

AS MAQUILAGENS DE CESAR AIRA

Daniel de O. Gomes

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Resumo: O presente artigo tem o intento de investigar o conto “El Cérebro Musical” de Cesar Aira, publicado pelas Edições Eloisa Cartoneira, em 2007. Procuramos entender questões estéticas como: a noção de belo; os paradoxos temporais e espaciais; a busca da musicalidade; a extrema superficialidade das personagens femininas e o “final teatral”. Buscamos saber como se dá o efeito de maquilagens da própria ficção, em Aira. O enredo onírico e a busca da artificialidade destroem o pacto patriarcal de "boa escritura" de um conto.

Palavras-chave: «El Cérebro Musical»; "Cesar Aira"; beleza; personagens femininas; maquiagem; artificialidade.

Résumé: Les maquillages de Cesar Aira. Cet article a l'intention académique d'enquêter le conte «El Cérebro Musical" de Cesar Aira, publié par les Editions Héloïse Cartoneira en 2007. On cherche à comprendre des questions esthétiques: la notion de beauté; les paradoxes spatiaux et temporels; la poursuite de la musicalité; la extrême superficialité des personnages féminins et la fin “théâtrale”. Nous cherchons à savoir comment est l'effet de maquillages de la fiction elle-même. Le scénario onirique et la poursuite de l'artificialité vont détruire l'alliance patriarcale de la "bonne écriture" d'un conte.

Mots-clés: «El Cérebro Musical»; "Cesar Aira"; beauté; personnages féminins; maquillage; artificialité .

A malescrevência de Aira

Lá estava um polêmico conferencista no “*Primer Encuentro de Literaturas Americanas*”, realizado em 2010, em Rosário, desarticulando com sua fala as noções patriarcais habituais com as quais rotineiramente conferimos uma imagem de literatura nacional. Tratava-se de Cesar Aira: nascido em Coronel Pringles, escritor atual de sucesso no universo acadêmico das pesquisas contemporâneas; tradutor de Saint-Exupéry e especializado na poeta argentina Pizarnik. Aira falava-nos acerca do conceito de que uma literatura se põe (é apropriada) como nacional quando se pode dela falar mal.

Defenderá uma complexa noção de “*el gusto literario*” que não pode ser colocado como anterioridade, universalidade, harmonização, e sim como um ato de fundação advindo como efeito de “*recuperaciones*” de uma crise que teria abalado a normalidade vigente, através de “*la mala escritura*”. Este gesto de mal escrever é colocado em contraposição ao que costumamos nomear classicamente como “*bien écrire*”¹, e que geralmente é situado

¹ Lembremos do pequeno texto de Benjamin, chamado “Escrever bem”: “[...] O bom escritor não diz mais do que pensa. E isso é muito importante. É sabido que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, mas

como ação fundadora das literaturas representacionais dos países.

Em *Image I mémoire*, Giorgio Agamben tece uma notável metáfora: “*Beauté qui tombe*”. Ocorreria um momento em que toda imagem de beleza, toda poesia, em sua elevação, repentinamente sofre uma queda, é imantada, magnetizada, por uma inversão vertical que Agamben chamará de um momento de “*décréation*”, uma quase suspensão entre o fazer e o não-fazer. Esta concepção do belo é a qual associa a Aira. Parece-me que, para Aira, o escritor qual um *bel esprit* é colocado em xeque; ocorre justamente uma inversão, onde o escritor deveria tentar antes de mais nada ser um agente de um mal-fazer. Aira propõe, então, uma dessubjetivação do retrato usual do escritor. Ele desvia, assim, da própria remissão etimológica à palavra *escriba* como aquele que bem escreve, o *scribe*, o *copiste*, aquele que bem copia, que o executa de modo bem feito, conforme trabalham José Luiz-Dias, Alain Viala e outros tantos autores. Em outra entrevista, quando ele afirma seriamente que ninguém é obrigado a ler suas obras, seus contos, dando a entender que eles não são tão bem feitos quanto um clássico, está, por outro lado, dando a entender a malescrevência como uma potência dessubjetivadora, uma potência de maquilagem, de sabotagem artificializante, dessublimadora, dos pilares estéticos que nos guiam uma noção do belo e

também a sua realização. Do mesmo modo, caminhar não é apenas a expressão do desejo de alcançar uma meta, mas também sua realização. Mas a natureza da realização - faça justiça à meta ou se perca, luxuriante e imprecisa, no desejo - depende do treinamento de quem está a caminho. Quanto mais tiver disciplina e evitar os movimentos supérfluos, desgastantes e oscilantes, tanto mais cada postura do corpo satisfará a si própria e tanto mais apropriada será a sua atuação. Ao mau escritor ocorrem muitas coisas, e nisso se gasta tanto quanto o mau corredor não treinado nos movimentos indolentes e gesticulados dos músculos. Mas justamente por isso, nunca pode dizer sobriamente o que pensa. É dom do bom escritor, com seu estilo, conceder ao pensamento o espetáculo oferecido por um corpo gracioso e bem treinado. Nunca diz mais do que pensou. Por isso, o seu escrito não reverte em favor dele mesmo, mas daquilo que quer dizer.[...]”. BENJAMIN. Walter, “A imagem de Proust” in *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1996, pp.274, 275.

da moral. Mas dirá que os “bons” já existem demais, há tantos bons livros, então, demoraríamos toda uma vida para ler todos os bons escritores. De modo que o que sobra, para quem quer escrever algo distinto e que faça algum efeito no presente vem a ser esta região maldita, ou, melhor digamos, “malescrita”. O belo, portanto, não pode estar associado mais ao bem-fazer, ou melhor, à uma certa feminilidade sensível do bem-fazer. Esta feminilidade dos artistas e artesãos delicados, em geral, em contraposição a uma construtiva, direta, objetiva linguagem máscula. O cérebro do escritor deverá, portanto, deixar de ser um cérebro racional – no sentido de meramente armadura da razão, da ordem, do bem, etc, excluindo-se a emoção da desordem, a melodia possível da imaginação que por exemplo Valéry enxergava em Da Vinci. O cérebro do escritor advém agora como “cérebro musical”. Lemos aqui a mescla entre razão e emoção, masculino e feminino, mal escrever e bem escrever, onde o velho receio do perigo musical ou do improvisado dá lugar a uma circunstância melódica do saber, do narrar. Edward Said, em “Elaborações Musicais”, apontara para a dilatação do campo musical que ultrapassa e invade outros domínios não musicais, ou seja, a música deve ser afrontada como um campo mais amplo do que aquilo que acreditamos ser o próprio pensamento linguístico. É, simultaneamente, uma forma de pensamento, mas que, ao se abrir por vezes livremente para o universo do improvisado, o devaneio da simultaneidade com a qual a composição se expõe pelo instrumento, por exemplo, nos ensina com mais frequência isto que Aira quer nos informar em seus contos. E o que Aira nos informa é a arbitrariedade e a errância dos elementos das histórias que conta, como acordes dissonantes ao acaso, navegando na partitura da ficção; ou digo melhor: o abandono musical da ancestral linearidade do *logos* é o que Aira alerta como captura necessária no pensamento do escritor.

É deste modo que ressaltamos o conto “Cérebro Musical” que Aira publicou pelas edições *Eloisa Cartonera*, em 2007, e que, aqui, nos servirá de objeto de investigação.

Antes de mais nada, é preciso lembrar que a intenção de Aira ao publicar suas obras pelas Edições *Eloisa Cartonera* pode ser já um exemplo deste impulso à marginalidade e à exterioridade dos modelos vigentes que abrigam canonicamente as obras em geral bem escritas. Difícil associá-lo ao escopo de ostentar o sujeito que escreve como um *bel esprit*. Podemos perguntar: como pode um autor ser perfeita e exatamente um *bel esprit* quando seu nome de autor é repousado em um livro com capa de papelão reciclado? Quando seu objetivo é a “malescrevência”? Contudo, não é apenas uma questão isolada de assinatura em um veículo periférico. Aqui o associamos a Douglas Diegues, Daniel Link, Ricardo Piglia, Raúl Zurita, e outros. Não se trata de considerá-los, a todos eles, periféricos apenas pela qualidade “menor” das impressões de alguns de seus livros, ou pelo dado artesanal e primitivo da arte gráfica da capa, mas sim por se vincularem a bel prazer a um sistema editorial que, precisamente, não é em si sistemático; um sistema editorial que não se retrata totalmente como aparelho de publicação, que dessubjetiva este retrato possível do autor viril; um processo marginal de publicações que, justamente, não se vincula a um critério estabelecido de “bem fazer” com a qual as editoras mais comerciais, ou mais industriais, se valem para sublimar autores.

A dessubjetivação pela indumentária

O enredo do conto “*El Cerebro Musical*” começa com a observação detalhada do narrador: um garoto que está em um restaurante de um hotel, em um imaginável evento beneficente de doações de livros, em um provável sábado dos anos 50. Sua observação dá-se no entre lugar entre a austeridade e a desconfiança - ou seja, o lugar estrito, rigoroso, que o reprime como observador - entre seu pai (“com hábitos austeros”) e sua mãe (“com sua invencível desconfiança”). No fundo do salão, transportam-se caixas de livros recebidas em uma mesinha branca por uma personagem interessante, Sarita Subercaseaux, a pequena

mulher com cabelo penteado em feitiço de ovo plumoso, rosto branco de pó de arroz e um vestido celeste. “*En aquel entonces había reglas bastante estrictas com la indumentária*” (AIRA, 2005, p.3). Desde a bela disposição da mesa, tudo remete a um tempo muito passado, como se os anos 50 remetessem, por sua vez, a um tempo mais longínquo e mais artificial. A *billetera de Pushkin* (famoso poeta russo que morreu em um duelo), de seu pai, reenvia-nos ao séc. XVIII. Lembro, assim, das críticas que Charles Baudelaire faz em pequeno um capítulo de “Sobre a Modernidade”, intitulado “Elogio da Maquilagem”. Baudelaire aponta a falsa concepção do séc. XVIII do belo associado à fecundidade que tem a contraditória sublimação da natureza como base do bem. Esta noção do belo, artificialmente, acaba fazendo-nos esquecer do horror do homem natural, da animalidade de onde viemos, pois a natureza é para Baudelaire infalivelmente hostil.

Pegando a linha do enredo que Aira desenvolve neste conto, vemos uma teatralização que vai da austeridade do início de um conto um tanto áspero, em um ambiente pequeno burguês, ao onírico mais extremo e imprevisto, cheio de leveza e velocidade ao final do conto. O conto inicia neste rigoroso ambiente de livros encaixotados olhados por uma criança imaginativa e discorre as ações progressivamente rumo ao fascínio livre e sem rigor. Irá diluindo o rigor inicial até, por exemplo, testemunharmos uma anã alada que bota um ovo do tamanho de uma melancia.

Y la enana alada, la gran libélula, después de cruzar varias veces con su clap-clap aterrador, cada vez más rápido, el espacio aéreo del teatro y chocar repetidamente contra el techo y las paredes, también se precipita a la boca del escenario, lo que dentro de todo era lo más razonable. La escenografía pequeño burguesa de la compañía de Leonor Rinaldi se la trago, y después hubo un derrumbe generalizado de bambalinas (AIRA, p.20).

Simplificadamente, da desordem do circo à exatidão demagógica do teatro burguês, posso afirmar que Aira vai aos bastidores do rigor, mostrando o que pode a fantasia e o fascínio por detrás da imaginação infantil. Mais que isto, ele denota, com paralela riqueza descritiva com a qual Baudelaire definia a Modernidade, que nossa tendência inebriante e harmonizadora de conferir virtudes é tão-somente sobrenatural, artificial ilusão. Nosso rigor mental conduz apenas à correção do universo natural; eis o que está no fim do conto, quando acaba mostrando um ovo equilibrado sobre um livro, que vem a ser a imagem simbólica da Biblioteca Municipal de Pringles. Ou seja, ele produz todo esforço descritivo que simula o caos, nosso pânico do que pode sair do “cérebro musical”, para transmutá-lo em uma adoração paradisíaca. Temos, ao final, a ordeira Biblioteca de Pringles e todo conto é, por um lado, apenas uma ingênua lenda de sua fundação. Mas se é nada além disso, nada há além disso, não há história além disso, não há sublimação de uma ou mais histórias; há apenas um abandono em cena, ou o fora de cena, o “obsceno”. E nada mais obsceno que o gesto de retratar o irretratável, narrar o que não há além... É aqui que vemos, quem sabe, o mal escrever como fundação, como maquilagem sobre a maquilagem, como força constituidora da identificação, do território da cidade. Ingenuamente, a selvageria se esconde sob o artifício da indumentária, a plumagem, a maquilagem, o cérebro rosa fosforescente qual um baú de memórias, mas que, de fato, guarda em seu interior as fantasias que assassinamos em nome da autossublimação.²

² No mesmo ano em que este conto foi publicado, pela Editorial Cartonera, o professor Raul Antelo escrevia acerca da estética do abandono em Aira: “(...) Não há espaço, nessa perspectiva de Aira, para a plenitude de uma segunda história, como em Piglia ou, em menor medida, em Bernardo Carvalho. O narrador já não conta uma fábula; ele limita-se a apresentar um esquema e, na medida do possível, apenas uma fórmula ou tão somente um procedimento. Sob esse ponto de vista, na estética do abandono é indispensável a *beleza de indiferença* reivindicada por Duchamp. Nela, o narrador, a rigor, não deve mais ter estilo inconfundível.(...)” (ANTELO, 2005, p.113)

Quando Baudelaire, diagnosticando a artificialidade emergente do séc. XIX, explicava que o pó de arroz objetiva desaparecer as manchas informes que a natureza cria, aproximando o ser humano da estátua, está criticando o falso narcisismo sublimador da modernidade. Tudo que adorna o corpo de uma mulher – e aqui retomo a imagem de Sarita Subercaseaux que, reaparece subitamente no fim do conto, transformando o machado em livro, a arma em objeto positivo – faz parte dela mesma, diz Baudelaire. Ele está mostrando que a mulher, na condição de corpo feminino marcado pela responsabilidade do belo e da moral, não pode ser, poeticamente, separada de sua indumentária. E isto é menos uma crítica à vaidade feminina, obviamente, do que ao modo narcísico e superficial com o qual a modernidade se constituía na artificialidade aos olhos críticos de Baudelaire. Esta artificialidade é o que gerou o conto moderno, é o que, em geral, motiva tanto a literatura romântica quanto a realista; e está clara, ainda sobrevive, na descrição do protótipo da solteirona que é esta personagem de Aira. Mesmo que de personagem “plana”, no início do conto, ela passe a personagem “redonda”, ao final, como uma análise mais formalista observaria, não há interioridade nesta personagem. Ou melhor, não há uma interioridade que não seja exterioridade. É mais uma de suas personagens maquiadas que ali representam a superficialidade simbólica dos papéis que todos exercemos como sujeitos reduzidos a semiobjetos.

Ela é a imagem mesma da esterilidade, como diz o conto, sua arrumação fria, objetificadora, remete à dessubjetivação pela indumentária e a maquilagem que ela se reduz. Pergunto: seu cabelo em forma de ovo plumoso contradiz ou não, afinal, a imagem final do ovo que ela tem nas mãos? Pois esperamos que ela o rompa, estamos ansiosos, no fim do conto, para saber o que há dentro do ovo, mas não há revelação maior que a superfície do próprio ovo sobre o livro. A Biblioteca de Pringles, como simbologia da tradição que se segue sem pensar, é mais importante que a revelação da imaginação. A verdade, enfim, está tradicionalmente na

Biblioteca como instituição máxima. Cabe ao leitor imaginar a significação do ovo, seu interior fantástico, porque como diria Clarice Lispector “o ovo é obvio”, o ovo é exterioridade plena. O ovo vem a ser antes a imagem da esterilidade do que a da fecundação. Tanto que o ovo deve ser “galado”, “chocado”, “cuidado”. Como dirá Simone Curi, estudando Lispector em sua tese: “o ovo é devir (...), a escrita é devir (...)” (CURI, 2001, p.149)

Mas – e o ovo? Este é exatamente um dos subterfúgios deles: enquanto eu falava sobre o ovo, eu tinha esquecido do ovo. “Falai, falai”, instruíram-me eles. E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras. Falai muito é uma das instruções, estou tão cansada.

Por devoção ao ovo, eu o esqueci. Meu necessário esquecimento. Meu interesseiro esquecimento. Pois o ovo é um esquivo. Diante de minha adoração possessiva ele poderia retrair-se e nunca mais voltar, o que me mataria de dor. Mas se ele for esquecido, se eu fizer o sacrifício de viver apenas a minha vida e esquecê-lo. Se o ovo for impossível.” (LISPECTOR, p.214.)

Mis propias elucubraciones

Todo conto pode ser também interpretado como a imaginação do garoto que está enfeitiçado pela movimentação destas caixas, algumas ruidosas, algumas cheias outras vazias, está fascinado e, mesmo que não saiba ler neste instante, será um futuro leitor fanático e usuário desta Biblioteca. Logo de início, o narrador revela que era característico de si inventar coisas, dar-se a elucubrações e fantasias.

Lo ideal habría sido que todos los libros dentro de una caja fueran distintos; lo peor, que fueran todos ejemplares del mismo libro; pero esto último era lo más frecuente. No sé quién me había explicado estas cosas, o si eran resultado de mis propias elucubraciones y fantasias; habría sido muy característico de mi, inventarlo todo, porque siempre estaba inventando historias y maquinaciones para lo que no

entendia, y no entendia casi nada. ¿Quién iba a explicármelo? (AIRA, 2005, p. 4)

Oras, todo o conto assumirá este tom onírico, principalmente após a descrição do “cérebro musical” e a ida ao circo, quer seja, todo conto será uma elucubração, um dilatar fantasioso de imagens chocantes ao ponto de ser quase irritante no sentido de uma má escritura, ou um enredo que se dilui pela ausência de previsão. Neste aspecto, Aira enfrenta o leitor mais tradicional, que, inconscientemente ou não, espera da ficção uma representação mimética de sua identidade ou da beleza que a dimensão onírica possa revelar como ordem, moralidade, etc. A leitura, por sua vez, pode ser uma má leitura se quiser, mas, todo modo, o leitor deve aceitar este pacto explosivo. *¿Quién iba a explicármelo?* Ou seja, o leitor é talvez colocado nesta função infantil, diríamos, onde a miragem musical supera aquilo que poderíamos esperar como realidade pacífica a ser mimetizada. Aira nos avisa, inclusive, educadamente, de antemão, que estamos em termos narrativos ante uma possível armadilha imaginativa. Emboscada que de fato se proporá, adiante, como fantasias um tanto soltas. Mesmo o sentido final, da Biblioteca de Pringles, não passa de um *non sense*. Aira equilibra-se em uma corda bamba entre os rigores que o fazem contar uma história e o devaneio circular. Em certa entrevista, Aira diz que o que lhe interessa são os inícios de seus contos, como terminam em geral são devaneios e circularidades para que terminem logo e assim que ele possa botar mãos à obra novamente, botar mãos na massa. Se por um lado, possa parecer um tanto arbitrário e desrespeitoso com o leitor, em verdade, por outro lado, trata-se tanto de um pacto ético com a liberdade interpretativa do seu leitor – exigindo dele uma posição menos inerte – quanto de uma ética consigo mesmo que seria de ordem blanchotiana, ao meu ver. É o que poderíamos chamar de obsessão do recomeço. Como diria Blanchot, ao ressaltar a frase “*Noli me legere*”, o escritor não pode ler sua obra; ele está condenado à esfera da escritura, na infinita descoberta, diante desta dimensão ilegível da obra, de que no espaço da criação

não há mais lugar para criar, é preciso por mãos à obra, novamente. Explicaria assim esta obsessão em Aira por finalizar alguns de seus contos do modo mais elucubrativo possível.

E posso afirmar que, neste “*El Cerebro Musical*” o primeiro dado do fantasioso e do elucubrativo a que o leitor estará condenado, da dimensão onírica e atópica que nos encontramos é a própria Sarita Subercaseux que, segundo relato da mãe do narrador, havia morrido há muitíssimos anos, antes mesmo do garoto nascer. Visto que este garoto é o narrador, logo na 3ª página do conto, estamos, então, perdidos, confundidos, cientes que as analepses ou prolepses não confirmarão a linearidade ou o tempo narrativo do enredo.

Da temporalidade não linear

Michel Butor nos recorda que existe um “branco” que fica entre os parágrafos que contam tempos diferentes. Este branco marca uma região temporal que frequentemente é esquecida, é o tempo do leitor. Como cada leitor tem um tempo para si, o tempo da narrativa é, assim, dada em uma relatividade com o tempo de se ler. No mais, ele destaca três tempos, na narrativa ou na ficção, que seriam: o tempo da aventura (o tempo interno em que a “coisa” ocorre); o tempo da escritura (este tempo vai refletir-se na aventura por intermédio de um narrador) e o tempo da leitura (o tempo que o leitor aciona ou presentifica a “coisa”, a história). Butor explica-nos que “O autor pode nos dar um resumo que lemos em dois minutos, exigiu duas horas para ser escrito e ocorreu, no plano da aventura, em dois dias.” Mas, noto que para Butor o tempo ainda é um elemento que precisa ser “aplicado” sobre um espaço. Para se estudar as anomalias do tempo é preciso observar o espaço. Butor, por ver o tempo muito segmentadamente acaba não admitindo uma outra temporalidade possível que é a do autor, da autoria, a do escritor. Para ele o autor quando nos conta algo no ‘eu’ está sempre no interior do que conta. Este

apagamento temporal-autoral poderia bem ser estudado em paralelo com Foucault, mas ocorre um contratempo que é o de apagar toda e qualquer remissão ao tempo em prol do espaço, do lugar, da topografia que implica no labirinto do discurso como miragem. Tal perigo Aira se propõe atravessar e desfrutar.

Ao estabelecer uma leitura crítica da instantaneidade e das leis físicas a que ela se assujeita, Agamben, em “Infância e História”, tal como o fez Benjamin pautado em Heidegger, lembra que a concepção de tempo que o ocidente nos compôs traz à tona a ideia de um “*continuum*” como suporte de quantificações. Porém, isto encaminha à experiência cristã do tempo (da linearidade) que é muito redutora filosoficamente haja vista elevar a irreversível imagística tanto da “criação divina” quanto do “fim dos tempos”. Como podemos pressupor efetivamente que o tempo é uma linha que encaminha ao seu próprio fim? Isto assume um significado altamente ideológico na historicidade, propondo o desamparo do presente. Perdemos a fé no tempo, posto que Aira proponha, ao contrário, a devolução infinita do presente, do aqui-agora mesmo que como abandono, a todo tempo, no fluxo da leitura. Aira propõe, ao contrário, o que Susana Scramim ressaltaria na renúncia da linearidade do tempo: “uma imersão na temporalidade anacrônica do presente” (SCRAMIM, 2007, p.173)

Por outro modo, o tempo aristotélico matemático (circular), o tempo geométrico, também é colocado em crise em Aira, tanto quanto o tempo metafísico cristão. Ao destituir qualquer acesso a um plano cronológico, ao renegar toda expectativa do corrimento sucessivo de fatos que nos formule uma imagem integral do acontecimento - no conto “*El Cerebro Musical*” - trabalha-se numa região temporal da negatividade, posso dizer. Assim, a dimensão originária está em tudo o que diz, a todo momento, mas não é exata e aristotelicamente circular, como se um teatro, uma encenação, começasse e acabasse em cada proposição, em cada micro-fato que narra com extrema facilidade de abandono do tempo linear.

Estas encenações de Aira, este teatro da não-linearidade que é sua obra, lembra a aversão que a mãe do personagem tem pelo demagógico teatro pequeno-burguês (o nome “Leonor Rinaldi” condiz com a popular atriz argentina falecida nos anos 70). Este teatro cujas companhias de Pringles bancavam para a classe mais abastada. Talvez, intimamente como literato, Aira revele-se nesta aversão a uma classe de leitores mais popularizada que está acostumada com o óbvio da “boa literatura”.

A tal punto llegaba la aversión de mamá a esse tipo de teatro que más de una vez, cuando venía alguna compañía que lo practicaba, nos había hecho cenar temprano para ir a estacionarnos en el auto frente al teatro (pero a cierta distancia, disimulados en las sombras) a la hora del comienzo de la función, para registrar a los asistentes. Por lo general no había sorpresas, los que acudían eran gente humilde, de los barrios apartados, lo que ella llamaba ‘la negrada’, y que Le merecía apenas algún comentario despectivo, por ejemplo ‘qué esperar de estos ignorantes’. Pero a veces se colaba alguien de La clase decente, y entonces sus críticas se hacían enérgicas, sentía que su espionaje valía la pena, y ‘ahora sabía a qué atenerse’. (AIRA, 2005, p.8)

Quem sabe, “*el cerebro musical*” esteja mais próximo da mágica circense e Aira busque mesmo uma temporalidade irreal, itinerante como o circo, mas que se estabelece numa incongruência. A contradição está dada posto que tal polaridade não possa ser condizente com o elevado nível da literatura de Aira, que, apesar das acrobacias, por vezes cômicas, nada tem de popular, sendo, por sua vez, exigente demais de um leitor erudito e pouco paciente. Um leitor explosivo ou bélico, tão impulsivo quanto o modo com que as crianças precipitam-se e empurram o cérebro musical ao chão, leitor que acate suas pirofagias, suas fugas temporais e espaciais, seus excessos, suas musicalidades, suas inventividades anacrônicas. Quiçá o leitor ideal de Aira possa ser, antes, o tigre do circo, os anões fugitivos, do que o velho expectador

em si, com sua passividade do olhar sobre a lona protetora.

Desde a temporalidade não linear, tudo nos encaminha à fusão entre ilusão e fato, pois já não sabemos, ao ler o conto, a real distância entre as coisas, a real proporção das coisas. O que pouco interessa, aparentemente. A interioridade dos pensamentos se expõe como origem pura, como um quebradiço ovo. Tanto mais sobrenatural é o mundo, quanto mais Aira o descreve com naturalidade, como se desenhasse um ovo num papel. Quando, por exemplo, todos buscam os três *enanos*, eles já não têm a proporção real, são buscados em baixo das pedras, nas camisetas, em invólucros minúsculos. Nada mais sobrenatural.

Los pringlenses vivían bajo el supuesto, ampliamente comprobado, de la transparencia social y catastral del pueblo. ¿Cómo podía ser que en esa diminuta caja de cristal pudiera seguir hurtándose a la mirada un objeto tan conspicuo como tres enanos? Con el agravante de que no eran un compacto sino una pareja que se escondía y un tercero que los buscaba y a la vez se escondía también. Un matiz de sobrenatural empezó a cubrir el episodio. Las dimensiones de un enano se revelaron problemáticas, al menos para la perturbada imaginación colectiva. ¿Había que mirar bajo las piedras, en el revés de las hojas, em los capullos de los bichos canastros? Por lo pronto, las madres miraban bajo las camitas de sus hijos, y los niños desarmábamos los juguetes para revisar adentro. (AIRA, 2005, p. 14)

Ele não aponta a mera ingenuidade do povo pringlense, mas o desespero coletivo, hiperbólico, que diminui o tamanho do alvo para potencializar a inquietação temporal e a sobrenatureza do fato narrado. As coisas não tem dimensão em Aira, tudo é pequeno, tudo é microabandono musical.

A biblioteca em caixas

No 2º volume de “Rua de Mão Única”, no fragmento em que Benjamin narra estar “desempacotando sua biblioteca”, trabalhará o fascínio e a tensão do momento em que os livros chegam, lacrados em caixas, para compor uma biblioteca. A diferença específica com o conto de Aira é que a biblioteca que trata Benjamin é pessoal e a de Aira é uma Biblioteca Pública. No entanto, tirando este aspecto, a relação se mantém, ao meu ver. É o mesmo momento de um “suave tédio” em que as estantes esperam os livros, em que temos uma pré-biblioteca, uma biblioteca a ser montada, na desordem dos caixotes, entre pilhas de volumes.

A frieza de estátua de Sarita Subercaseaux, com seu colar de pérolas e sua exagerada maquilagem, em Aira, contrasta-se com a velha imagem calorosa do colecionador de livros, o bibliômano. Este elemento do ardor, da paixão sagrada, o bibliômano, se oferece em uma experiência sempre singularizante. Temos, então uma figura da pura exterioridade, a simplicidade exterior congregada na personagem Subercaseaux, que contrapõe imediatamente à interior, íntima, do colecionador de livros, como imagem benjaminiana ou mesmo flaubertiana. (Nestas duas figuras, imagino o ovo em seu lado de dentro – a gema, lado caloroso e vital – e o lado de fora – a casca delicada e fria.)

Lembro-me das análises de Abel Barros Baptista quando este, ao analisar o primeiro conto que Flaubert escreveu, explica-nos que a bibliomania começa a se apropriar do livro a partir de sua unicidade, autenticidade, de seu título, sua forma material, sua raridade. O valor do livro para o verdadeiro colecionador está menos no conteúdo propriamente dito dos livros que possui, do que na habilidade de reconhecimento primário das coisas, como individualidades; são seus nomes próprios, seus títulos, etc, que assumem valor. Tal habilidade pode parecer superficial, no entanto, é quase a de um feiticeiro, como diria Flaubert. Ou seja, o valor para o colecionador, que o constitui como bibliômano, está no livro como objeto, mas em uma espécie de aura, de âmagô, que envolve isto e não

exatamente como posse. A posse é sempre impossível, inviável.

No final das contas, o bibliômano não reduz o livro a sua pura e simples materialidade de objeto tipográfico, o que ocorre é que sua missão é a transmissibilidade, logo ele é um mediador, que se sacrifica para ser o amparo do livro (tal como Giácomo). No conto de Aira, o garoto já é um bibliômano por amar os livros em sua unicidade, em sua transmissibilidade possível. A figura dele, com sua extremada potência ao onírico, é mais a do verdadeiro colecionador benjaminiano que se sacrifica pela unicidade do livro do que a da personagem Sra. Subercaseaux que dirige a Biblioteca, que recebe os livros friamente, tendo papel decisivo na simbologia superficial e cultural de Pringles.

Benjamin se preocupa em homenagear com descrições o encantamento do colecionador. Os livros em suas caixas não se reduzem a meros pertences. Não são simples pacotes que formam o ambiente basilar de “*El Cerebro Musical*”.

Ao contrário, estes livros vão dissuadir sofisticadamente olhares como uma arte onde o caos se prenuncia em coautoria. Em seus escritos sobre os livros em caixas, Walter Benjamin faz qual uma coleção de lembranças melódicas onde a ordem e o caos de seus livros se avizinham do mesmo modo com o qual este garoto narrador em Aira produz lembranças. O cérebro musical é o do narrador, o do autor, o do bibliômano. Benjamin e Aira como vozes resultantes do semi-caos da biblioteca; o valor utilitário e funcional da biblioteca está sob as turbulências imaginativas “centuplicadas” do colecionador, do leitor excitado que deverá partilhar tal experiência. Partilha infantil e renovadora ante os livros velhos.

Para um colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil. Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Pra elas colecionar é apenas *um* processo

de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas. Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionador que o interessado em novas edições luxuosas (BENJAMIN, 2000, p.229).

Benjamin dirá, ainda, que “...de todas as formas de obter livros, escrevê-los é considerada a mais louvável”. O que Aira faz, com seu narrador, o garoto fascinado ante uma quase-biblioteca, é compartilhar esta esquisita tensão colecionadora de imagens, como tesouros descobertos, que crescem à medida que o conto se desenvolve. As imagens se transformam em música dissonante, entre os espaços escandalosos do circo e do teatro. Vamos, das caixas de livros em um restaurante, ao triângulo amoroso entre três anões fugitivos, um deles com a pistola nove milímetros do dono do circo nas mãos; passeamos com o cão Geniol e pela exposição de um trágico cérebro fosforescente que nunca se apaga e, no entanto, que se rompe, até revelar um anão voador, entre morcegos e pombas, como a fêmea de um gárgula indomável e vivo que, como se não bastasse, bota um ovo sem proporções... Nada há de grotesco nesta ausência de limites. Apesar de não haver pura “beleza”, há um efeito majestoso que se expõe como abandono do leitor. Será que Aira já não pensa em quem está o lendo? Será que já foi como escritor totalmente tomado pela errância, pela malescrevência, ao ponto de abandonar seu leitor? A emoção narrativa permanece nesta bizarra coleção de imagens como “edições luxuosas” que nos possibilita tomar emprestados alguns exemplares sem devolver, para que circulem livremente em nossas fantasias particulares. Para que tenhamos também nossa Biblioteca em caixas, nosso arquivo incompleto, nosso cérebro musical rompido, que não se reduz à *Biblioteca de Pringles*, ou a um demagógico teatro pequeno-burguês.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *Beauté qui tombe*. In: **Image et mémoire**. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma. Trad. Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles A. Tiberghien. Paris: Arts & esthétique. Desclée de Brouwer, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ANTELO, Raul. A estética do Abandono. In: RESENDE, Beatriz. **A literatura latino-americana no século XXI**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005 [“A estética do abandono”, p.111-140].

BAPTISTA, Abel Barros, Excurso sobre o bibliômano. In: **Autobibliografias**. Campinas: UNICAMP, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume II. Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BLANCHOT, Maurice. **La Communauté Inavouable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard. 1955.

BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CURI, Simone. Ovo e Galinha. In: **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Conferência de Cesar Aira. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=rU_ljW5woLc Acesso em 17 julho 2012

Entrevista de Cesar Aira. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1SfmI9w77Og&feature=related> Acesso em 17 julho 2012

LISPECTOR, Clarice. Atualidade do ovo e da galinha. In: **A descoberta do Mundo**. Rio de janeiro: Rocco, 1999.

SCRAMIM, Susana. A plenitude do tempo e a prática do desvio em Cesar Aira. In: **Literatura do Presente**. História e Anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

*Recebido em: 11 de setembro de 2013.
Aceito em: 27 de novembro de 2013.*