

## DO SUJEITO EM SEU PONTO DE EBULIÇÃO: O ANACRONISMO NARRATIVO, O EXOTISMO E A IMAGEM EM *EL SANTO*, DE CÉSAR AIRA

Renato Bradbury de Oliveira  
UFSC - CAPES

RESUMO: Este texto parte da ideia batailliana de um “sujeito em seu ponto de ebulição” para pensar alguns aspectos da narrativa *El santo* (2015) de César Aira: o anacronismo narrativo, o exotismo e a imagem. O monge milagreiro, protagonista da narrativa, é esse sujeito em ponto de ebulição que está implicado (seu corpo, sua experiência) na dispendiosa dinâmica dos acontecimentos no mundo. Argumenta-se que essa implicação parece deslocar a subjetividade para a ordem do impessoal, já que a única instância pessoal — a voz anacrônica do narrador — segue a lógica do exotismo de trazer o silêncio da imagem para dentro da linguagem: não há a organização das experiências visando um desfecho narrativo (a comunicação de um saber adquirido); pelo contrário, toda a sucessão de acontecimentos não mostra nada além de um gasto de energia sem retorno a partir de um sujeito em seu ponto de ebulição (a comunicação de um excesso).

PALAVRAS-CHAVE: César Aira; Dispendio; Impessoal.

## FROM THE SUBJECT AT IT'S BOILING POINT: NARRATIVE ANACHRONISM, EXOTICISM AND IMAGE IN CÉSAR AIRA'S *EL SANTO*

ABSTRACT: This text starts from the Bataillian idea of a “subject at its boiling point” to think about some aspects of the narrative *El santo* (2015) by César Aira: the narrative anachronism, the exoticism and the image. The miracle maker monk, the narrative protagonist, is this subject at boiling point who is implicated (his body, his experience) in the costly dynamics of events in the world. It is argued that this implication seems to displace subjectivity into the order of the impersonal, since the only personal instance — the anachronistic voice of the narrator — follows the logic of exoticism in bringing the silence of the image into language: there is no organization of experiences aimed at a narrative outcome (the communication of an acquired knowledge); on the contrary, the whole succession of events shows nothing but an expenditure of energy without return from a subject at his boiling point (the communication of an excess).

KEYWORDS: César Aira; Expenditure; Impersonal.

Renato Bradbury de Oliveira é doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

## DO SUJEITO EM SEU PONTO DE EBULIÇÃO: O ANACRONISMO NARRATIVO, O EXOTISMO E A IMAGEM EM *EL SANTO*, DE CÉSAR AIRA

Renato Bradbury de Oliveira

No prefácio ao ensaio *A parte maldita*, Georges Bataille afirma que seu foco de investigação é o movimento da energia sobre a terra, seu excedente que se traduz, em suas palavras, na “efervescência da vida”.<sup>1</sup> O próprio Bataille, em sua condição de investigador, estaria implicado naquele movimento da energia sobre o globo terrestre:

Com efeito, a ebulição que tenho em vista, a ebulição que anima o globo, é também *minha* ebulição. Assim, esse objeto de minha pesquisa não pode ser distinguido do próprio sujeito, mas devo ser mais preciso: *do sujeito em seu ponto de ebulição*. Desse modo, antes mesmo de encontrar uma dificuldade para receber seu lugar no movimento comum dos pensamentos, meu empreendimento se chocava com o obstáculo mais íntimo, que aliás fornece o sentido fundamental do livro. [...]

Minha pesquisa visava a aquisição de um conhecimento, exigia a frieza, o cálculo, mas o conhecimento adquirido era o de um erro que está implicado na frieza inerente a todo cálculo.<sup>2</sup>

Em *El santo*,<sup>3</sup> romance de César Aira publicado em 2015, na Espanha, pela Penguin Random House, há uma relação de implicação do pensamento na dinâmica dos acontecimentos que entram em cena. Esses acontecimentos irrompem no tecido narrativo e são de ordem impessoal, como as intempéries, as coincidências e os desencontros; de todo modo, aludem à desordem e à sobredeterminação de forças, ao gasto de energia excedente que, em Bataille, se torna “apreensível” a partir da irradiação solar, da luz.<sup>4</sup> Todavia, essa possibilidade de apreensão está situada em experiências-limite do pensamento: na teoria batailliana, seus exemplos seriam a festa, o êxtase, o sacrifício e o

<sup>1</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [E-book], §58.5.

<sup>2</sup> *Ibidem*, §59.2, itálico do autor.

<sup>3</sup> AIRA, César. *El santo*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

<sup>4</sup> Bataille em *A parte maldita* (2013, §80.4) alude ao excedente de energia a partir da irradiação da luz solar, que é infinita e gratuita, isto é, não há contrapartida. Daí o sentido de uma acumulação de riqueza que se traduz na atuação (ou exuberância) da matéria viva em geral, tomada como o efeito da dissipação da luz no globo terrestre — o homem participa desta “operação gloriosa” que é o dispêndio, e sua soberania no mundo vivo depende dessa identificação (*ib.*, §72.9).

erotismo; já nas ficções airianas, a mediação da imagem — enquanto refratária à linguagem — permite aludir ao real enquanto presença que nos escapa discursivamente.

Busco aqui uma aproximação entre a narrativa *El santo* e a noção de “dispendio”;<sup>5</sup> para tanto, lanço mão de aportes do próprio César Aira,<sup>6</sup> além de outros autores.<sup>7</sup> O “sujeito em ponto de ebulição”, de que fala Bataille,<sup>8</sup> será o ponto de partida para a análise de alguns aspectos daquela narrativa: o anacronismo narrativo, o exotismo e a imagem.

O monge milagreiro de *El santo* é esse sujeito em ponto de ebulição que está implicado (seu corpo, sua experiência) na dispendiosa dinâmica dos acontecimentos no mundo.<sup>9</sup> A grande travessia do monge, da Catalunha ao interior africano, parece evidenciar a ideia batailliana de que a vida — enquanto efeito da acumulação de energia solar — ocupa todo o espaço disponível exercendo uma *pressão*:

Essa pressão não pode ser comparada com a de uma caldeira fechada. Se o espaço é inteiramente assediado, se não há saída em parte alguma, nada explode. A pressão, porém, está lá, a vida de algum modo se sufoca em limites muito próximos, aspira de múltiplos modos ao impossível crescimento, libera um escoamento constante de recursos excedentes para serem aproveitados na medida do possível pelas grandes dilapidações. Atingido o limite do crescimento, a vida, sem ser em caldeira fechada, entra pelo menos em ebulição: sem explodir, sua extrema exuberância corre em um movimento sempre próximo da explosão.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> AIRA, César. Exotismo. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario. n. 3, p. 73-79, 1993.

Idem, Raymond Roussel. A Chave Unificada. *Sopro*, Florianópolis, n. 98, p. 5-12, nov. 2013.

Idem, *Em Havana*. Trad. Byron Vélez Escallón e Joaquín Correa. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

Idem, Um discurso breve. *Landa*, Florianópolis, vol. 9 n. 1, p. 418-425, 2020.

<sup>7</sup> CONTRERAS, Sandra. Relato e sobrevivência. Trad. Victor da Rosa. In: ROSA, Victor da.; ERBER, Laura (Org.). *O congresso de literatura: ensaios sobre César Aira*. Zazie, 2019 [E-book], p. 5-48.

FOUCAULT, Michel. O cogito e o impensado. In: *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 444-453.

NIETZSCHE, Friedrich. O eterno retorno. In: *A vontade de poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 507-513.

<sup>8</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispendio”*, op. cit., §59.2.

<sup>9</sup> *El santo* perfaz o caminho inverso de *Malone morre* (1951, Minuit), de Samuel Beckett: o santo vive a partir do deslocamento no espaço e do distanciamento do foco narrativo em relação a uma consciência pessoal; *Malone morre* temporalmente, já que não se desloca, e seu relato é um instante desdobrado a partir do fluxo de uma consciência pessoal.

<sup>10</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispendio”*, op. cit., §83.3.

Essa pressão que a vida exerce é vista, segundo Bataille,<sup>11</sup> tanto nos processos de amadurecimento dos seres quanto na reprodução, isto é, o excesso de energia é dissipado no crescimento e/ou na turbulência. Turbulência que aparece na narrativa quando o protagonista se apaixona pela rainha Poliana, levando-o a esse estado limite que é o sujeito em seu ponto de ebulição: “*Besos profundos, impetraciones del tiempo, juegos sin objeto: había un momento, que no tenía nombre pero era lo contrario de la interrupción, en que la entrega se volvía sobre sí misma y evolucionaba*”<sup>12</sup>. Há certa violência nessa entrega no sentido de ser uma abertura à continuidade, uma colocação em jogo de seres descontínuos: trata-se, conforme Bataille,<sup>13</sup> do processo de *dissolução* ligado ao erotismo.<sup>14</sup>

Tal violência, que está ligada ao processo da pressão da vida sobre todo espaço disponível, parece afetar mais intensamente as plantas, já que nelas o crescimento e a turbulência se confundem numa mesma exuberância que nos fascina: as flores, estas estruturas temporárias que são destruídas ao cumprirem sua função. Nesse sentido, em *El santo*, o cultivo de rosas nas terras abissínicas é revelador:

El objeto final eran las rosas, por las que estos pueblos sentían una atracción apasionada, que en siglos posteriores, con el avance de la civilización y el retroceso de la sensibilidad, se transferiría a los aparatos mecánicos. El antecedente estaba en las flores mismas, aparato reproductor de la planta y mecánica de estambres y pistilos semovientes. Actuaban por telequinesis inmóviles, se abrían de noche con cargas de rocío, llorosas entidades selenitas, indescifrables. [...]

Las rosas estaban ahí para la contemplación, el deleite estético, y sobre todo para crear la sensación de lujo. [...]

Las rosas no hablaban en realidad. Mal podrían haberlo hecho careciendo de órganos de fonación. Pero, al igual que todos los objetos, los inertes y los dotados del latir de la vida como era el caso de las flores, tenían una peculiar elocuencia, tanto más convincente por cuanto quien ponía las palabras era el que las oía o creía oír-las. Quizás el humano había aprendido a hablar así justamente: poniendo palabras

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 95.

<sup>13</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 41.

<sup>14</sup> “Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução. Toda operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.” Ibidem, p. 41.

en boca de los objetos. En todo caso, así aprendió a decir la palabra destructiva y nihilista llamada la Verdad.<sup>1516</sup>

Nesta perspectiva “vitalista”, a linguagem já não oferece meios para demarcar a distância entre um sujeito e um objeto; na verdade, há um deslocamento da subjetividade em direção aos acontecimentos que, em *El santo*, formam um vórtice atravessado pelas experiências do protagonista. Em termos bataillianos, diríamos que a narrativa em questão é toda atravessada pela exuberante dinâmica da vida exercendo pressão sobre todo o espaço disponível, levando o protagonista a um ponto de ebulição que é uma experiência de sobrevivência.

A ficção airiana, conforme Contreras,<sup>17</sup> indicaria uma experiência da sobrevivência que figura tanto no enredo quanto no uso que Aira faz da forma romance. Ainda, a autora argumenta que essa sobrevivência diz respeito ao resgate anacrônico do gesto vanguardista de buscar o novo:

Poderíamos dizer que Aira fala como se fosse um vanguardista, situa-se historicamente como se fosse um vanguardista nas origens da vanguarda, no exato momento de seu surgimento ou enquanto dura seu impulso original. [...] A intervenção vanguardista é para Aira, antes de tudo, a estratégia por meio da qual foi possível para a arte começar de novo; a ferramenta para isso, a invenção de procedimentos que permitiram seguir fazendo arte com a mesma facilidade de fatura de suas origens e independentemente da realização das obras [...].<sup>18</sup>

Sob o signo da sobrevivência a fábula medieval de *El santo* ganha um impulso inicial — que é a própria medula da narrativa: a morte planejada do próprio protagonista. A partir daí, a narração tenta acompanhar a transformação do monge: outrora recolhido em suas meditações, como um elemento que busca o próprio isolamento da torrencial vertigem da vida, o santo (seu corpo) vira o epicentro de uma série de acontecimentos que irrompem e que alteram o ritmo da própria narração: a fuga do monastério para salvar-se de um

<sup>15</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 45-47.

<sup>16</sup> O narrador parece endossar a posição de Nietzsche (2001, p. 10) quanto à gênese da linguagem: “O que é uma palavra? A transposição sonora de uma excitação nervosa. Mas, concluir a partir de uma excitação nervosa uma causa primeira exterior a nós, isso é já até onde chega uma aplicação falsa e injustificável do princípio da razão. Se a verdade tivesse sido o único fator determinante na gênese da linguagem e se o ponto de vista da certeza o fosse quanto às designações, como teríamos então o direito de dizer, por exemplo, que ‘esta pedra é dura’, como se conhecêssemos o sentido de ‘duro’ de outro modo que não fosse apenas uma excitação totalmente subjetiva?”.

<sup>17</sup> CONTRERAS, Sandra. *Relato e sobrevivência*, op. cit.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 15-16.

famoso assassino de aluguel, Cobalto, que havia sido contratado pelo clérigo local numa conspiração para salvar a economia da vila (transformar o cadáver do santo em relíquia); ele cai no mar, é resgatado por uma falua de tripulação grega, trabalha nela, essa falua é atingida por uma forte tempestade; uma galera turca ataca a embarcação grega, é feito escravo, viaja forçado até a África; percorre paisagens africanas, é vendido como escravo a um guerreiro abissínio (Abdul Malik); realiza tarefas inúteis, conhece o cultivo de rosas de seu amo; viaja pelo interior africano numa missão “econômica” (na verdade, trata-se de uma forma que Abdul encontrou de se livrar do excedente de escravos); conhece a rainha Poliana e seu reino, se apaixona por ela, faz sexo com ela; recebe uma carta de Abdul através de um mensageiro esquisito (Cobalto), conhece o ex-assassino de aluguel que o teria matado se ele não tivesse escapado do monastério, descobre que Cobalto estava seguindo-o desde que ele deixou a vida monástica; decide continuar a jornada e se despede de Poliana.

O ritmo é central em *El santo*, posto que agrupa o heteróclito dos acontecimentos a partir de uma única dinâmica:

Era como en esas historias legendarias del cristianismo primitivo, en las que los hechos se sucedían a toda velocidad, tanta como se tardaba en contarlos. No se debía tanto a que las cosas pasaran real y objetivamente tan rápido, sino a que las técnicas narrativas todavía no habían sido desarrolladas de modo de darle a la historia un ritmo más pausado, a fuerza de descripciones, detalles circunstanciales, y sobre todo de causalidades psicológicas. Esto último fue lo que más extensiones les aportó a las historias: darle un motivo convincente a cada cosa que pasara en ellas, no sólo en la intención de los personajes sino también en la mecánica de los objetos y los hechos mismos. La evolución no fue sólo formal, no respondió sólo a fines estéticos o literarios sino que seguía a los hechos tal como pasaban; las historias sucedían del mismo modo en que se las contaba, en los múltiples pasados. Al ir acercándose al presente todo se amontonaba, como un fuelle cerrándose, y los hechos corrían hacia una simultaneidad de imagen. La lentísima acumulación psíquica que podía hacer que un continente entero se entregara a una religión se resolvía en el espasmo instantáneo del milagro.<sup>19</sup>

Seguindo a lógica do procedimento rousseliano, o ritmo narrativo permite a proliferação de acontecimentos a partir de uma dinâmica que incorpora o impessoal (intempéries, reviravoltas e coincidências) ao mesmo tempo que implica o pensamento. A voz do narrador em terceira pessoa evita o ritmo narrativo mais pausado e extenso que procura “*darle un motivo convincente a cada cosa que pasara en ellas* [nas histórias], *no sólo en la intención de los*

<sup>19</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 26-27.

*personajes sino también en la mecánica de los objetos y los hechos mismos*”,<sup>20</sup> a partir de uma dupla distância que a separa daquilo que narra:

En una pequeña ciudad catalana empinada en los acantilados sobre el azul Mediterráneo, vivía un monje con fama de santo [...]. Transcurrían los últimos siglos de la Edad Media, que parecía como si no fuera a terminar nunca. La cultura de la época, sus sueños, sus guerras, se desarrollaban sobre el suelo europeo como una colorida alfombra a la que el Tiempo volvería Historia [...] Era una época de milagros y resurrecciones, en la que todo era posible.<sup>21</sup>

O narrador não está no mesmo plano espaço-temporal que os outros personagens, posto que seu olhar abrange séculos e múltiplas localidades. A referência à Idade Média explicita o distanciamento do narrador, já que, conforme Toby Burrows,<sup>22</sup> o uso do termo “*middle age*”<sup>23</sup> só ocorreu no início do século XVII, mais de cem anos depois do final da Idade Média.

Podemos ler esse anacronismo narrativo como uma forma de “dispêndio improdutivo”, conforme Georges Bataille,<sup>24</sup> já que a própria literatura é gasto de energia sem retorno,<sup>25</sup> o gesto do narrador que coloca a imagem quase mítica de uma época de milagres entre si e o tempo presente vai partir do “princípio da perda”: “[...] a ênfase é colocada na perda que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido”.<sup>26</sup> (Bataille vai se inspirar na explicação antropológica de Marcel Mauss sobre os *potlach* para pensar o “dispêndio”):

A destruição sacrificial tem por objetivo ser, precisamente, uma doação a ser necessariamente retribuída. Todas as formas do *potlach* do noroeste americano e do nordeste asiático conhecem esse tema da destruição. Não é somente para manifestar poder, riqueza e desprendimento que escravos são mortos, que óleos preciosos são queimados, que o cobre é lançado ao mar e até mesmo casas suntuosas são incendiadas. É também para sacrificar aos espíritos e aos deuses, em

<sup>20</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 26-27.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>22</sup> BURROWS, Toby. Unmaking ‘the middle ages’. *Journal of Medieval History*, n. 7, 1981, p. 129.

<sup>23</sup> O termo em inglês é derivado do latim *medium aevum*.

<sup>24</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*, op. cit.

<sup>25</sup> César Aira em “Um discurso breve” nos diz que: “[...] a literatura não serve para nada além de oferecer o prazer que produz e este prazer está associado ao juízo de qualidade que o leitor fará, assim como antes o fez o próprio autor. Depois, o escritor sem fazer nenhum esforço especial, deixando-se ir naturalmente pelo impulso inicial, escreverá bem. Fará algo bom caso se entregue à literatura, aos mecanismos de sobrevivência que a literatura tem para não se extinguir em um mundo que não necessita dela. Em um mundo onde tudo deve cumprir uma função, a literatura, consciente de sua inutilidade, sabe que a sua única chance de persistir é produzir prazer e admiração”. AIRA, César, *Um discurso breve*, op. cit., p. 422.

<sup>26</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*, op. cit., §27.6.

verdade confundidos com suas encarnações vivas, os portadores de seus títulos, seus aliados iniciados.<sup>27</sup>

Em *El santo*, as rosas com sua eloquência muda — dotadas do latir da vida — eram criadas para serem destruídas. Aqui o princípio da perda se faz presente. Isso implica que a atividade ganha um sentido profundo que, por sua vez, necessita ser comunicado de alguma forma. Surge a linguagem das rosas que é, sobretudo, fundada no autoengano de seus criadores: ao deslocar a subjetividade em direção aos objetos, cria-se o conceito de Verdade. E, na sociedade abissínia daquela ficção, a ânsia em ouvir algo da “boca” dos objetos (qualquer sentido profundo sobre este “arco multicolor” que é a experiência da vida)<sup>28</sup> não intensifica o cultivo da linguagem; na verdade, faz proliferar as bugiangas técnicas e as engenhocas artificiais.

*El santo* parece replicar esse mesmo processo em si mesmo: o trabalho com a linguagem é um deslocamento da subjetividade (do autor, do protagonista) em direção aos acontecimentos; é colocar palavras na “boca” dos objetos, multiplicar os acontecimentos e exaltar o autoengano que é a criação literária. O resultado é um regime de sobredeterminação que agrupa a proliferação de acontecimentos e objetos sem qualquer pretensão à síntese. Gasto de energia sem retorno.

Assim, as ficções de César Aira compartilham daquela ênfase no dispêndio, tal como nas festas, nos jogos, no sacrifício e no erotismo; neste sentido, a “poética [airiana] da inoperância dissipadora”<sup>29</sup> está presente em *El santo* tanto no anacronismo narrativo quanto, no nível do enredo, no sacrifício do desenlace em favor da sucessão de acontecimentos que acometem o protagonista. O diálogo final entre o Cobalto e o santo explicita esse último aspecto:

[...] Usted espera una revelación, como quien espera ganar la lotería, pero esa revelación, que según las reglas del juego estaba implícita en los datos del planteo, es una construcción redundante además de imaginaria. ¿De qué le serviría? El caso se resuelve, y no queda nada, ni en el mundo ni en la memoria. El problema estuvo ahí sólo para que se lo resolviera. Se cierra el círculo, y es una suma cero. [...] Es como para pensar que una vez que se han asegurado el techo y la comida, los hombres no tienen nada más que hacer. No tienen noción del valor del tiempo, de lo corta que es la vida y de la cantidad de cosas reales que se pueden hacer en

<sup>27</sup> MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 2013, Cosac Naify, p. 31.

<sup>28</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 46.

<sup>29</sup> CORREA, Joaquín. Sexo, Aira y Perón, ¿un sólo corazón?: erotismo e política em César Aira. *Landa*, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2018, p. 117.



su transcurso.

–¿Como cuáles? –preguntó el Cobalto.

–Si lo pregunta no va a encontrar la respuesta. No hay que preguntar. No hay “cuáles”. Son todas, o no es ninguna. Hay que cerrar los ojos y seguir adelante. No hay desenlace sino un pasaje de horas irrepitibles y preciosas, como el viaje que hicimos nosotros dos.<sup>30</sup>

O anacronismo narrativo de *El santo* é combinado com a ideia do exotismo como uma lógica de colocar em imagens processos inerentes à literatura: “*para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción*”.<sup>31</sup> Trata-se da inversão do olhar: tornar estranho o familiar e vice-versa. Neste sentido, Aira sustenta que “*el exotismo es el instante de la constitución de la mirada*”,<sup>32</sup> e que Raymond Roussel soube “transmutar” o olhar/o reconhecimento (marca do exotismo) em um genuíno saber literário a partir do gesto vanguardista da invenção; Roussel teria sido fiel à lógica do exotismo:

Porque la pobreza final de exotismo está ahí: en que en el extremo de su viaje, en las antípodas, el exotista se limita a reconocer lo que ve, que es lo ya ha visto, lo que ya sabe, y nada más. Llevada a sus últimas consecuencias, la lógica del exotismo debería revelar una extrañeza radical, que no entrara en los moldes mentales o lingüísticos del autor. Al llegar allá, al trópico o a la isla perdida no debería encontrar lo que ya conoce sino algo tan distinto que sólo pueda contenerse en una lengua nueva, un nuevo saber... O en todo caso, debería reducirse al silencio o al balbuceo [...].<sup>33</sup>

O exotismo, na narrativa em questão, aparece como estranheza radical que escapa aos moldes linguísticos do autor que, não conseguindo comunicá-la (já que o narrador não tem acesso à subjetividade dos personagens), a coloca em imagens. Por exemplo, na ocasião em que os capturados eram vendidos de povoado em povoado no interior africano, o narrador descreve-nos uma particularidade dos nativos da região:

Éstos gozaban de una ilimitada libertad, en parte debido a la falta de relaciones exteriores, pero también gracias a una disposición mental que se traducía en una peculiaridad lingüística. Tenían un solo verbo para los significados que en las lenguas europeas se repartían en dos: querer y poder [...]. Una sociedad esclavista era difícil de entender, y la dificultad, que era la misma que se oponía a la adaptación del hombre a su trabajo, era la clave para entenderla. Cada hombre se completaba

<sup>30</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 137-138.

<sup>31</sup> Idem, *Exotismo*, op. cit., p. 74.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>33</sup> Ibidem.

con su esclavo, del mismo modo que el querer se completaba con el poder. Uno venía de lejos, el otro era residente. Se superaba de ese modo la unidad implacable de la Naturaleza.<sup>34</sup>

Essa espécie de dialética entre o senhor e o escravo inverte a dialética hegeliana homônima, já que não busca captar conceitualmente a autoconsciência entendida como o resultado de uma experiência que mobiliza três elementos (o senhor, o objeto e o escravo);<sup>35</sup> antes, trata-se de uma dialética que se refere a uma experiência corpórea e não busca a unidade da autoconsciência:

Visto desde el lado de los que podían considerarse víctimas, era una experiencia más, que culminaba la serie de experiencias en las que consistía la vida. La experiencia de ser esclavo tenía la plasticidad para serlo todo, y le tocaba a hombres que en general no habían sido nada. Y aun cuando en su etapa europea hubieran sido algo, la condición metafórica de la esclavitud afantasmaba sus existencias: esclavos de sus pasiones, esclavos del hogar, del trabajo... Casi podían considerarse privilegiados de haber sido hechos esclavos de verdad, literales (sólo una concatenación de hechos tan puntuales como infrecuentes lo había hecho posible), pues eso les sucedía en el cuerpo mismo, ya no en el pensamiento, y el pasaje aseguraba una consumación de lo humano como nunca habrían sospechado que pudiera sucederles.<sup>36</sup>

Deste modo, o narrador de *El santo* se afasta da dialética senhor-escravo de Hegel ao primar pela implicação do sujeito nos acontecimentos sem jamais fixar uma identidade. Mesmo quando há identificação, esta ocorre de modo refratário à linguagem como uma figura de pensamento irreduzível a outra ocasião senão a do mundo fictício da própria narrativa. Pois a subjetividade, em *El santo*, é a linguagem das rosas, a eloquência muda dos acontecimentos com suas coincidências e reviravoltas, a proliferação de bugigangas... Enfim, a partilha de um horizonte em comum, impessoal e externo, por seres descontínuos que, a partir de experiências-limite, dão a ver os contornos dessa dispendiosa dinâmica da vida. Nesta perspectiva airiana-batailliana, a exterioridade se confunde com a interioridade a partir do deslocamento da subjetividade em direção aos acontecimentos.

Aquele trecho de *El santo* é significativo por outra razão que aqui nos interessa: na narrativa em questão (mas também noutras narrativas de Aira), os acontecimentos e as substâncias (como o café ou o ópio) interrompem o

<sup>34</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 37-38.

<sup>35</sup> HEGEL, G. W. F. Independência e dependência da consciência de si: Dominação e Escravidão. In: *Fenomenologia do Espírito. Parte I*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 130.

<sup>36</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 38.

pensamento em favor da percepção, e é justamente essa interrupção que dá ritmo à narração e permite a “*concatenación de hechos tan puntuales como infrecuentes*”.<sup>37</sup> De forma paradoxal, o narrador vai mobilizando figuras de pensamento para dar a ver os acontecimentos e as impressões sobre a grande travessia que é este episódio da vida do santo fugitivo. Quando a ação interrompe o pensamento, resta ao narrador trazer para o espaço ficcional o silêncio das imagens, num jogo que compartilha com os paradoxos e as aporias a condição de impor ao pensamento uma zona limite, um beco sem saída. Daí a proliferação destas inversões inusitadas ao longo de *El Santo* (p. ex., entre o bem e o mal):

La ocasión ofrecía al pensamiento y a la acción una dialéctica bastante cruzada: se hacía el mal para obtener un bien (mataban a un anciano inofensivo para que la comunidad que lo amaba y veneraba pudiera retenerlo en su seno), pero a la vez ese mal había que hacerlo bien. En una tercera instancia, para que ese último “bien” fuera realmente bueno, su ejecutor debía ser un verdadero epítome del mal. Ahí el Cobalto calzaba a medida.<sup>38</sup>

Outro rol de acontecimentos explorados por César Aira em suas ficções é o do excesso de forças (humanas ou não-humanas): das intempéries repentinas (tempestades, vendavais, raios e etc.) até as manobras militares de povos indígenas,<sup>39</sup> há sempre um elemento caótico que irrompe e desequilibra o jogo de forças no qual a narrativa se mantinha até então. Em *El santo*, p. ex., o narrador descreve assim a implicação do santo num dos acontecimentos que irrompem ao longo da narrativa (a intempérie no mar que atinge a falua grega):

Testigo paralizado como un monolito en medio del desencadenamiento de excesos naturales, el viejo santo lo sintió menos como el fin del mundo que como el comienzo del viaje. En efecto, hasta entonces no había hecho más que cambiar un sedentarismo por otro, el inmóvil de la vida monacal por el móvil del barco. La tormenta estaba abriendo las puertas del mundo; no empleaba más violencia que la necesaria.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>39</sup> Em *Enma, la cautiva o malón*, uma tática militar empregada pelos mapuches e charrúas, aparece como uma irrupção brusca e violenta de um grande contingente de cavaleiros: “*Habían sido diez mil indios, en un ataque relámpago; vinieron de noche en su caballería más veloz, y al marcharse con todas las reses dejaron un millar de degollados y a casi todos los soldados sin esposas*”. AIRA, César. *Enma, la cautiva*. Mérida: El otro el mismo, 2005, p. 25.

<sup>40</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 22.

Pode-se ler essa irrupção do elemento caótico como próxima à dinâmica das forças nietzschianas do eterno retorno:

[...] “o mundo” – a capacidade maravilhosa da *infinita* reconfiguração de suas formas e situações [...].

Este mundo: uma imensidão de força, sem começo, sem fim, [...] encerrado pelo “nada” como por seu limite, [...] um mar em forças tempestuosas e afluentes em si mesmas, sempre se modificando, sempre refluindo, com anos imensos de retorno [...].<sup>41</sup>

A dinâmica de forças, conforme Nietzsche,<sup>42</sup> é uma via de mão dupla: em seu devir nunca satisfeito, a infinita reconfiguração de formas e situações do mundo é tanto um criar eternamente a si mesmo como um destruir eternamente a si mesmo. Furta-se, assim, qualquer possibilidade de o mundo chegar a um estado final. O eterno retorno nietzschiano guarda em si esta “presença oceânica” do ciclo de marés: irrupção de forças sem um centro, dinâmica espontânea sem um sujeito ou uma finalidade, presença incompreensível que, não obstante, “nos atinge” de encontro. As aspas marcam a relação ou o jogo onde o pensamento está implicado a partir de uma impossibilidade que seria sua própria condição: a impossibilidade de um limite entre o pensamento e seu “fora”. Isso porque, segundo Michel Foucault:<sup>43</sup>

O homem é um modo de ser tal que nele se funda esta dimensão sempre aberta, jamais delimitada de uma vez por todas, mas indefinidamente percorrida, que vai, de uma parte dele mesmo que não reflete num *cogito*, ao ato de pensamento pelo qual a capta; e que, inversamente, vai desta pura captação ao atravancamento empírico, à ascensão desordenada dos conteúdos, ao desvio das experiências que escapam a si mesmas, a todo o horizonte silencioso do que se dá na extensão movida do não-pensamento. Porque é duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecimento — deste desconhecimento que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa.

O impensado seria uma “existência muda, prestes porém a falar e como que toda atravessada secretamente por um discurso virtual, desse não-conhecido a partir do qual o homem é incessantemente chamado ao conhecimento de si”.<sup>44</sup> Deste modo, em *El santo*, novas forças entram em jogo e desenca-

<sup>41</sup> NIETZSCHE, Friedrich. O eterno retorno, op. cit., p. 510-512, itálico no original.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> FOUCAULT, Michel. O cogito e o impensado, op. cit., p. 444.

<sup>44</sup> Ibidem.

deiam uma série de reviravoltas na trama, de encontros e desencontros entre os personagens e, sobretudo, permitem a proliferação de experiências do impensado que são aludidas indiretamente pelo narrador a partir de imagens.

Essa perspectiva aponta para algumas questões sobre a imagem em sua relação com a linguagem. No ensaio *Em Havana*,<sup>45</sup> Aira discorre sobre a relação entre imagem e linguagem a partir do vaso dinamarquês que figura em *Paradiso* (1966), do escritor cubano Lezama Lima:

A imagem, para ser verdadeiramente imagem, como foi nas eras imaginárias (por exemplo na Renascença), deve surgir como enigma, fora da linguagem, definitivamente sem explicação nem justificação: fora de qualquer narrativa possível, ou seja, como mistério e possibilidade infinita. [...] Se a imagem de verdade é a refratária às palavras, o escritor não poderá evitar desvirtuá-la. Mas, acho, existem modos de sugerir, mesmo dentro do discurso, o silêncio da imagem. [...].

Dentro de um romance pode haver objetos (não necessariamente objetos propriamente ditos como esse: podem ser cenas, aventuras, personagens, ideias) refratários ao próprio discurso em que vivem, que se desprendem da sucessão temporal do discurso e se fazem eternos com a eternidade daquilo que não cabe nas categorias do entendimento. O real é o modelo desses objetos.

O real, segundo Aira,<sup>46</sup> teria algo de silencioso, inesgotável e indecifrável; e a imagem partilharia dessas propriedades ao furtar-se à linguagem. A linguagem, continua Aira,<sup>47</sup> desvirtua o caráter próprio da imagem a partir do momento em que essa passa pela memória: “É como se a imagem propriamente dita se desse sempre em tamanho natural. [...] Passada pela memória, a imagem se torna miniatura e exotismo”. Haveria, neste sentido, uma dialética da imagem a partir do estranhamento do olhar, como aparece neste trecho de *El santo*:

Era toda una civilización exótica la que tenía que absorber. Eso sucedería en fragmentos discontinuos, y tomando cada rasgo de ese mundo para ponerlo en transparencia sobre su equivalente en el mundo en el que él había vivido, y extraer de ahí el sentido. Pero este sentido era el que correspondía a una tercera civilización, inexistente, o existente sólo en su mente. Las piezas eran miniaturas coloridas de tres pisos. Si veía a una huri,<sup>48</sup> para poder assimilarla debía superponer su concepto al de una Virgen en el altar, y el resultado del calco era una tercera dama, entre el

<sup>45</sup> AIRA, César. *Em Havana*, op. cit., p. 6-8.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>48</sup> Do persa *huri*: “mulher dotada de juventude virginal e beleza eterna que, segundo o Alcorão, se encontra no paraíso para recompensa dos fiéis”. Cf. verbete “huri” no Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa Online, disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/OKKG5/huri/>. Acesso em: 08 de Abril 2021.

alabastro y la lubricidad. Si tropezaba con el cabestro decorado de un camello, lo interpretaba a partir de la estola de la liturgia del Viernes Santo, y el objeto compuesto por la mezcla no se parecía a ninguno de sus dos componentes. Esto que tenía algo de un juego de creaciones fantásticas no era diferente del mecanismo habitual de las impresiones que recibía todo el mundo, salvo que éstas por tener lugar en el África eran más vistosas.<sup>49</sup>

A imagem, assim, parece transitar entre o real e a memória; daí a proliferação ficcional desses pequenos objetos que oscilam entre a opacidade e a transparência, isto é, que são atravessados pela luz e que implicam certa captura do olhar. Em todo caso, indicam uma distância entre aquele que vê e a luz ofuscante do real, e essa distância é preenchida pela imagem em miniatura. Como quando o santo, cansado e sobrecarregado de impressões da viagem, se deita na cama em seu novo cativeiro:

Se acostó y se durmió; una parte de su mente dormida se esforzaba por abrir la válvula de los sueños, la otra, más prudente, los reprimía, para no sobrecargar con vicisitudes irreales e inútiles una experiencia ya de por sí profusa. El resultado fueron sueños vistos de lejos, dentro de una bolita cristalina que brillaba en el fondo de su oscuridad personal.<sup>50</sup>

Essa visão distanciada e percebida através de uma “*bolita cristalina*” reaparece, por exemplo, em *Lugones*,<sup>51</sup> quando o personagem que dá título à narrativa observa no vidro de sua janela uma imagem formada numa gota d’água:

Lugones, que continuava com os óculos postos e não lembrava disso, neste momento acreditou estar diante de uma visão sobrenatural, a visão da agudez em si. Porque dentro da espessura do vidro, num desses biselados naturais que se costuma fazer nos vidros baratos, refletia-se como numa miniatura dentro de uma gota d’água uma cena perturbadora. Dois homens se mexiam numa espécie de círculo e uma mulher aparecia entre eles. Ainda que essas sacudidas não eram exatamente as de girar em círculos. Via-se tão claro, tão detalhado, que não se entendia bem. Estavam curtindo, isso era evidente demais, mas as caras se deformavam; de súbito parecia como se os estivessem vendo perto demais [...].

Enquanto tirava a roupa não lhe ocorreu pensar que o fenômeno do vidro da janela podia funcionar nos dois sentidos. E efetivamente na peça ao lado os dois jovens playboys que tinham se esfregado com uma polaca trazida de contrabando numa lancha alugada, tiveram a assombrosa experiência de ver numa gota do cristal a miniatura grotesca, sobrenaturalmente nítida como vista por um microscópio, de um senhor baixo e gordinho de óculos se esfregando numa tina de madeira. Não

<sup>49</sup> AIRA, César. *El santo*, op. cit., p. 39-40.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>51</sup> Idem, *Lugones*. Tradução inédita e temporária de Joca Wolff. [No prelo].

fizeram nenhum esforço por reconhecê-lo, porque era inconcebível que essa pequena iluminação cristalina tivesse um referente na realidade. Parecia-lhes antes uma dessas obrinhas de Méliès, aperfeiçoada pela cor e pelo detalhe. Uma joia, em suma, que poderia se intitular “O banho do senhor” e que era uma pena não poder enfiar no bolso como um desses souvenirs que se leva dos hotéis.

A via de mão dupla da imagem, em muitas ficções de Aira, participa de uma proliferação incessante de inversões, de conexões inusitadas, reviravoltas e de eventos aleatórios. Aqui entra o procedimento rousseliano, tão admirado por Aira:

Um procedimento é um método para gerar argumentos narrativos, histórias. [...] Esse método poderia consistir em extrair palavras ao acaso do dicionário, ou de um chapéu, e armar uma história que fosse da primeira palavra à segunda, da segunda à terceira... Não precisa ser muito criativo ou estranho, basta que sirva ao propósito de pôr o acaso a serviço de uma formação linguística qualquer [...]. Através do procedimento o escritor se libera das suas próprias invenções, que de algum modo sempre serão mais ou menos previsíveis, pois sairão dos seus mecanismos mentais, da sua memória, da sua experiência, de toda a miséria psicológica perante a qual a maquinaria fria e reluzente do procedimento luz como algo, enfim, novo, estranho, surpreendente. Uma invenção realmente nova nunca sairá dos nossos velhos cérebros, onde tudo já está condicionado e consabido. Só nos dará esse novo o acaso de uma maquinação alheia a nós.<sup>52</sup>

Raymond Roussel chega a ser caracterizado como “o mais impessoal e menos autobiográfico dos escritores”.<sup>53</sup> O gesto desse escritor por trás do procedimento, para Aira,<sup>54</sup> seria movido por uma vontade de ocupar o tempo; tal gesto de aparente inutilidade e sem objetivo buscaria “a fusão de um máximo de significado com um mínimo de sentido”. Trata-se de um gesto parecido ao de Bataille quando invoca um “cavalo de manteiga”, o sacrifício das palavras pela poesia, que nos situa diante do incognoscível:

Decerto, mal enuncio as palavras, e as imagens familiares dos cavalos e das manteigas já se apresentam, mas são solicitadas apenas para morrer. No que a poesia é sacrifício, porém o mais acessível. Pois se o uso ou o abuso das palavras, a que as operações do trabalho nos obrigam, tem lugar no plano ideal, irreal, da linguagem, o mesmo acontece com o sacrifício de palavras que a poesia é.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Idem, Raymond Roussel. *A Chave Unificada*, op. cit., p. 5-6.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>55</sup> BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*. v. I. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, §24.290.

No caso de Aira, o procedimento é a faca do sacrificador ao imolar sua vítima, e desta prática nasce o literário:

A literatura está toda feita de elementos extraliterários. O que aconteceria se lhe tirássemos tudo o que nela é informação, comunicação, ideologia, autobiografia, opinião...? Se conseguíssemos isolar o puro mecanismo do que faz literária a literatura? Acredito que teríamos algo como *Locus Solus* ou qualquer outro dos seus livros. Na sua concentração por encontrar formatos que lhe dessem uma plena ocupação do tempo, Roussel pôs de lado todos esses elementos, e deixou a literatura nua.<sup>56</sup>

O impessoal, nesta perspectiva, aparece como o fundamento da literatura, o princípio pelo qual ela se faz literária.

O vivido, que é a consumação do instante, se transforma numa imagem a partir da memória: “*Su vida anterior le parecía tan lejana que se dibujaba en su pensamiento con las líneas y las transparencias de un paisaje imaginario*”.<sup>57</sup> Isso implica a criação de uma distância, como se olhássemos a realidade através de um cristal. Entretanto, aí reside uma aporia: se a vida é uma paisagem imaginária, então o viver é algo sempre adiado, vivemos a posteriori? Ao final de sua jornada, conversando com o Cobalto, o santo que descobriu a exuberância da flor-vagina de Poliana<sup>58</sup> chega a uma consideração sobre o tema:

—Para darle una respuesta — dijo —, tendría que pensar, y a esta altura de mi vida y experiencia no quiero pensar más. En eso también coincidimos. Si me acepta un consejo, renuncie a la satisfacción banal de saber. Yo sé lo que le digo. Estos misterios de cuarto cerrado, y todos los de su especie, enigmas de salón, exhibiciones de ingenio, son una pérdida de tiempo.<sup>59</sup>

A partir do que foi exposto neste texto, pode-se argumentar que a narrativa *El santo* nos oferece um mosaico de acontecimentos seguindo uma lógica de inversões, desencontros, desvios e coincidências que implicam o pensamento a partir das experiências do protagonista. Essa implicação parece deslocar a subjetividade para a ordem do impessoal, já que a única instância pessoal — a voz anacrônica do narrador — segue a lógica do exotismo de trazer o silêncio da imagem para dentro da linguagem: não há a organização das

<sup>56</sup> AIRA, César. Raymond Roussel. A Chave Unificada, op. cit., p. 11.

<sup>57</sup> Idem, *El santo*, p. 54.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 95.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 137.



experiências visando um desfecho narrativo (a comunicação de um saber adquirido); pelo contrário, toda a sucessão de acontecimentos não mostra nada além de um gasto de energia sem retorno a partir de um sujeito em seu ponto de ebulição (a comunicação de um excesso).

## REFERÊNCIAS

AIRA, César. Exotismo. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario. n. 3, p. 73-79, 1993.

AIRA, César. Raymond Roussel. A Chave Unificada. *Sopro*, Florianópolis, n. 98, p. 5-12, nov. 2013.

AIRA, César. *El santo*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

AIRA, César. *Em Havana*. Tradução de Byron Vélez Escallón e Joaquín Correa. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017.

AIRA, César. Um discurso breve. *Landa*, Florianópolis, vol. 9 n. 1, p. 418-425, 2020.

AIRA, César. *Lugones*. Tradução inédita e temporária de Joca Wolff. 2021. [No prelo].

BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. [E-book].

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*. v. I. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. [E-book].

BURROWS, Toby. Unmaking 'the middle ages'. *Journal of Medieval History*, n. 7, p. 127-134, 1981.

CONTRERAS, Sandra. Relato e sobrevivência. Tradução de Victor da Rosa. In: O congresso de literatura: ensaios sobre César Aira. Org.: Victor da Rosa; Laura Erber. Zazie, 2019 [E-book], p. 5-48.

CORREA, Joaquín. Sexo, Aira y Perón, ¿un sólo corazón? erotismo e política em César Aira. *Landa*, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2018, p. 108-131.

FOUCAULT, Michel. O cogito e o impensado. In: *As Palavras e as Coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 444-453.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Independência e dependência da consciência de si: Dominação e Escravidão. In: *Fenomenologia do Espírito*. Parte I. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 126-133.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 2013, Cosac Naify.

NIETZSCHE, Friedrich. O eterno retorno. In: *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 507-513.

