

**PROCEDIMENTO E PERFORMANCE NO ROMANCE
CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DE *LA MENDIGA*, DE CÉSAR
AIRA**

*PROCEDURE AND PERFORMANCE IN CONTEMPORARY NOVEL: AN
ANALYSIS OF LA MENDIGA, BY CÉSAR AIRA*

Felipe de Souza Monteiro¹
Lucas Miyazaki Brancucci²

RESUMO: O presente artigo consiste em uma reflexão sobre características procedimentais e performáticas do romance contemporâneo. Para tal, visa analisar a narrativa *La Mendiga* (1999), do escritor argentino César Aira, à luz da noção de “literatura de esquerda”, do também argentino Damián Tabarovsky (2017), que assim denomina uma literatura que busca se desvincular de um modelo de fazer literário avalizado, seja porque inserido no chamado cânone literário (pela legitimidade acadêmica), seja porque corresponda a modelos bem aceitos pela imprensa, em um culto estabelecido no interior de um enquadramento do que é reconhecível como retórica do literário. Busca-se assim compreender em que medida certas temáticas e procedimentos estéticos de uma escrita procedimental/performática configuram possibilidades enunciativas específicas do romance contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Procedimento; Performance; Literatura de esquerda; César Aira; Romance Contemporâneo.

ABSTRACT: *This article consists of a reflection on procedural and performative characteristics of contemporary novels. For this, it aims to analyze the narrative La Mendiga (1999), by the Argentine writer César Aira, in light of the notion of ‘left literature’, by the also Argentine Damián Tabarovsky (2017), who thus names a literature that seeks to disassociate itself from a validated literary model, either because it is inserted in the so-called literary canon (by academic legitimacy), or because it corresponds to well-accepted models by the press, in a cult established within a framework of what is recognizable as literary rhetoric. Thus, it seeks to understand to what extent certain themes and aesthetic procedures of a procedural/performative writing configure specific enunciative possibilities of the contemporary novel.*

KEYWORDS: *Procedure; Performance; Left Literature; César Aira; Contemporary Novel.*

¹ Doutorado em andamento em Letras (Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, USP, Brasil. felipe.monteiro@usp.br

² Mestrado em andamento em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, USP, Brasil. lucas.brancucci@usp.br.

LITERATURA DE ESQUERDA

Damián Tabarovsky, escritor e crítico argentino, observa que a maior parte da literatura contemporânea tende a “jogar a favor” (TABAROVSKY, 2017). Isso significa que ela está fortemente atrelada a um modelo de escrita já consagrado, seja por estar inserida no cânone literário, com sua legitimidade acadêmica, seja por seguir padrões amplamente aceitos pela crítica jornalística. Essa tendência reflete um culto à retórica literária reconhecida, que se alinha com o que é cultural e historicamente aceito.

Assim, não existe muito lugar para o que Tabarovsky (2017) denomina como “literatura de esquerda”. Essa definição, ao contrário do que o termo pode sugerir erroneamente, não se refere a uma literatura escrita por autores com inclinações políticas de esquerda, mas sim a uma literatura que não se conforma com tendências ou fórmulas já estabelecidas, muitas das quais são apresentadas quase como receitas em manuais e em algumas oficinas de criação literária. Nas palavras de Tabarovsky (2017, p. 71-72):

As instituições (o mercado, a academia) apresentam a linguagem como algo naturalizado, como um conjunto de normas, regras, modos. Se se respeitam esses modos, então se escreve bem (sinto sempre uma profunda desconfiança de romances bem escritos).

Para Tabarovsky, a literatura deve o tempo todo enfrentar a linguagem, ir contra o que é hegemônico, estabelecido por imprensa e/ou academia. Não se trata de seguir manuais, de escrever “romances bem escritos”, de criar estruturas infalíveis (com a burocrática tríade “introdução-desenvolvimento-desenlace”), personagens facilmente reconhecíveis, tramas bem desenhadas, realidades palpáveis, “capturar o leitor”, “resolver finais”, dar um (inequívoco) sentido, mas tensionar a linguagem, inventar na língua uma língua estrangeira (DELEUZE, 2011), trapacear com a língua (BARTHES, 2013), arriscar, permitir-se o fracasso, causar transtorno: “as coisas terminadas pela metade, mal feitas, a queda, o colapso: todos conceitos que instaura a literatura de esquerda” (TABAROVSKY, 2017, p. 46).

Uma literatura, portanto, que lida mais com a linguagem do que com a trama, o relato. Uma literatura que se radicaliza justamente por escrever contra a narração, que se autonomiza em relação a um real esquadrihado, uma vez que incursiona por outras realidades não

consideradas pelos valores vigentes. Uma literatura que deixa a temporalidade, o estilo e o discurso em suspenso, ao invés de exibi-los, dá-los a conhecer sem tensão, sem causar ruído, com a fluidez que se espera, se muito, de um texto jornalístico, de uma construção não literária, portanto.

Radicalizando ainda mais tal caráter de *esquerda*, dado ao risco, tensionamento e trapaça da linguagem, o escritor argentino César Aira chega a defender uma literatura escrita com a mão esquerda — ou, em outras palavras, uma poética do “escrever mal”:

Escrever mal, sem correções, numa língua tornada estrangeira, é um exercício de liberdade que se parece à própria literatura. [...] O território que se abre diante de nós é imenso, tão grande que nosso olhar não consegue abarcá-lo por inteiro, e o corpo se solta, numa velocidade superior às suas possibilidades... A vertigem nos arrasta, a qualidade fica para trás, todo efeito ou resultado fica para trás (AIRA, 2011, p. 26).

Se tal ideia é de fato arriscada do ponto de vista de uma poética autoral — ao ponto de nos perguntarmos se o próprio Aira segue à risca tal enunciado³ —, ela joga luz a toda uma dimensão da cena da escrita, processual e performática, articulada enquanto gesto no mundo. Importa, antes de tudo, “viver a realidade da fábula. O real da fábula é o próprio coração do que chamamos literatura” (AIRA, 2011, p. 27).

PROCEDIMENTO E PERFORMANCE

Nessa linha, em obras ensaísticas como *Pequeno Manual de Procedimentos* (2007), *Continuação de Ideias Diversas* (2017) e *Sobre a Arte Contemporânea* (2018), Aira chama a atenção para o acúmulo de obras que nada acrescentam ao que já existe e que apenas aumentam a circulação desmesurada de signos, sem que haja um diálogo atualizado com questões do tempo presente e nem mesmo uma busca por uma linguagem renovadora, alguma forma de proposição estética.

³ O próprio autor se contradiz quando afirma, em entrevistas, que demora horas consideráveis escolhendo e articulando cada frase, apesar de não corrigi-las depois de escrito.

Diante desse contexto, em que tudo parece já ter sido concebido, o autor argumentará que as obras devem privilegiar o “procedimento” e que a busca dos artistas precisa residir nisso, se quiserem que seus trabalhos se desassociem da saturação e da esterilidade da ciranda de coisas já ditas.

Sobre essa busca por novas formas de expressão, Aira assinala:

Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse. Para que precisamos de obras? Quem quer outro romance, outro quadro, outra sinfonia? Como se já não existissem o bastante! (AIRA, 2007, p. 13).

Os “grandes artistas” mencionados nesse trecho são aqueles pertencentes às vanguardas artísticas do século XX, tidas pelo autor portenho como sinônimo de uma busca por inventividade. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, o que era vanguarda se cristaliza, torna-se norma, deixando de representar um parâmetro para uma arte genuinamente inovadora, justamente por já ter sido testada, e cada vez mais replicada, perdendo assim sua potência expressiva, “momento em que a literatura deixa de se expressar como dúvida e se escreve como certeza”, conforme coloca Tabarovsky (2017, p. 10).

Para o escritor e teórico brasileiro Mauricio Salles Vasconcelos, escrever nessa perspectiva procedimental

desponta como narratividade singular de um campo-de-forças e provas desenrolado sob o signo do acontecimento. Ao avesso de um real estratificado, endereçável a categorias inseridas num concerto englobador de acessos orquestrados pelos poderes da nomenclatura e da disciplinarização (VASCONCELOS, 2020, s/p).

Uma escrita como teste de provas, portanto, como projeto que escapa do que já se encontra salvaguardado no dito campo literário. Uma escrita que articula “um jogo ainda não formulado”, conforme coloca Tiago Cfer ao analisar obras contemporâneas em que essa via

procedimental se faz presente, “sem nenhuma relação com as constâncias reconfortantes do reconhecimento” (CFER, 2021, s/p).

A partir desse prisma, pode-se dizer que escrever por uma via procedimental é inventar práticas num campo já autônomo e validado socialmente, um campo que se profissionalizou, se especializou, criou uma retórica própria, uma retórica do literário. Diante disso, os atos criativos que se estabelecem como fuga de tal retórica possibilitam apreensões inauditas do agora.

Um elo instigante com tal viés procedimental articula-se também com o fator performático, em oposição a uma concepção de metalinguagem na prosa contemporânea.

É nesse sentido que Mauricio Salles Vasconcelos analisa a produção romanesca do fim do século XIX, cunhando o termo *escrita de ação* para caracterizar procedimentos estéticos fundantes em escritores como João Gilberto Noll e Kathy Acker. Em sintonia com o que se reconhece como “virada performativa” (FISCHER-LICHTE, 2008), cujo fator espetacular tornou-se central nas diversas linguagens artísticas a partir dos anos 1950, como no caso das *action paintings* realizadas por Jackson Pollock bem como as peças musicais de John Cage, pontua-se, na literatura, a existência de uma prosa que faz “uso contínuo do corpo como força propulsora e convergente da ação”, de modo a presentificar a “explosão do gesto” em que é concebida (VASCONCELOS, 2000, p. 228).

Depreende-se daí uma política do literário não apenas metalinguística, divergindo portanto de uma leitura centrada nas dicotomias entre realidade e ficção (autoficção e suas variações). Diferentemente, esse escrever performático, ainda que desdobre e tematize a sua própria linguagem, joga com a materialidade do presente, se testando em cena no palco da escrita.

Como sugere Reinaldo Laddaga, tais fenômenos fazem emergir *criaturas textuais híbridas* que intervêm na linguagem “de tal forma que o leitor possa recuperar em seus textos os sinais das ações que alguém teve que desenvolver para que pudessem ser vislumbradas as tentativas e manobras de um agente parcialmente ignorante, fatalmente limitado.” (LADDAGA, 2010, p. 44, tradução nossa). O corpóreo, assim, é enfatizado enquanto devir processual e performático cujo voltar-se à linguagem se articula no sentido de presentificar um gesto, trazer à tona a “vertigem que nos arrasta”, como coloca Aira.

LA MENDIGA

À luz da discussão inserida aqui, analisaremos a obra *La mendiga* (1999), do já citado César Aira, que contraria essa lógica de ajuste a um “campo literário”, trazendo pelo contrário uma linguagem propositiva e mobilizadora, que privilegia o procedimento performático, ao dar ênfase à linguagem, para além do estritamente literário e de fórmulas datadas.

Um primeiro elemento que podemos verificar no livro é a quase impossibilidade de se estabelecer univocamente um “tema”. No jogo narrativo estabelecido por Aira, leva-se a crer que a trama desenrolará sobre e a partir da figura da personagem Rosa, a partir do momento em que ela se acidenta no espaço público.

A princípio, e a contar pelo título, delineia-se a seguinte trama: em um dia qualquer, em uma rua de Buenos Aires, mais especificamente no bairro de Flores (cenário de muitas das narrativas de Aira, onde ele próprio habita), uma mulher cai e se machuca. Tal advento causa uma “pequena comoção” no quarteirão, somada ao fato de tal transeunte ser uma moradora de rua anunciada logo na frase que abre o livro: “A mendiga que vai todos os dias ao Camino Real pedir dinheiro caiu na calçada quando saía [...]” (AIRA, 1999, p. 7, tradução nossa).

A seguir, adentramos toda uma malha textual do discurso indireto livre evocado pelos olhares, comentários e pensamentos repletos de senso comum e trocadilhos baratos, dados à espetacularização da vida privada em espaço público — “deve estar louca...”, “expulsam-na dali e ela sempre volta...”, “onde vamos parar assim?...”, “são mendigos de classe média...”, “erva daninha nunca morre...”, etc. Diante do incidente, os mesmos transeuntes chamam uma ambulância, que logo parte para o hospital com a acidentada.

Mas já nesta pequena sequência, um detalhe interessante, não menos deflagrador da poética de Aira que as referências à sua referida ensaística: “Tudo pareceu bastante irregular e improvisado, mas a prontidão com a que acudiram-na e a eficiência do socorro não deixou a desejar.” (AIRA, 1999, p. 12, tradução nossa).

Logo em seguida, o leitor toma conhecimento de uma camada da fábula vertiginosa: a ambulância que chega é assistida pela personagem Cecilia Roth, que cumpre o seu próprio papel na “vida real”, ou seja, de atriz argentina de renome internacional. Na ocasião, ela interpreta uma médica, personagem de uma telenovela; esta, por sua vez, corre em paralelo

ao romance, tanto no plano da fábula, quanto no momento presente em que o livro é composto pelo autor.

No plano da fábula: a personagem Cecilia Roth do romance de Aira, com o intuito de aprimorar sua atuação, faz uma imersão na vida cotidiana de uma médica, fato que explica o seu surgimento na ambulância. Ao mesmo tempo, vemos sua “atuação”, no livro, confundir-se com a de uma “médica de verdade”. A narração sobre os serviços que ela desempenha no hospital e as pesquisas que faz sobre genética relativizam o dado de que tal personagem seria uma atriz.

No plano do presente em que a obra é escrita: depreende-se que César Aira se inspira livremente em *Nueve lunas*, novela televisionada em 1994, mesmo ano em que compunha seu romance. Portanto, o andamento serial, produzido dia a dia, típico das telenovelas latino-americanas, irrompe como movimento intersticial no percurso da escrita romanesca. A telenovela apresenta-se como dispositivo de criação, no plano real da escrita.

Assim, o *irregular* e *improvisado* não só ganham corpo, mas tornam-se norma. Ainda nos termos airanos, a “prosa se dissolve” e passamos a experimentar o “espaço real da fábula” como intensidade pura. Por isso, os contínuos *plot twists* percebíveis no fluxo narrativo, que muda de direção drasticamente, jogando com as expectativas do leitor, como na passagem em que a mendiga Rosa está no hospital e tudo parece se encaminhar para seu tratamento e possível recuperação, até que o parágrafo seguinte desmente o esperado:

[...] Quem era? Como havia chegado a essa situação? Ninguém sabia. A diagnosticaram um estado de choque, e ficou internada em observação. Já haveria tempo para fazer-lhe perguntas.

Mas não, não houve, porque essa noite escapou e não voltaram a vê-la. [...].
(AIRA, 1999, p. 21, tradução nossa).

O pacto com o verossímil vai paulatinamente se intensificando e se desfazendo ao longo de toda a narrativa. Já no segundo capítulo, estátuas de anões ganham vida e passam a atacar Rosa conforme ela empreende sua fuga. Um flerte com o fantástico que parece caminhar ao paroxismo e, novamente, à espetacularização:

É certo que lhe faltavam uns poucos metros para chegar, mas quem sabia quantos anões ainda poderiam aparecer em seu caminho? Ainda que faltasse um só metro, um milímetro, eles podiam se multiplicar por milhões. Não tinham número, como nada que nasce tem, simplesmente porque pode continuar a nascer. Eram materializações, e ela sabia muito bem que estava pisando num campo de fecundação (AIRA, 1999, p. 25, tradução nossa).

Esse “jogo de possibilidades infinitas”, que é como o escritor brasileiro Sérgio Sant’Anna define a escrita de Aira (SANT’ANNA, 2013, p. 9), despreocupada com relações de continuidade muito delimitadas, acaba por mudar os focos narrativos, as ênfases dadas a determinados pontos da história narrada. Assim, o intrincamento de situações envolvendo Rosa e sua família parece fazer uma paródia das “novelas da tarde” (expressão usada por Aira na narrativa), levando tudo ao paroxismo, fazendo crer que nas telenovelas (e nos romances) tudo é possível: “tudo está permitido, tudo, e ainda mais do que havíamos acreditado que podia entrar no terreno do que se pode ou não permitir...” (AIRA, 1999, p. 79, tradução nossa). Daí um caráter procedimental típico das telenovelas, além do já mencionado anteriormente: o de obra aberta e em curso, que, no caso das produções televisivas, vai se transformando conforme a audiência, ou a falta dela, vai sinalizando (personagens antipáticos demais podem ficar mais simpáticos ao longo de uma novela ou série, por exemplo, caso o público consultado assim decida; uma trama excessivamente romântica pode ganhar ares cômicos, e assim por diante). Um romance, a princípio, é uma obra fechada, que chegará ao seu público já acabada, mas o procedimento de Aira, em que o improviso vira norma, acaba por produzir esse efeito de aparente inacabamento.

Além disso, a narrativa de Aira, a afastando de qualquer necessidade de alinhamento temático, também se traveste de ensaio em diversos momentos, numa aproximação com diversas áreas do conhecimento. Tal abertura, cumpre salientar, se apresenta cada vez mais forte em uma literatura contemporânea interessada em romper com o terreno do estritamente literário. Nesse prisma, não são raros os momentos em que Aira flerta com o ensaio político-sociológico, aludindo à condição de seu próprio país, como neste trecho, a que também faz referência sobre a espetacularização midiática:

Todas as meninas então eram réplicas de Evita, todas nascidas por reprodução clônica de uma gota de sangue da Mãe (como depois aconteceu com a Xuxa). A felicidade de um povo tem essa característica: é irreal (AIRA, 1999, p. 53, tradução nossa).

Por tudo isso, dicotomias entre o real e ficcional são relativizados em prol de uma cena da escrita concebida antes na sua latência procedimental em relação com toda uma dimensão exterior da vida, em movimento sinestésico, alheia a uma suposta fonte originária da voz ou subjetividade coerentemente trazidas nas personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Juntamente com Tabarovsky, podemos dizer que César Aira faz parte de “uma comunidade na qual o inacabamento é o seu princípio, mas tomando como termo ativo, designando não a insuficiência ou a falta, e sim o trânsito ininterrupto das rupturas singulares” (TABAROVSKY, 2017, p. 20), ou ainda uma “comunidade inoperante” devido sua incapacidade de converter-se em mercadoria (como supõe o mercado) e sua resistência a transformar-se em obra (como supõe a academia). Uma comunidade, portanto, que não busca se adequar a modismos e a convenções de um campo já estabelecido. Em suma, “uma comunidade dos que não têm comunidade”. (TABAROVSKY, 2017, p. 20).

Se, por um lado, a inventividade fabular/especulativa do romance faz sempre o leitor “encontrar algo novo” (AIRA, 2011, p. 25), por outro lado, paradoxalmente, não é uma característica de todo “livre” ou “nova”, ao menos em termos vanguardistas. Verifica-se, na suposta liberdade do “escrever mal”, a sondagem performática/procedimental do ser no mundo. Para Leonardo Tarifeño (2001): “Entre um extremo e outro, o leitor testemunha a emergência de uma realidade que o inclui.” Somos então arrastados pela própria “escrita em ação”, orquestrada pelo gesto no interior de uma rede de perceptos e associações “bastante irregulares e improvisadas” que, abertas a um presente puro da narrativa em ato (portanto a uma pluralidade de saberes, corporalidades e materialidades), deflagram o estado vital em que a linguagem se encontra, em dado momento histórico, em cada realidade cultural.

REFERÊNCIAS

AIRA, César. **La Mendiga**. Barcelona: Mondadori, 1999.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Trad. Eduardo Marquardt. Curitiba: Arte e Letra, 2007.

AIRA, César. **Nouvelles impressions du Petit Maroc**. Trad. Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.

AIRA, César. **Continuação de ideias diversas**. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

AIRA, César. **Sobre a arte contemporânea**. Trad. Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie, 2018.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.

CFER, Tiago. Graça Fugitiva. **Lápis: Laboratórios de Criação — Escrita de Literatura e Teoria**. Jan. 2021. Disponível em: <https://www.lapislaboratorio.site/lapis-laboratorio-teoria/gra%C3%A7a-fugitiva-tiago-cfer>. Acesso em: 01 fev. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. Londres: Routledge, 2008.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

SANT'ANNA, Sérgio. O jogo das possibilidades infinitas. *In*: AIRA, César. **Como me tornei freira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

TABAROVSKY, Damián. **Literatura de Esquerda**. Trad. Ciro Lubliner e Tiago Cfer. São Paulo: Relicário, 2017.

TARIFEÑO, Leonardo. La mendiga, de César Aira. **Letras libres**. Disponível em: <https://letraslibres.com/libros/la-mendiga-de-cesar-aira/>. Acesso em: 03 abr. 2024.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. Arte, Arquivo, Acontecimento. **Lápis: Laboratórios de Criação — Escrita de Literatura e Teoria**. Nov. 2020. Disponível em: <https://www.lapislaboratorio.site/lapis-laboratorio-teoria/teoria-literaria-arte-arquivo>. Acesso em: 01 fev. 2023.