

Dentro do jogo das possibilidades infinitas: César Aira e Sérgio Sant'Anna em diálogo

Within the game of infinite possibilities: César Aira and Sérgio Sant'Anna in dialogue

*Pedro Lucas de Lima Freire Bezerra**
pedrolucas@ufrn.edu.br
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO: Esse artigo busca apontar relações intrínsecas nas obras dos escritores César Aira (1949) e Sérgio Sant'Anna (1941-2020), dois nomes que compõem o panorama da literatura latino-americana da segunda metade do século XX e início do século XXI. Suas obras, que se orientam pela via da forma breve (o conto, a novela, o ensaio), buscam vergar os limites dos gêneros e trazer para dentro do texto literário diversas outras formas narrativas que influenciam suas escritas e se interpenetram em suas técnicas: as artes plásticas, o cinema, a fotografia, a música surgem nos seus textos como elementos de construção de suas visões de mundo. Com leitura atenta da fortuna crítica de ambos os autores, além dos próprios textos e comentários que um autor fez sobre o outro, procurou-se estabelecer e discutir pontos de aproximação quanto à manipulação das técnicas das vanguardas do século XX, em um jogo de possibilidades infinitas.

PALAVRAS-CHAVE: Sérgio Sant'Anna. César Aira. Literatura latino-americana. Literatura brasileira. Literatura argentina.

ABSTRACT: This article seeks to point out intrinsic relationships in the works of writers César Aira (1949) and Sérgio Sant'Anna (1941-2020), two names that make up the panorama of Latin American literature in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. His works, which are guided by the short form (the short story, the novel, the essay), seek to bend the limits of genres and bring into the literary text several other narrative forms that influence his writings and interpenetrate in his techniques: the plastic arts, cinema, photography, music appear in his texts as elements for the construction of his visions of the world. With careful reading of the critical fortune of both authors, in addition to own texts and comments that an author has over the other, we tried to establish and discuss approach points regarding the handling of the techniques of the avant-garde of the twentieth century, in a possible game endless.

* Graduado em Letras - Língua Portuguesa pela UFRN, em 2016. Mestre em Literatura Comparada pela UFRN, sob orientação de Eduardo Pellejero, em título obtido em 2019, com o projeto "A Impossibilidade de Manter-se a Salvo: A Literatura e o Mal em 'Amuleto', de Roberto Bolaño", onde estuda as figurações do Mal, a partir das concepções de Georges Bataille, na obra do escritor chileno Roberto Bolaño. Atualmente é doutorando de Literatura Comparada na UFRN, com pesquisa sobre o desaparecimento nas obras de César Aira e Roberto Bolaño.

KEYWORDS: Sérgio Sant’Anna. César Aira. Latin American literature. Brazilian literature. Argentine literature.

Introdução

A barreira da língua faz a literatura brasileira ser muito diferente da literatura hispânica produzida na maioria dos países da América Latina. É tal a diferença que o Brasil ocupa um lugar singular dentro da própria ínsula em que se encontra a literatura latino-americana, marcada não só pela língua mas também por uma formação cultural distinta¹. A propósito desse distanciamento da literatura brasileira em relação àquelas de língua espanhol praticadas em países como Chile, Argentina, México, Colômbia, Peru, etc, um dos autores enfocados nesse trabalho busca respostas para essa desconexão, observando “a atividade surpreendente e multiforme que desenvolveram muitos dos seus grandes escritores pela difusão e promoção cultural (em contraste com a atitude argentina, onde a excelência literária correspondeu quase sempre ao retraimento)” (Aira, 2020)².

Partindo desse distanciamento, esse artigo busca articular uma aproximação estética entre os escritores Sérgio Sant’Anna (1941-2020) e César Aira (1949) enfocando nos pontos de contato de suas obras, de íntima ligação: além dos dois autores travarem diálogo formal, eram também amigos e entusiastas das respectivas obras, tendo Aira traduzido alguns livros de Sant’Anna e Sant’Anna funcionando como um dos introdutores da obra de Aira no mercado editorial brasileiro. A relação entre os dois autores, portanto, é intrínseca e suas obras caminharam lado a lado muitas vezes, como se busca evidenciar ao longo deste texto.

A leitura de Sant’Anna nesse momento também é simbólica pois o autor foi vitimado em 2020 pela pandemia do Sars-Cov-2, a COVID-19, e morreu no Rio de

¹ Ieda Magri, em seu artigo “O Brasil na América Latina: diante de uma ideia de literatura mundial” (2019) discorre sobre a presença da literatura brasileira na perspectiva de uma literatura mundial, que se torne uma partilha comum de todos os povos. A barreira da reprodução das tendências da modernidade na literatura da América Latina fizeram com que sua autonomia fosse condicionada pelas produções do Ocidente, principalmente da Europa. A diferença entre a fundação da modernidade com Machado de Assis na literatura brasileira (como diz Candido) e a obra fundamental de Borges na Argentina (como diz Sarlo), marcam um lugar de diferença e singularidade entre essas duas literaturas e esses dois momentos da arte literária na América Latina.

² Aira, César. Desdenhosa ignorância da literatura no Brasil. Trad. Joca Wolff. In *Suplemento Pernambuco*, junho/2020. Disponível em <<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2512-c%C3%A9sar-aira-desdenhosa-ignor%C3%A2ncia-da-literatura-do-brasil.html>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

Janeiro no dia 10 de maio do mesmo ano. Pouco antes dele, de causas naturais, falecera Rubem Fonseca (1925-2020), o que fez com que a morte de Sant'Anna fosse impulsionada em significado porque demarcava ainda o desaparecimento de dois dos últimos bastiões da literatura brasileira dos anos 70 e 80, dois nomes referendados pela crítica, com vasta fortuna e premiações ao longo de suas carreiras. Ambos os escritores marcaram gerações com seus estilos elegantes, marcados pela observação do espaço urbano brasileiro durante o período do regime militar no país, onde a literatura buscava anunciar um espaço entre a denúncia e a livre criação, sem invisibilizar traços de organização de vozes populares que iam se entrincheirando nas malhas do poético, do hermético e do experimental, posto que ambos se preocupavam em produzir contos e romances onde habitavam arquétipos do cidadão das grandes cidades tomados pelo mal estar de seu tempo. Outra simbiose entre suas obras estava na intermediação com outras artes: o cinema, a pintura, o teatro, a música e até mesmo a dança habitam páginas e páginas escritas por ambos ao longo dos anos; o ambiente artístico servia como a própria elaboração crítica e estética dos escritores, em que as regras do jogo semiótico eram constantemente embaralhadas enquanto referências pululavam dos seus textos.

Como homenagem e também buscando uma aproximação possível que há muito pensava em fazer sobre esses dois autores, nesse artigo me vali da relação estabelecida há muitos anos entre Sant'Anna e o argentino César Aira. Os dois autores mantinham contato desde o início dos anos 2000 e abertamente se admiravam e eram influenciados um pela obra do outro. Aira traduziu para a Editora Beatriz Viterbo, especializada em literatura argentina e latino-americana, dois livros de Sérgio Sant'Anna: *El monstruo* (1992) e *Un Crimen Delicado* (2007). Já Sant'Anna prefaciou o escritor argentino na edição brasileira de *Cómo me Hice Monja*, traduzido por Angélica Freitas com o título *Como me tornei freira* (2013), publicado pela editora Rocco.

Ler Sant'Anna também se revela um exercício de reencontro com um momento especial da literatura brasileira contemporânea, onde as experimentações com os procedimentos formais de construção do conto animam a diversidade e possibilidade dessa forma breve. A singularidade desse escritor se apresenta com ainda mais densidade quando lemos e analisamos seus diversos contos, onde por vezes o título sumário de "conto" parece indicar a proposta silenciosa de encontrar, como uma missão em vida, o conto perfeito (não são poucos os contos que são metalinguísticos

no título nessa obra: ‘Conto (Não conto)’, ‘Um conto nefando?’, ‘Um conto abstrato’, ‘Um conto obscuro’, ‘Estudo para um conto’, ‘O conto maldito e o conto benfazejo’, ‘O conto zero’, ‘O conto’, ‘Um conto límpido e obscuro’, ‘O conto fracassado’, etc)

Escrito no contexto da pandemia que abate o país e o mundo, esse artigo busca revisar aspectos essenciais da literatura de Sant’Anna, porquanto sua relação com outro escritor, que não é Fonseca, atira questões sobre a literatura latino-americana que são importantes de serem trazidas à tona. A principal delas é a que rodeia todo o percurso crítico desse artigo: como construir uma conexão entre a literatura brasileira e a de outros países da América Latina, em especial a Argentina, tão próxima e significativa de nossas obras e ao mesmo tempo tão distante? O autor trazido à baila também se fez a mesma pergunta: César Aira, que foi um leitor inveterado desde a infância, como será dito mais à frente neste artigo, buscou ler e compreender a literatura brasileira para além do abismo da língua que corrobora com o lugar insular que habita no cenário literário da América Latina³. Buscando intercambiar o trabalho de escritores brasileiros com o de argentinos (lamentando, por exemplo, Borges não ter lido, ou não ter mesmo tido acesso, um poeta como Cruz e Sousa, que Aira comenta que seria alardeado pelo escritor), Aira busca razões para explicar a rígida separação entre literatura hispânica e brasileira. As suspeitas lançadas residem nas particularidades históricas e processuais nas condições de desenvolvimento das artes nos países enfocados (Brasil e Argentina), mas também na diferença dos projetos de nação que temos em jogo:

Quando me refiro à ignorância que nossos leitores manifestaram diante da literatura brasileira, não me refiro apenas ao leitor médio. Um leitor tão exemplar quanto Borges morreu sem gozar, que eu saiba, de nenhum autor brasileiro (e alguns foram feitos para o seu gosto, como os prodigiosos adolescentes românticos, Álvares de Azevedo, por exemplo, para não falar de Cruz e Sousa ou de Machado de Assis; a frequência deste último sobretudo, tão superior a Henry James, teria dado a Borges uma ideia mais rica do poderio de uma literatura menor). Na mesma imperdoável distração caiu gente de quem, por sua atividade, se teria esperado mais: Victoria Ocampo, para citar alguém: quanto poderia ter aprendido com os promotores culturais brasileiros! Enquanto ela trazia à Argentina Rabindranath

³ No texto traduzido por Joca Wolff para o Suplemento Pernambuco, citado na introdução, publicado em julho de 2020, César Aira faz um apanhado das causas que fizeram a literatura brasileira ter sido desdenhada em países de língua hispânica. O argentino sustenta que a autossuficiência da literatura brasileira se deu primeiramente por ser um país de dimensões continentais, com um projeto de nação que foi se delineando junto com o próprio desenvolvimento das suas letras, focando no regionalismo, no nacionalismo e na difusão e promoção cultural que visavam atingir apenas o público interno.

Tagore e se fazia retratar por Faguet, Mário de Andrade, que era pobre, levava ao Brasil Lévi-Strauss e organizava um dos melhores museus de arte moderna do mundo e ainda tinha tempo para escrever *Macunaíma*. (AIRA, 2020, p. 6)

Entendendo as diferenças substanciais entre a literatura argentina e a brasileira, Aira vê com algum desapontamento o distanciamento entre essas duas culturas literárias. Mas isso não é uma melancolia suficiente para que ele próprio não procure assimilar e se interiorizar nos processos da tradição literária do país vizinho: seu projeto literário mais se assemelha a autores brasileiros que produzem a partir dos anos 60 do que com alguns de seus pares argentinos. Embora pouco traduzido por aqui, Aira desperta interesse desde os anos 90 entre autores, leitores e tradutores brasileiros. Sua presença não é só estética: também no plano conceitual, sua visão de literatura e sua experimentação em muito se parece com investigações formais empreendidas por autores como Joca Reiners Terron, João Gilberto Noll, Dalton Trevisan e o próprio autor em face comparativa nesse texto.

1 Aira e Sant'Anna: as fissuras que se aproximam

Em um breve texto intitulado “O que fazer com a literatura?” (citar como corresponde), César Aira se questiona sobre a importância que se dá à literatura, essa área tão ociosa, inútil e sem proveito prático para as sociedades constituídas. Após definir a Literatura como a acumulação de obras escritas que compõem o que se chama de literatura nacional (“a literatura argentina”, “a literatura francesa”, entre outras), o escritor argentino comenta:

É preciso distinguir a literatura dos livros em geral. Estes são o repositório do saber, ainda hoje o mais eficaz, completo e ordenado. Daí vem a pressão social para que se leia, bem como o prestígio da literatura. Essa pressão e esse prestígio transbordam dos livros, beneficiando a literatura propriamente dita. Mas esse benefício é um *mixed blessing*. A literatura é um ramo peculiaríssimo do saber, que pode muito bem estar contra o saber comum. Começa onde o saber termina, podendo ir em direção oposta, desvirtuando as certezas que este pôde fornecer. (AIRA, 2007, p. 21)

A reflexão do argentino se dirige ao próprio incentivo à leitura, ao papel formador da literatura, que é, com ironia, visto com suspeição pelo ensaísta. A articulação dessa incredulidade é fruto de uma reflexão borgiana e do desenvolvimento de uma concepção particular do fazer literário: a literatura, afastada do conteúdo utilitarista dos outros campos do saber, assume uma posição vaga dentre as obras escritas que compõem o universo dos livros em geral: a ela está permitida uma linguagem particular que falará a quem a procura, buscando estabelecer um pacto secreto com o leitor que vai ao seu encontro.

Para Aira (2007, p. 21), a literatura começa “onde o saber termina”: por suas características desestabilizadoras, o texto literário agencia sentidos recônditos para o leitor, levando a reflexões que vão além da pragmática e da práxis de ramos variados do saber. A visão de Aira sobre a literatura é praticada pelo próprio escritor à risca em suas obras: seus contos, novelas, romances e ensaios buscam vergar a consciência iluminista que há em torno da literatura – a busca de Aira se inscreve num ponto da modernidade onde o texto literário foi construído e desconstruído diversas vezes, onde se gesta a potencialidade que há em seus limites, como observam diversos de seus críticos, como Contreras (2013) e Ladagga (2001). O escritor argentino não é, certamente, solitário nessa empreitada: assim como ele, outros escritores surgem empertigados em desarranjar ou arranjar novas formas e compleições para o texto literário. Um deles é Sérgio Sant’Anna, cuja obra começa a ser publicada nos anos 60 e que tem conexão com a obra do escritor argentino desde os anos 90, pelo menos.

A aproximação entre os dois autores se dá pelas buscas análogas em seus trabalhos, por sua similaridade estética e pela amizade (ligada inclusive pela tradução, em um processo de “assimilação” da escrita de um pelas mãos do outro), a mútua admiração que nutriram. Ambos faziam parte de momentos distintos em suas literaturas locais (Aira era parte da reconstrução pós-*Boom* latino americano, e Sant’Anna um autor que mesclava a nova literatura urbana, representada principalmente por Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan, com experimentações pós-modernas empreendidas na literatura europeia e americana), mas cumprindo papéis em seus cenários que muito se assemelham.

A relação entre os escritores Sérgio Sant’Anna e César Aira, separados por alguns quilômetros, rios e fronteiras, foi de mútua afeição. Aira é um escritor argentino que, a despeito de seus pares platenses não se interessarem muito pelas letras tupiniquins, sempre buscou ler e interpretar a literatura brasileira, e por esse interesse

alcançou escritores contemporâneos: Sant'Anna foi um desses, que foi traduzido pelo autor argentino para a língua espanhola.

Ambos os escritores sedimentaram suas obras a partir dos anos 70, com livros concentrados no conto e na novela, em múltiplas faces e com um vezo para a linguagem de vanguarda – não como uma tentativa de recuperar as vanguardas do Século XX, mas como uma absorção e resposta ao gesto dos artistas modernos. O brasileiro escreveu mais romances que Aira, que também é atraído pelo formato breve e fortuito da novela, mas cuja produção legou um número de obras publicadas que ultrapassa os 100 volumes, incluindo também o romance, o conto, o ensaio e a dramaturgia. O argentino construiu um montante de difícil classificação e que também é, por vezes, de difícil acesso para o leitor – grande parte dos seus livros foram publicados por editoras pequenas e independentes. A atração pela brevidade é peremptória em sua produção.

Sant'Anna sempre se aproximou de outras artes além da própria literatura, e sua obra está povoada por alusões a artistas plásticos, ao cinema, ao teatro, à performance. Mais de uma vez o escritor comentou que sua principal inspiração e seu artista preferido era o francês Marcel Duchamp. Já César Aira não cita um artista plástico como referência direta em sua obra como faz Sant'Anna, mas sua releitura de Borges, de Rimbaud e de toda a história da literatura (diz o escritor que aprendeu a ler aos seis anos e que seis meses depois já era um leitor esnobe), o aproximam de experimentos das vanguardas como uma espécie de reprocessamento interpretativo da produção artística do século. Mais à frente me debruçarei sobre as ideias de Aira acerca da vanguarda, um tema caro à sua cosmogonia literária.

O argentino César Aira, de sua parte, se vale de um procedimento trabalhoso e longo na procura de um desaparecimento; todavia, o seu desaparecimento não está só no plano ficcional: há um gesto performático empreendido por esse escritor que dirige sua própria reputação à desaparecimento. Críticos como Sandra Contreras, Florencia Garramuño, Reinaldo Ladagga estudaram a obra de Aira a partir dos anos 90 enfocando no seu lugar alheio ao cânone estabelecido no período, principalmente lendo-o de modo lateral à influência de Borges: segundo Contreras há uma hipótese que “dice que Aira sería el artífice más consecuente de una nueva fuerza en la literatura argentina que escapa el influjo de Borges” (Contreras, 2013, p. 2). Garramuño lê Aira como autor de uma obra

Ao contrário dos escritores que concluem a sua obra, que se dão por satisfeitos com seus livros já publicados ou que se aposentam de sua obra a certa altura da vida, Aira tenta escrever o máximo de obras possível de modo que seja quase impossível que seus leitores consigam dar conta de sua obra inteira, devido principalmente à sua já citada quantidade de publicações. Um leitor de Aira fiel está fadado a ocupar-se a vida quase inteira em achar livro por livro, lê-los e decifrá-los em seus códigos surrealistas, abstratos. Cada romance, cada novela, cada pequena peça monta um panorama ainda mais intrincado da obra de Aira. Não parecem pertencer à mesma obra livros díspares como *Cómo me hice monja* (1993), uma pequena novela que embaralha gêneros literários, idades e nomes das personagens, autoficção e situações absurdas diversas em uma breve novela; *Los Fantasmas* (1990), uma breve novela em que, num edifício em construção no bairro de Flores, em Buenos Aires, fantasmas e cidadãos comuns se chocam numa trama que envolve economia, arte e história da América Latina; *Alejandra Pizarnik* (1998), uma biografia inventiva e quase ficcional sobre essa poeta argentina; *El Congreso de Literatura* (1997), uma ficção científica permeada pelo fetiche borgiano da repetição na literatura (que envolve inclusive uma tentativa de clonagem do escritor mexicano Carlos Fuentes); e *Emma, la Cautiva* (1981), um pequeno romance histórico sobre uma descendente de indígenas que empreende uma viagem ao coração da Argentina colonialista. Outros livros ainda mais estranhos, como a plaquete *El Té de Dios* (2010), onde os únicos convidados para o chá de aniversário de Deus são macacos e uma partícula subatômica, vão se empilhando numa obra que parece uma grande risada contra o famigerado *establishment* literário, contra o estatuto de obra e unidade. A necessidade de multiplicação é um dos fetiches de Aira, que pensa sua obra como uma máquina que produz esporos incessantemente, que não cessa de se multiplicar e desdobrar, até o fim de seus dias⁴.

O comprometimento de Aira com a construção de uma obra inesgotável é fruto de sua obstinada luta pela autonomia de sua escritura, que ela aconteça independentemente, como uma máquina programada para escrever, como se fosse um autômato. Um dos aspectos desse automatismo, inclusive, advém dos

⁴ O crítico brasileiro Kelvin Falcão Klein nota na simbologia de uma máquina de produzir romances um fetiche da obra de César Aira. Sua reprodução incessante de obras, na forma da novela ou do romance remontam uma máquina de produção eterna de fabulação. (Falcão Klein, 'Histórias do Olho', in Um túnel no fim da luz, 2015. Disponível em: <http://falcaoklein.blogspot.com/2015/10/historias-do-olho.html>. Acesso em: 07 jun. 2021.

readymades de Marcel Duchamp: objetos que se produzem sozinhos, que podem ser reempregados por qualquer um, como um livro pendurado em um varal e que vai sendo consumido pelo tempo, tendo suas páginas invadidas por todos os ventos, consumido pelos dias e pelas horas, invadido pela profusa intervenção do clima. A obra de Aira do mesmo modo recolhe elementos ao acaso e vai sendo produzida ao sabor do momento, como se agisse por si só.

Esse movimento do acaso, que gera obras em profusão, não necessariamente garante a Aira um lugar no panteão dos eternos. Pelo contrário, a ideia é que sua obra desapareça pouco a pouco, sobrando nos catálogos uma ou outra publicação impressa, um ou outro livro de cabeceira para leitores mais esquisitos, atraídos pelos disfarces maquinais do argentino. Seu desaparecimento é como uma queda por seu próprio peso, um sumiço aureolado pela força da História e do silêncio que está em torno de toda obra. Todavia, o silêncio de Aira é ainda mais invasivo, já que a todo momento, a todos os anos em vida do argentino, ressurge para avisar que a qualquer momento se instalará de vez.

Em três textos que escreveu em seu período na Universidade de Buenos Aires, César Aira trata de autores rebeldes sexualmente que cometeram excessos e morreram por seus vícios: Alejandra Pizarnik (suicídio), Copi (AIDS) e Osvaldo Lamborghini (álcool e drogas, principalmente, segundo Aira). A produção vertiginosa de Aira parece responder a esses excessos pelo texto, ao contrário desses autores que precisamente gostariam de ter escrito mais do que puderam. Do mesmo modo, Aira substitui uma vida de vícios e liberação sexual por uma vida de excessos de escrita⁵. A sedução de uma vida consumida pela escrita como aquela consumida por substâncias, pela doença ou pela própria psique se espalha por toda a obra do argentino, funcionando como uma procura por esse tour de force às avessas. A noção de literatura desenvolvida por Aira em sua obra abarca ainda o profundo sentido de absurdo. Alheio ao realismo fantástico dos anos 70, Aira procura uma literatura que jogue com os sentidos e os desloque como livre improvisado. Sua literatura apresenta situações como um carrinho de supermercado que anda sozinha todas as noites e revela que contém em si todo o Mal. Um mago verdadeiro pode se transformar no melhor mago do mundo, mas sua falta de imaginação o faz conseguir apenas simular truques que falsos magos fazem a esmo.

⁵ O'Connor (2001) discute isso na página 261 de seu artigo *César Aira's in Pink: Beyond gender games in Cómo me hice monja*.

Ainda no âmbito das aproximações estéticas, tanto Aira quanto Sant'Anna são considerados autores que buscam a autoficção, a dissolução do *Eu* biográfico e a transmutação do texto literário em uma verdadeira obra em progresso, onde gêneros e formatos vão se fundindo em uma eterna zona de desconstrução, enquanto se relê e rediscute neles toda a tradição literária. A par da fortuna crítica, podemos selecionar uma miríade de textos que afirmem esses processos de manipulação e reformulação da tradição (ou mesmo da baixa literatura, de outras áreas do conhecimento que são tragadas para dentro dos seus textos). No caso de Aira, o professor Eduard Marquadt na introdução de sua tese em 2008 escrutina diversas definições da obra do escritor argentino que compõem sua fortuna crítica:

Sandra Contreras percebeu em Aira a conversão do trabalho literário na superprodução de uma literatura ruim como transgressão às hierarquias herdadas; Graciela Montaldo chamou atenção para o modo desviado como Aira se coloca na indústria cultural, saturando o mercado com livros na maior parte artesanais, proliferando algo que imediatamente se torna raro; Adrián Cangi sublinhou a constante de uma literatura filosófica, auto-reflexiva e sempre limítrofe (de uma anacrônica *gauchesca* até a ficção científica e o romance de aventuras), por meio de um automatismo que tudo absorve; Francine Masiello entendeu-o como um formidável pós-moderno, herdeiro dos projetos de Manuel Puig na medida em que altera as economias sexuais que regulam o mercado das letras, pondo em juízo a crença na representação e atacando todas as instituições de aprendizagem que nos ensinaram a confiar nas nominalizações; Mariano García reiterou essa conexão com Puig, estendendo-a a Roberto Arlt e Eduardo Gutiérrez, esboçando uma linha de inovação nas letras argentinas que põe em xeque a distinção entre aparição e aparência, entre verossimilhança e realidade, entre realidade e representação, através de uma androgênese que se sobrepõe às fronteiras sexo-identitárias e dilui a noção de gênero textual, caracterizando uma escritura em que o que prolifera é justamente a degeneração; Florencia Garramuño detectou o uso paradoxal de um verossímil contra-histórico como modo de referência à cultura nacional para deslocá-la com ficções que problematizam identidades; Reinaldo Laddaga, tratando daquilo que posteriormente chamará estética da emergência, enfatizou a dificuldade em se pensar, em âmbito latino-americano, numa obra que possua igual nível de risco e inventividade. (MARQUADT, 2008, p.10)

Alguns desses críticos, como Contreras, Ladagga e Garramuño apareceram ao longo desse artigo, por mobilizarem e imporem questões que aqui nos interessam diretamente, para além da definição (ou não-definição) da obra de Aira. Uma definição ainda mais cara para essa discussão é a do próprio Sant'Anna acerca do escritor

argentino. Sofisticada e sintética, a visão do escritor brasileiro sobre Aira estabelece o espaço do humor, do surreal e do absurdo:

A escrita de César Aira é uma escrita límpida, no entanto embutindo um alto grau de sofisticação e um notável senso de humor que levam o leitor a cenários, situações e personagens insuspeitados que resultam num grande prazer para a sensibilidade e inteligência, no reinado do paradoxo. [...] Tudo pode parecer surrealista, mas não encerremos Aira em um rótulo, digamos, sim que ele joga um jogo de possibilidades infinitas. (SANT'ANNA, 2013, p. 9)

As definições passam pela figura do herdeiro de uma tradição subversiva, uma literatura de risco e inventividade, a problematização de identidades, e a referenciação da cultura para problematizar suas próprias bases, a inscrição de um “automatismo que tudo absorve” (definição que muito se parece com a filosofia em torno dos *ready mades* de Duchamp), “uma escritura em que o que prolifera é justamente a degeneração”, formando o escopo de um autor múltiplo e ao mesmo tempo programado para executar seu projeto literário pós-moderno. O curioso nessas diversas definições (que no fim parecem se complementar, onde uma frase termina outra frase de outro autor parece formar uma colcha de retalhos reflexiva) é que todas poderiam mudar os holofotes e ainda assim parecer falar do mesmo autor – se cada uma dessas se referisse a Sérgio Sant’Anna, talvez apenas a referência a Manuel Puig pareceria anacrônica.

A respeito de Sant’Anna, a fortuna crítica reflete sobre os mesmos aspectos de verossimilhança e realidade, risco e inventividade, junto ao automatismo que tudo absorve. A obra de Sant’Anna constantemente é analisada por suas livres associações com as artes plásticas, com o cinema e o teatro, linguagens caras ao autor. Rodrigues Pinto (2008, p. 56) comenta:

Ocorre nessa produção o que Roland Barthes chama de Babel feliz, já que nelas se torna patente a “coabitação de linguagens, que trabalham lado a lado” (BARTHES, 1977, p. 8), a pluralidade de leituras e sentidos, a mescla do literário e do midiático, a simultaneidade de planos: verbal e fílmico.

Ou, como Canella (2019, p. 116) disserta, em observação que parece similar às análises críticas acerca de Aira:

Sumariamente: a discussão reflexiva do fazer literário (o termo metalinguagem causa-lhe arrepios) e a composição de um texto que dilui os contornos formais, na esteira de Jorge Luis Borges; os limites e as possibilidades da literatura; a contemplação e a apropriação literária de outras artes; a memória e a construção da realidade; um inventário dos desejos; a exploração da sexualidade e seus desígnios secretos; voyerismo; as perturbações nervosas do século XX; o suicídio; a crítica de arte; as artes plásticas; o feminismo; a paixão pelo futebol; e a política, sem cair no pedantismo.

Outras estratégias estéticas são empregadas (ou criadas) por Sant'Anna em momentos de sua obra: em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, no conto que dá título ao seu livro de 1996, a célula rítmica da bossa nova criada por João Gilberto é reinterpretada por Sant'Anna como um arranjo de silêncios seguidos por cintilações harmônicas que ganham versão escrita, numa incursão semiótica que invoca elementos transbordantes da verbalidade nas vanguardas do século XX, emulando autores como Joyce, Oswald de Andrade ou Samuel Beckett.

A inserção de elementos da vanguarda não exclui o ouvido urbano presente na obra de Sant'Anna: estão lá o trabalhador de construção civil, os moradores de favela, os moradores dos subúrbios, os criminosos, o jovem boêmio, a prostituta. A circunflexão entre erudito e urbano são marcas distintivas não só de sua literatura, mas também de sua geração, produtos do crescimento urbano brasileiro a partir dos anos 60. Todavia, a conexão com as artes plásticas é singular aqui: a técnica cubista, diferente daquela empregada por Apollinaire no uso espacial da página, mas próxima de procedimentos que um James Joyce empregaria em seus textos, é aqui transmitida na organização de blocos de parágrafos que vão compondo a cena de modo compassado. No conto intitulado “Conto (não conto)”, também integrante do livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, Sant'Anna começa sua narrativa a partir de um cenário que vai sendo montado conforme as frases vão se sequenciando, como no teatro beckettiano em que o espaço vai sendo preenchido de acordo com a livre ação dos atores em cena. Sant'Anna (2014, p. 212) nos dá a imagem de “um território vazio, espaços, um pouco mais que nada”, onde se transcorrerão acontecimentos débeis, menores aos olhos do mundo, que nada parecem mudar no curso da história. O próprio narrador, heterodiegético mas que assiste os acontecimentos com muita propriedade, simula e projeta momentos onde a natureza cumpre seu papel contingente, com pontuais interferências das presenças de animais, vermes, objetos

no espaço em branco, imbricado de possibilidades. No trabalho escritor carioca, o espaço vai sendo composto com alguma desconfiança, com o sentido de um improvisado. O início do conto (que já no título orienta para a profunda desconfiança sobre o gênero e o próprio papel desse conto, se é que pela teoria em torno do gênero pode ser chamado de conto) lança ao leitor as peças que serão distribuídas no jogo, mas sem exhibir as regras – talvez por que talvez elas não existam ou se expliquem:

Aqui, um território vazio, espaços, um pouco mais que nada. Ou muito, não se sabe. Mas não há ninguém, é certo. Uma cobra, talvez, insinuando-se pelas pedras e pela pouca vegetação. Mas o que é uma cobra quando não há nenhum homem por perto? Ela pode apenas cravar seus dentes numa folha, de onde escorre um líquido leitoso. Do alto desta folha, um inseto alça vôo, solta zumbidos, talvez de medo da cobra. Mas o que são os zumbidos se não há ninguém para escutá-los? São nada. Ou tudo. Talvez não se possa separá-los do silêncio ao seu redor. E o que é também o silêncio se não existem ouvidos? Perguntem, por exemplo, a esses arbustos. Mas arbustos não respondem. E como poderiam responder? Com o silêncio, lógico, ou num imperceptível bater de suas folhas. Mas onde, como, foi feita essa divisão entre som e silêncio, se não com os ouvidos? Mas suponhamos que existissem, um dia, esses ouvidos. Um homem que passasse, por exemplo, com uma carroça e um cavalo. Podemos imaginá-los. O cavalo que passa um dia e depois outro e depois outro, cumprindo sua missão de cavalo: passar puxando uma carroça. Até que um dia veio a cobra e zás: o sangue escorrendo da carne do cavalo. O cavalo propriamente dito – isto é, o cérebro do cavalo-sabe que algo já não vai tão bem quanto antes. Onde estariam certos ruídos, o eco de suas patas atrás de um morro, o correr do riacho muito longe, o cheiro de bosta, essas coisas que dão segurança a um cavalo? Onde está tudo isso, digam-me? O carroceiro olha tristemente para o cavalo: somos apenas nós dois aqui neste espaço, mas o cavalo morre. Relincha, geme, sem entender. Ou entendendo tudo, com seu cérebro de cavalo. Diga-me, cavalinho: o que sente um cavalo diante da morte? (SANT'ANNA, 2014, p. 212)

O conto narra afinal não sobre as consequências da morte deste cavalo, mas sim a veledade de um espaço físico, formado por “quase nada” que é preenchido por cenas cotidianas, de morte e de vida, que alterarão sua temporalidade. Coisas acontecem, e isso é digno de se narrar – mas mais interessante é a forma de se narrar, e o escritor se ocupa de tomar parte na eventualidade, na possibilidade de sua narrativa acontecer em processo. A essa técnica que advém das artes plásticas, a crítica literária definiu como “montagem”: a condensação da imagem por meio da

manipulação articulada de signos, sentenças e sequências narrativas⁶. A propósito da influência dessa incorporação do “cubismo literário”, Benedito Nunes problematiza o uso que as vanguardas do século XX fizeram dessas técnicas, afim de estabelecer uma ruptura com os mecanismos discursivos da época:

As palavras em liberdade, a desarticulação da sintaxe e as imagens-choque, patrimônio comum das vanguardas das primeiras décadas do século particularmente utilizado pela geração que se convencionou chamar impropriamente a do “cubismo literário” (1917-1920), acham-se interligados no procedimento característico mais geral da arte moderna: a técnica de justaposição ou montagem, em que se relacionam elementos heterogêneos, sem ligações diretas entre si. (NUNES, 1975, p. 45).

A mesma técnica de montagem, ainda que seu uso também seja efeito da fragmentação das narrativas a partir do século XX, que se inscreveu nas características dos escritores contemporâneos quase que por osmose. A incorporação de elementos narrativos advindos do cinema (como os *close ups*), da música ou mesmo de gêneros mais recentes, como o videoclipe, se agregam a releituras de projetos das vanguardas que ainda continuam a ser elaborados no cerne das produções contemporâneas. Esse entrelugar histórico demarca uma busca formal que ultrapassa o formato estanque, rastreável, do conto ou da novela, e tensiona seus próprios limites, fazendo com que a forma breve se comunique com o ensaio, com a teoria, com a crítica. Em um pequeno conto (ou uma crônica, se fizesse parte dessa tradição brasileira onde o ensaio se encontra com o artigo de opinião e o conto), Aira tematiza a história de um carrinho de supermercado que traz consigo um mistério e assusta a todos. O carrinho, embora fosse igual a todos os outros, andava sozinho sem que ninguém além do narrador perceba. O segredo que o carrinho guardava o reconecta com aquilo que Bataille (2017) dizia que geria a literatura do Século XX – o Mal:

Com esses antecedentes, poder-se-á imaginar minha surpresa quando o ouvi falar, ou, para ser mais preciso, quando ouvi o que disse. Teria esperado qualquer coisa que não sua declaração. Suas palavras me atravessaram como uma lança de gelo, fazendo-me

⁶ Essa discussão foi empreendida por Maria Isaura Rodrigues Pinto em seu artigo Literatura e cinema: visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll, publicado na revista *Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, v.4, n.7, p.56-65, 2008.

reconsiderar toda a situação, começando pela simpatia que me unia ao carrinho, até a simpatia que me unia a mim mesmo ou, de modo geral, a simpatia pelo milagre. O fato de falar, em si, não me surpreendeu, porque já esperava isso. De repente senti que nossa relação tinha amadurecido até o nível do signo lingüístico. Soube que havia chegado o momento de me dizer algo (por exemplo, que me admirava, me queria bem, que estava do meu lado) e me inclinei, simulando amarrar o cadarço do sapato, de modo a colocar a orelha contra a grade arame traseira, podendo então ouvir sua voz, num sussurro que vinha do outro lado do mundo e que ainda assim soava perfeitamente claro e articulado: — Eu sou o Mal. (AIRA, 2007, p. 35)

A negatividade que supera o cálculo racional da duração era, para Bataille (2017), um signo da modernidade. Vários dos principais escritores da passagem do século XIX para o século XX traziam em si os signos do sacrifício, do dispêndio, da transgressão; os escritores que se alimentaram destes, dentre os quais estão os dois enfocados nesse artigo, não se furtaram a reprocessar os mesmos traumas de seus antecessores. Aira e Sant’Anna viram o Mal dirigido pela política em seus países, e viram o Mal se espalhar na violência urbana, nas psicoses, nas neuroses e demais efeitos do capitalismo. Suas obras enfocaram as limitações da literatura em um mundo gregário em que sequer um carrinho de supermercado ou um espaço vazio, com quase nada, escapam da inevitável transitoriedade do sensível.

Mas o interessante é que por vezes ambos parecem escrever o mesmo texto, como quando recorrem à prosopopeia (vejamos o carrinho de supermercado, por exemplo, mais acima) ou quando retomam referências idênticas para produzirem textos – um exemplo cabal é a releitura feita do conto “Recordações da estação dos caminhos de ferro de Kalda”, que surge como “O homem sozinho numa estação ferroviária”, com Sant’Anna em *A senhorita Simpson*, de 1989, e em *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, de Aira, de 2000⁷.

Considerações finais

⁷ Eduard Marquadt comenta sobre a influência da prosopopéia de Kafka na obra dos dois escritores em sua tese de doutorado: “Tal qual o conto de Sant’Anna, aqui se faz com que os desenhos falem; pelas imagens se elabora a trajetória do pintor pelo pampa argentino, em seu procedimento de documentação, bem como a fatalidade de um raio que o atinge nesse espaço baldio, experiência que ocasionará uma complexa alteração em sua sensibilidade e percepção” (MARQUADT, 2008, p. 117).

A relação intrínseca entre Aira e Sant'Anna é a metonímia das próprias aproximações entre a literatura de língua portuguesa e as de língua hispânica: o limite da língua talvez não aproxime os autores diretamente para a crítica. Apesar dos escritores aqui se aproximarem, de um traduzir o outro, e um prefaciando o outro, não há ainda alentada crítica que os aproxime profundamente como suas obras sugerem. Este artigo serve como uma aproximação, ainda que sumária, entre aspectos de suas obras que se comunicam e se tocam, e por vezes fazem suas próprias obras se proliferarem, como se uma continuasse no espaço onde a outra parou. Se signos como o futebol, a bossa nova, a psicanálise e o teatro são caros a Sant'Anna, Aira tematiza o *post-punk* dos anos 80, a metalinguagem, a história dos escritores malditos argentinos, a crise da representação, as relações de gênero.

Outrossim, a obra alentada dos dois autores, capturados pela forma breve que escreveram compulsivamente durante a carreira, é um convite à experimentação teórica e à análise crítica que busque observar como a passagem da narrativa das vanguardas do século XX escoam suas influências de modo fragmentado para o final do século XX e início do XXI, em um mundo tomado pelo mal estar do capitalismo tardio, da era da comunicação pela Internet e da quantidade de informações catártica que surgem aos borbotões por todos os lados. Em meio a esse cataclismo de narrativas por todos os lados, Aira e Sant'Anna buscaram a via minoritária da brevidade, como se enviassem pequenas ogivas narrativas que abrissem espaço em meio ao mal-estar de suas épocas.

Referências

AIRA, César. *Como me tornei freira*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. Desdenhosa Ignorância da Literatura do Brasil. Trad. Joca Wolff. *Suplemento Pernambuco*, n. 173, p. 6-7, jul. 2020.

_____. *Pequeno Manual de Procedimentos*. Org. Eduard Marquadt. Trad. Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

_____. *Um acontecimento na vida do pintor viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CANELLA, Murilo. Sérgio Sant'Anna e as artes do olhar como substância literária. *Revista Linguagem: Estudos e Pesquisa*, Catalão (GO), v. 23, n. 2, p. 115-128, jul./dez. 2019.

CONTRERAS, Sandra. Aira con Borges. In *La Biblioteca*, n. 15, 2013. Disponível em <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/15306/CONICET_Digital_Nro.18657_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 07 jun. 2021.

FALCÃO KLEIN, Kelvin. Histórias do Olho. In Um túnel no fim da luz, 13 de outubro de 2015. Disponível em < <http://falcaoklein.blogspot.com/2015/10/historias-do-olho.htm>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogias Culturales: La reescritura en la novela contemporânea*. Princenton: Princenton University Proquest Dissertations Publishing, 1996. Disponível em: <<https://www.proquest.com/openview/cea906629c5cb8ab453bba0238c4f80b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

LADAGGA, Reinaldo. Una literatura de clase média. In *Hispanamérica: revista de literatura*, n. 88, p.37-38. 2001.

MAGRI, Ieda. O Brasil na América Latina: diante de uma ideia de literatura mundial. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 56, Universidade de Brasília, 2019.

MARQUADT, Eduard. *A ética do abandono: César Aira e a nova escritura*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

NUNES, Benedito. Estética e correntes do Modernismo. In: ÁVILLA, Afonso (Org.) *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

O'CONNOR, Patrick J. César Aira's Life in Pink: Beyond Gender Games in *Cómo me hice monja*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. v. 25, n. 2, p. 259-276, 2001.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Literatura e cinema: visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll. *Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 56-65, 2008.

SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *El monstruo*. Tradução César Aira. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2011.

_____. O jogo das possibilidades infinitas. In: AIRA, César. *Como me tornei freira*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Recebido em 15/10/2020

Aceito em 04/06/2021

Publicado em 16/05/2022