impossíveis de se compreender.” (MACHALE, 2004, p. 112, tradução nossa).¹⁵⁶

Ainda em **Postmodernist fiction**, McHale aponta que alguns dos principais procedimentos utilizados pelas artes e literaturas pós-modernas foram, no século XX, utilizados para a construção de obras desestabilizadoras, questionadoras e que conseguiram bastante êxito, como as de Pynchon, Günter Grass, Robert Coover, Ishmael Reed ou Salman Rushdie. (MCHALE, 2004). Seria relevante salientar que os procedimentos referidos por McHale não são necessariamente considerados como invenções contemporâneas. Muito pelo contrário, alguns podem ter longa tradição, como no caso do próprio *estranhamento*. Ou mesmo no caso do conceito de metaficção que foi muito utilizado, sobretudo para se referir a experimentos literários do final do século XX, mas que, todavia, não teria se restringido à literatura de tal período.

É comum também lembrar que a metaficção já estaria presente, enquanto procedimento, em obras como **Don Quixote de La Mancha**, por exemplo. As abordagens teóricas da Metaficção foram realizadas por nomes como Hutcheon e Patricia Waugh e ocuparam lugar relevante nos debates sobre arte e literatura, sobretudo no decorrer das décadas finais do século XX. É, todavia, necessário reiterar que a metaficção é reivindicada como fenômeno observado nas formas literárias pré-modernas, como afirma Max Saunders, em **Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature**:

Enquanto ‘metaficção’ pode parecer um termo anacrônico para descrever a auto/biograficção da virada do século para escritores como ‘Rutherford’, Gosse ou Benson, no momento em que chegamos ao modernismo de Woolf e Stein, não há dúvida de que obras como **Orlando** ou **A Autobiografia de Alice B. Toklas** estão tematizando seus próprios processos de representação. Tais obras, juntamente com as de Pessoa e Joyce discutidas no Capítulo 7, representam os primórdios do que poderíamos chamar, por meio de outro neologismo (infelizmente, este capítulo deve introduzir mais três termos), metaficção auto/biográfica. De modo que a metaficção

¹⁵⁵ “*Chinese-box structure*: Skewed and distorted narratives, subject to abrupt shifts and transformations, and ambiguous as to its boundaries.” (MACHALE, p. 112, tradução nossa).

¹⁵⁶ “It suspends normal categories of time and space, social and rational categories which are built up in everyday architecture and behaviour, to become ‘irrational’ or quite literally impossible to figure out.” (MACHALE, p. 112, tradução nossa).

historiográfica representaria uma pós-modernização do romance histórico e a metaficção auto/biográfica representaria uma pós-modernização da auto/biografia. (SAUNDERS, 2010, p. 493-494, tradução nossa).¹⁵⁷

Essa menção à metaficção é relevante também por evidenciar que não apenas o *estranhamento* apresentaria uma constituição ambivalente, reivindicada como sendo ao mesmo tempo moderna e clássica. Essa característica dupla seria reconhecível também nas metaficções e aqui serviria para evidenciar que ao menos dois procedimentos importantes, já consolidados quando do advento do fenômeno autoficcional, enfrentaram também questionamentos quanto às tentativas de delimitar suas origens, o tempo e o modo como atuariam nas narrativas literárias Ocidentais.

Por fim, retoma-se a lista de procedimentos proposta por Daniel Blaustein. Os quatro últimos procedimentos antimiméticos da lista parecem bastante distintos entre si, sem compartilhar uma unidade mais imediata, mesmo porque referem-se a instâncias de construção e produção textuais muito diferentes entre si:

15. Presença de personagens inominados - A falta de nome próprio restringe o efeito da ilusão realista; 16. Metáforas estruturais, que permitem a transição de uma célula do texto ou do intertexto a outra, caracterizando-se por seu dinamismo produtivo. 17. Recursos gráficos que destacam a materialidade do texto; por exemplo: uso de itálico, de letras em negrito, alterações ortográficas, espaços em branco, organizações textuais peculiares que rompem com uma leitura linear, inclusão de ilustrações, uso de cores, etc. (McHale 1987: capítulo 12). 18. A presença do fantástico, que implica uma suspensão da ilusão mimética e uma ênfase nas técnicas de escrita [...]. (BLAUSTEIN, 2011, p. 35, tradução nossa).¹⁵⁸

Ainda com relação ao já mencionado romance **Como me tornei freira**, seria relevante assinalar que nele se apresenta, como característica importante, também o procedimento dos recursos gráficos, sobretudo a partir do uso das reticências que marca,

¹⁵⁷ “While ‘metafiction’ may feel like an anachronistic term to describe turn-of-the-century auto/biografiction by writers like ‘Rutherford’, Gosse, or Benson, by the time we reach the modernism of Woolf and Stein there is no question that works like **Orlando** or **The Autobiography of Alice B. Toklas** are thematizing their own processes of representation. Such works, together with those by Pessoa and Joyce discussed in Chapter 7, represent the beginnings of what we might call, by way of another neologism (alas, this chapter must introduce three more such terms), auto/biographic metafiction. Where historiographic metafiction represents a post-modernizing of the historical novel, auto/biographic metafiction represents a post-modernizing of auto/biography.” (SAUNDERS, 2010, p. 493-494).

¹⁵⁸ “15. Presencia de personajes innominados - La carencia de nombre propio restringe el efecto de la ilusión realista; 16. Metáforas estructurales, que posibilitan el tránsito de una célula del texto o del intertexto, a otra, caracterizándose por su dinamismo productor. 17. Recursos gráficos que destacan la materialidad del texto; por ejemplo: empleo de cursivas, de letra negrilla, alteraciones ortográficas, presencia de blancos, peculiares organizaciones textuales que rompen con una lectura lineal, inclusión de ilustraciones, uso de colores, etc. (McHale 1987: cap. 12). 18. La presencia de lo fantástico, que implica una suspensión de la ilusión mimética y un énfasis de lo escritural [...]” (BLAUSTEIN, 2011, p 35).

praticamente linha a linha, a construção do seu terceiro capítulo, justamente o dedicado à febre e ao delírio da personagem-protagonista, César Aira. Nesse sentido, é curioso destacar em tal narrativa o recurso às aspas em várias palavras, destacadas no decorrer de todo o texto, no intuito de indicar um subtexto que, no entanto, resiste às tentativas de interpretação efetivadas pelo seu leitor. Provavelmente, trata-se de uma cifra construída pelo escritor para causar exatamente este tipo de inquietação frente a esse seu texto. Existiria ainda um outro grupo que, segundo Blaustein, se referiria a procedimentos especiais, cuja existência estaria pautada pela ambiguidade, e que seriam capazes de suscitar:

[...] tanto na ilusão de mimese quanto na sua contraparte, o efeito escritural; trata-se do caso de personagens, espaços ou eventos que aparecem em mais de um texto, no corpus de um determinado autor. Por um lado, isso produz a ilusão de que cada um desses textos reflete ou constitui fragmentos de um mundo ilimitado, de tal forma que um texto permite preencher ausências criadas por outro e o contato entre eles origina motivações naturalizantes; mas, por outro lado, esse procedimento transporta o leitor de um texto a outro, submergindo-o no âmbito da intertextualidade interna ou restrita (Solotorevsky 1993), estimulando assim um efeito ilusório de não fechamento textual que constitui, segundo Derrida (1967/1971: 25), uma característica da escrita: “A ideia do livro, que sempre se refere a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao significado da escrita”. (BLAUSTEIN, 2011, p. 36, tradução nossa).¹⁵⁹

Esses procedimentos especiais parecem pensados para nomear o universo das complexas e inúmeras relações familiares/literárias que, por exemplo, Balzac criara para a sua **Comédia Humana**. Porém, em uma dimensão talvez, apenas talvez, não menos obsessiva eles parecem permitir também que se caracterize o procedimento empregado por César Aira quando da inserção dos locais onde morou em suas narrativas de ficção: Pringles e Rosario, aparecem em vários romances airianos, inclusive em **Como me tornei freira**; já o bairro onde o escritor mora acabou motivando uma de suas obras, **Las noches de Flores**.

¹⁵⁹ “[...] tanto la ilusión de mimesis como su contrapartida, el efecto escritural; se trata del caso de personajes, espacios o eventos que aparecen en más de un texto, en el corpus de un autor dado. Por una parte, ello produce la ilusión de que cada uno de estos textos refleja o constituye fragmentos de un mundo ilimitado, de modo tal que un texto permite llenar ausencias creadas por otro y el contacto entre ellos origina motivaciones naturalizantes; pero, por otra parte, dicho procedimiento transporta al lector de un texto a otro, sumiéndolo en el ámbito de la intertextualidad interna o restringida (Solotorevsky 1993), y estimulando así un efecto ilusorio de no clausura textual, la cual constituye, según Derrida (1967/1971: 25), un rasgo escritural: ‘La idea del libro, que remite siempre a una totalidad natural, es profundamente extraña al sentido de la escritura’.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36).

Daniel Blaustein cita outro desses procedimentos especiais, um que se refere ao uso das descrições, e, do mesmo modo, tal procedimento também parece relacionar-se ao emprego que Aira confere às descrições em sua obra, bem como ao tratamento que ele dispensa à questão das descrições em seu ensaio “Evasión” (2017), por exemplo. Quanto ao caráter especial dos tipos de descrição, Blaustein afirma que: “essas podem ser tanto procedimentos miméticos quanto antimiméticos; no primeiro caso, elas estariam a serviço da trama – seja no âmbito do primeiro plano ou do épico ou mundo principal” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36, tradução nossa).¹⁶⁰ Já num segundo caso, tratar-se-ia “das descrições que perturbam o desenvolvimento do enredo e permanecem desse modo como manifestações da escrita.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36, tradução nossa).¹⁶¹

Na sequência, o teórico aponta mais uma quantidade de procedimentos que poderiam ser trabalhados de modo ambíguo nas narrativas literárias. De modo que eles pudessem tanto tender ao polo mimético quanto, pelo contrário, ao polo antimimético, isso a depender do tratamento conferido a eles pelo escritor e da relação estabelecida com os demais constituintes da narrativa, com o tema, por exemplo. Ressalta-se, mais uma vez, que a definição conferida a esse conjunto de procedimentos parece possibilitar a observação deles a partir da obra de Aira. Novamente, no caso da constituição do narrador-protagonista infantil que se apresenta em **Como me tornei freira**, seria possível citar Blaustein quando afirma:

É importante ressaltar, além disso, que no caso daqueles procedimentos antimiméticos – por exemplo, o trânsito da fronteira de relevância funcional, forma espacial, fragmentação, incoerência discursiva, repetições – que estariam motivados, eles se encontrariam também a serviço da referencialidade; pense, por exemplo, na incoerência discursiva ou na fragmentação que reflete a fala de uma personagem infantil. (BLAUSTEIN, 2011, p. 36, tradução nossa).¹⁶²

Em **Como me tornei freira**, esse tipo de incoerência discursiva não costuma se apresentar majoritariamente na fala da protagonista infantil para caracterizá-la, mas,

¹⁶⁰ “éestas pueden ser tanto procedimientos miméticos como procedimientos antimiméticos; en el primer caso, ellas estarían al servicio de la trama – ya sea en el ámbito del primer plano o del proceso épico o mundo mayor.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36).

¹⁶¹ “de descripciones que perturban el desarrollo de la trama y quedan así como manifestaciones escriturales.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36).

¹⁶² “Importa destacar, además, que en caso de aquellos procedimientos antimiméticos – e.g., traspaso del umbral de pertinencia funcional, forma espacial, fragmentación, incoherencia discursiva, repeticiones – estuvieran motivados, ellos se encontrarían también al servicio de la referencialidad; piénsese, por ejemplo, en la incoherencia discursiva o la fragmentación que refleja el habla de un personaje infantil.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 36).

acaba aparecendo também nas falas desconexas, loucas ou enfurecidas das outras personagens: primeiro do pai da niña César Aira, depois da professora e, por fim, da louca viúva do sorveteiro. O efeito não deixa de ser desestabilizador e por sua vez inventivo, pela evidente subversão também neste nível da lógica usual de funcionamento discursivo, especialmente no que tange às representações das crianças, sobretudo as que estão sedimentadas na cultura e nos discursos da mídia de massas.

Ainda no que tange às representações do mundo infantil, seria possível apontar as relações de **Como me tornei freira** com **Zazie no metro**, de Raymond Queneau (1959). Nesse livro de Queneau, a protagonista é uma garota acostumada a falar muitos palavrões e com pouco interesse em obedecer aos adultos que a cercam durante a sua estadia em Paris. Zazie percorre a grande capital a pé ou de taxi, por não poder realizar o sonho de andar de metrô, pois esse está em greve. Uma das possíveis relações desse livro com o romance de Aira estaria a maneira como Queneau recorre a procedimentos de enumeração sucessivos, a jogos de palavras e a outros expedientes para compor a narrativa reconhecida por sua inventividade linguística, pelo disparate dos diálogos e situações. Convém dizer ainda que essa obra de Queneau se tornou famosa também por ter registrado a língua francesa falada pelas pessoas, com suas gírias e inovações, quando da época da escrita do livro. Em vistas de assinalar a profusão das relações entre a narrativa francesa, publicada três décadas antes de **Como me tornei freira**, e esse romance de Aira, seria possível recordar ainda o recurso ao lunfardo, dialeto argentino, ou aos possíveis jogos de palavras e sentidos advindos do *vesre*¹⁶³, tais elementos já foram apontados pela crítica como sendo relevantes para a leitura dessa obra airiana.

Enfim, após apresentar todos os procedimentos listados por Daniel Blaustein, pode-se dizer que vários deles repercutem diretamente nas formas de produção narrativa

¹⁶³ “Me detendré aquí solamente en el primer y el último párrafo de la novela y en la broma del título: **Cómo me hice monja**, que, a renglón seguido del nombre de autor, parece anunciar una autobiografía en clave hagiográfica, claro que ya enfrentando en la tapa al género. Se sabe: los hombres, y César es nombre de hombre, no suelen ‘hacerse monja’. Al menos ése no es el hábito. El crítico Daniel Link ha interpretado este chiste como una apelación al vesre, a la jerga popular, que le permitiría leer al revés, en ‘monja’, ‘jamón’ o sea: ‘fiambre’, ‘muerto’, y anticipar en el título que el niño muere al final. Otra salida del chiste, quizá no menos popular pero sí de una gloria más modesta, ‘de bolsillo’, para seguir con Aira, sería sostener que el título no ha mentido, porque no tiene nada que ver con la lógica de mentira/verdad. Que el título dice, fiel a una continuidad de actos y como se dicen las cosas que no se pueden terminar de decir, la infancia como acontecimiento y como devenir, con una pregunta y una broma a la vez: cómo hacerse monja, o sea tomar los hábitos, o sea salir de la infancia, que no tiene hábitos, morir la niña, volverse varón. Eso se da, todo, en el acto, imprevisiblemente. Para hacerlo no hace falta ningún saber experimentado.” (ASTUTTI, 2002, 162-163).

empregadas por César Aira. Todavia, acredita-se que seja oportuno neste momento tratar daquela que seria a concepção de procedimento especificamente artística, defendida por Aira e por seus precursores e interlocutores, a partir e sobretudo com a delimitação de procedimento efetivada por Raymond Roussel em **Cómo escribí algunos libros míos**. Para tanto, a seguir, serão abordados novamente alguns dos ensaios de Aira e algumas propostas de delimitação dos procedimentos. Alguns desses ensaios foram já mencionados no decorrer dos capítulos anteriores deste trabalho. Serão mencionados no tópico a seguir, especificamente: “A nova escritura”, ensaio no qual Aira apresenta o procedimento como sendo o modo de atuação das vanguardas; “A chave unificada”, no qual Aira analisa o sentido do procedimento e suas aplicações a partir de Raymond Roussel; “La Habana”, no qual, novamente, Aira trata do procedimento, agora no decorrer de sua visita a Cuba e à casa que pertencera ao também escritor Lezama Lima.

4.4 Procedimentos - A chave unificada

A prática ensaística é de fato muito relevante na obra de César Aira. Em artigo de novembro de 2017, Jorge Carrión analisa os três livros de ensaios de Aira: **Continuación de ideas diversas** (2014), **Evasión y otros ensayos** (2017) e **Sobre el arte contemporáneo** (2010), já mencionados nos capítulos anteriores deste trabalho. Sobre esses volumes que reúnem a produção ensaística do escritor, Carrión afirma o seguinte:

A honestidade obriga, no entanto, a reconhecer um paradoxo: os romances de César Aira apresentam níveis desiguais, enquanto seus ensaios são todos excelentes. Talvez seja porque seus romances estão ensaiando, enquanto seus ensaios não. Em outras palavras: seus romances experimentam, saboreiam procuram, eles se equivocam ou acertam, porque eles avançam às cegas, porque são um laboratório; enquanto que seus ensaios sempre atingem o alvo porque a busca é prévia, mental, ideias, defesas e certezas são decididas com antecedência.

O paradoxo engendra outro paradoxo, ainda mais interessante: o final. Em muitos momentos, César Aira parece estar falando de Ricardo Piglia, sem mencioná-lo (a ausência de Aira, na verdade, também ressoa nos três volumes dos diários de Piglia). Por exemplo, quando ataca a literatura do Eu, que “pertence ao gênero dramático, não à narrativa em si”. A verdade é que tanto um quanto o outro levaram a reflexão sobre a literatura e o diário a

níveis paralelos. Os diários de Piglia eram os cadernos míticos. Os de Aira são seus romances, que são ensaios. (CARRIÓN, 2017, tradução nossa).¹⁶⁴

Esse movimento de apontar a qualidade extrema da obra ensaística de Aira e, por outro lado, certa despreocupação do escritor quanto ao cuidado com as suas demais narrativas, como no caso dos romances, costuma ser comum à crítica literária da obra airiana. Interessa destacar ainda deste trecho o fato de que tanto Piglia quanto Aira estariam operando a partir de propostas particulares de valorização de gêneros considerados menores ou relegados durante muito tempo ao esquecimento, como no caso do diário, para o primeiro, e dos ensaios, para o segundo.

Em “O ensaio e seu tema” (AIRA, 2007), apresenta-se uma discussão sobre o Procedimento dos Dois Termos Conjugados, A e B: definido por Aira a partir da diferença entre a escrita do ensaio e a do romance. A diferença essencial entre eles seria o “lugar ocupado pelo tema num e noutro.” (AIRA, 2007, p. 55). No romance, o tema só se revelaria no final da narrativa: “O literário do romance está no adiamento do tema e na alteração das intenções; quando o tema se antecipa e a intenção se realiza, suspeitamos, com bons motivos, de uma deliberação de tipo comercial ou mercenária.” (AIRA, 2007, p. 55). Já no ensaio, pelo contrário, “o tema vem antes, e é esse lugar que assegura o literário do resultado.” (AIRA, 2007, p. 55). No ensaio, o essencial é acertar na escolha do tema antes de escrevê-lo:

Quero falar da escolha do tema para o ensaio a partir de uma estratégia particular, não muito difícil de detectar porque fica declarada já no título: refiro-me aos dois termos conjugados, A e B: “A muralha e os livros”, “As palavras e as coisas”, “A sociedade aberta e seus inimigos”. É um formato bastante comum — suspeito, aliás, de que não haja outro, mesmo dissimulado. Nos anos setenta era algo quase obrigatório, tanto que com alguns amigos tínhamos pensado em oferecer às usinas editoriais de ensaios

¹⁶⁴ “La honestidad obliga, sin embargo, a reconocer una paradoja: las novelas de César Aira son de un nivel desigual, mientras que sus ensayos son todos excelentes. Quizá se deba a que sus novelas ensayan, mientras que sus ensayos no lo hacen. En otras palabras: sus novelas experimentan, prueban, buscan, se equivocan o aciertan, porque avanzan a ciegas, porque son laboratorio; mientras que sus ensayos siempre dan en la diana porque la búsqueda es anterior, mental, las ideas y las defensas y las certezas están decididas de antemano.

La paradoja engendra otra paradoja, todavía más interesante: la final. En muchos momentos, César Aira parece estar hablando de Ricardo Piglia, sin mencionarlo (la ausencia de Aira, de hecho, también late en los tres volúmenes de los diarios de Piglia). Por ejemplo cuando ataca la literatura del Yo, que ‘pertenece al género dramático, no al narrativo propiamente dicho’. Lo cierto es que tanto uno como el otro han llevado la reflexión sobre la literatura y el diario hasta dos cumbres paralelas. Los diarios de Piglia eran los míticos cuadernos. Los de Aira, son sus novelas, que son ensayos.” Jorge Carrión, 19 novembro de 2017, **The New York Times em Espanhol**. Disponível: <<https://www.nytimes.com/es/2017/11/19/cesar-aira-mejor-ensayista-que-novelistas/?ref=collection%2Fsectioncollection%2Fnyt-es>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

um procedimento simples para produzir títulos. Consistia num diagrama feito a partir de duas linhas em ângulo reto, sobre as quais se escrevia duas vezes, na vertical e na horizontal, a mesma série de termos extraídos da base comum de interesses da época; digamos: Liberação, Colonialismo, Classe Operária, Peronismo, Imperialismo, Inconsciente, Psicanálise, Estruturalismo, Sexo etc. Bastava pôr o dedo num dos quadrinhos assim formados, remeter-se à abscissa e à coordenada, e se obtinha um tema: Imperialismo e Psicanálise, Mais-valia e Luta Operária, ou o que fosse. Tinha-se, é claro, de tomar a precaução de não eleger uma casa da diagonal central, nesse caso poderia sair algo como Capitalismo e Capitalismo. O que, pensando bem, teria sua originalidade. (AIRA, 2007, p. 55-56).

Obviamente que esse ensaio não deixa de apresentar uma oportunidade para a análise do panorama intelectual do final do século XX. Apesar do humor, fica evidente a crítica às correntes teóricas e das formas de se fazer crítica e produção intelectual no período de mudanças que antecedeu o início da globalização. Desde a realidade periférica e convulsa da América Latina Aira apresenta sua hipótese sobre o modo de funcionamento do ensaio:

Minha hipótese é de que o tema do ensaio são dois. Um só não é um bom tema para o ensaio. Caso seja um tema só, não vale a pena escrevê-lo porque alguém, antes, já o terá escrito, e podemos apostar tê-lo feito melhor que nós. Mesmo o autor do primeiro ensaio do mundo teve de enfrentar este problema. Com isso voltamos maciçamente à questão do prévio que destaquei no início. O ensaio é a peça literária que se escreve antes de escrevê-la, quando se encontra o tema. E esse encontro se dá no seio de uma combinatória: não é o encontro de um autor com um tema, mas sim de dois temas entre si. Se uma combinatória se esgota ou satura, só resta esperar que a História a renove. O tesouro coletivo de interesses se transforma o tempo todo. Mas o interesse sozinho, por mais atual e urgente que seja, nunca é suficiente para se tornar arte, está demasiadamente comprometido com sua funcionalidade biológica. O interesse é o fio de Ariadne com que nos orientamos para continuarmos vivos, e com isso não se brinca. (AIRA, 2007, p. 57).

Importante a questão dessa *combinatória*, que permite um paralelo com as narrativas ficcionais do próprio Aira. Afinal, os procedimentos se referem, na sua obra, à mobilização/disposição de um conjunto de elementos capazes de por em relação e/ou em oposição temas e ações, imagens e fórmulas narrativas. Nesse sentido, o Procedimento combinatório de dois temas parece importar na medida em que possibilita ao escritor manter-se em constante renovação dos temas tratados em sua literatura. Aliás, a menção anterior a Piglia torna interessante apontar as semelhanças da leitura de Aira para o ensaio e a proposta das teses sobre o conto (PIGLIA, 2004). Na sequência de seu ensaio, Aira lembra ainda o quão importante é o interesse, o verdadeiro fio condutor de qualquer maquinaria narrativa:

Para existir arte, deve haver um desvio (uma perversão, caso se queira) do interesse, e o modo mais econômico de se tomar esse desvio é juntá-lo abruptamente com outro interesse. Inócua como parece, a operação é radicalmente subversiva, pois o interesse se define em seu afastamento obsessivo, por ser único e não admitir competência. Na origem dessa subversão está a origem da arte de fazer ou de pensar. Disso poder-se-ia deduzir uma receita para fazer literatura. Se escrevo sobre corrupção, será jornalismo ou sermão; se acrescento um segundo item, digamos arqueologia ou artrite, há alguma possibilidade de ser literatura. E assim com tudo. Se faço um jarro, por melhor que faça, nunca deixará de ser um trivial artesanato decorativo; se o acoplo a um suplemento inesperado, como a genética ou a televisão, pode então ser arte. (AIRA, 2007, p. 57-58).

Esse desvio do interesse que inerentemente a arte demanda para poder existir é melhor manejado, segundo Aira, ao juntar esse interesse inicial a outro. Em seguida, ainda que sutilmente, afirma que isso seria uma receita para a produção de literatura: “não se trata de insistir tanto no ensaio como forma artística, porque o ensaio se apresenta melhor como conteúdo.” (AIRA, 2007, p. 58). Pode-se recuperar neste momento “Hibridações do romance no século XXI: O caso do *romance-ensaio*”, de Antonio Marcos Pereira, no qual as relações entre romance e ensaio são problematizadas:

[...] os livros de Coetzee que exploram a personagem Elizabeth Costello; Todas as Almas, de [Javier] Marías; alguns romances de César Aira; várias produções de Vila-Matas e Tabucchi: se há um tráfico autoficcional que pode ser tomado com uma baliza da produção contemporânea, como sugerem Klinger (2006), Alberca (2007) e Azevedo (2008), há uma relação entre os gêneros romance e ensaio que se sedimenta em paralelo a essa mesma operação. Como acredito que os casos que elenquei indicam, essa relação não é adventícia ou casual, nem tampouco algo capaz de ceder a uma consideração permissiva do tipo “Ah, mas isso já está lá na Odisseia”. Estamos discutindo *explicitações* do ensaio, ou de um *modus operandi* ensaístico reconhecível, em certa medida consistente com teorizações sobre o gênero ensaio e com uma compreensão de sua genealogia, desenvolvimento e possibilidades atuais. (PEREIRA, 2013, p. 52).

Pereira propõe analisar essas narrativas híbridas como formas de romance-ensaio e afirma que essa forma de relação se daria em paralelo com o desenvolvimento das formas autoficcionais. Para César Aira, a origem do ensaio estaria de fato relacionada com uma verdadeira “exigência de espontaneidade” (AIRA, 2007, p. 58). Para ele, no que se refere à forma do ensaio,

[...] pode-se rastreá-la genealogicamente nas origens do ensaio como gênero, seja na antiguidade, como derivado da conversa ou da carta, seja nos ingleses do século XVIII, como leitura casual de jornais. Foi sempre julgado com parâmetros de imediatez, de divagação reveladora, de chapa instantânea do pensamento. No nascimento do ensaio propriamente dito, em Bacon ou

Montaigne, tais parâmetros sistematizaram-se como conjunção de um segundo tema, “Eu”, o sujeito em busca de objetos, aderindo-se a todos os temas. A forma A e B, mesmo que não esteja no título, é onipresente, pois sempre se trata, para ser um ensaio, disto ou daquilo... e eu. Caso contrário, é ciência ou filosofia. (AIRA, 2007, p. 58).

A partir desse trecho, torna-se ainda mais evidente a possibilidade de se pensar o imbricamento entre ensaio e romance considerando a sua contribuição também para o desenvolvimento das formas narrativas da autoficção. Dentre as demais especificidades do ensaio, enquanto gênero erudito e inventivo, Aira apresenta uma possível distinção na ordem da organização desse tipo de narrativa: no ensaio, ao contrário do que ocorreria no romance, os temas seriam encarados de frente, isto é, sem o anteparo propiciado pelas personagens de ficção. Aira explica que, na relação do ensaio com a personagem, se daria uma operação bastante distinta daquela percebida no romance:

Isso não quer dizer que não há uma personagem, ou que o ensaísta realiza sua atividade antes da irrupção da personagem. Diria, ao contrário, que faz isso depois. Para iniciar um ensaio é preciso uma operação específica e bem delicada: a extirpação da personagem. Uma cirurgia perigosa, de alta tecnologia, pois ao mesmo tempo se tem de incluir o eu na conjunção com o segundo tema, deixando oco o rastro do prévio. É como se cada ensaio tivesse por premissa tácita um episódio anulado, que poderíamos formular nestes termos: “Acabo de assassinar minha esposa. Não suportava mais seu mau-caráter e suas exigências desmedidas. Estranglei-a, num acesso de raiva. Passada a comoção do crime, invadiu-me uma estranha calma e uma lucidez singular, graças à qual pude decidir ser inútil tentar fugir do castigo que mereço. Para que ingressar nos embaraçosos trâmites convencionais de esconder o cadáver, buscar um álibi, mentir, atuar, se o astuto detetive me descobrirá no fim? Também se pode ser feliz no cárcere, com bons livros e tempo livre para lê-los. Assim que acionei a polícia, sentei, esperando. Enquanto não chegam, penso na relação conflituosa entre marxismo e psicanálise...” Etcétera.

Esconder o cadáver e buscar um álibi, ou seja, dispor o espaço e o tempo, são os “trâmites embaraçosos” da ficção, que fica para trás. Ou se faz isso resignado, ou se aceita o castigo por não tê-lo feito, e assim se abre, diante de nós, o vasto e gratificante campo da não-ficção. Para ampliar um pouco mais a metáfora, devemos dizer que a vítima tem por destino retornar como fantasma. (AIRA, 2007, p. 58-59).

A entrega do ensaio, o exercício de romper com a tendência à dissimulação, o gesto de dar-se a ver, de perfilar-se de “cara limpa”, de fato diferem dos “trâmites embaraçosos” que a ficção implicaria. Todavia, diferem, aparentemente, apenas no cálculo. No fim, ensaio e romance, serão alcançados pelo leitor, pela responsabilização que recai sobre o autor, pela notoriedade ou pelo esquecimento. Desse modo, restaria de fato a aceitação do escritor quanto ao castigo, imediato ou posterior, por suas responsabilidades. Aira acrescenta outra distinção que seria relevante quanto ao ensaio e

outras formas narrativas:

O contista deve conhecer seu ofício, o poeta deve ser original, o romancista deve alquimizar a experiência... o ensaísta deve ser inteligente. Um resultado da falta de mediação seria que a inteligência não se predica tanto pelo texto quanto pelo que escreve. Já não há a tela objetiva na qual podiam se manifestar o ofício, a originalidade, a experiência. A subjetividade direta se justifica como inteligência, que encontra na espontaneidade o único modo de não se mostrar ofensiva.

O ofensivo, perigo sempre latente, é ficar como um sabe-tudo. Esse mecanismo de subjetivação se verossimiliza nos fatos com uma exigência de elegância. Na realidade, o ensaio tem funcionado no sistema da literatura como um paradigma ou pedra-de-toque, não tanto da inteligência, mas por sua elegância. O ensaísta deve ser inteligente, mas não muito; deve ser original, mas não muito, deve dizer algo novo, fazendo, porém, com que passe por velho. (AIRA, 2007, p. 59-60).

As distinções apresentadas por Aira na comparação entre ensaio e romance, parecem gravitar em torno de uma intenção, quase constante na prosa do escritor, e que pode ser definida como o exercício da provocação. É fato que Aira é romancista e ensaísta, é fato também que esse tipo de divisão quanto aos gêneros narrativos não passa de um exercício didático, quando não dogmático. Contudo, algumas das distinções apresentadas são relevantes de se ter em conta na análise das narrativas contemporâneas, não apenas as de Aira. Outra dessas distinções se refere à relação particular que o ensaio entabularia com a enunciação, ou, nas palavras do próprio escritor:

O ensaio tem algo de enunciação, algo que o narrador moderno se esforça por anular. Essas formulações antiquadas como “deixáramos nosso herói em tal ou qual questão...”, ou “mas os leitores estarão se perguntando...”, que já não se usam mais, no ensaio persistem, pois são inerentes ao gênero. A imediatez do autor com seu tema impõe os protocolos da enunciação. Na ficção, a personagem serve para anular ou neutralizar a enunciação, convertendo tudo em enunciado. Ao se livrar desse apoio na comédia do discurso, o romance adota, esnobe, com riso de *parvenue*, todas as inovações e vanguardismos; enquanto o ensaio, gênero dândi, prefere esse sabor aristocrático alheio às modas.

A chave para se conseguir essa elegância espontânea é o prévio. Para não revelar o esforço é preciso tê-lo deixado para trás. Tudo o que é importante aconteceu antes; o ensaísta pode inserir uma certa distância com sua matéria; costuma-se dizer que a chave dos bons modos à mesa é ter fome; os bons modos do ensaísta dependem de não ter de pôr muito afincos na busca da verdade. (AIRA, 2007, p. 60).

Para Aira, a elegância espontânea que o ensaio alcança advém do prévio, isto é, de tudo que precede à própria escrita, de tudo que precede a escolha do tema do ensaio, enfim. Seria possível afirmar também que essa delimitação das diferenças entre o modo

de funcionamento do ensaio e da ficção é relevante porque evidencia o interesse de Aira por procedimentos enunciativos capazes de servir a mais de uma única finalidade. A partir dessa predileção de Aira pelo ensaio e seu modo de funcionamento baseado no prévio, seria possível reafirmar também que a concepção de literatura de César Aira pauta-se pelos exercícios de construção, planejamento e delimitação a partir de escolhas prévias. Contudo, de volta ao seu ensaio, esclarece-se, todavia, que o prévio não está livre de apresentar suas próprias complexidades e riscos:

Aqui devo dizer que o prévio na literatura tem duas faces: uma boa, que nos lança ao trabalho de escrever, outra má, que torna inútil tudo o que se escreve, banhando-se na luz divina da redundância. Em seu lado bom, o ensaio é o gênero mais feliz. A felicidade existe em razão direta com a liberdade que nos permite exercer num momento dado. Ao não ser obrigatória, por sorte, a literatura guarda em sua origem a livre escolha. Depois, a margem de liberdade se estreita. Aquele que escreve durante um longo período, inevitavelmente verá sua liberdade se reduzir cada vez mais. Mas aí está o ensaio, para nos devolver a fortuna das origens, ao julgar-se no campo da escolha prévia, onde está o tema. (Entre parênteses, creio que o tema não se escolhe, mas o contrário: onde ainda há tema, continua havendo escolha e, portanto, liberdade.)

Um convidado de última hora, a essa altura, é o crítico. Mas ele não esteve ausente em tudo o que disse até agora, porque o crítico é essencialmente ensaísta. O crítico que deseja ir além da descrição e explicar de onde saíram os livros que leu, terá de retroceder à sociedade e à História que os produziram. E a regra, a que obedece a felicidade de nosso ofício, deseja que a cada vez que da literatura se retorne ao prévio, que se faça isso escrevendo ensaios. (AIRA, 2007, p. 61).

No fim de seu ensaio, Aira apresenta aquele que seria o elemento faltante à discussão: a figura do crítico literário. Com este movimento, explicita o fato de que o crítico seria também um ensaísta e, desse modo, a menção a ele estaria já subentendida no desenrolar do ensaio. Porém, ainda mais importante é o fato do escritor sentenciar, no fim de seu texto, que a renovação da literatura se dá via retorno ao prévio e que toda vez que esse movimento de retorno ocorre na literatura é por meio da escrita de ensaios, ou seja, que o ensaio seria capaz de proporcionar as transformações nas práticas literárias, sobretudo, a partir do tipo de articulação entre construção literária/argumentativa e análise que esse tipo de narrativa obrigaria, já de saída.

Também no sentido das contribuições ensaísticas de Aira está, por exemplo, um dos fragmentos de **Continuación de ideas diversas**, no qual o escritor resume o que seria a “Fundação mitológica do realismo na literatura” (AIRA, 2014, p. 29, tradução

nossa)¹⁶⁵ para, a partir daí, definir também o realismo como um procedimento literário nascido de uma necessidade de ruptura com a tradição. Aira defende que houve um momento a partir do qual os escritores se cansaram de deuses ou fadas ou heróis ou donzelas e de todo o rol das personagens e cenários e peripécias que haviam conformado a “maquinaria tradicional da literatura.” Era o tempo de inovar, de aprender coisas surpreendentes, de “algo diferente e novo.” (AIRA, 2017, p. 11, tradução nossa).¹⁶⁶

Como empreender uma renovação se as ideias que ocorriam a esses escritores brotavam da mesma origem comum? Foi então, segundo ele, que veio a ideia audaciosa e aparentemente contraditória ao exercício da escrita: “renunciar à fonte de onde teria vindo aquele material até o momento, o que não era nada além da imaginação literariamente educada, e deixar que os enredos, personagens e cenários se apresentassem como um agente externo” (AIRA, 2014, p. 29, tradução nossa).¹⁶⁷ Aira diz que tal mudança significou um grande risco, uma jogada arriscada: “hoje a chamaríamos de vanguardista, ou falaríamos de um ‘procedimento’ como o de Raymond Roussel. A matéria da qual, daí em diante, se alimentariam suas ficções seria a que lhes fornecesse a realidade, em suas formações e desenvolvimentos próprios.” (AIRA, 2014, p. 29, tradução nossa).¹⁶⁸ Foi dessa maneira que, de acordo com ele, os escritores conseguiram se furtar ao repertório então já desgastado da imaginação.

Aira apresenta assim um mito de origem para o realismo, lido como um procedimento ousado, inventivo e não como o fruto de uma preeminência exterior, social, a invadir a literatura por mera obrigação histórica. Ele continua: “Deve-se perceber que essa manobra não lhes teria ocorrido caso não tivesse sido naquele exato momento da história (e não abandonamos o território do mito) que a realidade se tornava interessante, rica, mutável, heterogênea...” (AIRA, 2014, p. 29, tradução

¹⁶⁵ “Fundación mitológica del realismo en literatura.” (AIRA, 2014, p. 29).

¹⁶⁶ “la maquinaria tradicional de la literatura.”; “algo distinto y nuevo.” (AIRA, 2014, p. 29).

¹⁶⁷ “renunciar a la fuente de la que había venido su material hasta ese momento, que no era otra que la imaginación literariamente educada, y dejar que sus argumentos y personajes y escenarios se los diera un agente externo a ellos.” (AIRA, 2014, p. 29).

¹⁶⁸ “hoy la llamaríamos vanguardista, o hablaríamos de un ‘procedimiento’ como el de Raymond Roussel. La materia de la que en adelante se alimentarían sus ficciones sería la que les diera la realidad, en sus formaciones y desarrollos propios.” (AIRA, 2014, p. 29).

nossa).¹⁶⁹ César Aira costuma dizer que gostaria de ter sido um escritor realista e esse tipo de afirmação desperta desconfiança, mas análises de pesquisadores de sua obra, como no caso dos trabalhos de Sandra Contreras, tratam dessa relação peculiar do escritor com o realismo.

Considerando o mito fundador apresentado acima e a perspectiva de funcionamento da “nova escritura” de Aira, pode-se afirmar que uma das definições para procedimento seria: a renúncia a fórmulas prévias para efetivar novos modos de recontar, de continuar narrando num mundo que já acumula uma imensa cultura livresca, escrita. Pode-se afirmar também que o uso de procedimentos se dá de muitas maneiras, diante do esgotamento das possibilidades de interferência do artista na obra. Todavia, todas essas formas de uso dos procedimentos parecem trabalhar no sentido de garantir que a obra de arte não escape da mão de seu criador. Talvez, dessa perspectiva, se torne mais compreensível a recusa de Aira à tese da perda da aura de Walter Benjamin, especificamente em se tratando da literatura, enquanto obra de arte. Afinal, com o procedimento, sempre haverá a possibilidade de continuar criando, mesmo e, sobretudo, nos períodos de saturação das fórmulas narrativas e dos modos de narrar.

Enfim, pode-se resumir esse fragmento sobre o realismo como a reivindicação de Aira por uma leitura para o advento do realismo como uma espécie de mudança de paradigma no entendimento da composição literária. Definir o surgimento do realismo como o emprego de um procedimento não deixa de fazer sentido como possibilidade reflexiva. Demonstra o interesse de Aira por analisar os modos de consolidação das formas de narrar modernas e contemporâneas. Assim, ao propor que se entenda o realismo como um procedimento, Aira enseja também a oportunidade para que se pense também a autoficção, como um novo procedimento capaz de gerar narrativas. Carlos Surghi, em “César Aira y el Procedimiento Como Experimentación”, quem diz que:

Liberto então do peso que a tradição outorga à literatura do passado, mas também à margem da tradição própria que com cada um de seus romances um escritor pode construir para si, a noção de procedimento presente nos ensaios de Aira e a autofiguração como o “último escritor” transformam-se em chaves interpretativas para a leitura de suas últimas produções narrativas em meados da década de 90, tais produções que se caracterizam pela brevidade, ausência de temas, recusa à explicitação dos sentidos da narrativa

¹⁶⁹ “Hay que hacer notar que esta maniobra no se les habría ocurrido si no fuera porque en ese preciso momento histórico (y no abandonamos el terreno del mito) la realidad se volvía interesante, rica, cambiante, abigarrada...” (AIRA, 2014, p. 29).

e presença constante da escrita como protagonista da arte entendida como experimentação. (SURGHI, 2014, s.p, tradução nossa).¹⁷⁰

Como já mencionado anteriormente, Eduard Marquardt (2008) é outro teórico que também parte da perspectiva do procedimento para analisar a obra de Aira. Ele aborda o procedimento na obra airiana a partir daquilo que considera como sendo o *gesto-primeiro* da literatura desse escritor, isto é, “o abandono”. O movimento realizado por Marquardt se dá a partir de uma instância pouco mensurável e difícil de ser contornada, pois do abandono nasceriam os demais mecanismos de escritura presentes na obra do escritor: “próprio do abandono é o contínuo; próprio do contínuo é a tradução; próprio da tradução é a singularidade; próprio da singularidade é a literatura; próprio da literatura é o Real.” (MARQUARDT, 2008, p. 48).

Apesar do teórico apontar esses “mecanismos da escritura” em Aira, eles pairam sobre a obra do escritor de modo pouco tangível ou localizável, referem-se mais a momentos de tomada de consciência ou de mudança de percepção e postura de César Aira diante da literatura e do cânone, enquanto escritor de literatura e também enquanto leitor. Isso provavelmente se deva ao fato dos procedimentos serem genéricos, como afirma Marquardt, gestos realizados rumo à constituição do “mito do escritor”, rumo ao próprio estilo e ao próprio projeto literário. Esse tipo de dificuldade de localizar os procedimentos materialmente na obra de Aira não se refere apenas aos pesquisados no âmbito da crítica, é válido recordar que o próprio escritor, em “A nova escritura”, afirmava que o artista contemporâneo havia deixado de ser um criador de obras de arte e se tornado um produtor, cada artista contemporâneo empregaria, desse modo, procedimentos que lhe seriam próprios para a produção dessas obras. (AIRA, 2001, p. 17). O procedimento seria, portanto, um caminho para refletir acerca da arte contemporânea. Quanto ao sentido de procedimento, a partir de Raymond Roussel, Aira afirma que ele teria a sua relevância maior no seguinte aspecto:

Na verdade, o que eu gostaria de tornar compreensível não é o procedimento de Roussel propriamente dito (assim como ele explica em **Cómo escribí**

¹⁷⁰ “Liberado entonces del peso que la tradición le otorga a la literatura del pasado, pero también al margen de la propia tradición que con cada una de sus novelas un escritor puede construir para sí, la noción de procedimiento presente en los ensayos de Aira y la autfiguración como ‘último escritor’ se transforman en claves interpretativas para la lectura de sus últimas producciones narrativas a mediados de fines de los años 90, las cuales se caracterizan por la brevedad, la ausencia de temas, la negativa al despliegue narrativo y la presencia constante de la escritura como protagonista del arte entendido como experimentación.” SURGHI, Carlos. **Revista Laboratório**, 2014. Disponível em: <<http://revistalaboratorio.udp.cl/category/investigacion-nro-6/>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

algunos de mis libros), mas o método geral de produção automática de narrativas, do qual esse procedimento é um caso particular, o único (eu acredito) que um escritor da primeira linha desenvolveu e utilizou até as últimas consequências. De acordo com essa generalização do procedimento, uma narrativa pode surgir não da imaginação ou da memória ou de qualquer outro agente psicológico, mas sim da ordenação e da organização narrativas de elementos ou “figuras” provenientes do mundo exterior e reunidos ao acaso. (AIRA, 2013, p. 28, tradução nossa).¹⁷¹

Em síntese, cabe assinalar que procedimento refere-se a uma ação sobre o mundo das formas simbólicas. Trata-se de uma ação essencialmente artística, uma sofisticada forma de ação política, capaz de interferir na realidade. Todavia, as concepções de realidade, ação política, conjunto de características relevantes social e artisticamente, ideologias, noções estéticas etc., mudam de tempos em tempos. Também por esse motivo se torna difícil localizar os procedimentos, que vão mudando no decorrer da história das formas artísticas, sobretudo a partir dos usos que deles é feito pelos artistas e escritores. Para retomar Daniel Blaustein, pode-se genericamente afirmar que, por exemplo, ao contrário das crenças e intenções dos escritores da literatura do *boom* (intenção de alcançar a verdade, crença nos mitos de fundação, uma nostalgia da totalidade e a ambição pela escrita enciclopédica, ou pela ‘Grande novela Americana’), a literatura de César Aira, assim como a de outros escritores classificados como pertencentes à geração do *pós-boom*, tenderia ao desencanto e à incredulidade, herdeira da crise da ideia de verdade e do descrédito quanto às totalidades ou quanto às grandes narrativas. (BLAUSTEIN, 2011, p. 176-177).

Desse modo, seria possível afirmar que César Aira apresenta uma concepção particular de literatura e de arte contemporâneas e que propaga a efetividade dos mecanismos e procedimentos com que tal concepção opera também a partir do exemplo de sua imensa e contínua obra literária. Não é necessário reiterar que a obra de Aira não cresce apenas numericamente e que o escritor, como já dito neste trabalho, vem sendo cotado nos últimos anos entre os possíveis ganhadores do Nobel de Literatura. Com relação à literatura de Aira, é relevante considerá-la, segundo o próprio escritor, tendo em perspectiva um dos seus mais diletos precursores, Raymond Roussel, reconhecido

¹⁷¹ “En realidad lo que me importaría hacer entender no es el procedimiento propiamente dicho de Roussel (tal como lo explica en **Cómo escribí algunos de mis libros**) sino el método general de producción automática de relatos, del que ese procedimiento es un caso particular, el único (creo) que un escritor de primera línea haya desarrollado y utilizado hasta sus últimas consecuencias. Según esta generalización del procedimiento un relato puede surgir no de la imaginación o la memoria o cualquier otro agente psicológico sino de la ordenación y organización narrativas de elementos o ‘figuras’ provenientes del mundo externo y reunidos por el azar.” (AIRA, p. 2013, p. 28).

como o criador do procedimento enquanto método capaz de possibilitar a escrita de obras literárias.

Na sequência, serão observados alguns dos juízos de Aira quanto à importância de Roussel para sua obra e para a literatura contemporânea. Mais de uma vez, em seus ensaios, Aira apresenta ao leitor o procedimento como o *modus operandi* das vanguardas artísticas e especificamente de Duchamp (AIRA, 2001) e confere a tal termo um sentido assimilável. Contudo, em ensaios, como “A chave unificada” (AIRA, 2017), em que o escritor retoma o procedimento, seu sentido e aplicações a partir de Roussel, ele afirma que definir o procedimento seria impossível e pouco produtivo:

Explicitar mais uma vez o famoso procedimento de Roussel é tempo perdido; por mais clara que seja a explicação, sempre ficará um mal-entendido. Roussel é a torre de Babel dos seus intérpretes e estudiosos. De algum modo, ele fez com que todos falem idiomas diferentes. Todo artigo que se escreve sobre ele poderia se intitular: Os erros mais frequentes que se cometem ao falar de Roussel. O preço que se paga por acreditar tê-lo entendido é acreditar que o outro, qualquer outro, o entendeu mal. Isto é, sim, explicável, ao menos parcialmente: um escritor único, que não entra em nenhuma das categorias em que se classificam os demais escritores, continua único na recepção, ou seja, torna único o leitor, que se sente separado de todos os outros leitores pelo abismo do erro. Algo parecido acontece quando o diálogo não é mais entre expertos, mas entre aquele que sabe, que dedicou anos e paixão à leitura de Roussel, e aquele que não sabe mas gostaria de saber: a distância entre ambos é excessiva. Nós, rousselianos, sabemos demais sobre Roussel; há demasiada erudição construída ao seu redor, e lemos tudo, incorporamos tudo ao corpus, porque tudo é pertinente, dada a qualidade de Mundo que têm Roussel e sua obra, qualidade que este fato precisamente confirma. Quem quer entender o Mundo deverá deixar de lado a categoria do pertinente, porque tudo o é, e é isso o que o faz Mundo. Ainda assim, a tentação de explicá-lo de novo se faz irresistível, quiçá não só por motivos psicológicos, mas por uma condição inerente à obra, que exige a multiplicação do único no seio do mal-entendido. Voltar a explicá-lo tem algo de prova de laboratório (AIRA, 2013, p. 06).

Esse jogo tautológico entre a impossibilidade de explicar e o desejo/necessidade de fazê-lo é um registro importante, não apenas no que tange às abordagens da obra de Roussel, mas ainda em relação à abordagem da própria literatura e do ofício de escritor. Já em se tratando de sua relação com a obra de Roussel e de sua devoção assumida por esse artista, Aira retoma a questão do procedimento também no ensaio “La Habana” (AIRA, 2013), que relata a sua visita a Cuba e à casa que havia pertencido a Lezama Lima. Aira trata ainda da sua, segundo conta, necessidade de iniciar qualquer conversa sobre literatura a partir de Raymond Roussel e do procedimento:

O que eu gostaria de ter dito à guia, e por um momento me passou pela cabeça a ideia de realmente dizê-lo, era que um escritor podia fazer outra coisa com uma imagem além de “descrevê-la”: ela devia acreditar que aquela era a única possibilidade. Se não o fiz, se eu nem sequer comecei a fazê-lo foi porque, para me fazer entender, deveria ter começado com uma explicação sobre o que era o procedimento base de Raymond Roussel. E isso já aconteceu comigo: Roussel é um autor tão necessário para a minha ideia de literatura e tão generalizada a ignorância sobre ele que se tornou habitual para mim sentir que não posso sequer começar a falar de literatura se não apresento antes o meu antecedente para o interlocutor. Eu me adianto para esclarecer que nunca faço isso: seria uma lata insuportável,¹⁷² uma tortura infligida a inocentes. Além disso, eu não acho que poderia me fazer entender, acabaria balbuciando incoerências – são questões sobre as quais eu mesmo não estou totalmente certo. (AIRA, 2013, p. 28, tradução nossa).¹⁷³

Vários pontos podem ser destacados neste trecho de “La Habana”, a começar pela necessidade de Aira situar sua origem estético-literária a partir de Roussel. Em segundo lugar, a dificuldade imensa enfrentada por ele ao tentar definir a obra do referido escritor. Há, sobretudo, outro ponto caro a César Aira: a necessidade de divulgar, lembrar, enfatizar, reiterar, a partir de Roussel, o procedimento enquanto alternativa para a criação estética ainda não tão explorada ou difundida ou mesmo valorizada. Aira propagandeia o procedimento e sua grande valia para artistas, escritores, críticos, leitores ou qualquer interessado no funcionamento e/ou construção de narrativas. Com o uso do procedimento, já não se trata de construir narrativas por meio do recurso à memória ou a qualquer outro agente psicológico, trata-se de operar a partir da combinação de duas categorias muito distintas: ordem e acaso.

¹⁷² A imagem da lata dialoga com o parágrafo anterior do ensaio, no qual Aira afirma que: “[Algo que eu me lembrava sobre a Casa Museo, e que deveria colocar na lista de ‘o que eu mais gostei’ foram as duas latas de tabaco havia sobre a mesa. Sobre esta mesa, a guia me disse que ‘Lezama nunca a usava’, porque estava coberta de livros e papéis e que ele preferia escrever sentado na poltrona, sobre uma tábua que apoiava nas pernas. Das latas de tabaco ela me disse, como eu já havia me habituado ouvir, que as cenas desenhadas nos rótulos também haviam sido descritas com todos os detalhes em **Paradiso**.] Algo que recordaba de la Casa Museo, y que debería poner en la lista de ‘lo que más me gustó’ fueron dos latas de tabaco que había sobre el escritorio. De este escritorio me dijo la guía que ‘Lezama nunca lo usaba’, porque estaba cubierto de libros y papeles, y él prefería escribir sentado en el sillón, sobre una tabla que apoyaba en las piernas. De las latas de tabaco me dijo, como ya se me había hecho habitual, que las escenas dibujadas en las etiquetas también habían sido descritas con todo detalle en **Paradiso**.” (AIRA, 2013, p. 27, tradução nossa).

¹⁷³ “Lo que yo habría querido decirle a la guía, y por un momento me pasó por la cabeza la idea de decirselo realmente, es que un escritor puede hacer otra cosa con una imagen que ‘describirla’: ella debía de creer que es la única posibilidad. Si no lo hice, si no empecé siquiera, fue porque para hacerme entender tendría que haber partido de una explicación de lo que es el procedimiento base de Raymond Roussel. Ya otras veces me ha pasado: Roussel es un autor tan necesario a mi idea de la literatura, y tan extendida la ignorancia respecto de él, que se me ha hecho habitual sentir que no puedo empezar siquiera a hablar de literatura si antes no pongo en antecedentes a mi interlocutor. Me apresuro a aclarar que nunca lo hago: sería una lata insoportable, una tortura infligida a inocentes. Además, no creo que pudiera hacerme entender, terminaría balbuceando incoherencias — son cuestiones que yo mismo no tengo del todo claras.” (AIRA, ANO, p. 28).

Michel Leiris, outro dos admiradores de Roussel e membro do *Oulipo*, em texto de 1936, conta como Raymond Roussel, de acordo com o que havia anunciado um pouco antes de sua morte, legava aos seus contemporâneos uma coletânea póstuma sobre si mesmo e sobre a sua obra. Nesse espaço Roussel detalhava o procedimento que havia utilizado para a composição de parte de sua obra em prosa e em teatro. Tal procedimento consistiria, basicamente, em:

Deduz-se do ensaio introdutório que dá título ao livro, e do que se sabe, por outro lado, da maneira como trabalhava Roussel, que a criação literária dele podia se decompor em três fases: primeiro, a fabricação de trocadilhos ou de frases de duplo sentido (partindo de “qualquer coisa”, escreve ele), esses aspectos formais fortuitos suscitando os elementos a confrontar e pôr em obra; depois, o estabelecimento de uma trama lógica que unisse entre si estes elementos, por mais insólitos e diferentes que fossem; finalmente, a formulação dessas relações, da forma mais realista possível, em um texto escrito com o máximo de rigor, sem qualquer preocupação da forma pela forma, obedecendo apenas às regras de uso da gramática e do estilo. São necessárias várias reflexões sobre esse método. (LEIRIS, 2013, p. 61).

O detalhamento com que Roussel explicara, por sua vez, o procedimento, é de uma franqueza exemplar. Em poucas páginas ele demonstra as etapas envolvidas para que o seu procedimento funcione, confessa que esse mecanismo foi evoluindo, lista as obras nas quais teria recorrido a esse expediente e, ainda, apresenta uma pequena síntese de sua biografia de escritor que amargou a incompreensão de seus contemporâneos e desejou patologicamente um reconhecimento público que não obteve:

Sempre quis explicar de que maneira havia escrito alguns dos meus livros (**Impresiones de África, Locus Solus, L'Étoile au front y La Poussière de soleils**). Trata-se de um procedimento muito peculiar. E, na minha opinião, tenho o dever de revelá-lo, já que me parece que talvez os escritores do futuro poderiam vir a se beneficiar dele. Desde bem jovem eu escrevia contos servindo-me desse procedimento. Escolhia duas palavras quase semelhantes (como os metagramas). Por exemplo, billard (bilhar) e pillard (saqueador, bandido). Em seguida, acrescentava palavras idênticas, porém, tomadas em sentidos diferentes e obtinha com isso frases quase idênticas. [...] Uma vez encontradas essas duas frases, meu propósito era escrever uma história que pudesse começar com a primeira e terminar com a segunda. A necessidade de resolver esse problema forneceu todo o material que eu empregava. (ROUSSEL, 2011, p. 54, tradução nossa).¹⁷⁴

¹⁷⁴ “Siempre tuve el propósito de explicar de qué modo había escrito algunos libros míos (**Impresiones de África, Locus Solus, L'Étoile au front y La Poussière de soleils**). Se trata de un procedimiento muy peculiar. Y en mi opinión tengo el deber de revelarlo, ya que me parece que tal vez los escritores del futuro podrían usarlo con provecho. Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, billard (billar) y pillard (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas. [...] Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda. La

No entanto, novamente com Michel Leiris, é necessário advertir sobre a (in)compreensão quanto ao significado do procedimento. Ele não deveria ser encarado como uma força dogmática, nem como uma lei de restrições que operaria quando da confecção de obras literárias:

Podemos dizer, por outro lado, que esse procedimento (visto com razão por Roussel como parente da rima, já que “nos dois casos há criação inesperada devido a combinações fônicas”) corresponde ao que uma técnica sempre deveria ser: um método de inspiração, uma forma de colocar a imaginação em alerta, algo de essencialmente ativo e não – segundo uma confusão muito frequente – uma regra de fabricação petrificada, ou mesmo um cânone estético.

Os resultados aos quais Roussel chegou provam a excelência de seu método, ao menos no que lhe concerne: obtenção – graças à série de palavras unidas por trocadilho ou simples associação – de elementos que se chamam e fazem eco uns aos outros, formando uma trama subjacente análoga, no plano intelectual, à das rimas, a essa “calafetagem” que Mallarmé teria procurado enquanto trabalhava em **Igitur**, ou ainda ao que são as relações plásticas para os pintores; ação desse filão subterrâneo sobre o inconsciente do leitor, dando-lhe a intuição secreta da harmonia da obra; em uma língua cristalina (concisa, às vezes, até o humor), poesia pura, quer dizer, criação de relações entre elementos concretos fora de toda preocupação sentimental ou didática, formação dessas “equações de fatos” de que falou Robert de Montesquiou e que poderíamos nomear “constelações”, emprestando esse termo à parte de **Como escrevi alguns de meus livros** dedicada ao jogo de xadrez. (LEIRIS, 2013, p. 62).

São muitas as tentativas de compreender Raymond Roussel e seu legado. Em “A chave unificada”, César Aira retoma tais tentativas (as suas próprias e a de vários outros) no intuito de compreender Roussel. Para tanto, Aira alude às abordagens do procedimento e apresenta uma apaixonada síntese sobre a relevância de Roussel e de sua singularidade artística para a história da arte desde o século XX. Um dos primeiros movimentos de Aira nesse ensaio, assim como em “La Habana”, é esclarecer que, apesar das várias tentativas de conhecer Roussel, ele e o seu procedimento continuam enigmáticos. O pequeno universo dos iniciados em Raymond Roussel ainda não teria conseguido chegar a um consenso quanto a esse escritor, sua obra e seu procedimento. Seria, pois, nesse sentido, permitido dizer que o procedimento estaria imune à transparência, e que as tentativas de compreendê-lo estariam condenadas a um mal de origem, a um movimento que alimenta o dissenso. O entendimento da obra de Roussel, segundo Aira, não seria da ordem do compartilhável, mas da exclusividade e da negação

necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba.” (ROUSSEL, 2011, p. 54).

de outras vias de interpretação. O inclassificável de Roussel se estenderia, portanto, aos seus próprios leitores e às chaves de leitura propostas para a sua obra. Aira também destaca a diferença essencial que haveria entre estudiosos e leitores amadores frente à obra do escritor e também na relação entre uns e outros (AIRA, 2013).

O movimento levado a cabo por esses intérpretes profissionais e pelos apaixonados seria o de perpetuar a multiplicação das hipóteses e propostas de leitura frente à obra de Roussel. Aira enfatiza outro fator digno de nota quanto à obra rousseliana, ela teria não só apresentado o recurso ao procedimento como teria também se tornado relevante para aqueles artistas, como Duchamp, que o sucederam e consolidaram as bases da arte contemporânea:

Pois bem, um dos enganos mais frequentes quando se fala de Roussel é confundir seu procedimento particular com o procedimento em geral. Um procedimento é um método para gerar argumentos narrativos, histórias. Também poderiam servir para gerar argumentos de outro tipo, poéticos, científicos e até filosóficos; mas no fundo sempre serão narrativas. Esse método poderia consistir em extrair palavras ao acaso do dicionário, ou de um chapéu, e armar uma história que fosse da primeira palavra à segunda, da segunda à terceira... Se a primeira palavra que saiu da cartola é colher, a segunda mercúrio, a terceira bactéria, a história poderia ser sobre um jogo de talheres no palácio do rei de um país cujo principal produto de exportação é o mercúrio, e uma colher desse jogo aparece com uma estranha marca durante um jantar... E dessa marca sai a fórmula para criar uma bactéria que se alimentaria de mercúrio e levaria o país à ruína... Improviso um exemplo qualquer. O procedimento poderia ser qualquer outro, usando imagens recortadas de revistas, ou misturando manchetes do jornal. Não precisa ser muito criativo ou estranho, basta que sirva ao propósito de pôr o acaso a serviço de uma formação linguística qualquer, que depois a honestidade (a honestidade do bom jogador, que não trapaceia) do escritor usará para criar uma história. (Ou trapaceando, dá no mesmo). Como se vê pelo exemplo anterior, o da colher e do mercúrio, o procedimento não fornece a história pronta, mas os elementos para fazê-la, e com os mesmos elementos pode-se inventar histórias diferentes, melhores ou piores segundo quem as fizer. Para Roussel, isso era claro: “Assim como com as rimas podem fazer-se versos bons ou ruins, com este procedimento podem fazer-se livros bons ou ruins”. (AIRA, 2013, p. 05-06).

Pode-se afirmar, com Roussel, que o procedimento na prosa equivaleria ao recurso à rima na poesia. Do mesmo modo, deve-se notar que a influência magnética de Roussel e de seu procedimento teria contribuído ainda para a configuração de certas linhas de pensamento teórico na Europa no decorrer do século XX, atuando em campos outros que a arte e a literatura. Nesse sentido, vale recordar que Michel Foucault foi leitor de Roussel e que lhe dedicou um livro. Em “A chave unificada”, Aira menciona Foucault, todavia, para afirmar que a sua interpretação quanto a ser preciso ler Roussel

no original, em francês, para compreendê-lo estaria equivocada. Há que se observar também a ressalva de Aira sobre a necessidade de se compreender o procedimento como uma ferramenta de uso pessoal e cuja serventia só se referiria ao período de elaboração e construção de uma narrativa:

Um biógrafo e estudioso, Mark Ford, diz das **Impressões da África**: “Cada episódio põe em prática um enigma linguístico”, e mais adiante fala das “charadas narrativas que o procedimento gera”. É o mesmo erro que cometem quase todos os rousselianos. Essas charadas são resolvidas pelo autor, não pelo leitor. Roussel as resolveu, e a resolução deu por resultado seus romances, oferecidos ao leitor como pura leitura, como leitura de romances de Júlio Verne, nem mais nem menos.

Esta foi a leitura que se fez dos seus livros enquanto ele vivia. A revelação do mecanismo produtivo, do procedimento, ele a deixou escrita para que se publicasse depois da sua morte. Antes disso, ninguém sabia da existência do procedimento, e se acreditava de boa fé que essas fantásticas invenções saíam da sua cabeça. E saíam realmente, porque o procedimento é apenas uma ferramenta descartável, que só funcionou nas mãos de Roussel. Mas a obnubilação produzida pela revelação do procedimento fez com que ninguém conseguisse lê-lo com a correta admiração do leitor puro; interpôs-se o conhecimento da maquinaria de invenção. (AIRA, 2013, p. 07).

Acredita-se que seria possível vislumbrar um referendo para a proposta de compreender a autoficção enquanto um procedimento *ad hoc*. Afinal, nessa afirmação de que o procedimento, desde Roussel, teria como característica a provisoriedade poderia ser compreendida como um encaminhamento nesse sentido. Quanto a esse risco de não ser lido com a admiração do leitor puro, essa preocupação não parece constar entre as de César Aira, no que tange à sua própria literatura. Seria possível dizer que o projeto literário de Aira opera numa velocidade tão grande que as ferramentas de invenção e procedimentos vão se somando e se sucedendo numa velocidade que torna difícil acompanhá-lo em seu desenvolvimento. Isso, em Aira, se deve talvez à fusão entre elementos da alta cultura e da cultura de massas, ou quem sabe ao apego ao simples, ao breve, talvez ao recurso (ainda que involuntário) ao humor em suas narrativas.

Em todo caso, a obra de Aira não sofreria com o mesmo tipo de deslocamento e incompreensão experimentados por Raymond Roussel em seu tempo. Afinal, se não é possível afirmar que a obra airiana estaria totalmente livre de ataques da crítica ou dissenso em sua recepção, por outro lado, pode-se dizer que ela tem desfrutado de grande reconhecimento e prestígio, em nível internacional, inclusive. É possível afirmar também que, num movimento semelhante ao de Roussel, Aira tem apresentado ao seu

público e aos seus contemporâneos sua própria versão do **Como escrevi alguns de meus livros**, sobretudo a partir de sua obra ensaística, que possui uma intenção de esclarecimento quanto às linhas de força com que opera a sua literatura.

De volta a “A chave unificada”, Aira afirma o interesse de todos os rousselianos em encontrar a chave de leitura correta para a obra de Roussel. Afinal, ainda que não seja de fato possível chegar a um consenso sobre um universo criativo e sobre a proposta artística do escritor francês, ninguém se furta de propor também a própria chave de leitura para a obra dele:

No título do livro-testamento, **Como escrevi alguns de meus livros**, fica implicitamente sublinhada a palavra alguns. No texto, a declaração é tão lacônica quanto taxativa: “Não é necessário esclarecer que meus outros livros, **La Doublure**, **La Vue** e **Novas Impressões da África**, não têm absolutamente nada a ver com o procedimento”. Se bem que isso põe esses “outros livros” num patamar secundário, também acentua a sua existência. Daí que tenham excitado o interesse crítico, pelo menos nas margens do interesse desproporcionado dirigido ao procedimento. E, um passo mais à frente, postularam o enigma da obra como totalidade. O que une as duas metades da produção de Roussel, as feitas com e sem o procedimento? Porque a segunda não está marcada só pela ausência do procedimento: é tão original e estranha quanto a outra, ou ainda mais. O problema não se colocaria se fossem livros convencionais, dos que pudesse se pensar que foram férias do árduo trabalho dos romances. Como os astrofísicos que procuram a explicação geral que conjugue todas as explicações parciais dos diferentes fenômenos explicados do Universo, assim os rousselianos procuram a Chave Unificada de Roussel. (AIRA, 2013, p. 09)

Esse trecho citado deve ser considerado com atenção. Em primeiro lugar, o livro-testamento de Roussel deve ser lido com cuidado já a partir do título, no qual chama a atenção o uso deliberado da palavra “algumas”; em seguida, convém observar que Roussel faz questão de esclarecer que apenas parte de sua obra foi escrita recorrendo-se ao procedimento. Há ainda que se destacar, no trecho citado, o final no qual se revela a intenção de Aira e do ensaio em si. Tudo isso vem a propósito de que, segundo Aira, teria encontrado a chave de leitura adequada para a obra de Raymond Roussel. Essa “Chave Unificada”, capaz de dar um sentido a essa necessidade patológica de Roussel com relação à escrita e à literatura, segundo César Aira, seria o tempo:

Toda obra de todo escritor se fez ocupando o tempo que levou para escrevê-la. Mas acontece que em Roussel a ocupação do tempo está no primeiro plano e, se a minha hipótese está certa, constitui o motivo de escrever. Observe-se que o seu testamento se intitula **Como escrevi...**, e não **Por que**; em Roussel não há nenhum **por que**, só há um **como**; é uma técnica, algo que ocupa o tempo sem se dirigir a nenhum objetivo. A única resposta a um por

que, a resposta teleológica, biográfica, a única finalidade a que pôde agarrar-se, foram conceitos vazios como a fama, a glória, a difusão (l'épanouissement), a ponto de torná-los patologias (de que foi tratado, e de que finalmente morreu). (AIRA, 2013, p. 10-11).

Há ainda a oportunidade de notar o apontamento de Aira quanto à relevância do uso de “Como...” e não de “Por que...” no título do livro-testamento de Roussel, **Cómo escribí algunos libros míos**. Pode-se reivindicar para a análise do romance de Aira a mesma indagação quanto ao uso de “Como...” e não de “Por que...” em **Como me tornei freira**, por exemplo. Por fim, quanto a Roussel, pode-se dizer que Aira acredita ser possível caracterizar sua obra de modo similar a um grande quebra-cabeças:

Tudo o que escreveu compartilha esse ar de quebra-cabeça de montagem paciente e engenhosa; e a isso se agrega sua gratuidade manifesta, a sua falta de qualquer mensagem, ideológica ou instrutiva; até seus admirados Verne ou Loti têm um componente educativo ou informativo; Roussel arma maquetes de Verne ou Loti despojadas desse componente, puramente formais. Finalmente, tampouco há elementos autobiográficos, isso ele tratou de deixar claro explicitamente. (“De todas as minhas viagens, nunca tirei nada para meus livros”). Então, o que resta, em termos de justificação ou explicação para ter escrito? Resposta: a ocupação do tempo. (AIRA, 2013, p. 11).

A importância do tempo para Aira já foi mencionada anteriormente com relação ao ensaio “Evasión” (AIRA, 2017). Aliás, a acusação de Aira direcionada às obras dos escritores contemporâneos, de modo geral, e especificamente quanto à autoficção, se deve, sobretudo, à constatação de que tais narrativas fariam um mau uso da categoria tempo. Por sua vez, a obra de Roussel seria construída como uma forma singular de ocupar o tempo. No mesmo sentido, e em relação direta com Roussel, teria se constituído também a obra de Duchamp, outro importante precursor da literatura airiana:

E para além do trabalho de produzi-los, ou como consequência desse trabalho, [os textos de Roussel], as invenções de seus romances, cheiram a tempo. Isso é o que deve ter sentido Duchamp, que disse que a sua experiência de assistir à encenação da teatralização das **Impressões da África** foi que ditou a direção que tomaria a sua obra. E a obra de Duchamp também poderia ser vista como um grande aparato para ocupar o tempo sem impor objetivos de sentido. (Sua prática do xadrez, e a lenda que ele próprio alimentou, de que tinha abandonado a arte para se dedicar ao xadrez, vão na mesma direção). (AIRA, 2013, p. 11).

Todavia, seria possível afirmar que uma forma narrativa como a autoficção, aparentemente fútil e simples em sua constituição, ao ser empregada como um procedimento para a construção de narrativas, ensejaria obras nas quais o tempo seria

ocupado pelos jogos de espelhos postos em ação nas ambiguidades da primeira pessoa. Nesse sentido, mesmo as autoficções seriam capazes de propiciar aos seus leitores a evasão, ao invés de se apresentarem como narrativas vazias, ocupadas com a insignificância de vidas comuns autonarradas, construídas penosamente, recorrendo-se majoritariamente ao tempo enquanto categoria ordenadora. Ao se recorrer à autoficção, entendida aqui como mais um procedimento literário, oportuniza-se pensar a construção de narrativas capazes de refletir, criticamente, a desconexão dos sujeitos contemporâneos, a exacerbação das práticas de autoexpressão e autorreferência e o apego exacerbado às próprias identidades individuais.

Para exemplificar como a autoficção pode ser mobilizada como um procedimento literário serão apresentadas a seguir as linhas gerais que permitem defini-la, a partir da obra de César Aira. Na referida obra, acredita-se que a autoficção se apresenta na articulação com outros procedimentos e enseja reflexões teórico-críticas, exercícios de estilo, humor, experimentação e, é claro, a evasão¹⁷⁵ ou a antiga arte de ocupar o tempo.

4.5 Autoficção, procedimento literário

Neste trabalho, propõem-se a leitura para a autoficção como um procedimento literário ambíguo, relacionado a outros procedimentos combinados ou amalgamados, numa narrativa de ficção. O procedimento autoficcional causaria, portanto, uma deliberada confusão quanto ao estatuto literário e o desnudaria em sua artificialidade no próprio encontro do leitor com a narrativa ficcional. Por outro lado, a autoficção em muitos sentidos promete uma nova “verdade” literária, promete a vida e a riqueza da ficção na mesma narrativa. Antes de passar a ela, vale retomar as tentativas de definição do procedimento a partir de Roussel e as enumerações de alguns dos procedimentos literários presentes na obra de César Aira. Como ponto de partida, pode-se ter em mente que, em “A chave unificada”, Aira resumia o procedimento de Roussel como sendo a

¹⁷⁵ Relevante lembrar que a definição conferida por Aira ao termo evasão diz respeito a uma prática de antigamente, ao tipo de romance escrito por Stevenson. Tratavam-se de narrativas capazes de provocar o desprendimento do tempo, levando o leitor a evadir-se da realidade. Outro ponto relevante acerca de tais narrativas era o fato de que elas não podiam ser praticadas por qualquer um, exigiam uma apurada técnica que resultava de um longo aprendizado que, por fim, não era recompensado à altura pelo mercado do folhetim. (AIRA, 2017, p. 22).

ação de “encontrar e desenvolver frases inesperadas, provenientes de homonímias, deformações, segundas e terceiras acepções, todo tipo de jogos de palavras” (AIRA, 2013, p. 06) para, a partir daí, gerar suas narrativas.

É claro que esse procedimento foi se transformando na obra de Roussel e, obviamente, não é possível saber o grau de sua evolução, nem ter notícias de outros possíveis procedimentos atuando na sua obra. Ainda nesse sentido, César Aira adverte que não se pode confundir o procedimento particular adotado por Roussel com o procedimento geral, também não se deve pensar no procedimento como sendo literalmente o de Roussel, isto é, necessariamente um sofisticado jogo de palavras. Pelo contrário, o procedimento poderia designar várias outras possibilidades, bricolagens, livre-associações etc. (AIRA, 2013).

Uma das dificuldades de se delimitar os procedimentos em Aira, assim como em Roussel, deve-se ainda ao fato dos procedimentos serem utilizados por um escritor para a construção de narrativas e que desse modo o leitor só terá contato com eles indiretamente, via resultado dessa mobilização, ou seja, já no encontro com a obra literária, a partir do produto da mobilização dos procedimentos para a construção de narrativas:

O procedimento serve somente para gerar o argumento. Logo, uma vez escrita a história, o procedimento desaparece, fica oculto, é tão parte da história quanto o fato de o autor ter usado tinta azul ou tinta preta para escrever, ou qualquer outro dado desprovido da menor importância para entender ou julgar o texto, ou para desfrutá-lo. Nesse ponto Foucault se equivoca, no seu livro sobre Roussel, ao dizer que aquele que não souber francês e, portanto, não captar os jogos de palavras subjacentes às histórias, perderá algo na leitura de Roussel. Acho um erro grave da sua parte. O procedimento é uma ferramenta do autor (de Roussel, porque não houve outro), e não concerne ao leitor. Uma ferramenta que lhe permitiu encontrar as histórias mais estranhas, as invenções mais esquisitas e surpreendentes, em que jamais teria pensado se houvesse confiado na sua própria invenção. Por isso, traduzir Roussel não só é possível mas conveniente, e lê-lo em tradução a outra língua (pelo menos nas suas obras em prosa, quer dizer, as feitas segundo o procedimento) é o único jeito de apreciá-lo plenamente, visto que ao afastá-lo do francês se consuma o ocultamento da gênese. (AIRA, 2013, p. 07).

O procedimento e seus usos, portanto, não são necessariamente autoevidentes, ainda que possam ser intuídos. No caso de Roussel ele o revelou, mas teve o cuidado de só fazê-lo postumamente. Em César Aira, o procedimento é assumido, propagandeado genericamente ou nomeado de modo indireto a partir dos procedimentos observados pelo próprio Aira na arte contemporânea, na literatura produzida por outros escritores

ou mesmo nas suas análises ensaísticas sobre conceitos e problemas conceituais literários. Todavia, estas estão longe de ser demonstrações *ipsis litteris* do procedimento em ação, como efetivamente foi feito por Roussel. Tendo em vista tais dificuldades, o procedimento em Aira será compreendido, a partir de dois níveis distintos. Tais níveis são apontados por Sandra Contreras quando menciona a relação da obra de Aira com o procedimento inventivo de Roussel e também com o *ready-made* de Duchamp: “estes procedimentos marcam, inclusive, pontos de virada na sua produção narrativa: assim, o *desdobramento rousseliano* e o *perspectivismo de Duchamp* que cristalizam em **La liebre** até 1987 ou a falha perceptiva expressionista que até 1989”, segundo Contreras, se cristalizaria no romance **Como me tornei freira** (CONTRERAS, 2001, p. 05, tradução e grifo nossos).¹⁷⁶

De fato, seria possível sintetizar essa diferença básica afirmando, em outras palavras, que Roussel desdobra, especulariza, certos sentidos possíveis contidos numa palavra, numa frase etc. Já Duchamp operaria por deslocamentos, como no caso dos objetos retirados de seus lugares e funções, rearranjados, tendo em vista a criação de um novo objeto, artístico e inusual. Os nomes que os procedimentos em Aira costumam receber advêm geralmente do próprio escritor, de suas teorizações e explanações nos ensaios em que trata da própria concepção de literatura, de diferentes escritores, de arte em geral. Tais tentativas de definição estão presentes também em algumas leituras críticas de sua obra. Novamente com Eduard Marquardt, seria possível resumir a hierarquia dos procedimentos airianos a partir do “Abandono”, enquanto o *gesto-primeiro* da literatura desse escritor. Esse “gesto-primeiro” seria o gerador dos seguintes procedimentos em César Aira: *o contínuo, a tradução e a singularidade* (MARQUARDT, 2008, p. 48, grifo do autor). Para a análise de Marquardt, os procedimentos de Aira aproximar-se-iam do sentido de gesto, postura ou orientação estético-artística.

Em Sandra Contreras, os procedimentos elencados a partir da análise da ficção de Aira também parecem não escapar dessa dimensão geral, pouco tangível e referente a uma instância mais intangível da obra airiana e não especificamente aos procedimentos

¹⁷⁶ “esos procedimientos marcan, inclusive, puntos de inflexión en su producción narrativa: así, el desdoblamiento rousseliano y el perspectivismo de Duchamp que cristalizan en **La liebre** hacia 1987 o la falla perceptiva expresionista que hacia 1989 cristalizava en **Cómo me hice monja**” (CONTRERAS, 2001, p. 05).

de composição das narrativas em si como no caso do procedimento dos jogos de palavras e aceções postos em ação por Raymond Roussel. Para Contreras, tais procedimentos são geradores de narrativas, ou certos mecanismos considerados a partir de sua configuração. A partir das narrativas que compõem o **La trompeta de mimbres**, Contreras afirma que elas poderiam ser lidas como “fábulas do procedimento”, capazes de contar “o mito de origem do procedimento”, “(porque se trata da repetição do momento único da invenção do procedimento) e das fábulas que aprendemos (porque toda fábula tem uma moral) a *lição do contínuo: o milagre artístico da repetição e o trabalho infinito do artista*.” (CONTRERAS, 2001, p. 231, tradução e grifo nossos).¹⁷⁷

Esse tipo de procedimento e sua efetivação, distinta a cada obra ou a cada projeto de narrativa, estaria de acordo com o “mito de escritor” de César Aira, com sua proposta de constantes experimentações. Para Contreras, seria necessário esclarecer ainda que, por exemplo, o procedimento do *contínuo* funcionaria em Aira de maneiras distintas a depender da obra:

[...] a mimetização da anetoda, as formas da progressão na alternância das velocidades relativas, as formas da circularidade como reversibilidade e torção impossíveis. Mas, vimos também que não há uma única história construída do mesmo modo que outra, mesmo naquelas que podem ser agrupadas em séries ou ciclos, o princípio organizador da forma atua a cada vez de uma maneira diferente. É a tensão que define a poética da narrativa de César Aira: a tensão entre o procedimento e o cânone único, entre a receita e a inexemplaridade. Essa tensão se objetiva nos romances que chamamos “os romances do procedimento”. “Tudo está tematizado”, disse Aira sobre as histórias arltianas da imobilidade que tematizam essa velocidade impossível que informa a jornada de Arlt pelo gênero do romance. “E não poderia ser de outra forma”, acrescenta ele, pela lei do contínuo” (“Arlt”, p. 63). Pois bem, essa tematização da forma (o inverso do que vimos até agora como mimetização formal do conteúdo) pode ser vista em **La serpiente** (1993), quando o procedimento se converte, finalmente, na forma de um manual de autoajuda; também em **La trompeta de mimbres** (1995), quando as doze histórias que compõem uma espécie de manual de procedimentos artísticos. Uma é a narrativa do desdém do procedimento; os outros, narrativas de sua abstração. (CONTRERAS, 2001, p. 227, tradução nossa).¹⁷⁸

¹⁷⁷ “(porque se trata de la repetición del momento único de su invención) y de las que aprendemos (porque toda fábula tiene una moraleja) la lección del continuo: el milagro artístico de la repetición y el trabajo infinito del artista.” (CONTRERAS, 2001, p. 231).

¹⁷⁸ “[...] la mimetización de la anéctoda, las formas de la progresión en la alternancia de las velocidades relativas, las formas de la circularidad como reversibilidad y torsión imposible. Pero hemos visto también que no hay un solo relato construido del mismo modo que otro, que aun en aquellos que pueden agruparse en series o ciclos el principio organizador de la forma actúa cada vez de un modo diferente. Es la tensión que define a la poética del relato de César Aira: la tensión entre procedimiento y canon único, entre receta e inejemplaridad. Esta tensión se objetiva en las novelas que llamamos ‘las novelas del procedimiento’. ‘Todo está tematizado’, dice Aira a propósito de las historias arltianas de la inmovilidad que tematizan esa velocidad imposible que informa a la travesía de Arlt por el género de la novela. ‘Y no podría ser de otro modo —agrega —, por la ley del continuo’ (“Arlt”, p. 63). Pues bien, esa tematización de la forma (el

Os procedimentos na obra de César Aira tenderiam, portanto, a resistir às tentativas de classificação. A partir da definição proposta por Sandra Contreras para o contínuo: “enquanto um procedimento gerador da narrativa” (CONTRERAS, 2011. p. 35, tradução nossa),¹⁷⁹ acredita-se possível afirmar que esse procedimento em César Aira também poderia englobar o processo de constante hibridização de gêneros realizado pelo escritor, seja recorrendo ao ensaio, ao diário, à crítica literária, ao melodrama, à autobiografia, seja recorrendo às suas memórias para a composição de seus romances. Vale lembrar que Julio Premat também apresenta uma definição genérica dos procedimentos que operariam, na obra de César Aira, ao afirmar que na produção literária desse escritor, “produção que flui colocando em dúvida os critérios e mecanismos de leitura e avaliação estética, não são os textos de ficção em si mesmos os que ocupam o centro do sistema” (PREMAT, 2008, p. 240, tradução nossa),¹⁸⁰ mas sim o que ele chama de “efeito Aira’, feito de procedimentos de escritura, de estratégias editoriais, de acumulação, de frivolidade, de intensas e paradoxais reflexões metaliterárias e, sobretudo, de uma figura de autor.” (PREMAT, 2008, p. 240, tradução nossa).¹⁸¹

O eu autofigurado, objeto da especularização, seria assim tematizado por Aira no interior de sua própria ficção. Aira estaria também alimentando, constantemente, “o mito de escritor”, uma parte constitutiva da sua obra e que contribuiria para propagar o dissenso na recepção crítica de sua produção literária. Aira, enquanto figura afeita ao jogo e ao enigma, apresentar-se-ia, portanto, sempre como um provocador do tipo antigo, bastante perspicaz e habilmente disfarçado de tolo distraído. Porém, de fato ele seria também um defensor do artesanato da palavra, implacavelmente determinado em provar suas teses contundentes quanto à riqueza de certas correntes de produção literária

revés de lo que hemos visto hasta ahora como mimetización formal del contenido) puede verse en **La serpiente** (1993) cuando el procedimiento se convierte, finalmente, en el objeto de un manual de autoayuda; también en **La trompeta de mimbre** (1995) cuando los doce relatos que la integran componen una suerte de manual de procedimientos artísticos. Uno es el relato de la irrisión del procedimiento; los otros, los de su abstracción.” (CONTRERAS, 2001, p. 227, tradução).

¹⁷⁹ “continuo en tanto procedimiento *genético* del relato” (CONTRERAS, 2011. P. 35).

¹⁸⁰ “producción que fluye poniendo en duda los criterios y mecanismos de lectura y evaluación estética, no son los textos de ficción en sí mismos los que ocupan el centro del sistema.” (PREMAT, 2008, p. 240).

¹⁸¹ “‘efecto Aira’, hecho de procedimientos de escritura, de estrategias editoriales, de acumulación, de frivolidad, de intensas y paradójicas reflexiones metaliterarias y, sobre todo, de una figura de autor.” (PREMAT, 2008, p. 240).

nas quais fora formado seu gosto de leitor e sua relação com a literatura, como no exemplo das literaturas de evasão *à la Stevenson*. (AIRA, 2017).

Do mesmo modo, quanto à mobilização da autoficção enquanto mais um procedimento literário, em Aira, é difícil delimitar como de fato se dá esse movimento. Para além das correspondências mais evidentes, suas narrativas não resultam em autoficções usuais.¹⁸² Em **Como me tornei freira**, por exemplo, apresentam-se características importantes de uma autoficção (correspondência onomástica entre autor-personagem-protagonista, topônimos correspondentes aos lugares reais onde César Aira morou, demais dados biográficos comprováveis da vida do escritor inseridos na narrativa), porém, esses elementos se organizam num sentido que trabalha constantemente contra a ordem ou o privilégio do efeito de realidade a partir da atenção a tais elementos no interior do romance.

Num grau de tensão digno de nota, as narrativas airianas que recorrem à autoficção acabam por desnudá-la, por problematizar no resultado da própria narrativa o artifício desse tipo de escrita e de seus mecanismos de construção. Nesse sentido, sempre cabe reiterar que a escrita de um modo em geral e a literária, sobretudo, passariam longe de oportunizar a manifestação da verdade da própria vida. Estaria Aira, o monstro da *mala literatura*, nesse caso, descaracterizando a autoficção ou, pelo contrário, desenvolvendo suas potencialidades enquanto procedimento para a composição de obras singulares e capazes de despertar o interesse dos leitores de ficção? No caso específico de **Como me tornei freira**, Djibril Mbaye recorre a Alberca para afirmar a especificidade da relação de Aira com as características e particularidades das narrativas autoficcionalis:

Manuel Alberca assinala, nesse sentido, a Aira como um ícone e a **Como me tornei freira** como paradigma desta estética: Entre estas autoficções [fantásticas], cabe incluir boa parte das novelas de César Aira, nas quais o autor mistura elementos biográficos comprovados com outros deliberadamente irrealis, impossíveis e fantásticos. A narrativa resultante adquire a forma de uma pseudoautobiografia impossível, que deriva a partir de ponto de partida de verossimilhança biográfica, a um resultado decididamente antirrealista. O romance **Como me tornei freira**, de César Aira, é um exemplo de autoficção deste tipo, pois, além de ficcionalizar a identidade nominal de autor e personagem (o narrador-protagonista se chama

¹⁸² Está se chamando de autoficções usuais àquelas que preenchem mais requisitos da lista de características da autoficção apresentadas por Doubrovsky. (HILALI BACAR, 2014, p. 200-201, tradução nossa).

César ou Cesítar Aira), toda narrativa, em sua totalidade, supõe uma alteração dos princípios da poética realista. (MBAYE, 2011, p. 310, tradução nossa).¹⁸³

César Aira, em suas falas e entrevistas, costuma rechaçar as autoficções e todas as literaturas do Eu.¹⁸⁴ Trata-se, obviamente, de mais uma das contundentes afirmações de Aira, de sua tendência à polêmica, afinal, o que o escritor omite nesse seu movimento de rechaço é o fato de que ele se apresenta terminantemente contra narrativas que perderiam de vista o caráter literário e artesanal da palavra e não necessariamente o uso da primeira pessoa correspondente à autoral.

Manuel Alberca, Premat e outros teóricos consultados inserem César Aira entre os praticantes de autoficções contemporâneas. Aira estaria, nessa perspectiva, praticando uma forma peculiar de autoficção, como crê Alberca, em sua recuperação da proposta de tipologização nos moldes da de Colonna, para propor uma subcategorização denominada autoficção fantástica. Talvez se possa concordar com Alberca, porém, ao se aceitar novas subcategorizações para fenômeno tão plástico, polimorfo e ambíguo quanto a autoficção corre-se o risco de continuar alimentando a fogueira das suas já expressivas indefinições. Do mesmo modo, corre-se o risco de, com esse gesto, admitir o *quantum* de irrepetibilidade se apresentaria em cada narrativa autoficcional. Seria possível especular sobre o fato de que essa constante necessidade de se abrir margem

¹⁸³ “Manuel Alberca señala, a este efecto, a Aira como un icono y a **Cómo me hice monja** como paradigma de esta estética: Entre estas autoficciones [fantásticas], cabe incluir buena parte de las novelas de César Aira, en las que el autor mezcla elementos biográficos comprobados con otros deliberadamente irreales, imposibles y fantásticos. El relato resultante adquiere la forma de una pseudoautobiografía imposible, que deriva desde un punto de partida de verosimilitud biográfica a un resultado decididamente antirrealista. La novela de César Aira *Cómo me hice monja* es un ejemplo de autoficción de esta clase, pues, además de ficcionalizar la identidad nominal de autor y personaje (el narrador-protagonista se llama César o Cesítar Aira), todo el relato en su conjunto supone una alteración de los principios de la poética realista.” (MBAYE, 2011, p. 310).

¹⁸⁴ [“Atualmente se faz muito pouca literatura, mesmo no gênero romance com essa moda da autoficção com a qual mais do que romances, são feitas uma espécie de crônicas da vida cotidiana dos autores que, por alguma razão, pressupõem que aos leitores interessa saber o que fazem durante o dia’, disse Aira ironizando. Questionado sobre as razões pelas quais a literatura vive esse momento fraco, Aira opinou que talvez isso seja devido à ideia de que ‘é necessário que haja momentos ruins para as pessoas tirem de dentro o que de bom possuem, enquanto que esta vida conformista de consumo não ensina as oportunidades de se fazer boa literatura.’”] “Actualmente literatura se hace muy poca, incluso en el género de la novela con esta moda de la autoficción con la que más que novelas son una especie de crónicas de la vida cotidiana de los autores que, por algún motivo, presuponen que a los lectores les interesa saber qué hacen durante el día’, ha ironizado. Cuestionado por los motivos por los que la literatura vive ese momento flojo, Aira ha opinado que tal vez se deba a la idea de que ‘se necesite que haya tiempos malos para que las personas saquen de dentro lo bueno que tienen, mientras que esta vida conformista de consumo no da las oportunidades de hacer buena literatura.’” LA VANGUARDIA EDICIONES. **Aira: La literatura vive un momento flojo porque faltan figuras**. Bilbao, 29 abr (EFE), tradução nossa. Disponível em: <<https://www.lavanguardia.com/vida/20180429/443115581667/aira-la-literatura-vive-un-momento-flojo-porque-faltan-figuras.html>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

para exceções, revisões de categorias, inserções, adendos e emendas nas propostas de definição das categorias autoficcionais apontaria, no fim, justamente para a evidência do esgotamento desse tipo de proposta taxonômica. É nesse sentido que Diaconu reprovava em Alberca essa acumulação de categorizações:

Apesar das oscilações de sua proposta e das categorias altamente discutíveis que propõe (autoficções biográficas, autoficções fantásticas, autobioficções, etc.), em sua tentativa de esboçar uma tipologia de autoficção, Manuel Alberca reconhece a importância do pacto específico para a definição de gênero e prova disso é o mesmo título de seu livro: **O pacto ambíguo – Do romance autobiográfico à autoficção**. Embora existam passagens confusas, nas quais Alberca incorre em contradições, para ele, o pacto autoficcional é um novo pacto de leitura e não uma hibridização, em variadas gradações, do pacto ficcional romanesco e do pacto autobiográfico. (DIACONU, 2017, p. 50, tradução nossa).¹⁸⁵

Com relação à configuração do procedimento autoficcional na literatura de Aira, de fato, isso se daria de um modo bastante peculiar e passaria também pelo rechaço público, já referido, a esse tipo de forma narrativa. Aira parece interessado, todavia, em provar um ponto, provar que existem possibilidades de construção de obras realmente instigantes e capazes de fugir das “misérias psicológicas” das vidas comuns narradas por “sujeitos filisteus e antiliterários” que teriam, segundo ele, por missão destruir a literatura. (AIRA, 2017, p. 12). Nesse sentido, César Aira parece empenhado em provar que a literatura de evasão é uma alternativa mais interessante que esse tipo de literaturas do Eu:

O que fazer a respeito deste sujeito para além de fugir dele? A evasão reinventada pode ser um veículo mais rápido que o procedimento, mais confortável e poderia levar mais além; a literatura de evasão, em sua necessidade de construir mecanismos complexos de devaneio, teve que ser feita por um artesão de muitas habilidades, que não tinha tempo de falar sobre suas misérias pessoais e até mesmo as perdia de vista devido à multiplicação de funções em que tinha de se prodigalizar. Esse artesão rapidamente chegava, quase sem querer, a uma saudável objetividade. Eu disse que até mesmo a história da literatura havia colaborado com a História para produzir essas malformações do narcisismo. De fato, a evolução do romance nos últimos cem anos levou-o a se tornar independente da lógica tradicional do interesse do leitor. À deriva, entregue a si mesmo, o interesse se voltou em direção ao autor. O resultado é um romance que, ante o risco de

¹⁸⁵ “A pesar de las vacilaciones de su planteamiento y de las categorías muy discutibles que propone (autoficciones biográficas, autoficciones fantásticas, autobioficciones, etc.), en su intento de esbozar una tipología de la autoficción, Manuel Alberca reconoce la importancia del pacto específico para la definición del género, y prueba de ello es el mismo título de su libro: **El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción**. Si bien hay pasajes confusos, donde se incurre en contradicciones, para Alberca, el pacto autoficcional es un nuevo pacto de lectura y no una hibridación del pacto ficcional novelesco y el autobiográfico, en cualquier grado.” (DIACONU, 2017, p. 50).

terminar de se esvaziar, deve permanecer unido ao seu criador e justifica essa pergunta que começou a ser ouvida com frequência cada vez maior: Em que isto me interessa? Por que estou lendo o registro das atividades e opiniões de um estranho com o qual nada aconteceu? Por cortesia? Não estarei perdendo meu tempo? Essa última questão é a mais importante de todas. Os romances que aderiram ao círculo autobiográfico são feitos de puro tempo, porque o eu, quando se torna ciente de sua essência solitária e abandonada no mundo só pode falar consigo mesmo, é tempo puro. O espaço foi relegado, uma vez que o volume de representação foi perdido: apenas ao fio do discurso, que não só pode medir senão com o tempo. (AIRA, 2017, p. 12-13, tradução nossa).¹⁸⁶

As alegações de Aira quanto ao pouco valor literário das narrativas que se concentram na categoria do tempo já foram apresentadas neste trabalho. Resta, contudo, afirmar que, neste trecho, o escritor empreende um contundente reforço ao seu argumento contra “as literaturas do eu que estão na moda” ao construir uma imensa obra na qual o procedimento autoficcional é utilizado várias vezes sem, contudo, implicar no que ele aponta como sendo o esvaziamento das narrativas ou a redução de seus elementos literários em favor da narrativa de experiências de pouco interesse ou relevância literária. Ele afirma em sua obra e em sua postura, em seu “mito pessoal de escritor” uma única preocupação central: o leitor. Aliás, dentro da categoria genérica de leitor, Aira dedica com seu programa literário uma atenção substancial ao diálogo com outros escritores, ao esclarecimento de questões práticas de escrita e à delimitação de ferramentas com as quais outros escritores possam operar.

Num sentido similar ao do legado de Roussel para os escritores contemporâneos, Aira apresenta aos seus pares uma contribuição relevante para se considerar criticamente a escrita e isso a partir de um lugar de escritor absolutamente bem-sucedido. Cita-se a título de exemplo desse comportamento didático-provocativo de

¹⁸⁶ “Qué hacer respecto de este sujeto sino huir de él. La evasión reinventada puede ser un vehículo más rápido que el procedimiento, más cómodo y podría llevar más lejos; la literatura de evasión, en su necesidad de construir complejos mecanismos de ensoñación, debía ser hecha por un artesano de muchas habilidades, que no tenía tiempo de ponerse a hablar de sus miserias personales y hasta las perdía de vista en la multiplicación de funciones en que tenía que prodigarse, y llegaba de un salto, casi sin proponérselo, a una sana objetividad. Dije que hasta la historia de la literatura había colaborado con la Historia para producir estas malformaciones del narcisismo. En efecto, la evolución de la novela en los últimos cien años la llevó a independizarse de la lógica tradicional del interés del lector. A la deriva, librado a sí mismo, el interés se volvió en dirección al autor. El resultado es una novela que, ante el riesgo de terminar de vaciarse, debe quedar pegada a su creador, y justifica esa pregunta que ha empezado a oírse con frecuencia creciente: ¿y esto a mí qué me importa? ¿Por qué estoy leyendo el registro de las actividades y opiniones de un desconocido al que nunca le pasó nada? ¿Por cortésia? ¿No estaré perdiendo el tiempo? Esta última pregunta es la más pertinente de todas. Las novelas que han adherido al círculo autobiográfico están hechas de puro tiempo, porque el yo, cuando realiza su esencia de haberse quedado solo en el mundo y sólo puede hablarse a sí mismo, es puro tiempo. El espacio ha quedado relegado, desde que se perdió el volumen de la representación: sólo queda el hilo del discurso, que no puede medirse sino con tiempo.” (AIRA, 2017, p. 12-13).

Aira, reiterado nos ensaios e nos romances, o trecho de “Evasión” no qual ele explica, não sem provocação, o que seriam *purple patches*:

Hoje os romancistas não sabem sequer o que são *purple patches* ou, em todo caso, não sabem que com esse nome, que vem da **Epístola aos Pisões** de Horácio, na qual eram os *purpureus pannus*, que designavam as passagens descritivas que interrompiam a ação por um momento, curto ou longo, às vezes apenas por algumas linhas. Antigamente eles não faltavam em nenhum romance, e eram responsáveis por conferir às narrativas a sua poesia, seu ritmo, sua atmosfera. Talvez se pudesse dizer que eles eram a essência do romance, seu luxo, o que fazia a narrativa valer a pena, mesmo quando o leitor impaciente os ignorava. Porque o que importa do *purple patch* não é tanto o *purple patch* em si mesmo, mas sim o que conduz a ele ou o transforma em uma necessidade em um certo ponto. Isso quer dizer que o velho romancista consciente de seu ofício e decidido, por saber o que era mais apropriado, ao incluir um parágrafo descritivo, poético, paisagístico, uma clareira de espaço no fluxo da história, deveria conduzir para determinada direção os personagens, a ação, o argumento, para que se pudesse chegar naturalmente ao “pano roxo”. E era essa jornada, essa direção o que dava ao romance seu movimento e sua fantasia. (AIRA, 2017, p. 12, tradução nossa).¹⁸⁷

O tom com o qual Aira desempenha essa interlocução com os seus contemporâneos, escritores, críticos e artistas, obviamente, exagera a ironia e as provocações. Todavia, tais atitudes parecem permear sua obra e *persona*, seu “mito de escritor” de modo performático e exagerado, como um chiste, uma provocação jocosa sem implicações mais profundas que instar seus contemporâneos à reflexão e ao debate literário. A obra de Aira comprova também uma reiterada necessidade de divulgação do procedimento de Roussel e do procedimento de Duchamp, assim como de toda uma tradição meio desapercibida no cânone literário do Ocidente, como é o caso também de Edwar Lear e sua produção de limericks e do *nonsense*, isso sem falar do seu famoso **Diccionario de autores latinoamericanos** (2001).

Neste sentido, percebe-se o gesto autoficcional de César Aira como exemplar. Seu nível de singularidade serviria para atestar a necessidade de abordá-lo de

¹⁸⁷ “Hoy los novelistas no saben siquiera lo que son los purple patches, o en todo caso no saben que con ese nombre, que proviene de la **Epístola a los Pisones** de Horacio, donde es *purpureus pannus*, se llama a los pasajes descriptivos que interrumpen la acción por un momento, corto o largo, a veces por un par de líneas apenas. Antes nunca faltaban en una novela, y le daban su poesía, su ritmo, su atmósfera. Casi podría decirse que eran lo esencial de la novela, su lujo, lo que la hacía valer la pena, aun cuando el lector impaciente se los saltara. Porque lo que importa del purple patch no es tanto el purple patch en sí mismo, como lo que lleva a él y lo hace necesario en cierto punto. Es decir, el viejo novelista consciente de su oficio y decidido, porque sabía lo que le convenía, al incluir un párrafo descriptivo, poético, paisajístico, un claro de espacio en el flujo temporal del relato, debía conducir en determinada dirección a los personajes, a la acción, al argumento, de modo que pudiera llegarse naturalmente al ‘paño púrpura’. Y era ese trayecto, esa dirección, lo que le daba a la novela su movimiento y su fantasía.” (AIRA, 2017, p. 12).

perspectivas outras que tentar delimitar as características ou a configuração mais bem-sucedida da autoficção entre os mais variados exemplos desse tipo de narrativa na literatura contemporânea. Aliás, ainda nesse sentido, seria relevante também contornar as improficuas buscas pelo marco inaugural da autoficção (retrocedendo ou avançando, às vezes girando em círculos com a descoberta desse fenômeno em obras renascentistas ou na literatura asiática contemporânea).

Acredita-se mais proveitoso pensar a partir dessas impossibilidades, não com a esperança de continuar avançando à revelia delas numa cruzada em busca dos sentidos e dos limites das formas autoficcioneiras. Enfim, defende-se neste trabalho pensar a autoficção não para delimitar com ela as fronteiras de um novo gênero literário, nem para estabelecer, por inclusão ou exclusão, àqueles que seriam os melhores atributos para defini-la. Pretende-se, a partir do dissenso de sua recepção e da infinidade de variações de suas formas, lê-la como um procedimento literário. Nesse sentido, é válido referir-se ao movimento autorreferente de tomar a própria vida como espaço de criação literária, autofigurar o Eu autoral tematizando-se no interior da própria ficção enquanto objeto especularizado, já, nesse sentido, a autoficção seria compreendida como um procedimento posto em operação por uma longa tradição de escritores.

Interessa, do mesmo modo, considerar que lugar a autoficção ocuparia entre outros procedimentos mobilizados por César Aira em sua obra. Para evidenciar o modo como ela se efetiva nas obras literárias, para além dos aspectos mais evidentes (correspondência onomástica, correspondência de fatos e dados da própria biografia do autor verificáveis, como no caso de indicações toponímicas, por exemplo), ela será abordada em relação, ou como resultado, da mobilização de vários procedimentos (miméticos e antimiméticos, autorreferenciais e metarreferenciais).

Tais procedimentos concorrem, por sua vez, para a construção de uma narrativa de ficção, permitindo, por exemplo, a (des)ordenação de relatos de experiências ou memórias assumidas como autobiográficas e que podem ser retratadas realisticamente, com o uso maior de procedimentos miméticos como *a cronologia linear*, ou podem ser diluídas nas narrativas mais inverossímeis, com o recurso maior a procedimentos antimiméticos, como a *fragmentação da narrativa*. A autoficção aqui lida como um procedimento, capaz de ser mobilizado em uma narrativa de ficção. Pode-se recordar nesse sentido a efetividade que Alberca, em **El Pacto ambiguo**, confere às autoficções,

como uma espécie de “matriz arquetípica da fabulação literária de si mesmo. A autoficção é talvez o mecanismo mais primário, espontâneo e simples de produzir ficções.” (ALBERCA, 2012, p. 128, tradução nossa).¹⁸⁸

Quanto ao termo procedimento, vale recordar, ele é entendido na obra de César Aira como a forma de mobilização particular de elementos simbólicos, históricos, artísticos que constituem o cânone, a cultura e a história. O procedimento é também a construção de novas obras de arte a partir da adaptação, da apropriação e da subversão dos objetos artísticos da tradição, já salvaguardados pelo cânone. Essa ação sobre as formas culturais em sentido amplo significaria também agir sobre o tempo, e agir sobre o tempo nas narrativas, espacializá-lo, torná-lo habitável por meio de texturas e efeitos de estilo, isso seria o que define a literatura de evasão da qual Aira é um grande defensor. Essa literatura de evasão apresenta-se ao leitor como uma oportunidade para fugir alguns instantes da realidade. O procedimento é, portanto, independentemente da forma que venha a assumir, a produção do novo num tempo de constantes novidades.

É necessário dizer também que o procedimento autoficcional se torna mais palpável se se leva em consideração as categorias de procedimentos (miméticos e antimiméticos) da proposta apresentada por Daniel Blaustein (2011). Ainda com relação à autoficção, considera-se relevante ter em conta as listas de atributos que configurariam as narrativas autoficcionais, apresentadas por nomes como Philippe Gasparini e Philippe Vilain, em contraposição e/ou a partir de Doubrovsky (HILALI BACAR, 2014). Pode-se dizer também que ler a autoficção como procedimento se torna mais plausível quando se tem em consideração os sentidos que Aira imputa ao procedimento, a partir de Roussel: uma ferramenta, versátil, plástica, de uso pessoal, efêmera, cuja serventia estaria restrita ao momento de elaboração de uma narrativa. (AIRA, 2013, p. 07). Vale reiterar também como possível vantagem desse entendimento, da autoficção como procedimento, pois elide a necessidade ou o ímpeto de ceder às infundáveis categorizações e mensurações de atributos, presentes ou ausentes, numa narrativa autoficcional.

Importante do mesmo modo aludir novamente às contribuições da proposta de Blaustein, à sua análise, aos “pressupostos ontológico-gnosiológicos”, ou, num certo

¹⁸⁸ “atisbar en este procedimiento la matriz arquetípica de la fabulación literaria de sí mismo. La autoficción es quizá el mecanismo más primario y el más espontáneo y sencillo para producir ficciones” (Alberca 2012, p. 128).

sentido, ao conjunto de crenças e intenções que pré-determinam toda e qualquer atividade humana e, no caso, a escrita. Considera-se que não é possível mensurar, determinar ou imputar valor a esse nível de pré-determinações, mas apenas apontá-lo, enquanto: “abstrações ou instância ideais.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 44, tradução nossa).¹⁸⁹ Não se trata, vale reiterar, de afirmar aquela que seria a concepção mais adequada ou inadequada com relação à definição das características ou limites de uma autoficção.

Um complicador interessante de ser explorado no sentido da presente argumentação é, todavia, que Doubrovsky, ao propor seu conceito de autoficção, num movimento similar ao praticado por Raymond Roussel, anunciava uma premissa para a criação literária com possibilidades inventivas quase infinitas: escrever literatura a partir de fatos e eventos efetivamente reais. É claro que não se trata de uma invenção ou de uma novidade, os escritores recorreram desde sempre às próprias vidas para narrar, com graus e intenções absolutamente particulares e distintos. Todavia, tal procedimento, óbvio, íntimo e facilmente executável por qualquer escritor, não havia, ao que parece, sido tão abertamente reivindicado até então como uma novidade literária. Em sentido semelhante, Aira reivindica a observação das particularidades absolutas e dos sentidos, gestos e articulações irrepetíveis que um escritor é capaz de mobilizar para a produção de uma narrativa ficcional. O diálogo entre Doubrovsky e Aira aqui não parece ser completo, todavia, se o primeiro anunciava uma premissa para a criação com possibilidades quase infinitas, o segundo alerta para as incontornáveis contingências que determinariam, caso a caso, o *modus operandi* dos escritores quando da produção de narrativas.

O primeiro “erro” de Doubrovsky, portanto, teria sido acreditar na possibilidade de manter o controle sobre o procedimento (narrar fatos e eventos efetivamente reais em uma ficção), depois de nomeá-lo. O segundo “erro” teria sido, similar àquele que Aira percebe nos rousselianos, considerar que o procedimento se referiria literalmente a uma fórmula fixa, estável, como a reivindicada pelo próprio Doubrovsky a partir de sua prática que se anuncia como o gesto inaugural do procedimento de autoficcionalização. Ainda nesse sentido, é possível dizer, em paralelo com a análise de Aira sobre o procedimento rousseliano, que a propagação da autoficção a partir da afirmação de suas

¹⁸⁹ “abstracciones o instancias ideales.” (BLAUSTEIN, 2011, p. 44).

premissas de funcionamento pode ter acarretado em leituras excessivamente preocupadas com as engrenagens dessa “maquinaria de invenção” (AIRA, 2013, p. 07) que é a autoficção, à semelhança do procedimento de Roussel.

A partir do que foi exposto, e em paralelo com a proposta de Blaustein (2011), retoma-se brevemente os três grupos distintos de procedimentos que ocorrem nos textos literários: procedimentos miméticos, procedimentos antimiméticos e procedimentos especiais. É possível afirmar que a combinação desses três grupos de procedimentos possibilita a construção do efeito de *estranhamento* ou desautomatização quando da leitura de um texto literário. Por outro lado, a combinação desses mesmos procedimentos, em suas possibilidades quase infinitas, permitiria também a criação dos efeitos de reconhecimento de categorias extraliterárias e elementos biográficos, por exemplo, como presentes no interior do texto literário.

Segundo Blaustein, e resumindo as longas e profundas discussões sobre a mimesis na literatura desde os gregos até a contemporaneidade, o grupo dos procedimentos miméticos é aquele que opera para a dissimulação da natureza artificial do texto literário. Dentre eles, podem ser citados: *A suposta desapareição ou presença mínima da instância narrativa; A morosidade da narrativa: uma história detalhada no ritmo da “cena”; A coerência narrativa, baseada na linearidade temporal e na causalidade; A existência de referentes fictícios que funcionem como “pseudo-referentes reais”; A presença manifesta de uma ideologia.* (BLAUSTEIN, 2011, p. 36, grifo do autor). Os antimiméticos, por sua vez, trabalhariam para a evidenciação da artificialidade da natureza ficcional, para o desnudamento da construção e das manipulações que a escrita opera para representar o mundo. Entre eles estão, por exemplo: *A tematização da escrita, ou metaescrita; A subversão da sequência cronológica, ou procedimento da forma espacial; A fragmentação; A intertextualidade; As repetições; A Metaficção; As mudanças de gênero textual desautomatizantes* (BLAUSTEIN, 2011, p. 34-35, grifo do autor).

Obviamente que o estranhamento causado pelo uso dos procedimentos antimiméticos como a metaficção poderia ser percebido em seu efeito como mais rico e inventivo, na medida em que desvela a artificialidade da ficção e o processo de construção inerente a qualquer texto. Os procedimentos que trabalham para causar o estranhamento, quando explicitados nos textos ficcionais, geralmente implicam em

narrativas deslocadas, inverossímeis, da ordem do deslocamento da percepção quanto à própria ficção ou quanto ao universo humano retratado no texto. Por outro lado, procedimentos miméticos, que contribuem para o reconhecimento do mundo e da realidade extraliterária dentro dos textos tendem às representações verossímeis, que mascaram a ficcionalidade.

Nesse caso, A presença mínima ou apagamento da instância narrativa, por exemplo, é capaz de produzir o *reconhecimento* da realidade. Os procedimentos miméticos são dissimuladores da artificialidade da linguagem, naturalizam-na instantaneamente, plasmam as regras que movem a realidade das representações e vidas humanas e, por isso, podem passar despercebidos. Contudo, eles não deixam de ser tão ou mais inventivos que os procedimentos antimiméticos, afinal, pretendem reproduzir o mundo, a vida, as memórias e existências de pessoas reais na escrita.

Mas, nenhum desses dois grupos opera exclusivamente em uma narrativa. Desse modo, para a constituição da autoficção, por exemplo, haveria a necessidade tanto de procedimentos miméticos quanto de antimiméticos e ainda de um terceiro grupo, constituído pelos procedimentos especiais (BLAUSTEIN, 2011). Considerando que o recurso à correspondência onomástica já foi reivindicado como característica própria do procedimento autoficcional nas narrativas, resta dizer ainda que Daniel Blaustein (2011) apresentou entre seus procedimentos miméticos a existência de referentes fictícios capazes de funcionar como “pseudo-referentes reais” na ficção (antropônimos, topônimos, por exemplo). É possível assinalar que o polo dos procedimentos miméticos e dissimuladores da ficção contribuem também para construção da autoficção. Isso porque, vale reiterar, a autoficção se firma a partir da combinação de vários procedimentos, tendo em vista o grau de imbricamento entre vida e ficção pretendido por seu autor e também o efeito que pretende causar no leitor. A gradação e a quantidade de procedimentos envolvidos na constituição de uma narrativa autoficcional dependem da concepção de autoficção, se ela obedece a uma série estrita de atributos como propunha Doubrovsky ou se ela implicaria na coincidência onomástica e na subscrição ao gênero romance, como reivindicava Vilain.

Um dos procedimentos especiais apresentado por Blaustein refere-se às situações nas quais personagens, espaços ou eventos aparecem em mais de um livro da obra de um escritor. Isso, segundo Blaustein (2011), poderia levar tanto à ilusão acerca

de uma realidade fora da obra para a personagem, os eventos ou para os lugares mencionados, quanto poderia denunciar a artificialidade da personagem, dos lugares ou dos eventos (re)apresentados em distintas narrativas. Tal procedimento é verificado na obra airiana, por exemplo, em **Como me tornei freira**, a partir da inserção na narrativa das cidades, Coronel Pringles e Rosario, onde Aira de fato morou, esse tipo de inserção toponímica é comum em várias obras do escritor. Outro procedimento especial seria o das descrições, capazes de trabalhar tanto para o polo mimético quanto para o antimimético, a depender da configuração em que sejam apresentadas. Esse procedimento também pode ser elencado como um dos mobilizados por Aira para acentuar ou atenuar os efeitos de realidade ou de estranhamento em suas narrativas. Nesse sentido, pode-se reiterar o fato de que o escritor tratou das descrições em “**Evasión**”, de modo a endossar a importância desse tipo de procedimento para a construção de narrativas literárias.

Ao se recorrer a tais procedimentos especiais e organizar os outros no sentido do paroxismo e da tensão interna da narrativa, é possível desnudar a artificialidade e a impossibilidade da representação das experiências reais por meio da ficção. Esse é o caso das autoficções nas quais os escritores desvelam a ficcionalidade essencial de suas narrativas e optam por assumir a ficção. Essas narrativas também produzem uma impressão geral deliberada de que não existem meios de se materializar a própria vida no interior de uma ficção. Há, do mesmo modo, a possibilidade do indecível, com a ambiguidade não se resolvendo e a narrativa apresentando procedimentos que confirmam e que erodem, ao mesmo tempo, a correspondência entre referências extratextuais e o universo interno da ficção.

É nesse grupo do indecível que geralmente se apresentam as narrativas que recorrem ao procedimento autoficcional, como no caso de César Aira. Aliás, com a autoficção como um procedimento que pode ser mobilizado de modo mais explícito ou não, dependendo dos efeitos que se pretende causar no leitor. O tom autoficcional pode ser delimitado por meio de paratextos ou intervenções do autor-personagem no próprio texto ou, em casos como o de Aira, o procedimento autoficcional pode ser utilizado sem explicações mais detalhadas e ainda em negação pública e notória quanto à validade desse tipo de recurso.

Por fim, para sintetizar o modo como Aira opera esse procedimento autoficcional, é possível dizer que nos romances dele seria exemplar os usos dos elementos composicionais da autoficção e demais procedimentos importantes para a constituição de uma narrativa que se utiliza da autoficção de forma inusual e desestabilizadora. Suas narrativas apontam para uma inverossimilhança constante e demonstram a dificuldade de se postular regras ou atributos fixos capazes de delimitar o Eu autoficcional para além das suas características mais evidentes como a correspondência onomástica (autor-personagem-protagonista), a referência toponímica ou a inserção de fatos e eventos comprováveis da biografia do próprio autor, no caso César Aira.

V - CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dos anos dedicados à pesquisa que resultou nesta tese, analisando as relações do projeto literário de César Aira com outros nomes da arte e da literatura, descobriu-se que Marcel Duchamp era um jogador de xadrez inveterado, e que seu protagonismo como criador do *ready-made* é questionado e não consensual. Descobriu-se também que César Aira define Duchamp como marco fundador da arte contemporânea, mas o faz a partir de seu próprio encontro com a obra desse artista, no ano de 1967. Descobriu-se que Denis Diderot escreveu **Isto não é um conto** muito antes de existir **Isto não é um cachimbo** e que o seu romance **A religiosa** apresenta-se de modo a simular um livro de memórias de uma freira obrigada a tomar os hábitos, na França do século XVIII.

Ainda, durante a realização deste trabalho, descobriu-se que o processo de composição de algumas obras de John Cage se deu a partir de sentidos extraídos do *I-Ching*. Descobriu-se que *purple patches* são as passagens descritivas das obras narrativas e que esse nome corresponde à designação latina, *purpureus pannus*, conferida a tal recurso por Horácio na **Epístola aos Pisões**. Descobriu-se que o artista americano Henry Darger escreveu e ilustrou mais de 15 mil páginas, deixando um legado ficcional-artístico assombroso e peculiar quando de sua morte, em 1973. Descobriu-se também que para além de Lewis Carroll, seu contemporâneo Edwar Lear é reconhecido por sua absurda contribuição para a difusão do *nonsense* e por sua produção de *limericks*. Acima de tudo, descobriu-se, com este trabalho, que Raymond Roussel, outro inveterado jogador de xadrez, pode ser considerado o artista que exerceu a maior influência sobre a arte e literatura Ocidentais, ainda que a partir de círculos muito específicos, desde a primeira metade do século XX. De fato, muito potentes são as reverberações de sua obra, por exemplo, nos surrealistas e em Duchamp, nos escritores que criaram o *Oulipo - Ouvroir de Littérature Potentielle*, e, é claro, em César Aira, divulgador incansável da obra de Roussel e da sua ideia de procedimento. No âmbito da crítica, descobriu-se que Roussel foi objeto do interesse de Michel Foucault, que, aliás, dedicou um livro inteiramente a esse artista.

Durante este processo de análises, dúvidas e reflexões, descobriu-se um *Koan* que pergunta: “Qual é o som de uma mão batendo palmas?” e que não existiria forma de

respondê-lo de um modo que pudesse vir a ser considerado o mais correto.¹⁹⁰ Contudo, seria lícito indagar se haveria a possibilidade de, ao se bater palmas, distinguir que som teria sido produzido por cada mão? Nesse caso, a perspectiva de que qualquer resposta poderia ser igualmente válida não deixa de implicar na sensação de que qualquer resposta seria, também por isso, insuficiente. Seria lícito dizer que, diante da questão autoficcional, seus sentidos em disputa, seus possíveis limites ou falta deles, é possível experimentar o mesmo tipo de sensação: qualquer resposta tende a parecer ao mesmo tempo válida e insuficiente.

Desse modo, não se poderia afirmar que as possíveis respostas vislumbradas a partir da presente trajetória de análise, quanto ao fenômeno autoficcional, seriam muitas ou que seriam as mais corretas. Por outro lado, as descobertas absolutamente distintas, sobre os mais diversos temas e assuntos, proporcionadas ao longo desta pesquisa – sobre arte, literatura, autobiografia, Diderot, xadrez, dodecafonismo, maquete, peronismo, aquarela, radionovelas, Paul Klee, performance, *limerics*, fábula, I-ching, tradução, cultura argentina, *comics*, Mário de Andrade, lunfardo, William Carlos Williams, ensaio, Renascimento, Copi, Heráldica – mencionadas ou não nestas páginas, e ainda que muitas vezes tangenciais ao imbróglia autoficcional na literatura contemporânea, foram consequências diretas da busca por compreender a obra e o projeto literário de César Aira e seu relacionamento ambivalente com a autoficção.

No decorrer desta pesquisa, descobriu-se ainda que o ímpeto de atacar certos juízos apresentados sobre o fenômeno autoficcional era em si um gesto esvaziado de sentido e devia, portanto, ser substituído pelo desejo honesto de compreender a diversidade de hipóteses e teses que se voltam para esse fenômeno. Nesse sentido, seria relevante compartilhar a percepção quanto ao fato de que, nos dias de hoje, as pesquisas e abordagens acadêmicas, em sentido geral, apresentam-se como formas possíveis de resistência e enfrentamento político/intelectual. Sobretudo quando se tratam de pesquisas sobre artes e literaturas, ou quando se referem à América Latina, onde se intensificam conjunturas político-ideológicas cada vez mais avessas à intelectualidade, ao papel social das Universidades, e à própria inteligência. Convém ainda, nesse

¹⁹⁰ KAHILI KING, Serge. **One Hand Clapping**: “There is a famous Zen koan (philosophical riddle) which asks, ‘What is the sound of one hand clapping?’ The student of Zen is supposed to meditate on this riddle until some degree of insight or enlightenment occurs. The tricky part is that there is no right answer. What you are, or what you know, or what you believe, is what you get.” Disponível em: <<https://www.huna.org/html/onehand.html>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

sentido, assinalar que César Aira considera a inteligência como uma ferramenta evolutiva muito importante e pela qual se deve sempre lutar com todas as forças (AIRA, 2007), ainda que em tempos refratários como o presente.

Este trabalho não trata de questões efetivamente políticas e/ou sociais, ele se desenvolveu no âmbito das análises quanto às formas de autorrepresentação que têm se mostrado muito presentes na literatura contemporânea. Não se ignora o fato de que privilegiar um objeto como a autoficção pode parecer uma tarefa meio deslocada ou um tanto fútil, sobretudo diante das questões que demandam atenção de modo urgente nas realidades convulsas do século XXI. Todavia, é preciso assinalar, as formas de autoficcionalização utilizadas pelos sujeitos contemporâneos apresentam-se como um universo de práticas significativas, versáteis, plásticas, complexas e peculiares e, desse modo, capazes de ensejar análises e teorizações significativas quanto a diversas tensões, disputas de poder e de sentidos caras ao presente.

Seria lícito lembrar também que, sob o abrigo do termo autoficção, vão se somando práticas distintas, acumulando-se conjuntos de exceções, dúzias de inclassificáveis, particularidades absolutas no interior e a partir dessa grande quantidade de narrativas. Do mesmo modo, os encaminhamentos e propostas de análise vão se somando sem que se consiga contornar o elevado grau de dissenso entre as vozes teóricas. As propostas de análise das autoficções, de modo geral, ainda oscilam em torno da proposta de definição para esse fenômeno apresentada por Serge Doubrovsky, em 1977, e das questões suscitadas por tal proposta, e devido também ao seu movimento de expansão e difusão em escala mundial. Frente a esse cenário, pareceu que o mais relevante seria tentar compreender quais seriam os traços constitutivos das narrativas autoficcionais, quais os elementos composicionais e atributos seriam comuns a elas. Afinal, as autoficções parecem oferecer uma resistência absurda ante as tentativas de classificá-las. No caso de obras de escritores como César Aira, abordar a questão autoficcional apresenta-se como uma empreitada desafiadora e ainda mais complexa na medida em que, no caso desse escritor, ele não deixa inclusive de manifestar seu profundo descrédito com relação a esse tipo de narrativa. Por outro lado, como foi apontado nesta tese, é o mesmo Aira que tem efetivamente se utilizado dos atributos das autoficções em várias de suas obras no decorrer da construção de seu imenso projeto literário.

Esse conjunto de paroxismos, resistências, denegações e dissensos teóricos foram alguns dos fatores que contribuíram para a proposta de leitura da autoficção como um procedimento literário. Os outros fatores que conduziram a essa hipótese foram as referidas peculiaridades da obra airiana, assim como a produção ensaística deste escritor. Cabe registrar que os ensaios de Aira forneceram grande parte dos elementos que permitiram articular a literatura desse escritor, a autoficção, o procedimento rousseliano e a discussão teórica sobre o *estranhamento* enquanto procedimento literário. A partir da análise dessas variáveis, tornou-se pertinente a proposta de ler a autoficção enquanto o resultado da mobilização de distintos procedimentos, de modo a configurar, por sua vez, ela também um procedimento literário. Sem perder de vista essa perspectiva, realizou-se neste trabalho uma exploração dos sentidos atribuídos ao termo procedimento, recorrendo-se a todos os textos teóricos que se pôde encontrar que tratassem desse termo, fosse de modo instrumental, fosse atribuindo-lhe sentidos específicos. Por isso, recorreu-se a definições dicionarizadas do termo, aos sentidos a ele atribuídos no âmbito jurídico, no da educação, no das artes, no da informática e ainda no dos estudos teóricos da tradução.

Esta tese dividiu-se em quatro capítulos e cada um deles desenvolveu-se a partir da necessidade de se compreender conceitos-chave referentes às questões e desafios já mencionados, como as discussões sobre literatura contemporânea, literatura latino-americana, sobre as narrativas autoficcionais e sobre a obra de César Aira. Nesse sentido, na primeira parte deste trabalho, delineou-se o panorama da obra de Aira e seu lugar na literatura contemporânea. Essa primeira parte, assim como as demais, desenvolveu-se em paralelo/a partir dos ensaios do próprio Aira e das discussões empreendidas por ele quanto à literatura, arte contemporânea, romance, leitor, cânone literário, tradição e cultura argentinas, vida de escritor, exercícios de crítica literária etc. Nesse primeiro momento, percorreu-se do mesmo modo a fortuna crítica sobre a obra literária de César Aira, a partir de trabalhos como o de Sandra Contreras, por exemplo.

Na segunda parte do presente texto, observou-se principalmente a discussão quanto aos significados atribuídos ao contemporâneo, as dificuldades enfrentadas pelas tentativas de defini-lo e algumas propostas teóricas e encaminhamentos importantes sobre essa questão. O grande desafio enfrentado nesta segunda parte do trabalho deveu-se à ambivalência do conceito de contemporâneo e às disputas que ele enseja tanto no

âmbito das ciências humanas quanto nos territórios das práticas artísticas. Também nesse segundo momento, a discussão realizou-se tendo em consideração alguns ensaios de César Aira nos quais se apresentavam críticas e análises do escritor quanto às transformações artísticas e históricas ocorridas no curto espaço de tempo que marcou a transição entre a segunda metade do século XX e começo do XXI. Considerou-se relevante neste momento do trabalho a discussão ensejada pelo ensaio airiano **Sobre a arte contemporânea** e pela proposta do escritor, no âmbito desse referido ensaio, de delimitar o início da arte contemporânea a partir de seu encontro com a obra de Duchamp, em 1967.

Uma terceira parte deste trabalho dividiu-se nos dois últimos capítulos nos quais se empreendeu a análise de algumas das hipóteses sobre a autoficção, assim como das tentativas de se delimitar tal conceito iniciadas já com a sua proposta, em 1977. Evidenciaram-se neste momento da tese as dificuldades de se lidar com fenômeno tão difuso, sobretudo tendo em vista o nível do dissenso teórico e das constantes reverberações em torno do gesto inicial de Doubrovsky que se repetem nas sucessivas abordagens da questão autoficcional realizadas em profusão pela crítica latino-americana nas últimas décadas. O capítulo final deste trabalho foi destinado ao desenvolvimento da proposta de leitura da autoficção como um procedimento literário. Neste momento, realizou-se a leitura de um dos mais famosos textos do estruturalismo, o ensaio “A arte como procedimento”, de Vítor Chklovski. A importância deste ensaio para esta tese deveu-se tanto ao ensejo de assinalar a importância da tradição estruturalista ainda para o presente e para os estudos literários contemporâneos, quanto pelo fato dele ter servido de paradigma para a análise do fenômeno autoficcional enquanto procedimento.

No mesmo sentido, recorreu-se ao ensaio “Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário”, de Carlo Ginzburg, devido ao fato desse ensaio responder, enquanto paralelo, ao anseio de parte da crítica das autoficções quanto à reivindicação do reconhecimento da pré-existência das práticas autoficcionais em períodos muito anteriores à proposta desse conceito, na década de 1970. Esse movimento teórico realizado por Ginzburg quando da análise do *estranhamento* serviu para endossar o argumento, fornecido por Aira, de que os procedimentos literários não emergiriam de modo descolado das longas tradições de produção artística e da consolidação de

fórmulas para a criação artística. Seria a partir desse imenso tesouro acumulado da literatura (AIRA, 2007) que, de tempos em tempos, surgiriam novas possibilidades de fórmulas e procedimentos para a construção do novo em literatura. Mas, sempre é bom lembrar, isso se daria também no sentido das re-criações e apropriações, como o caminho possível frente ao cânone e à tradição.

Em seguida, realizou-se, neste trabalho, a análise do sentido propriamente literário que o procedimento adquiriu a partir das propostas de Raymond Roussel, Marcel Duchamp e César Aira. Por fim, quanto à mobilização teórica do termo procedimento, destacou-se a contribuição para este trabalho da sistematização apresentada pelo teórico Daniel Blaustein em sua pesquisa a respeito dos procedimentos mais comuns às obras do *boom* e do *pós-boom* da literatura latino-americana. Ressalta-se, nesse sentido, a importância da distinção apresentada por Blaustein entre dois tipos básicos de procedimentos, miméticos e antimiméticos (2011). A proposta de análise e a esquematização dos tipos de procedimentos apresentadas por Blaustein serviram de parâmetro para o movimento teórico empreendido a partir da observação do modo como César Aira mobiliza os atributos autoficcionais, quando da construção de suas narrativas.

A partir daí, foi discutida a proposta de leitura da autoficção como um procedimento literário, isto é, como uma mobilização particular de distintos elementos e recursos para a produção de narrativas capazes de causar nos leitores o efeito de *reconhecimento*, total ou parcial, entre a obra e os elementos observáveis na biografia do próprio autor. Quanto ao procedimento em si, cabe dizer que ele não deixa de se apresentar como um movimento de justaposição, seja de temporalidades, identidades, elementos composicionais distintos, seja, ainda, de diferentes formas narrativas. Nesse sentido foi possível afirmar, no âmbito deste trabalho, que a autoficção pode ser lida como um procedimento literário. Afinal, nela se opera também por meio de justaposições diversas de modo a produzir as mais distintas narrativas autorreferenciadas. Pode-se dizer também que a análise quanto ao termo procedimento e seus sentidos permitiu concluir que a autoficção se beneficia ao ser lida como um procedimento literário. Seja no seu sentido mais instrumental, de procedimento como uma forma de proceder ou de agir para determinado fim, seja no seu sentido rousseliano, de procedimento como a delimitação de gatilhos para a criação literária, a

materialidade presente no procedimento permite à autoficção ser abordada para além da magia de seus efeitos, isto é, de seu produto final que é a obra literária.

Acredita-se, portanto, que esta proposta de análise contribuiu para tornar mais tangível a abordagem da autoficção, permitindo ir além das tentativas de rastrear correspondências entre biografias e obras literárias. A dificuldade extra enfrentada na tentativa de definir o procedimento autoficcional deveu-se ao caráter pouco tangível dos procedimentos em seu sentido artístico, particular, pessoalizado e relacionado à prática de cada escritor ou artista. Afinal, o procedimento autoficcional se daria a ver geralmente já a partir de seu efeito, como produto ou resultado, do mesmo modo que os procedimentos rousselianos, segundo explicava Aira (2013). Ainda nesse sentido, é possível imputar ao procedimento autoficcional uma condição similar àquela que Aira atribuía ao íntimo, enquanto suplemento do privado, (AIRA, 2008). Assim, o procedimento autoficcional deve ser compreendido enquanto um intangível, algo que não pode ser completamente demonstrado, definido ou delimitado porque o acesso a ele se dá *a posteriori*, após o processo de sua re-criação (e não apenas a partir de seu registro ou documentação, como ocorreria com a intimidade). Se Aira aponta que a constituição da intimidade teria como suporte uma mitologia dos segredos e de sua revelação, o procedimento autoficcional, por sua vez, estaria situado no centro de relações multidirecionais ainda mais complexas e maleáveis. Tal procedimento, por isso mesmo, seria capaz de alimentar a maquinaria de narrativas e jogos de sentidos que movem boa parte da literatura contemporânea.

Considerou-se, nesse sentido que, ao menos na obra de César Aira, a análise da autoficção enquanto um procedimento literário, deliberadamente mobilizado pelo escritor, mostrou-se produtivo. Uma das vantagens que se acredita nessa proposta de leitura é a de que ela obriga a pensar a questão a partir do processo de construção das narrativas, considerando os elementos composicionais utilizados pelo escritor e sua relação com aquilo que Aira denomina o “artesanato da palavra”. Além disso, seria lícito afirmar que, a partir de sua obra e de seu projeto literário, Aira assume, na literatura contemporânea, um papel desestabilizador e criador, a missão de contribuir para que formas narrativas como as autoficcionais continuem ensejando experimentações inventivas, provocadoras e constantes modulações dos procedimentos literários arrebanhados no processo de construção de obras literárias.

REFERÊNCIAS

A) DA OBRA DE CÉSAR AIRA

AIRA, César. Particularidades absolutas. **Nueve Perros**, ano 1, n. 1, nov. 2001, p. 31-39.

AIRA, César. **Um acontecimento na vida do pintor-viajante**. Trad.: Paulo Andrade de Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. César Aira; pesquisa dos originais e tradução de Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. A utilidade da arte. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. A cifra. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. O a-ban-do-no. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. A nova escritura. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. O que fazer com a literatura? In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. Por que escrevi. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. Kafka, Duchamp. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. A intimidade. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. *Best-seller* e literatura. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. O ensaio e seu tema. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. A tradução. In: **Pequeno manual de procedimentos**. Pesquisa dos originais e tradução Eduard Marquardt; Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AIRA, César. O dândi de um traje só. In: MARQUARDT, Eduard. **A ÉTICA DO ABANDONO - César Aira e a nova escritura** (Tese de doutorado, 343 fls). Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2008. Disponível em:
<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91287/255057.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

AIRA, César. Pequenos delitos, grandes obras. In: MARQUARDT, Eduard. **A ÉTICA DO ABANDONO - César Aira e a nova escritura** (Tese de doutorado, 343 fls). Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2008. Disponível em:
<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91287/255057.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

AIRA, César. Experiência vital. In: MARQUARDT, Eduard. **A ÉTICA DO ABANDONO - César Aira e a nova escritura** (Tese de doutorado, 343 fls). Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2008. Disponível em:
<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91287/255057.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

AIRA, César. **Cómo me reí**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

AIRA, César. **La costurera y el viento**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009.

AIRA, Cesar. **Cómo me hice monja**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009.

AIRA, César. **Haikus**. Tradução Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Dantes Livraria, 2012.

AIRA, César. **Como me tornei freira**. Tradução Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

AIRA, César. A chave unificada. **Revista Sopro 98** (Dossiê Raymond Roussel), n. 98, novembro de 2013. Disponível em: <<https://issuu.com/culturabarbarie/docs/sopro98/5>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

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

AIRA, César. **Evasión y otros ensayos**. Barcelona: Penguin Random House, 2017.

AIRA, César. **Sobre a Arte Contemporânea**. Tradução de Victor Rosa. [Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios]. Rio de Janeiro: Zazie edições, 2018. Disponível em: <<http://www.zazie.com.br/>>. Acesso em: jan. 2018.

B) REFERÊNCIAS GERAIS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” In: **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da Obra de Arte. In: HONESKO, Vinícius Nicastro. **Princípios**: Revista de Filosofia (UFRN), v. 20, n. 34, p. 349-612, jul. 2015.

Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Coleção “Os Pensadores”).

AIRA, César. “Não gosto da literatura do eu que está na moda” [14 de agosto de 2017]. Porto Alegre: **Revista Gauchazh**. ENTREVISTA CONCEDIDA A ALEXANDRE LUCCHESI. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

AIRA, César. César Aira (en español) [01 de janeiro de 2009]. Nova York. **BOMB Magazine**. ENTREVISTA CONCEDIDA À MARIA MORENO. Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira-1/>>. Acesso em: 15 de nov. 2017.

AIRA, César. 2 – Libros: **Nunca sufrí la angustia de las influencias**. 25 abril de 2018. ENTREVISTA A MARIO AMADAS. Disponível em: <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Nunca-sufri-la-angustia-de-las-influencias/12026>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

AIRA, César. César Aira en Estados Unidos - El nacimiento de un boom. **The New York Review of Books y Clarín**. Traducción: Cristina Sardoy. Disponível em: <https://www.clarin.com/rn/literatura/no-ficcion/nacimiento-boom_0_Sy4Si2SpwXe.html>. Acesso em: 27 nov. 2018.

AIRA, César. ENTREVISTA CON CÉSAR AIRA. **Revista Lateral 113**, 2004. Disponível em: <<http://www.elortiba.org/old/pdf/Lateral-2004.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2019.

ALBERCA, Manuel. **El pacto Ambiguo** – De la novela autobiográfica a al autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

ALBERCA, Manuel. “Una lectura transitiva de César Aira”. **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 665, nov. de 2005.

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. **Cuadernos del CILHA** [em linha], Argentina, v. 7, n. 7-8, 2005, p. 115-127. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

ALBORNOS, Suzana Guerra. (2008). Sobre O direito à preguiça de Paul Lafargue. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**, n. 11, v. 1, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpst/article/view/25787>>. Acesso em: 09 jan. 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-0490.v11i1p1-17>.

ALMEIDA, Laura Beatriz Fonseca de. No tempo da camisolinha, um narrador da experiência. **Itinerários: Revista de Literatura**, n. 21, p. 151-160, 2003. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/107330>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ALVES, Isis. O presente histórico ou narrativo. **Ciberdúvidas da Língua Portuguesa**. Instituto Universitário de Lisboa - ISCTE-IUL, 19 de dezembro de 2003. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-presente-historico-ou-narrativo/15381>>. Acesso em 30 jun. 2019.

AMARAL, Pauliane. Autobiografia e metaliteratura em Enrique Vila-Matas. **Revista Entrelaces**, v. 1, n. 9, jan.-jun. 2017, p. 104-117. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/28320/1/2017_art_pamaral.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

AMÍCOLA, José. Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). **Olivar**, v. 9, n. 12, out. 2008, p.191-207. Disponível em: <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLiv09n12a12>>. Acesso em: 01 jan 2019.

ANDERMANN, Jens. La operación Aira: literatura argentina y procedimiento. In: KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker; DI TULLIO, Ángela (Eds.). **Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino**. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2015, p. 183-198. <https://doi.org/10.31819/9783954878376-012>.

ANDRADE, Carlos Drummond de, [1902-1987]. A imagem no espelho. In: **Contos plausíveis**. [posfácio Noemi Jaffe]. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 27.

ANDRADE, Mário Raul de Moraes. Tempos da camisolinha. In: **Contos Novos**. 7. ed. São Paulo: Martins, 1976.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Introdução e notas: Jean Voilquin e Jean Capelle. Estudo introdutório: Godofredo Telles Júnior. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ASTUTTI, Adriana. El retorno de la infancia en Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja, de César Aira. **Revista Iberoamericana**, España, Portugal, v. 2, n. 8, 2002, p. 151-170. <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.2.2002.8.151-167>.

AUDRAN, Marie. Yo es um tarado. In: II Coloquio Internacional “Escrituras del yo”. Rosario, 18, 19 e 20 agosto 2010. **Actas del II Coloquio Internacional**. Rosario-Argentina, 2010, p. 02. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/audran_acta.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.

AUGUSTO LORENZINO, Gerardo. El lunfardo en la evolución del español argentino. **Lit. lingüíst.**, Santiago, n. 34, p. 335-356, 2016. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112016000200016&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 01 jan. 2019. <https://doi.org/10.4067/S0716-58112016000200016>.

AUTOFICTION. [VERBETE]. In: **LAROUSSE: DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS**. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autofiction/6699?q=autofiction+#754386>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

ÁVILA, Myriam. Ascensão da autobiografia: declínio do sujeito. **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 47, n. 114, p. 439-442, dec. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2006000200015>. Acesso em: 10 jul. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2006000200015>.

AZEVEDO, Carlito. 13 variações sobre César Aira. **Revista Landa**, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n2/11.%20DOSSI%C3%8A%20Carlito%200Azevedo%20-%2013%20varia%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20C%C3%A9sar%20Aira.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

AZEVEDO, Luciene. Aira como autor de si-próprio?. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 38, p. 121-132, dec. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-

40182011000200121&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 fev. 2019.
<https://doi.org/10.1590/2316-4018388>.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**: Uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução: J. Guinsburg. Perspectiva, 1987 (Coleção ELOS).

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidad líquida**. Traducción: Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica de Argentina, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Isto não é um diário**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENJAMIN, Walter. 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. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 09-40.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** (Obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 3. ed, 1987.

BIESENBACH, Klaus. **Henry Darger** (rev.ed.). 2. ed. Munich: Verlagsgruppe Random House, 2014. Disponível em: <[https://www.randomhouse.de/leseprobe/Henry-Darger-\(rev.ed.\)/leseprobe_9783791349190.pdf](https://www.randomhouse.de/leseprobe/Henry-Darger-(rev.ed.)/leseprobe_9783791349190.pdf)>. Acesso em: 02 jan. 2019.

BLAUSTEIN, Daniel. Rasgos distintivos del “Post-Boom”. The Hebrew University of Jerusalem: **Iberoamericana Global**, v. 2, n. 1, fev. 2009. Disponível em: <http://blogs.bgsu.edu/span489/files/2009/08/art_13.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2019.

BLAUSTEIN, Daniel. **Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del “post-boom”**. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag AG, (TKKL/TCCL, vol. 53), 2011.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1957, p.151-162.

BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 83-97, jul. 1997. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2038/1177>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde**. (Tese de doutorado, 154 fls). Belo Horizonte: PUC Minas, 2007. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_CamargoFF_1.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Ensaio sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1997.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor? Revisão de uma genealogia**. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: Ed. UFSCar, 2012.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). **Teoria da literatura: Formalistas russos**. Porto Alegre, Globo, 1976, p. 39-56.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COLONNA, Vincent. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONTRERAS, Sandra. **La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea**. (Tese de doutorado). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2001. Disponível em: <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1549>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

CONTRERAS, Sandra. LAS VUELTAS DE CÉSAR AIRA. In: **Revista Actual Investigación**, n. 33, p. 91-107, ago. 2011. Disponível em: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2452>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

CONTRERAS, Sandra. Aira con Borges. **LA BIBLIOTECA**, n. 13, primavera, 2013. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/15306/CONICET_Digital_Nro.18657_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 11 fev. 2019.

CULTURA / ARGENTINA PRESENTE. César Aira es uno de los candidatos para el premio Nobel de Literatura. **Diario Registrado**. Buenos Aires, out. 2015. Disponível em: <https://www.diarioregistrado.com/recontour_illite_powerbook>. Acesso em: 03 jan. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sobre uma crítica que ignora o real. **Suplemento literário** – março, 2017. Pernambuco, CEPE, 2017. Disponível em:

<<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/72-resenha/1825-literatura-mutante,-cr%C3%ADtica-im%C3%B3vel.html>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

DARGER, Henry. **HENRY DARGER**. In: World Heritage Encyclopedia. Disponível em: <http://self.gutenberg.org/articles/henry_darger>. Acesso em: 02 fev. 2019.

DAVIES, Stephen. Estética, definições funcionalistas e procedimentalistas da arte. **Crítica**, 11 out. 2016. Tradução de Vítor Guerreiro. Disponível em: <<https://criticanarede.com/qearte.html>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

DIACONU, Diana. La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. **La Palabra**, Tunja, n. 30, p. 35-52, jun. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302017000100035&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03 jan. 2019. <http://dx.doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>.

DICIONÁRIO PRIBERAN. **Verbetes “procedimento”**. [online], 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/procedimento>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

DICIONÁRIO PRIBERAN. **Verbetes “dispositivo”**. [online], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/dispositivo>. Acesso em: 02 fev. 2019.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Verbetes “proceder”**. [online]. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=QwAxZ>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS - LAROUSSE: **Verbetes Autofiction**. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autofiction/6699?q=autofiction+#75438>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

DIDEROT, Denis. **A Religiosa** (1796). São Paulo: Hemus, 1968.

DOUBROVSKY, Serge. O Último EU. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. França: Gallimard, 2001.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth M. **Devires autobiográficos**: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>>. Acesso em: 20 ago. 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>.

FAEDRICH, Anna. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Faculdade de Letras (Tese de Doutorado), PUCRS, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>>. Acesso: 20 ago. 2019.

FERREIRA, Carolina Duarte Damasceno. O Assassinato de Julião Tavares em Angústia, de Graciliano Ramos: Entre a Memória e a Imaginação. **Floema**, ano IX, n. 11, p. 163-178, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4813/4614>>. Acesso em: 09 dez. 2018.

FITZGIBBON, Coleen: **Henry Darger's Room 1973**. Disponível em: <https://archive.org/details/XFR_2013-08-17_2A_02>. Acesso em: 02 dez 2018.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 6. ed. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** 6. ed. Lisboa: Vega, 1992, p.129-160.

FOUCAULT, Michel. Verdade e subjectividade (Howison Lectures). **Revista de Comunicação e linguagem**. Lisboa: Edições Cosmos, n. 19, 1993, p. 203-223.

FOUCAULT, Michel. **Raymond Roussel**. Traducido por Patricio Canto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

FRIAS, Miguel. El escritor y su enigma - Guía para entrar al universo Aira y a sus 102 novelas. 26/08/2018. **Clarín.com/Viva**. Disponível em: <https://www.clarin.com/viva/guia-entrar-universo-aira-102-novelas_0_r14cYNjUm.html>. Acesso em: 07 jan. 2019.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

GAY, Peter. **Represálias selvagens**: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAY, Peter. **O coração desvelado**: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário. In: **Olhos de madeira**. Nove reflexões sobre a distância. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15-41.

GÓMEZ, Edward M. The Sexual Ambiguity of Henry Darger's Vivian Girls. **Hyperallergic Media**. New York, 24 de junho de 2017. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/387178/the-sexual-ambiguity-of-henry-dargers-vivian-girls/>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

GREENBERG, Michael. The Novelist Who Can't Be Stopped. **The New York Review of Books**, jan. 2011. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/2011/01/13/novelist-who-cant-be-stopped/>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

GROSSMANN, Martin. Künstlertheoria. In: **Na Cultura o Centro Está em Toda Parte**. 24 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IRyxSCpOs-s>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

HILALI BACAR, Darouèche. **L'autofiction en question - Une relecture du roman arabe à travers les oeuvres de Mohamed Choukri, Sonallah Ibrahim et Rachid El-Daïf**. (Tese de doutorado, 2014). Université Lumière Lyon II, Faculté des langues. Lyon, 2014. Disponível em: <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2014/hilali_bacar_d/pdfAmont/hilali_bacar_d_these.pdf>. Acesso em 12 ago. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. New York; London: Methuen, 1984.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JUAN-NAVARRO, Santiago. **Postmodernismo y metafiction historiográfica una perspectiva interamericana**. España: Universitat de València, 2002.

KAHILI KING, Serge. **One Hand Clapping**. Disponível em: <<https://www.huna.org/html/onehand.html>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

KLEE, Paul. **Angelus Novus**. Disponível em: <<http://www.paul-klee.org/angelus-novus/>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. (Tese de doutorado, 204 fls). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.bdt.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=124>. Acesso em: 20 ago. 2019.

KLINGER, Diana Irene. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, 2008. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

KRAUSS, Rosalind E. **A escultura no campo ampliado**, 1979. Disponível em: <http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf> Acesso em: 21 dez. 2018.

LA VANGUARDIA EDICIONES. **Aira: La literatura vive un momento flojo porque faltan figuras**. [Entrevista]. Bilbao, 29 abr. (EFE). Disponível em: <<https://www.lavanguardia.com/vida/20180429/443115581667/aira-la-literatura-vive-un-momento-flojo-porque-faltan-figuras.html>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Tradução Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LASCH, C. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Tradução João Roberto Martins Filho. 4. Ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEIRIS, Michel. Como escrevi alguns de meus livros. Tradução de Liliane Mendonça. **Revista Sopro 98** (Dossiê Raymond Roussel), n. 98, nov. 2013. Disponível em: <<https://issuu.com/culturabarbarie/docs/sopro98/5>>. Acesso em: 02 jan. 2019.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-Moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Revista Sopro**, n. 20, 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

LUDMER, Josefina. **Aqui, América Latina**: uma especulação. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. (Coleção: Humanitas).

MACKENNA, B. Una vida crítica. **laFuga**, n. 8, 2008. Disponível em: <<http://2016.lafuga.cl/una-vida-critica/234>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

MARQUARDT, Eduard. **A ÉTICA DO ABANDONO - César Aira e a nova escritura** (Tese de doutorado, 343 fls). Pós-Graduação em Literatura da Universidade

Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2008. Disponível em:
<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91287/255057.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MATTEI, Jean-François. **A barbárie interior**: ensaio sobre o i-mundo moderno. São Paulo: UNESP, 2002.

MBAYE, Djibril. **La obra de César Aira, una narrativa en búsqueda de su crítica**. (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011). Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2013. Disponível em:
<<https://eprints.ucm.es/12821/1/T32965.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

MCHALE, Brian. **Postmodernist Fiction**. London: Taylor & Francis, 2004.

MITIDIERI PEREIRA, André Luís. **Vidas e varões enovelados**: como e porque (desler) os clássicos da biografia. 2008 (Tese de doutorado - Doutorado em Linguística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1846>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, dez. 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/viewFile/31606/23295>>. Acesso em: 03 jan. 2019. <https://doi.org/10.12957/matraca.2017.31606>.

NECHVATAL, Joseph. The Radical Ambiguity of Henry Darger. **Hyperallergic**, n. 2, October 2, 2015. Disponível em: <<http://edlingallery.com/sites/default/files/2015-10-2-hyperallergic-darger.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2019.

NEGRETE SANDOVAL, Julia Érika. Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. **De Raíz Diversa, Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos**, v. 2, n. 3, jun. 2015. Disponível em:
<<https://core.ac.uk/download/pdf/45358266.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

NEWY, Katherine. Melodrama and Metatheatre: Theatricality in the Nineteenth Century Theatre. In: **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, 1997. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/jdte/article/viewFile/1959/1922>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

NOGUEIRA, Luciana Persice. O “discurso quebrado” de Serge Doubrovsky: escritura como instalação? **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 22, n. 37, dez. 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/19931/14529>>. Acesso em: 12 fev. 2019. <https://doi.org/10.12957/matraca.2015.19931>.

PARRA TRIANA, Clara María. Novela experimento: la novela según César Aira. In: **Anuário de Letras Hispânicas** – Glosas hispânicas, vol. 1, 2008. Disponível em: <<http://www.journals.unam.mx/index.php/alh/article/view/31790>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1, 2013.

PELBART, Peter Pál. **O AVESSE DO NIILISMO – CARTOGRAFIAS DO ESGOTAMENTO**. [Palestra proferida a 07 de abril de 2017]. Disponível em: <<https://soundcloud.com/eavparquelage/palestra-peter-pal-pelbart>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

PEREIRA, Antonio Marcos. Híbridações do romance no século XXI: O caso do romance-ensaio. **Revista Contexto / Universidade Federal do Espírito Santo - UFE**, n. 24, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/8257/5874>>. Acesso em: 04 jan. 2019.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. A 'CONTRAİNTE' COMO JOGO RETÓRICO NA POÉTICA DE OULIPO. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 20, n. 33, dez. 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/19778/14262>>. Acesso em: 08 abr. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINO, C; VIEIRA, W. A reprodução (quase) interdita [Editorial]. **Revista Criação & Crítica**, n. 17, v. 1, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/124982>>. Acesso em: 03 jan. 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p1-2>.

PORRÚA, Ana. César Aira: implosión y juventud. **Punto de Vista**, Buenos Aires, ano 28, n. 81, p. 24-29, abr. 2005. Disponível em: <<http://www.ahira.com.ar/ejemplares/81/>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

POZUELO YVANCOS, José María. **Figuraciones del yo en la narrativa**: Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Universidad/Cátedra Miguel Delibes, 2010.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos**: Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

PREMAT, Julio. Aira: o idiota da família. **Revista Sopro**, n. 64, jan. 2012, p. 02-11. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/premat.html>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica. **Signa - revista de la Asociación Española de Semiótica**, Madrid, n. 14, 2008, p. 297-329. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5334>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

QUENEAU, Raymond. **Exercícios de estilo**. Tradução, apresentação e posfácio, Luiz Resende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

QUENEAU, Raymond. **Zazie no metrô**. Tradução Paulo Werneck. Posfácio Roland Barthes. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RAGO, Margareth. Narcisismo, sujeição e estéticas da existência. **Verve**, n. 9, p. 236-250, 2006. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/5147/3674>>. Acesso em: 20 ago. 2019. <https://doi.org/10.23925/verve.v0i9.5147>.

RICOEUR, Paul. **Sí mismo como otro**. México: Siglo XXI, 1996.

RODRÍGUEZ, Javier Marcos. ¿Y si Aira ganara el Premio Nobel de Literatura? **El País**, 03 out. 2017. Disponível em:
<https://elpais.com/cultura/2017/10/03/actualidad/1507049791_311229.html>. Acesso em: 02 jan. 2019.

ROSA, Victor da. Como escrever mal: o caso César Aira / How to Write Poorly: the César Aira Case. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 27, n. 1, p. 381-396, jul. 2017. ISSN 2317-2096. Disponível em:
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/11288>>. Acesso em: 23 ago. 2019. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.27.1.381-396>.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Livro I (1712-1719). **As confissões de Jean-Jacques Rousseau**. Trad. Wilson Lousada. São Paulo: Ediouro, 1987.

ROUSSEL, Raymond. Cómo escribí algunos libros míos. **CARTA**. Primavera-Verano, 2011. Disponível em:
<<http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/russell.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

SANTA, Everton Vinicius de. El yo-autor-escriptor contemporáneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 52, p. 80-101, dez. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000300080&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 20 ago. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018525>.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna** – Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1997.

SARLO, Beatriz. **El País**, 11 novembro 2017. Disponível em:
<https://elpais.com/cultura/2017/11/06/babelia/1509985334_019816.html>. Acesso em: 15 dez. 2018.

SARLO, Beatriz. Escribir lo real. Conferência proferida em **Año Saer 2016-2017**. Disponível em: <<http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-No-tenemos-apuro-Beatriz-Sarlo.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2019.

SARLO, Beatriz. **Benjamin é nosso contemporâneo**. Entrevista concedida a Guilherme Freitas; Texto publicado por Theotonio Paiva, 11/06/2013. Disponível em: <<https://cadernoensaios.wordpress.com/2013/06/11/beatriz-sarlo-benjamin-e-nosso-contemporaneo/>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

SARLO, Beatriz. **TV PUC-Rio** [Beatriz Sarlo, esteve na PUC-Rio em 2014 e falou sobre como surgiu o interesse pelo espaço urbano de Buenos Aires]. 2014. (50m50s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SCXPTmfwl_0>. Acesso em: 07 jan. 2019.

SAUNDERS, Max. **Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature**. Oxford: Oxford University Press, 2010.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199579761.001.0001>.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). **Teoria da Literatura: Formalistas russos**. Porto Alegre, Globo, 1976, p. 39-56.

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

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia. **Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 95, p. 83-97, mar. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 dez. 2016.
<https://doi.org/10.1590/S0101-33002013000100005>.

SEIXAS, Jacy Alves de. Linguagens da perplexidade: personas, infinitos desdobramentos (três narrativas, três tempos). In: **Tramas do político: linguagens, formas, jogos**. Uberlândia: EDUFU, 2012. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-310-3>.

SEIXAS, Jacy Alves de. A imaginação do outro e as subjetividades narcísicas: um olhar sobre a invisibilidade contemporânea [o mal-estar de Flaubert no Orkut]. In: NAXARA, M. R. C. et. al. (Orgs.). **Figurações do outro na história**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, Jesse; ÖELZE, Berthold. (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

SMITH, Patti. César Aira, una mente que improvisa: “La forma en la que Aira crea tensión es única; logra llevar la situación más banal a tal punto que ocasiona una estampida humana.” **New York Times**, 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/03/15/universal/es/patti-smith-resena-la-coleccion-en-ingles-de-cesar-aira.html>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. <https://doi.org/10.7476/9788542303032>.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. Prefácio. In: SOUZA, Jesse; ÖELZE, Berthold. (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014, p. 7-8.

SPERANZA, Graciela. Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana [resenha], **Revista Otra Parte**, n. 21, abr. 2016. Disponível em: <<https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/sobre-el-arte-contemporaneo-seguido-de-en-la-habana/>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

STAROBINSKI, J. **Jean-Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau. Trad. Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SURGHI, Carlos. César Aira y el procedimiento como experimentación. **Revista Laboratorio**, Santiago de Chile, n. 6, 2012, p. 1-16. Disponível em: <<http://revistalaboratorio.udp.cl/category/investigacion-nro-6/>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

TAVARES, Monica. A retórica procedimental como agente de articulação entre identidade e alteridade. **ARS**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 82-97, Dec. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202014000200082&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 jan. 2019. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.96740>.

THE WARHOL MUSEUM. **EarthCam and St. John Chrysostom Byzantine Catholic Church**. Pittsburgh, 2019. Disponível em: <https://www.earthcam.com/usa/pennsylvania/pittsburgh/warhol/?cam=warhol_figmentstream>. Acesso em: 06 jan. 2019.

VILELA, Lucila. Baronesa Elsa e Marcel Duchamp: a fonte dos ready-mades. **Interartive**. Espanha, 2017 [Plataforma online]. Disponível em: <<https://interartive.org/2017/04/elsa-e-duchamp>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

VIVEROS GRANJA, D. La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, v. 10, n. 20, p. 79-90, out. 2013. Disponível em: <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6693>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Methuen, 1984.

WOOLF, Virgínia. **Orlando**. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa**: como ensinar. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul, 1998.

ZAMBRANO, Álvaro. La construccion del monstruo en Cómo me hice monja de César Aira. **VIII Congreso Argentino de Hispanistas**. Universidad de Jujuy, 2007, p. 479. Disponível em: <<http://novedades.aahispanistas.org/wp-content/uploads/2018/01/2007-3-69.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2018.