



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

alea@letras.ufrj.br

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Brasil

Alves Dassie, Franklin

César aira e o diario de la hepatitis

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 18, núm. 1, enero-abril, 2016, pp. 99-113

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33045158007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# CÉSAR AIRA E O *DIARIO DE LA HEPATITIS*

CÉSAR AIRA AND THE *DIARIO DE LA HEPATITES*

Franklin Alves Dassie

Universidade Federal Fluminense  
Niterói, RJ, Brasil

## Resumo

Na obra do escritor argentino César Aira o debate sobre a produção de sentidos no presente, a partir dos procedimentos, aparece como possibilidade de escapar do projeto e sua relação improdutiva com o futuro. Este artigo pretende discutir como Aira agencia os procedimentos, solicitando as noções de abandono e doença, e como isso se articula com a modernidade e contemporaneidade na tentativa de pensar uma alternativa estético-política para o cenário latino-americano.

**Palavras-chaves:** César Aira; procedimento; América Latina.

## Abstract

Throughout the work of the argentinian writer César Aira, the debate over the production of senses in the present via the procedures appears as a possibility to escape the project and its unproductive relationship with the future. This paper intends to discuss how Aira manages the procedures, calling upon the notions of abandonment and sickness, and how that is articulated with modernity and contemporaneity in the attempt to come up with an political-aesthetic alternative to the Latin-American scenery.

**Keywords:** César Aira; Procedure; Latin America.

## Resumen

En la obra del escritor argentino César Aira el debate sobre la producción de sentidos en el presente, a partir de los procedimientos, aparece como posibilidad de escapar del proyecto y su relación improdutiva con el futuro. Este artículo pretende discutir como Aira agencia los procedimientos, solicitando las nociones de abandono y enfermedad, y como eso se articula con la modernidad y contemporaneidad en el intento de pensar una alternativa estético-política para el panorama latinoamericano.

**Palabras claves:** César Aira; procedimiento; Latinoamérica.

*No escribir. Mi receta mágica.*

CÉSAR AIRA

Josefina Ludmer, em *Aqui América Latina: uma especulação*, ao solicitar a literatura como forma especular da realidade – “pensar com imagens e perseguir um fim secreto” – imagina uma “simples divisão territorial entre temporalidades nacionais e temporalidades globais”. Essa divisão – que, em nenhum momento, é determinada por um desejo classificatório rígido – é

nomeada como “Uma ordem possível 4” com o epíteto “O fim do mundo”. Uma série de fins atravessa as “ficções noturnas” escolhidas por Ludmer: “o fim do mundo, da história, da utopia, do significante, da literatura e da classe trabalhadora” (LUDMER, 2013: 80-81). A noção de fim, que implica uma de “depois do fim”, em relação ao fim da arte sugere outra relação com o passado artístico e a possibilidade de compreendê-la a partir de outros arranjos estético-temporais – não mais uma história, no sentido de um relato, mas talvez certas retemporalizações.

A montagem da ordem 4 – assim como das outras ordens – é a apropriação de um risco que o enfrentamento do presente coloca em cena: livros publicados na Argentina em 2000, primeiro ano da nova década e do milênio. Entre as “ficções noturnas” que o presente apresentou a Ludmer, um romance de César Aira, *El juego de los mundos*: uma “ficção científica” sobre o fim do tempo, da literatura, da realidade e da ficção e do mundo (Idem: 87-88). Não só o acaso foi determinante nessa escolha. Há o fato de Aira publicar, em média, de dois a três livros por ano. Quem sabe, independentemente do romance daquele ano ter sido *El juego de los mundos*, esse autor figurasse entre as escolhas da quarta ordem por conta da sua obra estar próxima daquilo que Ludmer chamou de “literaturas pós-autônomas”. Na escritura de Aira, há o atravessamento da “fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura)” em tensão entre fora e dentro, como se estivessem numa “posição diaspórica” e/ou “em êxodo” (Idem: 128). A crítica da narratividade clássica – através de uma série de procedimentos – e à noção de projeto – e, assim, à noção de futuro – que delimita as histórias latino-americanas já dariam a Aira um lugar na ordem 4.

*Diario de la hepatitis* foi publicado em 1993. Caso a reedição do livro fosse publicada em 2000 – no ano de escrita do “diário sabático” de Ludmer – e não em 2003, esse diário de César Aira poderia figurar na ordem 4, a ordem do “fim do mundo”. Isso porque, além de pensar em certos fins – o fim do projeto, o fim da escritura –, o *Diario de la hepatitis* transita por alguns espaços: entre crônica e ficção, entre o relato e reflexões sobre o fim, está “em êxodo” o tempo todo, fazendo uma cena. *Diario de la hepatitis* não é então um diário sobre a hepatite. Esse diário não narra a febre constante, as náuseas, o mal-estar, as dores no corpo, a falta de apetite e o desânimo sintomáticas da hepatite. Não narra o repouso, a dieta, o uso de analgésicos, nem qualquer outra experiência terapêutica. *Diario de la hepatitis* – escrito ao longo de fevereiro de 1992 – não satisfaz a curiosidade que os diários, geralmente, despertam sobre a vida ou, no caso, sobre a doença do autor. A palavra “hepatite” não aparece sequer uma única vez nas páginas do livro. *Diario de la hepatitis* não é escrito como uma “força-mais” – expressão que define a

curiosidade que atravessa um leitor de diário: “de um escritor que me interessa, posso gostar de conhecer a intimidade, a distribuição cotidiana do seu tempo, dos seus gestos, dos seus humores, dos seus escrúpulos” (BARTHES, 2004: 447). De um escritor que interessa, é uma possibilidade querer saber como a doença o afetou, saber como experimentou os sintomas e como foi tratado. Enfim, saber detalhes da experiência patológica, transformar a pessoa do autor, morbidamente, em “objeto de desejo”. Mas Aira não escreve seu diário como uma força-mais, na verdade, ele parece não querer escrever mais nada. A abertura do diário anuncia essa vontade:

Si me encontrara deshecho por la desgracia, destruido, impotente, en la última miseria, física o mental, o las dos juntas, por ejemplo aislado y condenado en la alta montaña, hundido en la nieve, en avanzado estado de congelamiento, tras una caída de cientos de metros rebotando en filos de hielos y rocas, con las dos piernas arrancadas, o las costillas aplastadas y rotas y todas sus puntas perforándome los pulmones; o en el fondo de una zanja o un callejón, después de un tiroteo, desangrándome en un siniestro amanecer que para mí será el último; o en un pabellón para desahuciados en un hospital, perdiendo hora a hora mis últimas funciones en medio de atroces dolores; o abandonado a los avatares de la mendicidad y el alcoholismo en la calle; o con la gangrena subiéndome por una pierna; o en el proceso espantoso de un espasmo de la glotis; o directamente loco, haciendo mis necesidades dentro de la camisa de fuerza, imbecil, oprobioso, perdido... lo más probable sería que, aun teniendo una lapicera y un cuaderno a mano, *no escribiera*. Nada, ni una línea, ni una palabra. No escribiría, definitivamente. Pero no por no poder hacerlo, no por las circunstancias, sino por el mismo motivo por el que no escribo ahora: porque no tengo ganas, porque estoy cansado, aburrido, hartó; porque no veo de qué podría servir. (AIRA, 1993: 7-8)<sup>1</sup>

A enumeração é sinistra. Aira se imagina soterrado pela neve, com as pernas arrancadas, os pulmões perfurados, no meio-fio baleado, perdendo as funções do corpo num hospital, alcoólatra e sem lar perambulando pelas

<sup>1</sup> “Se me encontrasse arruinado pela desgraça, destruído, impotente, na última miséria, física ou mental, ou as duas juntas, por exemplo, isolado e condenado em uma grande montanha, afundado pela neve, em um estado avançado de congelamento, depois de uma queda de cem metros, ricocheteando em pedaços de gelo e pedras, com as duas pernas arrancadas, ou as costelas esmagadas e quebradas e todas suas pontas perfurando os meus pulmões; ou no fundo de uma vala ou um beco, depois de um tiroteio, sangrando em um sinistro amanhecer que para mim será o último; ou em um pavilhão para despejados em um hospital, perdendo hora a hora minhas últimas funções sentindo dores terríveis; ou abandonado aos vícios da mendicância e do alcoolismo na rua, ou com gangrena subindo por uma perna, ou no processo assustador de um espasmo na glote, ou totalmente louco, fazendo minhas necessidades dentro da camisa de força, imbecil, desonrado, perdido... o mais provável seria que ainda que tivesse uma caneta e um caderno na mão, *não escreveria*. Nada, nem uma linha, nem uma palavra. Não escreveria, definitivamente. Mas não por não poder fazer, não pelas circunstâncias, senão pelo mesmo motivo que não escrevo agora: porque não tenho vontade, porque estou cansado, entediado, saturado; porque não vejo de que possa servir”. Todas as traduções do *Diario de la hepatitis* são minhas e de Igor Guimarães.

ruas, com uma gangrena em estado avançado e completamente louco numa camisa de força, entre outras “tragédias”. Uma enumeração sinistra que termina com uma frase que, de certa forma, é atravessada pela ironia: é, sim, bem provável que alguém à beira da morte – e estar à beira da morte são as circunstâncias listadas – mesmo com lápis e caderno nas mãos não escreva “Nada, ni una línea, ni una palabra. No escribiría, definitivamente”. A passagem parece ironizar a pergunta que Rainer Maria Rilke faz ao jovem poeta na sua famosa carta – “morreria, se lhe fosse vedado escrever”<sup>2</sup> – e, sobretudo, a importância, no sentido de *seriedade*, que ela encerra. A pergunta de Aira seria feita em outros termos: escreveria se estivesse morrendo. Na verdade, ela é quase uma afirmação: não há como escrever, nem porque escrever, se você estiver morrendo.

Mas a questão abertura do diário – morrer e escrever – desdobra-se. Aira justifica a não vontade de escrever, afirmando que ela nada tem a ver com as circunstâncias, mas por uma série de motivos parecidos entre si: “porque no tengo ganas, porque estoy cansado, aburrido, harto”. Motivos que, segundo ele, são os mesmos que o levam a não escrever “agora”. Aira, entretanto, escreve “agora” – escreve para dizer que não vai escrever mais. E *Diario de la hepatitis* é cheio de passagens que dizem quase a mesma coisa. Por exemplo: “No escribir. Mi receta mágica. No volveré a escribir. Así de simple. Es perfecta, definitiva. La llave que me abre todas las puertas. Es universal, pero solo para mí; no pretendo imponerla, ni mucho menos” (AIRA, 1993: 30).<sup>3</sup> A receita mágica – parar de escrever, não escrever nunca mais – é uma receita escrita. Daí, uma espécie de paradoxo do *Diario de la hepatitis* – ao ensaiar a saída da cena, Aira faz outra cena. Nada de novo para uma modernidade artística que, ao postular uma relação mais complexa e, de certa forma, bem mais trágica entre arte e consciência, tendeu, entre outras coisas, ao abandono e ao silêncio.

Em “A estética do silêncio”, um dos ensaios de *A vontade radical*, Susan Sontag afirma: “A cena converteu-se para uma sala vazia” (SONTAG, 1987: 13). Uma série de abandonos – alguns figurados, outros não figurados – definiu os procedimentos de certos artistas em relação a este impasse. A sala ficou

---

<sup>2</sup> A passagem completa da primeira carta que Rilke escreveu ao jovem poeta: “Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos da sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto acima de tudo: pergunte a si mesmo na hora mais tranquila da sua noite: Sou mesmo forçado a escrever? Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples *sou*, então construa a sua vida de acordo com esta necessidade” (RILKE, 2001: 23).

<sup>3</sup> “Não escrever. Minha receita mágica. Não voltarei a escrever. Simples assim. É perfeita, definitiva. A chave que me abre todas as portas. É universal, mas só para mim; não pretendo impô-la, não mesmo”.

vazia muitas vezes. Rimbaud, o primeiro a abandonar e deixar a sala vazia. Sala que Marcel Duchamp deixou vazia pelo xadrez e pela vida: “Gosto mais de viver, respirar, do que trabalhar”. E completa, na famosa entrevista a Pierre Cabanne, dizendo que “cada respiração é uma obra de arte que não está inscrita em nenhum lugar, que não é nem visual, nem cerebral” (CABANNE, 2002: 125). Abandono que é outra cena, uma vez que Duchamp preparava em segredo, durante vinte anos, sua última obra, *Etant donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage*. Por um lado, a vontade de abandonar a sala parece sugerir que a arte não serve para nada, não tem qualquer utilidade. É assim que Aira justifica parar de escrever: “porque no veio de qué podría servir”. Diz Sontag que cada um deles, ao abandonar a sala, “viu suas realizações”, sejam elas quais forem, “como fúteis, insignificantes” (SONTAG, 1987: 13). Por outro, e talvez mais importante, deixar a sala vazia sugere que as realizações artísticas chegaram a um impasse que, em certo sentido, estimulou o rompimento com alguns procedimentos estéticos. Assumir essa postura é buscar outra maneira de compreender a experiência artística.

Figurado, o abandono – esse “silêncio ressoante ou eloquente”, na expressão de Sontag (1987) – vai determinar uma forma “mais errática” de representação. Figurações indicadas por uma série de noções e propostas como a de *margem livre* de André Breton, que seria a tentativa de preencher o espaço marginal da arte, deixando em branco o espaço central de uso. Outra noção é a de *arte anêmica*, ou privativa, como vai sugerir o *Cinema anêmico* de Duchamp, sua única realização cinematográfica – filme com pouco mais de seis minutos que, empregando o mecanismo ilusório dos *rotoreliefs* – os famosos discos com espirais – e uma série de trocadilhos como “la moelle de l'épée” e “la poelle de l'aimée”, provoca uma série de ilusões ópticas no espectador, sugerindo uma forma diferente de percepção. Busca-se, então, uma arte não retiniana,<sup>4</sup> que não depende, exclusivamente, do sentido da visão, mas que a ele somasse maneiras outras de compreender o mundo. Duchamp avalia isso assim: “Desde Courbet, acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo o mundo. Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral” (CABANNE, 2002: 73). Próximo de Duchamp, no que diz respeito à experiência perceptiva, está a noção de *pintura empobrecida* de Samuel Beckett, “autenticamente infrutífera, incapaz de qualquer imagem, seja ela qual for” (BECKETT apud SONTAG, 1987: 20). Interessante também é a proposta de John Cage de incorporação do acaso: procedimento utilizado na polêmica *Music of changes*, peça criada a partir dos hexagramas do I Ching, e na escritura quase diarista do livro *De segunda a um ano* – ambas

<sup>4</sup> Sobre isto, conferir: “Uma janela para alguma outra coisa”. In: CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002: 45-84.

atravessadas pelo silêncio, que, no caso desse último, é figurado através dos espaços em branco.

Essas figurações da experiência do abandono – ou do silêncio – rompem com uma forma de representação estabelecida a partir da perspectiva, no caso da pintura, e de certa noção de linearidade causal – começo, meio e fim – no caso do cinema e da literatura. E apesar do tom quase iconoclasta (ou do tom *fin de mundo*), bastante frequente em algumas das propostas, é a ironia a maior força delas. Aquilo então que é expresso como “uma rude desesperança”, ou como “uma perversa visão do apocalipse”, não perde sua importância por ser dita como “uma sequência de afirmações jocosas”. Ao contrário, uma vez que, como afirma Sontag, “o silêncio talvez permaneça como uma noção viável para a arte e o conhecimento modernos somente se empregado com uma *ironia considerável, quase sistemática*” (SONTAG, 1987: 39, grifos meus). A ironia é assim uma espécie de contrapeso capaz de desestabilizar as ideias de fim e, portanto, de recomeço, que algumas dessas propostas parecem solicitar.

*Diario de la hepatitis* inscreve-se nessa cena, anunciando que a sala vai ficar vazia. E faz isso de forma radical: “Nada, ni una línea, ni una palabra. No escribiría, definitivamente”. Porém Aira escreve. Melhor, precisa escrever para dizer que não vai escrever. Mais interessante é que a anotação que abre o diário, feita na primeira terça-feira de fevereiro de 1992, é um elogio da imaginação e da escrita: “Qué sentimiento de error interminable... Es el resultado obvio de la situación. En el estado febril de esta tarde, en la angustia, trataba de dormir dando vueltas en la cama...”. Com febre, Aira demora a dormir, mas acaba conseguindo: “De pronto noté que había dormido, quizá muy poco, unos segundos. O una hora. Imposible decidirlo, y además no tenía la menor importancia. Lo único cierto era que ya estaba despierto otra vez”. Acordado e lembrando-se do sonho, ele diz: “Sabía que había dormido porque recordaba el sueño: yo o alguien desde mi punto de vista tomaba un helado, creo que de limón por lo blanco, y en un corpúsculo de la crema, en una gota que saltaba, había hombrecitos...”. Aira sonha e imagina, apesar de ficar envergonhado, “las divertidas o peligrosas aventuras de los hombrecitos en el helado...” (AIRA, 1993: 11-12).<sup>5</sup> Imaginar é algo que destoa da vontade de não escrever e do abandono solicitado na abertura do diário.

<sup>5</sup> “Que sentimento de confusão interminável... É o resultado óbvio da situação. No estado febril dessa tarde, na angústia, tratava de dormir dando voltas na cama...”.

“Logo notei que tinha dormido, talvez muito pouco, uns segundos. Ou uma hora. Impossível decidir, e, além disso, não tinha a menor importância. A única certeza era que já estava acordado outra vez”.

“Sabia que tinha dormido porque lembrava o sonho: eu ou alguém desde o meu ponto de vista tomava um sorvete, acho que de limão pela cor branca, e em uma partícula do creme, em uma gota que saltava, havia homenzinhos...”.

“as divertidas e perigosas aventuras dos homenzinhos no sorvete...”.

Imaginar e, possivelmente, escrever as aventuras divertidas ou perigosas dos *hombrecitos* que habitavam o sorvete parece ter pouco a ver com a frase “Nada, ni una línea, ni una palabra”. Elogiar a imaginação e, ao mesmo tempo, afirmar o não escrever não são experiências contraditórias, mas podem sugerir uma radicalidade vazia, caso não articuladas à compreensão que Aira tem da experiência da escrita.

*Pequeno manual de procedimientos* abre com um ensaio chamado “O a-ban-do-no”, que começa assim: “No princípio está a renúncia”. A referência ao evangelho de São João – e, portanto, ao tom messiânico que atravessa o livro bíblico – sugere, a princípio, o anúncio de uma boa nova, de algo que está por vir. A renúncia é um acontecimento importante, uma vez que dela, afirma Aira, “nasce tudo o que podemos amar em nosso ofício”. E sem a renúncia, continua ele, “nos veremos reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência” (AIRA, 2007: 7). Mas a renúncia – esse *a-ban-do-no* – não é um “mero cessar”. Ao contrário, a escritura e qualquer outra forma de pensamento – a pintura, a filosofia, a crítica – se fundam mesmo na busca do abandono. Escrever é buscar, constantemente, uma maneira de abandonar o escrever: “Tudo deve ser inventado, inclusive a renúncia a seguir inventando. Sobre tudo a renúncia” (AIRA, 2007: 8).

Abandonar é, então, estabelecer uma relação de enfrentamento com o presente. Aira, no *Diario de la hepatitis*, explica assim porque não vai mais escrever: “No tanto porque me espante el trabajo. Al contrario, lo que me espanta es el vacío de no tenerlo. Es por la maldición del *proyecto*”. E continua, dizendo que “No puedo escribir sino con un proyecto, y el proyecto se pone en el futuro, aniquilando el presente, borrándolo. Es un sacrificio de la vida, en cuotas. Es difícil escapar del proyecto” (AIRA, 1993: 23-4).<sup>6</sup> Abandonar é escapar do adiamento do trabalho que o projeto coloca, é uma maneira de livrar-se dessa “maldição” que rasura o presente e que *projeta* a escritura para o futuro. A noção de procedimento é solicitada, uma vez que é a partir dela que a produção de sentido do tempo presente começa a se esboçar: o procedimento, lembra Aira no diário, “es instantáneo” – ele ganha força “cuando se le pone en un continuo con la vida o el trabajo”, assim, continua Aira, “lo que se forma es la felicidad, la plenitud, nunca uno de esos libros laboriosos y deprimentes” (AIRA, 1993: 27).<sup>7</sup> A possibilidade da figuração da felicidade

<sup>6</sup> “Não tanto porque me espanta o trabalho. Ao contrário, o que me espanta é o vazio de não tê-lo. É pela maldição do *projeto*. [...] Não posso escrever senão com um projeto, e o projeto se coloca no futuro, aniquilando o presente, borrando-o. É um sacrifício da vida, parcelado. É difícil escapar do projeto”.

<sup>7</sup> “[...] é instantâneo [...] quando ele se coloca em um contínuo com a vida e com o trabalho [...] o que se forma é a felicidade, a plenitude, nunca um desses livros árduos e deprimentes”.



e da plenitude acontece porque o procedimento se põe em contínuo com a vida e o trabalho no presente no “instantâneo” da escrita – não há, assim, uma projeção nem tampouco o aniquilamento do presente através de uma perspectiva excludente da experiência artística em que o projeto está implicado.

Em “A nova escritura”, outro ensaio de *Pequeno manual de procedimentos*, a noção de projeto retorna. Ao criticar a “profissionalização dos artistas” – uma espécie de “perfeição insuperável” dentro das premissas de cada arte<sup>8</sup> –, Aira aponta duas alternativas, “igualmente melancólicas” – ou continuar escrevendo, pintando, em cenários atualizados ou tentar “heroicamente” dar “um ou dois passos”. A segunda alternativa se apresenta como um “beco sem saída” – Gustave Flaubert, Marcel Proust e James Joyce, por exemplo, levaram anos escrevendo uma única obra, num trabalho inumano, que invadiu suas vidas. Mas Aira sugere uma terceira alternativa, a vanguarda. Não a recuperação da vanguarda histórica, mas de seu “gesto entusiasmado”. Na explicação dele: “fincar o pé num campo já autônomo e validado socialmente, nele inventando novas práticas” (AIRA, 2007: 11-12). Aquilo que, porém, mais interessa a Aira é a noção de procedimento, a vanguarda como agenciadora de procedimentos:

Se a arte tornou-se uma mera produção de obras a cargo daqueles que sabiam e podiam produzi-las, as vanguardas intervieram para *reativar o processo*, a partir de suas raízes, sendo que o modo de fazer isso *foi repor o processo ali onde se havia entronizado o resultado*. Essa intenção, em si mesma, arrasta os outros pontos: que possa ser feita por todos, que se desvincule das restrições psicológicas e, para dizer tudo de uma vez, que a “obra” seja o procedimento para se fazer obras, sem a obra. Ou com a obra, mas só como um apêndice documental que sirva apenas para deduzir o processo do qual saiu (AIRA, 2007: 14, grifos meus).

A “mera produção de obras”, resultado da profissionalização – uma série de obras feitas a partir de procedimentos de uma “perfeição insuperável” –, é uma experiência que coloca em risco a historicidade da arte, uma vez que encerra “o histórico ao conteúdo” – não há, assim, o enfrentamento do presente, mas a repetição de um enfrentamento passado. A vanguarda, ao agenciar os procedimentos, “reativa o processo”. Na verdade, pode-se afirmar que o procedimento – *ready-made*, construtivismo, acaso, indeterminação, *cut-up*, dodecafonismo, escrita automática, abandono, entre outros – é o processo em funcionamento. Agenciar um procedimento é a possibilidade de escapar do projeto e do adiamento que ele é capaz – colocar a obra no futuro, borrando o presente – e, ao mesmo tempo, de escapar da repetição melancólica do passado. E o procedimento, ao desvincular a obra das “restrições psicológicas”,

<sup>8</sup> Embora Aira comente o “romance profissional” – entre outros, o de Honoré de Balzac, Charles Dickens e Liev Tolstói –, a ideia da “profissionalização” é estendida a outras artes.

permite que a obra “possa ser feita por todos”. Há uma referência à conhecida frase de Lautréamont (“A poesia deve ser feita por todos”) e uma leitura interessante de Aira – a de que o artista deva ser “um homem qualquer”, livre de toda e qualquer noção de “talento, estilo, missão, trabalho e outras torturas mais” (AIRA, 2007: 12). Ao agenciar um procedimento, o artista esquia-se de valores ou noções tradicionais e da alternativa, um tanto heroica, de dar “um ou dois passos” – como fizeram Flaubert, Proust e Joyce – e recoloca o processo inventivo no lugar da mera produção de obras.

*Diario de la hepatitis* não é um diário sobre a hepatite. Não é um diário escrito como uma força-mais – não desperta interesse sobre o autor, pois não há quase nada sobre o autor e, portanto, quase nada sobre a experiência da doença. Esse diário é o meio-caminho entre a reflexão sobre a escritura e a escritura mesma – um diário é “feito para ocupar o estreito espaço que separa escritura e obra”.<sup>9</sup> Um espaço que Barthes, no ensaio *Deliberação*, chama de “álbum”, uma “coleção de folhas não apenas permutáveis (isso ainda não seria nada), mas principalmente *suprimíveis ao infinito*” (BARTHES, 2004: 459). Um espaço que ele, no mesmo ensaio, define como “limbo do texto”, com uma “forma inconstituída, involuída e imatura” (BARTHES, 2004: 461). *Diario de la hepatitis* é uma escritura ambivalente: visita o espaço ficcional e o da reflexão, sem ocupar nenhum deles, mas o “estreito espaço” que os separa – “limbo do texto”, um tipo então de escritura limiar ou uma espécie de texto considerado uma “forma breve”. E a noção de “breve” nada tem a ver com tamanho – apesar de *Diario de la hepatitis* ter menos de cinquenta páginas – mas ao fato de não “articular-se num lugar específico, a sustentar-se numa identidade, a procurar ou achar um abrigo”, impulsionada pelo “espírito da anotação”, um breve álbum portanto (GARRAMUÑO, 2014: 13-4).

Por um lado, essa obra de Aira ensaia o abandono da escritura na escritura, fazendo, de certa forma, uma cena e, por outro, elogia a imaginação, numa cena crítica – como não há espaço para a narração da “pessoa” (do hepático), o diário é escrito por um fazedor de *cena* que reflete sobre sua composição. Mas esse fazedor de cena é um doente que escreve um diário *da hepatite*, não um diário *do abandono*. Imagina-se que Aira, naquele fevereiro de 1992, estivesse mesmo com hepatite – há inclusive, na última página do livro, uma ilustração de Aira deitado numa cama, de pijama, com uma máquina de escrever no colo, digitando a última frase do diário: “un ovillo en el pío. Fin” – e que, doente, tenha escrito *Diario de la hepatitis*. Porém a hepatite não

<sup>9</sup> A citação é de Barthes, em resenha sobre o livro *Le journal intime* de Alain Girard. A passagem da citação: “[...] feito para ocupar o estreito espaço que separa escritura e obra, nem por isso deixou de constituir-se rapidamente, sob a pressão da história e da sociedade, em gênero plenamente literário: o paradoxo do diário íntimo é precisamente o de ser um gênero” (BARTHES, 2004: 161).

está aí (a febre aparece uma vez e a epilepsia, que parece nada ter a ver com a inflamação no fígado, outra). Pode-se imaginar que Aira solicite a hepatite, ironicamente, para representar um *projeto* artístico “doente”, já que o abandono e o silêncio “são quase tão férteis e viáveis quanto se podia imaginar em uma época doente” (SONTAG, 1987: 19). Um projeto que, segundo Aira, nos reduz “ao velho, ao superado, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência” (AIRA, 2007: 7). A hepatite então *poderia* ser a representação desse projeto.

Imaginar que a hepatite represente uma compreensão artística que necessita ser abandonada, porque doente, é usar a doença para qualificar, de forma negativa, as coisas – um significado é projetado na doença e ela assim é projetada no mundo. Imaginar isso é compreender o abandono como um empreendimento de saúde, como uma medida terapêutica. Conta a formação discursiva desse lugar-comum – a doença é sinônimo de inúmeras experiências negativas – Sontag escreve *A doença como metáfora*.<sup>10</sup> Uma exortação atravessada de exemplos das ciências sociais, da filosofia política e da literatura, como o elogio de Osip Mandelstam a Boris Pasternak: “Ler os versos de Pasternak é como limpar a garganta, fortificar a respiração, encher os pulmões; tal poesia deve ser boa para a saúde, uma cura para a tuberculose” (MANDELSTAM apud SONTAG, 1984: 95). Assim, escolher o abandono seria a possibilidade de regular, outra vez, o metabolismo do corpo e eliminar o desânimo – o abandono deve ser bom para a saúde. Em outras palavras, pensar o abandono como um gesto de saúde seria, portanto, pensá-lo como uma inserção curativa capaz de animar – dar ânimo – um cenário artístico considerado então “doente” pela modernidade ou pela contemporaneidade.

Martin Jay, no ensaio *El modernismo y el abandono de la forma*, afirma que a história do modernismo foi escrita, na maioria das vezes, “como a vitória da forma sobre o conteúdo, a apoteose da autorreferencialidade sobre a representação ou a expressão de algo externo à obra mesma” (JAY, 2003: 273). Isso acontecia ora elegendo a forma como principal qualidade da obra, ora desaprovando-a – essa modernidade artística pareceu às vezes coincidir com a diferenciação entre forma e conteúdo, transformando-a em critério exclusivo de significação e valor. Jay, no mesmo ensaio, apresenta cinco sentidos “diferentes” que a noção de forma teve na estética e, sobretudo, da repercussão que esses sentidos tiveram na história da modernidade. No primeiro

<sup>10</sup> Nas palavras de Sontag: “Nada é mais punitivo do que atribuir um significado a uma doença quando esse significado é invariavelmente moralista. [...] Primeiro, os objetos do medo mais profundo (corrupção, decadência, poluição, anomia, fraqueza) são identificados com a doença. A própria doença torna-se uma metáfora. Então, em nome da doença (isto é, usando-a como metáfora), aquele horror é imposto a outras coisas. A doença passa a adjetivar. Diz-se que isto ou aquilo se parece com a doença, como o significado de que é nojento ou feio” (SONTAG, 1984: 76).

deles, a forma significou proporção, harmonia e equilíbrio entre as partes que compõem um objeto qualquer – é a “boa forma” da arquitetura de Le Corbusier, com seu elogio da medida e desdém pelo ornamento. Forma tem um segundo significado que diz respeito àquilo que se oferece aos sentidos em oposição ao conteúdo transmitido: a harmonia, no sentido de acento musical, de certa poesia seria um exemplo. A forma significou ainda o contorno ou a silhueta de um objeto em oposição ao seu peso, a sua textura e a sua cor – com a imposição das linhas e das figuras autônomas, Kazimir Malevitch e Piet Mondrian revelam esse significado. Numa quarta significação, a *forma* foi sinônimo daquilo que Platão chamou *ideia* e Aristóteles *enteléquia* – a essência da alma, o estado realizado de um ser: Wassily Kandinsky evocou com sua pintura abstrata um essencialismo religioso e certas noções metafísicas. Por fim, a forma significou a capacidade da mente de impor uma estrutura ao mundo das sensações: a obra ordenaria o caos do mundo, seja ele exterior e/ou interior, dando-lhes assim uma forma.

As noções relacionadas com a saúde aparecem em quase todas as concepções de *forma*. Diretamente: equilíbrio, harmonia, ordem. Ou indiretamente: a “boa forma” da arquitetura é a condição do bem-estar, da ordem que não existe nas casas que “arruinam nossa saúde”, segundo Le Corbusier. Esse projeto “formalista” não deixa de se apresentar ou de sugerir sua ligação com a experiência da saúde, numa espécie de compreensão asséptica da arte e da sociedade. Pensar então que Aira elege a hepatite como representação de uma “época doente” – e, portanto, de uma arte “doente” – é filiá-lo, de algum modo, a esse projeto moderno “formalista”. Mas a “estética” do abandono e os procedimentos que Aira agencia em sua escritura não buscam *equilíbrio, ordem, harmonia* ou “boa forma”. Não que a escritura dele procure, ao agenciar certos procedimentos, um impulso radicalmente “antiformalista”. Contra uma noção de assepsia, uma de sépsis – a experiência da doença destruiria assim a harmonia “formalista”. Mais interessante é pensar que Aira solicite a hepatite como força capaz de *desestabilizar* um cenário “asséptico” demais, um cenário em que a “profissionalização dos artistas” possibilitou uma “perfeição insuperável” – a experiência da doença figurada parece chegar e perturbar uma ordem que até então se apresentava de maneira *segura*, com uma saúde considerável.

No *Diario de la hepatitis*, Aira escreve que “en la prosa todo es paréntesis” e continua, afirmando que “La prosa es el mecanismo de los paréntesis”. Sua definição de escrever é interessante: “Escribir es entrar en el reino encantado de las adivinanzas. Adivinanzas. Paréntesis” (AIRA, 2003: 34).<sup>11</sup> Um parêntese

<sup>11</sup> “[...] na prosa tudo é parêntese”. “A prosa é o mecanismo dos parênteses”. “Escrever é entrar no reino encantando das adivinhações. Adivinhações. Parênteses”.

é o acréscimo de uma informação não essencial, uma digressão, um tempo pedido numa conversa. Mas a prosa como um “mecanismo de los paréntesis” é suspensão de uma linearidade, o acréscimo de uma informação que desvia e surpreende o pensamento, criando um *mal-entendido*, que para Aira é a entrada para a escritura. Diz ele em outro ensaio do *Pequeno manual de procedimentos*: “Porque entender pode ser uma condenação. E não entender, a porta que se abre” (AIRA, 2007: 40). Pensar que tudo na prosa é “paréntesis” é então a possibilidade de escapar da redundância da forma-romance – que tranquiliza os acontecimentos, dando-lhes uma ordem – e assim propor uma série de “adivinanzas”, que tornam as histórias uma experiência cheia de sobressaltos. Parece não haver, quando a prosa é um “mecanismo de los paréntesis”, a preocupação com a verossimilhança das experiências – Aira figura um acontecimento bastante “inverossímil para depois desdobrar a ficção até tornar aquilo tremendamente verossímil, e depois mais uma volta no parafuso faz a coisa ficar inverossímil” (AZEVEDO, 2007: 6). Escrever entre parênteses é indeterminar situações, espaços e personagens – descrevendo-os a partir de qualidades ou ações contrárias e/ou afirmando uma coisa e, logo em seguida, dizendo outra.

No romance *As noites de Flores*, por exemplo, ao explicar os “argumentos tangenciais” usados por um personagem-artista, na defesa de artistas jovens considerados “verdadeiros farsantes” por outra personagem-artista, o narrador afirma que “mesmo que a qualidade intrínseca das obras pudesse deixar a desejar, eles criavam, em sua intenção geral, um estímulo para a vida e para a criação”. A passagem que poderia figurar no *Diario de la hepatitis*, ou em algum ensaio de Aira, encena um parêntese: “Na verdade, estava mentindo. Ele gostava de arte contemporânea porque gostava” (AIRA, 2006: 172). A tautologia – gostar por gostar – não invalida o argumento do personagem-artista, mas *suspende* aquilo que tinha sido afirmado. Escrever entre parênteses é, portanto, *inocular* uma série de agentes capazes de provocar uma espécie de curto-circuito na forma, se importando, assim, em repor o processo em vez do resultado, entronizar o procedimento em vez do projeto, enfim, escrever entre parênteses é uma maneira de enfrentar o presente.

A escritura entre parênteses como estratégia discursiva parece fazer referência, em certo sentido, a um impulso “antiformalista” proposto por Georges Bataille na sua enérgica defesa do informe. Bataille publicou um verbete chamado “Informe” no sétimo número da revista *Documents* (dezembro de 1929):

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma (BATAILLE, 2007: 81).

Ao ressaltar o final aberto dos dicionários – a “tarefa das palavras” –, Bataille lembra que o informe não seria a simples negação da forma ou sua substituição pela não forma e que, assim, não pode ser identificado como a simples defesa do conteúdo ou do tema – o informe opera dentro da forma, e não de fora dela. Uma noção que pretende desestabilizar – provocar um curto-circuito – nas noções de equilíbrio, ordem, harmonia e “boa forma” e, sobretudo, a ideia de “redingote matemático” que foi, segundo Bataille, um dos objetivos da filosofia: “Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático” (BATAILLE, 2007: 81). Muito simples seria conceber o informe versus a forma, porque, como afirma Rosalind Krauss, “este *versus* cumpre invariavelmente as funções da forma: criar sistemas binários, dividir o mundo em belas pares dicotômicos” (KRAUSS, 1997: 179). Há, então, um procedimento – ou uma estratégia discursiva – que atua logicamente contra si mesma, mas legal, uma vez que segue as regras do jogo.

Há uma série de passagens do *Diario de la hepatitis* que Aira parece querer “dar um redingote” a um monte de acontecimentos e percebe, de maneira irônica, como isso não é possível. Aira ilustra tal gesto recorrendo à imagem do pensamento. Em uma sexta-feira, ele afirma isto: “Se me ocurre una nueva aplicación del continuo: la negación del pensamiento... En el extremo de esa negación hay una afirmación por la que el pensamiento vuelve a formarse” (AIRA, 2003: 31).<sup>12</sup> Aira não figura um *versus*, porque não nega que exista o pensamento, mas que exista um pensamento contínuo – a vontade de imaginar a existência do *continuo* é interrompida no gesto mesmo de pensar, que é o contínuo. Interessante é o seguimento da passagem: “No sé como he podido hacerme este pasatiempo contradictorio de buscar ‘ejemplos de continuo’, siendo que los ejemplos son discontinuos y el continuo no puede tener ejemplos”. Esse “passatempo contraditório” encontra “transformaciones, que solo pueden aprehenderse en forma de ejemplos si queremos seguir pensando” (AIRA, 2003: 31).<sup>13</sup> Em outra sexta, Aira confirma a falta de continuidade – no sentido de não interrompido – ao afirmar isto: “La ondulación de la realidad. No, no está bien así. Debe decirse: la ondulación. La realidad es adjetivo” (AIRA, 2003: 32).<sup>14</sup> A ondulação faz lembrar outra imagem recor-

<sup>12</sup> “Tive uma ideia sobre uma nova aplicação do contínuo: a negação do pensamento... No extremo dessa negação há uma afirmação pela qual o pensamento volte a se formar”.

<sup>13</sup> “Não sei como pude fazer este passatempo contraditório de buscar ‘exemplos de contínuo’, sendo que os exemplos são descontínuos e o contínuo não pode ter exemplos”.

<sup>14</sup> “A ondulação da realidade. Não, não está bom assim. Deve-se dizer: a ondulação. A realidade é adjetivo”.

rente no *Diario de la hepatitis*, as nuvens, que aparecem pela primeira vez no sábado seguinte ao comentário da “ondulación de la realidad”, como se elas fossem uma ilustração desse movimento. Aira observa as nuvens: “Después de una eternidad de nubes en una dirección... Se me había natural verlas correr de derecha a izquierda... esa dirección era la forma misma de las nubes...”. E continua observando-as: “Hoy al amanecer las veo deslizarse al revés. Vuelven. Voy a ver todas las nubes que vi. Eso me hace pensar... que no les presté una atención uniforme...” (AIRA, 2003: 32).<sup>15</sup> As nuvens mudam de direção e isso – segundo Aira – seria como se elas mudassem de forma. Mas as nuvens são as mesmas, só que “al revés”.

Rosalind Krauss afirma que, na defesa do informe, “trata-se de criar uma espécie de *contra-jogo*, de tal natureza que, dentro do sistema, seja legal” – um jogo que ela identifica com a figura do relógio que, a cada segundo, marca a inversão de seus próprios elementos (KRAUSS, 1997: 179). Um jogo que poderia também ser identificado com as nuvens “al revés”. A hepatite será então reivindicada por Aira como uma experiência capaz de provocar um *curto-circuito* em certa compreensão da arte como empreendimento saudável – *normal, regular, equilibrado e harmônico* – e, portanto, na profissionalização que ela acaba tornando possível. E isso acontece com a preocupação de não transformar a experiência da doença em um novo paradigma para a compreensão da arte, em outras palavras, de não criar mais uma vez sistemas binários e excludentes. A noção de procedimento discutida e colocada em ação no *Diario de la hepatitis* – enfim, na obra de César Aira – é a possibilidade de criticar a ideia de projeto, e/ou de futuro, que de certa forma parece adiar a “produção de presente” – para lembrar uma expressão de Josefina Ludmer – na América Latina.

## Referências bibliográficas

- AIRA, César. *Diario de la hepatitis*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As noites de Flores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- AZEVEDO, Carlito. 13 variações sobre César Aira. In: AIRA, César. *As noites de Flores e Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BARTHES, Roland. Deliberação. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>15</sup> “Depois de uma eternidade de nuvens em uma direção. Parecia-me natural vê-las correr da direita para a esquerda... essa direção era a mesma forma das nuvens...”.

“Hoje ao amanhecer as vejo deslizando ao contrário. Voltam. Verei todas as nuvens que vi. Isso me faz pensar... que não prestei uma atenção uniforme a elas...”.

- BATAILLE, Georges. “Textos para a revista *Documents*”, *Inimigo Rumor*, São Paulo; Rio de Janeiro: CosacNaify; 7Letras, n. 19, 2007.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- JAY, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madri: Tecnos, 1997.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. A estética do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

**Franklin Alves Dassie** é doutor em Literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense e professor adjunto de Teoria da Literatura na mesma universidade. Atua principalmente com as relações entre literatura contemporânea, cinema e política. Publicou, dentro da coleção Ciranda de Poesia, da EdUERJ, o volume dedicado à obra de Sebastião Uchoa Leite. É pesquisador do Grupo de Pesquisa “Relações entre Literatura, Filosofia e Psicanálise na contemporaneidade” (LIFIPs). E-mail: franklin.alves@hotmail.com

Recebido em: 15/09/2015

Aprovado em: 15/12/2015