

Jantar felicidade: os zumbis e seus nomes

187



Foto: Sebastian Freire

Flávia Cera

(Universidade Federal de Santa Catarina)

César Aira é autor de livros inclassificáveis. Primeiro pela inviabilidade de abarcar sob um gênero a sua escrita escorregadia e nada previsível, e também pela quantidade exorbitante de sua produção. Beatriz Sarlo (2006) conseguiu encontrar uma recorrência em suas obras: o abandono da trama; e, de fato, não encontramos coerência, continuidade, cronologia em seus livros. Ao contrário, ler César Aira é constatar que o conceito de literatura não pode ser outro senão o do anacronismo, ou ainda, que o anacronismo é um procedimento inerente à literatura. Josefina Ludmer (2007), por outro lado, colocou-o entre os autores das escrituras pós-autônomas, ou seja, escrituras que já não permitem a separação em dois polos, e que operam, ou melhor, desoperam a esfera literária, em um sistema fusional entre realidade e ficção, passado e presente, etc. Tendo essas considerações em vista, leremos *La Cena*.

I – A realidade dos nomes

La Cena se inicia contando a história de um filho, que é o narrador da história e se considera um fracassado, e sua mãe, uma senhora que o acolhe na sua casa, que vão jantar na casa de um amigo dele. Todos os personagens do livro são anônimos, o que se apresenta são apenas essas filiações familiares (ou quase-familiares) para nos encontrarmos no texto: mãe-filho, filho-amigo, amigo-mãe. O amigo gostava de contar histórias, embora não empreendesse muito bem essa tarefa. A mãe gostava de nomes e estabelece uma grande afinidade com o amigo do filho que, por ser construtor há muito tempo em Pringles, conhecia a conformação e a genealogia de todas as famílias. O filho, por sua vez, era péssimo com nomes e a conversa que se sucedeu durante o jantar não fez muito sentido para ele.

188

Es cierto que con la edad y la esclerosis de las arterias se van perdiendo cosas, y siempre se dice que los nombres son lo primero que se pierde. Pero también son lo primero que se encuentra, pues su busca se hace con otros nombres. Querían referirse a una mujer, ‘la de... ¿cómo se llamaba? La casada con Miganne, que vivía enfrente del escritorio de Cabanillas...’ ‘¿Cuál Cabanillas? ¿El casado con la de Artola?’ Y así seguían. Cada nombre era un nudo de sentido en el que confluían muchas otras cadenas de nombres. Las historias se disgregaban en un granizado de nombres, y quedaban sin resolver, como habían quedado sin resolver los viejos crímenes o estafas o traiciones o escándalos de familias de los que trataban las historias. Para mí los nombres no significaban nada, nunca habían significado nada, pero no por eso me eran desconocidos. Al contrario, me sonaban intensamente conocidos, lo más conocido del mundo podría decir, porque los venía oyendo todos los días desde mi primera infancia, desde antes de saber hablar. Por algún motivo, nunca había podido, o querido, asociar los nombres a caras o casas, quizás por un rechazo a la vida del pueblo, en el que, no obstante, había transcurrido toda mi vida, y ahora que con la edad empezaba a perder los nombres, se daba la curiosa paradoja de que perdía lo que nunca había tenido. Y aun así, al oírlos en boca de mi madre y mi amigo, cada uno era como una campanada de recuerdos, de recuerdos vacíos, de sonidos. (AIRA, 2006, p. 8-9)

Os nomes que, aparentemente, ligavam a mãe e o amigo à realidade¹, ou melhor, que davam consistência à realidade e ao povo de

¹ Sobre a mãe, diz o filho: “ellos dos solo se entendían cuando pronunciaban nombres (apellidos) del pueblo: en todo lo demás, Ella se retraía enérgicamente [...] Ella, [...] había vivido toda su larga vida comprometida con la realidad” (AIRA, 2006, p. 25).

Pringles, era o que, para o filho, se constituía como uma ficção. Entretanto, para os dois primeiros, os nomes não passavam de uma cadeia de significantes que sucediam uns aos outros, como uma série infinita que puxava mais e mais nomes, e retiravam da conversa o seu sentido final. Nada ficava resolvido mesmo lembrando-se de todos os nomes. Entretanto, poderíamos constatar ali a predominância da garantia do nome (o Nome-do-pai), saber o nome, identificá-lo era o que permitia estabelecer o seu laço com a realidade: a fulana esteve lá com o sicrano, que conhecia o beltrano, e assim construir uma história, não menos fragmentada e falha, mas concreta, com “fatos” que não os deixavam mentir, enfim uma crença na identificação das coisas, no abarcamento das coisas com as palavras. Uma fé na memória como se ela não traísse nunca.

Em contrapartida, a descrição da relação que o filho mantém com os nomes – que para ele não trazem significação embora os conheça – deixa claro que não há identificação possível, que os nomes se multiplicam e atuam em determinadas funções. Ali, a memória falha, os significantes não têm imediatamente um significado que possa materializar a história. Não existem fatos, nem personagens. O filho não liga o nome à pessoa, não lhe ocorre fazer isso. Talvez marcando uma diferença de gerações, ou mesmo justificando seu fracasso (era um homem que tinha voltado a morar com a mãe porque tinha perdido tudo), o filho sabia que não podia recorrer ao Nome-do-pai. Sabia que o nome próprio não é próprio, e que ele pode ser apenas o Nome do Nome do Nome, ou seja, que não há garantia nem consistência em um Nome a não ser quando ele assume uma função. O que seria, em termos lacanianos, a queda do Nome-do-pai e a ascensão dos nomes-do-pai. Longe da lei para todos, e perto da singularidade de cada caso. Sem a garantia do *Nome-do-pai*, os *Nomes-do-pai* são a ordem da desordem, significantes sem significados, o Outro que se transforma em semblante, que não tem a consistência do pai, e que monta recordações vazias, ou apenas de sons². Sem a lei universal, garantida pelo Nome-do-pai, temos o espaço vazio da exceção à lei assumida pelos nomes-do-pai: cada um ao seu modo de gozo (LACAN, 2005).

2 A abordagem laciana para esse aspecto do livro não é por acaso. Aira, que é assíduo leitor da teoria psicanalítica, usa o significante “nudo de sentido” (nó de sentido), termo caríssimo a Lacan. O Nome-do-pai tem a função de nó que liga o simbólico, o imaginário e o real, da sua queda dá-se a proliferação dos Nomes-do-pai (LACAN, 2005).

II – A miniaturização da realidade

Nos intervalos das conversas, o amigo mostra para a mãe e o filho uma série de brinquedos em miniaturas. Entretanto, como se trata de Aira, as miniaturas não são simples redução da escala (aumentar e diminuir são procedimentos recorrentes em seus livros): elas abrem para um mundo outro. E é com as miniaturas que o filho se entretém e a mãe se entedia. Descritos com a mesma minúcia que os brinquedos devem ter sido feitos, Aira abre outra trama e, conseqüentemente, uma maneira diferente de contar a história. Afinal, as miniaturas, assim como os nomes, são também uma forma de colecionar, de arranjar e re-arranjar fragmentos que não formam um todo.

190

A partir do momento em que as miniaturas entram em cena, começa a confusão total entre as histórias, a ponto de o próprio narrador questionar o que é real e o que é ficção. As miniaturas, que parecem impossíveis, mas que, no entanto, existem, levam ao limite essa questão. Vejamos um trecho da descrição de um dos brinquedos:

Era pequeño, apenas si sobresalía de la palma de la mano en que lo sostenía, pero aun así representaba con bastante fidelidad un dormitorio de antaño, con una cama, una mesa de luz, alfombra, ropero, y una puerta frente a la cama, que, a falta de pared en la que abrirse, parecía otro ropero, pues estaba provista de una caja rectangular, donde supuse que se ocultaba uno de los personajes. El otro estaba visible, acotado en la cama: una ancianita ciega, a medias sentada, apoyándose en almohadones. El piso de este cuarto no era de baldosas ni de parquet sino unas tablas finas y oscuras que yo recordaba de los pisos de las casas del pueblo en la época de mi infancia. (AIRA, 2006, p. 9-10)

Depois de uma divagação sobre esta lembrança que o brinquedo lhe trouxe e mais uma longa discussão sobre os nomes entre a mãe e o amigo, o filho retoma a descrição: “pero volviendo al juguete de la muñequita ciega, que nos mostraba después de la cena: la plataforma tenía dos cuerdas, una de cada lado (...) Básicamente eran dos mecanismos que debían marchar a la vez, por eso tenía dos cuerdas. Uno era una cajita de música, el otro un movimiento de autómatas. Un botoncito de resorte en la parte delantera aseguraba la simultaneidad. Lo presionó, y procedió a dar las cuerdas. (...)” (AIRA, 2006, p. 17). Segue-se mais uma interrupção em que fala sobre o tédio da sua mãe; e retoma:

Una vez que hubo hecho girar hasta el tope las dos cuerdas presionó el botoncito del resorte y el juguete empezó a funcionar. Mi amigo lo colocó, sobre la palma de la mano en dirección a nosotros para que no nos perdiéramos detalle. Se abrió la puerta del dormitorio y entró un hombre joven y gordo que avanzó tres pasos sobre un riel invisible hasta quedar a los pies de la cama, donde empezó a cantar un tango, en francés (...) La voz del gordo cantor era aguda y metálica; la melodía era difícil de descifrar, las palabras no se entendían. Hacía gestos con los brazos, y echaba atrás la cabeza, histriónico, fatuo, como si estuviera en el escenario de un teatro. La viejecita en la cama también tenía ese movimiento, aunque muy discreto y casi imperceptible: balanceaba la cabeza hacia la derecha y la izquierda, en una imitación muy lograda de los gestos de un ciego. Y mirando con atención podía verse que con las manos, con el índice y el pulgar de cada mano, recogía miguitas o pelusas del cubrecama. Era un verdadero milagro de la mecánica de precisión, si se tiene en cuenta que esas manitas de porcelana articulada no medían más de cinco milímetros. (AIRA, 2006, p. 22)

A descrição detalhada e não menos cansativa prossegue por mais algumas páginas narrando cada movimento do brinquedo. Na palma da mão, o que descartaria a verossimilhança, mas não o seu caráter naturalista, desenrola-se uma cena narrada com todo sentimentalismo, um capítulo a parte, que não é menos “real” que o jantar ou a conversa da mãe com o amigo. O filho começa a questionar-se sobre o sentido do brinquedo – que ele percebe não fazer sentido –, assim como o desfecho do pequeno teatro quando debaixo da cama saem aves grandes que se arrastam pelo piso movendo as asas embora não alcem vôo. Esse elemento mágico, quase absurdo, se não ocorresse no tal brinquedo, faz o filho pensar no que seria a realidade e a ficção. A casa do seu amigo que mais parecia um castelo encantado, junto com o seu gosto de contar histórias que, segundo o filho, têm sempre elementos de contos de fadas que se confundem com a realidade, o faz pensar que “en ese sentido, su casa era su autorretrato, una cámara de maravillas” (p. 26) e completa: “de alguien com imaginación se habría podido sospechar que lo estaba inventando, pero él no tenía imaginación. Se diría que no necesitaba, porque la realidad lo suplía” (AIRA, 2006, p. 27).

Aira, com esta propositada confusão entre conto de fadas e realidade, seja do amigo, seja dos brinquedos, mostra-nos que a tese do desencantamento do mundo é falsa. Não só porque a crença na técnica tem a capacidade de se tornar um mito, de encantar o mundo, mas porque ela se alimenta de uma certa paixão do real, uma vontade de alcançar o

inacessível, de representar o irrepresentável. Nada impede que se tenha uma miniatura cujo espaço seja ocupado por uma boneca de quatro metros de altura: não é a física, ou a matemática que impedirão, é a própria “realidade”, o curso do progresso e também da técnica regidos pela imaginação pública que farão das impossibilidades, possibilidades.

A queda do Nome-do-pai dá espaço para a fantasia no poder, deixa que ela tome conta do que há de mais “real”. Que entre a fantasia e a realidade, o sonho e estar acordado, nunca tenha sido demarcada uma fronteira, já sabemos. A apropriação deste entre-lugar, sua hiper-artificialização ou hiper-realização, seja pela técnica, pelo capital, pela propaganda, é o que Badiou (2005) chamará de “paixão do Real”.

III – Paixão do Real: os mortos contra-atacam

O jantar terminou. O filho e a mãe voltam para casa. Ele, conformado com sua condição fracassada e seu fim de noite tedioso destinado a ver televisão, e a mãe revoltada com o jantar e com os excessos do amigo em relação aos brinquedos.

O filho toma seu posto diante da televisão e fixa-se, milagrosamente (porque gosta de passar por todos os canais sem se deter em nenhum), no canal que transmite ao vivo notícias de Pringles. Era sábado à noite e ele supôs que os jornalistas fossem procurar o que acontecia na noite mais festiva da semana. Eis que os jornalistas montam em uma motocicleta e rumam sem dizer aos telespectadores o destino. Enfim, depois de um longo mistério, os repórteres chegam ao seu destino: o cemitério. É de lá que saem os que vão aterrorizar e dominar Pringles na noite de sábado³.

Os mortos-vivos saíram pela cidade pegando pessoas, abrindo suas cabeças e chupando a endorfina que continham. Endorfina é uma substância química produzida pelo cérebro que dá a sensação de bem-estar, de felicidade. É a substância do otimismo, explica Aira, tirá-la das pessoas faria com que no dia seguinte elas tivessem que começar do zero. O cenário parece o de um filme de terror e, mais uma vez, Aira se

³ E nesse ponto o abandono da trama, como nota Sarlo (2006), é total. Esquece-se por muitas páginas o jantar, a mãe, o amigo, e começa uma outra história absolutamente imprevisível.

rende à confusão entre realidade e ficção ao tratar dos que não acreditavam na invasão:

El cine, y antes que el cine las leyendas ancestrales en las que se basaban sus argumentos, habían creado en la población un estado básico de incredulidad; a la vez que los preparaba para la emergencia (no tenían más que recordar lo que habían hecho los protagonistas de esas películas) les impedía reaccionar porque todos sabían, o creían saber, que la ficción no es la realidad. Tenían que ver con sus propios ojos a alguien que los hubiera visto (con sus propios ojos) para convencerse del espanto de la realidad, y ni aun así se convencían. Era de esos casos en que lo real es insustituible e irrepresentable. Lamentablemente para ellos, lo real es instantáneo y sin futuro. (AIRA, 2006, p. 64)

Ver com os próprios olhos seria a condição para crer que os zumbis extrapolaram o filme, detonando a máxima de que ficção e realidade estão em pólos opostos. Aira mostra a ambivalência da tela do cinema; parafraseando Buck-Morss, ela funciona como uma prótese de percepção: ao mesmo tempo em que proporciona a formação coletiva de uma sensibilidade, atua na disseminação de uma verdade universal estabelecida pelo poder, no caso de *La Cena*, a ficção como uma esfera separada. Não por acaso o cinema se interessa de maneira cada vez mais sistemática pelo tema do fim do mundo na forma de uma invasão de zumbis, por exemplo. Poderíamos dizer, de certa forma, que esses filmes, que são sucesso de bilheteria e têm um apelo técnico absurdo, expressam o que Ludmer (2007) denominou como imaginação pública.

A diferença entre realidade e ficção diminuída a zero equivale a dizer que não há diferença entre assistir um noticiário (como o narrador de *La cena*) ou um filme, já não é possível distinguir os conteúdos ou as formas de um filme (basta pensarmos nos documentários ou nos filmes que são feitos como se fossem *reality shows*). Que o fato não gere espanto não é, paradoxalmente, espantoso. O que acontece é a exacerbação dessa não-diferença, porque, na verdade, ela nunca existiu, a literatura, a ficção em geral, desnaturaliza a realidade ao passo que a realidade naturaliza a ficção. Ficamos empatados. Talvez por isso Aira insista que nem mesmo vendo com os próprios olhos se possa garantir um espanto com a realidade, garantir que se tenha compreendido que, de fato, os zumbis tomavam conta da cidade e roubavam a felicidade da população. Mas, ao mesmo tempo, Aira, que novamente recorre a uma categoria lacaniana, invoca o Real irrepresentável e insubstituível que

habita o lugar do impossível. É aí que a paixão do Real prevalece: enquanto impossível deseja-se incessantemente alcançá-lo, e isso, explica Badiou (2005), só é possível pela catástrofe. Embora se possa pensar em uma guerra declarada entre os vivos e os mortos-vivos, o que podemos perceber em *La Cena* é a realização de uma guerra que nunca foi declarada e que se arrasta todos os dias. Embora os filmes tentem mostrar que a acumulação da catástrofe um dia culmina na mais severa destruição da humanidade, os mortos-vivos mostram mais da condição humana do que se pode imaginar.

Os zumbis de Aira mantêm uma estratégia, embora seu exército seja acéfalo, a de não retroceder, ou seja, eles avançam sempre. Essa não é outra característica senão a do capital que assume a ideologia do progresso, ele apenas avança e se metamorfoseia, jamais dá um passo atrás, não há crise econômica que o detenha e anule seus efeitos, muito pelo contrário. Seu funcionamento autônomo e acéfalo mostra, à maneira dos zumbis, que não existe lugar seguro: nem dentro e nem fora de casa, nem em cima ou embaixo da cama, onde quer que se vá, lá ele estará imperioso. Além disso, a estratégia dos zumbis – roubar a endorfina – obedece o mesmo princípio do mercado: a busca insaciável da felicidade. Eles se alimentam dela, embora para eles não sirva para nada, e obrigam o furtado a fabricá-la de novo já que, em tempos de espetáculo, a felicidade é fabricável ou comprável. Ou seja, os zumbis, na era da motivação infinita, fazem um favor: eles dão mais um estímulo para os vivos a buscarem a endorfina, a felicidade, agora em uma quantidade infinita para que nenhum zumbi possa esgotá-la⁴. Em um determinado momento, os vivos chegam a cogitar vender a endorfina com alto preço, mas ironicamente, “terminaban regalándolas”.

Ao notar o roubo da felicidade e vislumbrar um fim próximo, os homens que ainda não tinham sido chupados pelos mortos-vivos, tentavam se aproximar do humano para afastar o inumano: “algunos se reunían em el living de su casa, em batín o pijama, despertaban a los dormidos, encendían todas las luces, deliberaban, hablaban por teléfono, ponían música fuerte”(AIRA, 2006, p. 88). Uma estratégia “natural”,

4 Os zumbis, inclusive, tinham uma aura de astros de rock, inspiravam certa admiração porque terríveis, incontroláveis e seguros de si: “Y tenían algo de músicos de rock, los muertos, con su aspecto desaliñado, los pelos al viento, el tranco espástico, y la seguridad soberbia de saberse estrellas y colmar con su sola presencia las expectativas creadas” (AIRA, 2006, p. 76).

digamos, diante da catástrofe que se anunciava. Entretanto, podemos ler nos zumbis de *La Cena* não um anúncio do fim do humano, mas sim a condição inumana; melhor seria a condição pós-humana do humano. Seríamos todos mortos-vivos, todos alimentados pela paixão do Real, ligados no canal de transmissão ao vivo e imediata da televisão que mostra o ataque dos mortos-vivos que chupam endorfina. Talvez essa seja a grande catástrofe.

Curiosamente os zumbis voltam para suas tumbas depois que um vivo identifica um deles e o chama pelo nome. O ataque em vias de acontecer pára e o zumbi, envergonhado, provavelmente, retorna para o cemitério. A boa nova se espalha e os vivos começam a identificar os mortos, anunciar seus nomes e o exército avassalador toma o seu caminho trazendo paz e tranquilidade a Pringles. O que nos leva a duas leituras: seria o retorno do Nome-do-pai que possibilitaria a identificação e conteria a avassaladora catástrofe? Ou seria o alerta de que, incapazes de identificarmos o inimigo que não tem a forma monstruosa dos zumbis, continuaremos vivendo e a catástrofe nos acompanhará silenciosamente?

IV – Dormiu/acordou

O filho acorda e liga para o amigo para agradecer o jantar da noite anterior. Os dois conversam e fazem comentários porque estão muito impressionados, mas não se sabe muito bem por quê. O filho supõe falar para o amigo sobre os acontecimentos que tomaram conta de Pringles, os mortos-vivos sugadores de endorfina, enquanto o amigo concorda com a atmosfera de desastre, mas o filho não sabe se ele está falando da mesma coisa ou se se refere a sua vida fracassada. O livro ainda fornece a possibilidade de o filho ter dormido assistindo a um filme que passava no canal que transmitia notícias ao vivo de Pringles, o que confirmaria nossa hipótese de que não existe diferença entre ficção e realidade, entre a economia e a vida, entre o humano e o pós-humano. Mas para isso podemos nos servir do final do diálogo entre o filho e o amigo, que é também o fim do livro; ali o amigo ensina o filho fracassado: “Hay que saber mirar más allá de los intereses de la supervivencia y proponerse darle algo al mundo, porque sólo los que den van a recibir. Y para eso se precisa de imaginación. La prosa de los negocios tiene que expresarse en la poesía de la vida” (AIRA, 2006, p.134).

BIBLIOGRAFIA

AIRA, César. *La Cena*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

BADIOU, Alain. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro: Cultura e Barbárie, 2009.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LUDMER, Josefina. "Literaturas posautónomas". *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17. Disponível em www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm, 2007.

SARLO, Beatriz. "Sujetos y tecnología. La novela después de la historia". *Punto de Vista*, n. 86, Buenos Aires, 2006.