

Entre a imobilidade e o movimento. As estratégias do senhor Aira

197



Foto: Rosana Cacciatore

Antonio Carlos Santos
(Universidade do Sul de Santa Catarina)

“Es increíble la velocidad que puede tomar la
sucesión de hechos a partir de uno que se diría inmóvil.

Es un vértigo: directamente los hechos
ya no se suceden, se hacen simultáneos.”

La costurera y el viento

Se inadvertidamente começamos a ler *El criminal y el dibujante* (2011), de César Aira, uma narrativa de onze páginas, sem conhecer as estratégias e os procedimentos do autor, ficamos com a estranha sensação de não saber muito bem como nos colocarmos diante dela. Afinal, trata-se de uma *novelita* rara: toda ela se dá em torno de uma cena descrita desde o primeiro parágrafo: o criminoso está com uma faca na garganta do desenhista, enquanto, com a outra mão, sustenta uma revista

em quadrinhos aberta. O motor da narrativa é a acusação que o criminoso faz ao desenhista de que este o teria delatado contando em uma história em quadrinhos toda sua vida de crimes com detalhes. Um leitor experiente consegue perceber um certo mal acabamento, uma ironia e uma máquina maluca e às vezes incoerente que faz a narrativa andar quase que sozinha, aos tropeços. Ficamos entre a sensação de um texto ruim, que nem termina direito, e sinais da mais alta qualidade literária, ou seja, ficamos diante da ambivalência. Como diz Sandra Contreras (2002, p. 130), “a duplicidade implícita na decepção que produz uma literatura que, marcada com todos os signos da mais alta qualidade literária – a hiperliterariedade, a inteligência mais sofisticada, a melhor prosa – nos faz esperar o melhor (...) para terminar fracassando no abandono à facilidade, à desatenção, à estupidez”. Essa duplicidade faz parte das estratégias do autor que, como se sabe, publica muito, tanto nas grandes editoras da Argentina e da Europa quanto nas pequenas e artesanais. Sua “obra”, portanto, se espalha entre inúmeros textos – chega a publicar quatro livros por ano –, alguns difíceis de serem encontrados, fazendo com que o número seja parte importante dessa estratégia de produzir narrativas difíceis de se encaixar nos moldes de uma crítica valorativa, ou seja, ao contrário da geração anterior, dos anos 60 e 70, que demorava para escrever e para publicar, que construía “obras-primas”, únicas, fruto de um esforço e de um trabalho meticuloso, cuidadoso, Aira publica muito, aliás, tudo, tanto aquilo que é “bom”, quanto o “ruim”. Sobre esse ponto poderíamos remeter à discussão sobre as literaturas pós-autônomas que Josefina Ludmer define como estando além, ou aquém, do juízo literário, ou seja, além da questão do valor em um presente que se caracteriza por ser o fim de uma era em que a literatura tinha uma lógica interna e um poder crucial, o fechamento da era das esferas autônomas (a arte, a política, a ética). Ou seja, um pensamento sobre o fim, ou sobre os fins, que Miguel Dalmaroni trata de desmontar no ensaio “La literatura y sus restos (teoría, crítica y filosofía); a propósito de un libro de Ludmer” para o Bazar Americano (www.bazaramericano.com).

Para nosso leitor desavisado, no entanto, há apenas este, *El criminal y el dibujante*, um texto que encena a relação entre um autor e um leitor: o desenhista e o criminoso. E qual seria essa relação? A princípio, uma relação de causa e efeito, ou seja, o desenhista teria exposto a vida do criminoso em quadrinhos, teria copiado sua vida tornando-o um alvo fácil para as autoridades policiais e judiciárias do país. Essa é a acusação

que, desde o início da narrativa, o criminoso repete: “Tenías que contar mi historia, delator de mierda...” Ou seja, a literatura copia a vida, representa a vida.

Nosso leitor que desconhece os outros textos de Aira saberia notar que essa relação entre o artista e o marginal se dá por meio da indústria cultural: a história em quadrinhos, e que toda a *novelita* tem um tom de melodrama, de novela de rádio. Notaria também esse aspecto visual da narrativa (dos quadrinhos) centrado na posição dos dois personagens quase imóveis, novamente descrita alguns parágrafos adiante, mas com mais detalhes:

La postura que mantenían era incómoda y forzada, los dos de pie en el centro del estudio en penumbras, el criminal apoyando su cuerpo de titán contra la espalda del dibujante, el brazo derecho torcido con el codo bien levantado de modo de poner el cuchillo, que empuñaba con esa mano, a la altura exacta de la degollación, el brazo izquierdo pasando por el otro lado, y más estirado, para sostener la revista.

O narrador, aqui, afirma que a cena parece uma escultura, reforçando seu aspecto visual: “Era un grupo casi escultórico, salvo por los temblores de uno, las pequeñas sacudidas expresivas del otro, y, por supuesto, el movimiento de los labios de ambos”. Escultura que quase não se mexe, o que parece inverossímil dadas as paixões em jogo, dificuldade que o narrador logo afasta através da comparação com a arte da escultura: “No se entendía como el conjunto podía mantenerse estable en el espacio, con la turbulencia de las pasiones que lo conmovían (la venganza, el pavor). Pero no era tanto de extrañar: las estatuas también se mantenían quietas, aunque solían representar, directamente o en alegoría, pasiones volcánicas, entre ellas el rencor y el miedo, precisamente.” Ou seja, a narrativa se dá em torno dessa escultura, desse *close*, em que a dupla vive o momento crucial de uma decisão. Momento paralisado pelo narrador que faz a história ir adiante com o diálogo entre os dois.

O diálogo repete a posição de força representada na escultura: o criminoso acusa, o desenhista se defende, sabendo que sua vida, assim como a de Sherazade, em *Mil e uma noites*, depende da extensão desse diálogo, da capacidade de encontrar sempre um contra-argumento que faça o outro continuar dialogando, que faça a história seguir adiante, ganhando assim uma sobrevida. O primeiro argumento do artista ameaçado de morte pelo leitor é que não houve delação, pois tudo que desenhou na

história foi retirado dos jornais que, por sua vez, subentende-se, retirou tudo da vida. Desse primeiro argumento sai a confissão do artista de que não sabe nada da vida: “No tuve informantes, no sabía nada de vos por mi lado... Yo no tengo ningún tipo de contacto con el mundo del hampa, vivo inclinado sobre mi tablero de dibujo, en un mundo de fantasía...” O artista, portanto, é aquele que se distancia da vida, que nada sabe dela, que copia a vida dos jornais, que nada sabe da vida dos marginais. A tudo, o criminoso repete: “no mientas”, seu *leitmotiv* que nos lembra da posição da literatura como mentira, como invenção, por contraposição à filosofia que teria como tarefa a busca da verdade. Diante do impasse e da incredulidade do marginal, do fracasso da argumentação e da iminência da morte, o desenhista, nos diz o narrador, se dá conta de que não poderia confiar tanto na palavra, na razão, pois o criminoso “para llegar a ser lo que era, antes había debido ser un monstruo demente impermeable a lo humano. Antes, y también después.”

200

Com essa frase, o narrador nos anuncia o anacronismo que se aproxima, pois o argumento seguinte do criminoso, que faz a história seguir adiante, nos mergulha em um paradoxo temporal. “Mirá la fecha”, diz o criminoso fazendo com que aparecesse um novo elemento na discussão, elemento que, se por um lado destruía a possibilidade da cópia dos jornais, por outro lançava novamente a questão para o âmbito de “una conversación lingüística (y numérica) en la que el dibujante hacía pie con mucha más seguridad que en la acción”. Ou seja, o desenhista, o artista, que se separava da vida por viver debruçado sobre a prancheta, por viver em um mundo de fantasia, era também aquele que se sentia melhor no terreno da argumentação, das palavras, da razão, do que no da ação, pois essa argumentação é o que o mantinha vivo. A data da revista era de quarenta anos atrás e não poderia então ter sido criada pelo desenhista a partir dos jornais porque tinha sido publicada antes de os fatos acontecerem. O criminoso conta então ao desenhista que aquela história tinha mudado sua vida:

Yo de chico leí esta revista, la compré cuando salí, en el puesto que había em Lavalleya y Bulnes, en la esquina del conventillo. La compré porque la esperaba todas las semanas, no porque fuera un imbécil coleccionista snob sino porque era mi único escape de la realidad sórdida de la pobreza, de mi padre preso y mi madre tísica.

O desenhista, que se separava do leitor criminoso por viver em um mundo à parte e que nada sabia da realidade, se dá conta, então, de mais uma diferença: não estava acostumado a lidar com as pessoas que liam os quadrinhos por seu conteúdo. A história era uma válvula de escape da realidade triste que o criminoso vivia, ou seja, um clichê sobre a literatura e seus efeitos. Assim, apesar de dizer que havia lido a história quando era menino e que, a partir de então, havia pautado sua vida por ela, o criminoso continua sustentando sua acusação de que havia sido denunciado pelo desenhista. Se antes a literatura copiava a vida, agora é a vida que imita a literatura (e assim vamos notando como Aira constrói sua história com vários clichês, ironicamente colocados para que a história siga adiante).

Pois bem, o argumento da data joga toda a narrativa para o terreno do paradoxo, como nos conta o narrador:

201

Era inútil. No valía la pena hablar. Lo irrefutable e indiscutible seguiría haciendo sentir su presencia. Aunque no era exactamente que no valiera la pena hablar. Hablar siempre valía la pena, porque no había otro modo de saber lo que pasaba. Lo que no valía la pena era *seguir* hablando, porque inmediatamente después de saber lo que estaba pasando el tiempo había dado un giro, se había vuelto sobre sí mismo, el anverso se había apoyado sobre el reverso, y el contacto de los hechos pasados y futuros había creado una cantidad de paradojas imposibles de resolver.

A dobra no tempo faz com que os fatos já não mais se sucedam uns aos outros, mas que permaneçam simultâneos, aumentando a ambivalência dessa escultura *quase* imóvel que origina o relato. E aqui podemos observar a semelhança entre *El criminal y el dibujante* com outra narrativa de Aira, *La costurera y el viento* (vale notar a semelhança também na construção do título: os dois substantivos ligados por uma conjunção aditiva), escrita em Paris, em 1991. O que temos nessa *novelita* então é essa vertigem que apresenta um outro paradoxo: a partir de um fato imóvel, a escultura, os outros se sucedem tão rapidamente que se tornam simultâneos. Isso está dito na própria narrativa, entre parênteses: “todo esto tenía lugar en unos pocos precipitados instantes de horror”. Estamos, portanto, diante de um relato que mimetiza sua própria ambivalência: está imóvel, parado, mas anda, segue adiante, embora seja, como em um efeito de teleobjetiva, chapado, sem profundidade, simultâneo. Mimetiza a própria situação do escritor marcado pela devastação das vanguardas: como seguir adiante? Como seguir escrevendo? Em *Un*

episodio en la vida del pintor viajero (2000), novela em que Aira conta a história secreta de Rugendas e sua procura por desenhar o vazio do pampa, temos encenada a questão do fim dos relatos, do fim da experiência. Rugendas teoriza sobre “*el silencio de los relatos*”, o tema benjaminiano do fim da experiência, para avançar a hipótese de que um tal silêncio não implica perda alguma, muito pelo contrário, pois o que se transmite a uma geração mais jovem é um conjunto de “ferramentas” com o que se pode rearmar o relato e assim reinventar o passado. Desta forma, aponta para a importância dos procedimentos na construção dos relatos. Em outro texto, muito próximo a *Un episodio*, Aira coloca o problema central para toda a arte do século XX: como continuar escrevendo, pintando ou fazendo música quando tudo já foi feito? A pergunta conduz ao momento histórico das vanguardas: “cuando el arte ya estaba inventado y solo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen” (AIRA, 2000, p. 165). Todo o percurso da arte no ocidente, do regime ético de Platão, ao poético de Aristóteles até o século XVIII e, finalmente, ao estético do século XIX a nossos dias, resultou na profissionalização do artista, na autonomia da arte, portanto, em um momento singular da história que, segundo Aira, “cuando cristalizó, ya fue hora de buscar otra cosa”. O beco sem saída dessa situação histórica, o fim da arte como realização de um percurso histórico, encontra sua saída na retomada anacrônica das vanguardas: o procedimento. Dessa maneira, os grandes artistas do século XX seriam aqueles que inventaram procedimentos para que as obras se fizessem sozinhas ou não se fizessem.

Sandra Contreras chama a atenção para a importância dos finais na narrativa de César Aira. Segundo ela, o nó de sua ficção está exatamente nos começos e nos finais, daí sua comparação com o conto que tem o fim como um elemento essencial do ritmo da narrativa desde o começo. Nesse sentido, o relato de Aira, sempre segundo Contreras, marcado por esse acento posto no fim, funda uma ansiedade do relato, uma urgência de chegar ao fim. É um traço, esse da acentuação do fim, que está articulado à relação de Aira com as vanguardas históricas. O importante aqui é perceber como esse impulso adiante, essa máquina que tem de continuar *apesar de* ou, melhor, dessa máquina que transforma a negatividade de uma experiência em uma afirmação do relato, da narrativa, aparece em *El criminal y el dibujante*. A questão do fim está encenada na *novelita*: a angústia do final tensiona todo o diálogo entre os dois: a

um argumento do desenhista, havia sempre outro do criminoso, “era de nunca acabar”, nos diz o narrador. Mais adiante, o desenhista admite que seu quase assassino tem sempre um argumento irrefutável, que é mais rápido do que ele que, às vezes, levava semanas para encontrar um desenlace para suas histórias.

Antes, porém, de falar sobre o final, vale comentar ainda a presença de dois elementos que pontuam essa *novelita* como o fazem no teatro, no rádio ou no cinema: a música e a luz, ambas colocadas pelo narrador em momentos específicos e de maneira irônica, humorística mesmo. A música aparece quando entram as aspas no “discurso oral” de um dos personagens, quando um personagem acentua o que diz (e aparece em itálico no texto), etc. Em um determinado momento, as aspas, de volta, fazem cessar o som da música, mas mantêm uma percussão que havia entrado em outro momento. Ela vai acentuando o diálogo dos dois personagens de modo melodramático, como em uma novela de rádio. Quanto à luz, ela aparece quase no final. O narrador nos diz que ela não havia mudado durante quase toda a cena, mas quando a *novelita* se aproxima do fim ela começa a diminuir. Assim como na música há um elemento artificial, aqui também o efeito da luz é discutido pelo narrador que não consegue definir se a cena se passa ao entardecer, por isso a diminuição, ou se se tratava de um sol matutino filtrado por nuvens, ou da luz da lua, para terminar afirmando que também “podía ser una combinación o sucesión de distintas horas o de todas las horas”. Mais uma indicação dessa ambivalência entre pequenos movimentos e a imobilidade das duas figuras.

Poderíamos dizer ainda que outro tema levantado aqui é o da responsabilidade do autor em relação aos efeitos que sua criação produz sobre o leitor. “Eras vos, vos y la historieta... yo no”. Durante todo o tempo do diálogo o criminoso responsabiliza o desenhista pelo que aconteceu em sua vida, enquanto este tenta se eximir da culpa para ganhar tempo. O penúltimo parágrafo mostra ainda o caráter de montagem, artificial da história:

Sus dos figuras entrelazadas en una situación de violencia latente habrían podido recortarse (un recorte tridimensional, es cierto) aprovechando su inmovilidad de impasse, y pegarse en otras escenas: el criminal degollando, o a punto de degollar, a alguna de sus tantas víctimas, mujeres

inermes por ejemplo (...). No habría sido necesario hacer ningún cambio ni retoque; una misma actitud, un mismo ademán, una misma expresión del rostro, podría servir a una enorme cantidad de situaciones distintas, y hacerlo con tal propiedad que nadie sospecharía.

Mas se os finais são tão importantes nas estratégias de Aira, o que dizer do final de *El criminal y el dibujante*? Nesse caso, poderíamos dizer que não há propriamente um final, pois as duas figuras entrelaçadas como estavam desde o começo apenas começam a se inclinar, sem mudar a posição dos braços e das cabeças. Ou seja, nesse caso não há uma catástrofe, uma mudança súbita na narrativa, o que acontece em muitas das histórias de Aira. As duas figuras imóveis, ou quase imóveis, como o narrador faz questão de notar, vão apenas se inclinando em direção ao chão como se fossem buscar algo nos pés. As duas últimas frases se armam então a partir desse “como se”. Como se buscassem algo em seus pés ou também como se manifestassem uma espécie de fadiga dos materiais. Ou seja, era impossível manter os dois abraçados, entrelaçados, naquela posição por muito tempo, então era preciso terminar. Mas a *novelita* termina sem que o criminoso mate o desenhista, mantendo essa ambivalência entre o movimento sutil e a imobilidade, mantendo a indecidibilidade entre aquilo que se sucede e aquilo que está parado. Se aqui não há uma precipitação em direção ao final é porque quase não há diferença entre o começo e o final. Tudo se passa entre o diálogo que faz mover a narrativa e a pose dos dois que mantém a história no mesmo lugar.

BIBLIOGRAFIA

AIRA, Cesar. *El criminal y el dibujante*. Buenos Aires: Spiral Jetty, 2011.

_____. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

_____. "La nueva escritura". In: *Boletín / 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, octubre 2000.

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