

Ainda mal conhecido e pouco lido no Brasil, César Aira está entre os melhores escritores da moderna literatura argentina. Tanto no ensaio quanto na ficção, a sua prosa límpida e inteligente prima pela clareza, originalidade e agudeza crítica. A recentemente lançada coletânea de quatro narrativas (*A igreja, A sombra, A galinha, O santinho*) provoca o leitor já a partir do título: *Leyendas – três histórias pringlenses*, sendo que a palavra *histórias* aparece riscada na capa e não consta na folha de rosto. Antes de abrir o livro e começar a leitura dos textos ficcionais, o leitor se depara, portanto, com um problema de natureza composicional. Afinal, as peças reunidas no livro devem ser lidas sob qual espécie de fabulação narrativa? O termo genérico *ficções* abarcaria todas as modalidades – lendas, histórias, anedotas, contos e mitos (todas essas designações, aliás, comparecem no corpo dos textos reunidos no volume). Não obstante a recorrência alternada de tais formas narrativas, o autor não parece se preocupar muito com a questão de rótulos literários, já que na composição dos textos não se fixou em nenhuma categoria específica. Na verdade, ele transita todo tempo de um para outro registro ficcional. Ora a imaginação se expande solta, liberta de convenções codificadas, tais como representação realista, exigência de verossimilhança, unidade de tempo e espaço. No seu caso, impera soberana a livre fabulação que gera lendas e mitos. Ora a dicção submetida ao controle rigoroso da linguagem, oferece páginas de informação histórica e reflexão ensaística ou passagens concentradas na investigação de fatos e figuração de situações, que revelam aspectos vitais, entranhados nos costumes e na tradição da sociedade argentina. Mas o que afinal prevalece é a livre fabulação novelesca. À maneira de uma corrente subjacente que flui contínua e aflora aqui e ali, a cortante e fina ironia, temperada de aguda crítica, que denota elaboração cuidadosa – característica da prosa de César Aira, que é talhada com precisão verbal, economia de meios discursivos e elegância de dicção. Espero ter traçado neste alinhavo inicial algumas linhas que podem encaminhar com propriedade a leitura das *Leyendas*.

1. A Igreja

O narrador embute neste texto uma concepção original da lenda como se ela, dispensando o Autor, se fizesse a si mesma, gerada espontaneamente sobre o fundo dinâmico da fala cotidiana. Recolhendo detalhes banais, retalhos de fábulas, pontas de anedotas, o narrador se depara como que diante de um fato acabado. A lenda não se faz de repente nem exige esforço de invenção: [...] “o que tem de bom é que se sabe de antemão o que é preciso contar: não se inventa de repente, nem depois de uma interrupção pensativa, mordiscando o lápis e com o olhar perdido, perguntando-se como continuar”. (14) Um caso particular, dito e repetido por vozes diversas, que vão mesclando elementos de vária procedência e conformando uma sólida narrativa, transmitida de uma geração a outra, vira tradição que se perpetua na memória do povo. A lenda atualiza virtualidades da linguagem, organiza particularidades, ativa a percepção dos dados da realidade e abre a captação do caso particular para a compreensão de temas de interesse geral. É o que acontece com a metáfora da “igreja da caridade” que, partindo do caso anedótico de um caridoso cura de aldeia que desvia recursos destinados à construção da igreja em benefício da população pobre, suprimindo-lhe desse modo as carências, atravessa vários planos passando da anedota à fábula e desta ao mito, que “não precisa ser verossímil”. (22) Do plano da construção do templo terrestre, a fabulação trasborda para a edificação do templo celeste,

¹ Professor Titular aposentado da UERJ.

projetado na eternidade. A fábula realiza o paradoxo da “imanência sobrenatural.” (22) O poder da fabulação nos transporta do mundo das coisas sensíveis para o “orbe platônico das ideias” (22). Entretanto, o fabulador não se aliena das circunstâncias do dia a dia. Pelo contrário, ironiza os engodos das facilidades oferecidas pela expansão do crédito, que manipulando “um realismo contábil” acende cobiças e projeta “palácios aéreos” de pura ilusão. A verdade é que “a prosaica realidade do comércio parece não precisar da poesia dos velhos contos” (22). E, enquanto os chacareiros perpetuamente endividados criam riqueza, os pobres continuam tão pobres como no princípio. O relato mais fantástico inventado pela fantasia do fabulador não esmaece o milagre cotidiano das coisas que continuam funcionando para que “a sociedade não se desintegre no caos” (22). Os dois parágrafos finais cujo teor expõe com agudeza crítica a percepção dos desequilíbrios estruturais da sociedade contemporânea, traduzem em linguagem metafórica a concepção teórica de Aira a respeito do papel do escritor. À medida que veste a humildade do crítico, ao invés de tentar compreender a obra mediante uma presunçosa apreensão intelectual, o crítico “desnuda e põe a descoberto, na intempérie, a armação intelectual que [a] sustenta [...]” (Cf. *Continuação de ideias diversas*. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2017. p.75)

2. A sombra

A *sombra* começa com uma brincadeira aparentemente ingênua. À luz do luar, Omar, uma criança, diz, ao colega que o acompanha, que a lua anda sempre à sua frente. Para comprovar o que disse, os dois põem-se a dar voltas à direita, à esquerda, correndo para todo lado, e a lua sempre à sua frente. Impelidas pela necessidade de movimento, as duas crianças encaram a brincadeira com seriedade e insistem no desafio. Mas ela (a lua), ali, calma, imóvel, como que zombando “daqueles dois moleques tolos” (27). De repente, uma possibilidade que reviraria tudo pelo avesso: “Devíamos tomar aquilo como ficção, como um conto em que a Lua fosse o ajudante mágico das crianças perdidas” (27). “O avesso desse idílio noturno” (27) é o sumiço da sombra e a presença da “luz cintilante que parecia apagar tudo, e de que não se podia fugir. Então, “o horror do branco” toma conta do menino que, para livrar-se dele, recorre à fábula, “que se chamava A Sombra Dominante”. É enorme o salto do plano banal de uma brincadeira infantil para o território fantástico da fábula exemplar. Nela, Aira retoma o tema do duplo tão caro ao romantismo fantástico (Hoffmann, Poe, Chamisso) que, passando por Oscar Wilde (*O retrato de Dorian Grey*), Dostoiévski (*O duplo*), Stevenson (*Dr. Jekil and Mr. Hyde*), Machado de Assis (*O espelho*), estende-se até nossos dias (Borges, Ítalo Calvino e outros). Aira, ao reelaborar o tema, inverte a fábula de Chamisso. Este narra as vicissitudes do homem que perdeu a sua sombra, enquanto Aira inventa o mito da Sombra Dominante. Em síntese, a narrativa airana trata duma inversão da ordem dos fenômenos – em vez de ser a sombra que segue o homem (*gaucho*), é o homem que segue a sombra. A inversão não se reduz apenas ao fato do reflexo preceder e se sobrepor aos movimentos do corpo, mas de ser ela, a sombra, que passa a comandar as gesticulações do corpo como se este fosse reflexo daquela. Dito com as palavras do autor: “aquele que tinha sido seu amo agora tornara-se seu escravo” (33). O desenrolar da narrativa vai, mais e mais, complicando a vida do herói. Por mais que o gaúcho se empenhe em reverter a situação, mais ele se vê enredado nas armadilhas do absurdo, de que não consegue mais se libertar. Os sucessivos insucessos impostos pela “simetria da inversão” (30), levam o personagem à sensação de fracasso, ao sentimento de angústia e ao máximo de mal-estar. Reinventando o achado estilístico kafkiano, usa a linguagem lógico-racional-realista para falar de situações fantásticas. Ele vai formulando, com plena lucidez, hipóteses que explicassem a habilidade da sombra para “manejar” a sua vítima (33). A pergunta é: - Que mente superior seria capaz de calcular com “a velocidade do relâmpago” a sincronização para que, instantaneamente, o corpo obedecesse à sua silhueta projetada à superfície das coisas? Ou quem sabe ela se fizesse ao acaso ou “por uma sorte de automatismo de instinto”? A lógica do raciocínio aplicada com naturalidade ao acidente extraordinário que, em linguagem comum, conduziria a um beco sem saída, à aporia no filosofês presunçoso, em Aira se resolve no paradoxo, que expõe a precariedade da condição humana sujeita às intempéries do tempo existencial. Na vida real essa

precariedade se materializa no mundo do gaúcho – “um mundo de penúria, exploração e humilhações.” A fábula da sombra dominante talvez pudesse agora ser lida na chave da alegoria, como a dominação do poder estabelecido, que submete os desvalidos a cruéis humilhações, tolhendo-lhes a liberdade e confinando-os à margem da Lei, porque, em vez de aliada a cuja sombra buscassem abrigo, percebem nela um poderoso instrumento que lhes impõe a injustiça do *status quo*. Entretanto, a espetada ferina da crítica vem temperada ao final com o toque de auto-ironia quando a narrativa, voltando-se sobre si mesma, expõe a sua própria fragilidade. Afinal, a ficção não possui o condão de precipitar transformações sociais, pois o gaúcho que, “na esfera rural argentina era a última borra do tarro”, e que “tinha sido uma figura da realidade, depois do acidente fatal [...] tinha virado o mamulengo de um conto.” (34) No caso do nosso personagem, a suspensão da incredulidade proposta pelo pacto da ficção não combina com a aceitação da cumplicidade momentânea, mas funciona como desconfiança definitiva. Quando muito bem sucedida, a fábula, conto ou lenda, que “desnuda e põe a descoberto” as mazelas sociais, consegue tocar as consciências bem intencionadas despertando-as para a premência de respostas eficazes.

3. A galinha

Antes de entrar na história anedótica – a galinha dos ovos de ouro – Aira percorre um longo caminho discursivo que envolve moral, filosofia, política, autocrítica, ficção pseudo-autobiográfica e verdade poética. A visada crítica assume ares de ficção parodística, ao proclamar a supremacia da inteligência em sua capacidade de formular raciocínios apodícticos e incontestáveis. Entretanto, a supremacia tirânica do *cogito* raciocinante, que anula a possibilidade de contestação e exclui a divergência, mostra sua limitação ao reduzir tudo ao “estreito horizonte provinciano” (38), denunciado pelo seu caráter de moralismo conformista e uniformizador. Mimetizando o discurso ensaístico, a dissertação versa sobre virtudes alegorizadas sob a égide da inteligência mitificada ao ponto desta se tornar uma forma de religião civil com obrigações impostas por força de continuamente repetidas e aceitas como verdades fatalistas. Contrapondo-se à obsessiva preocupação com explicações unívocas que eliminassem qualquer entendimento ambíguo, o narrador se intromete no fluxo discursivo introduzindo referências domésticas e autocríticas denunciando cacoetes que enfeariam sua prosa. Em contraponto ao mito dominante da Inteligência, Aira inventa uma avó que se caracteriza por “patente falta de Inteligência” (38). Para se fazer entender e superar malentendidos diante de tal deficiência, o narrador se obriga a intermináveis explicações, dominado pela “paixão por se fazer entender”, responsável pelo “falso humorismo” presente, como confessa, em todos os seus livros (39). O humor explícito se personifica na promoção da avó, “matriarca e déspota indiscutida”, a dama proeminente da sociedade pringlense. Desgastada por intermináveis discussões e depreciada pelo abuso da aplicação da palavra em juízos incongruentes, o texto assenta o centro de gravidade da narrativa, nas histórias que, ilustrando a falta de inteligência da avó projeta-a como “reflexo invertido” (43). Ironicamente e com apropriado humor, Aira partilha com os pringlenses a falsa crença de que a inteligência era a base e a razão de ser de todas as virtudes morais, conferindo preferência ao discurso abstrato da lógica sobre o discorrer imaginoso da narração. Aparente alusão à dualidade kantiana da Razão pura contraposta à Razão prática que, afinal, se resolve no juízo crítico da razão ético-estética. Astuciosamente dissolve-se a contradição com a proposta de uma boa história. Pois, um “tesouro de contos” (43) está “a serviço da formação de bons cidadãos e homens de bem.” Esta proposição enunciada com infundada presunção de verdade, se ajusta bem à narração do conto tradicional da galinha dos ovos de ouro. Adequadamente ambientada num bairro pobre da periferia, a história começa com o espanto da dona do casebre que se depara com um fato estranho entre os ovos de suas poedeiras: “Um ovo de ouro!” Reunidos mãe, pai e filhos em conciliábulo familiar, a primeira ideia é sacrificar a galinha para, de uma só vez, recolher todo o ouro que estivesse em suas entranhas. Seria repetir automaticamente a história popular cuja lição moral condena a desvirtude da ganância punindo os gananciosos com a perda da galinha e a possibilidade de mais ouro. Aira propõe a viravolta fazendo intervir “a divina inteligência” (45) que, fada benfazeja, induz os miseráveis a prolongar a vida

da galinha até o limite de sua capacidade de produção, que se exauriu ao término de dez anos quando a galinha morreu. Com este epílogo, a narrativa não se rende ante o realismo vulgar da eficácia, mas sustenta o tom da fábula, que é a que permanece na memória das gerações. A linguagem agora mais se complexifica à medida que vai conjugando a sordidez do realismo utilitarista à poesia luminosa da fábula. Mas a política que tem o mau hábito de se misturar em tudo, intervém na visita do prefeito cujo discurso não passa de um repetitivo rosário de lugares comuns de ressonância populista e demagógica. A retórica política em tom ridiculamente altissonante impõe-se como veto oficial ao imaginário popular. Palavras vãs, porque o resto que resta é o brilho dourado do conto maravilhoso.

4. O Santinho

A quarta história, parece destoar das três primeiras, ao mesmo tempo que guarda com elas inequívoca afinidade. Dando continuidade ao trabalho inventivo, Aira, marcado pela mescla estilística, tece o discurso com diversos registros de linguagem, elaborando uma trama que envolve crítica, sátira, paródia, sem nunca turvar o rumo que visa ao efeito mágico da lenda ou do conto maravilhoso. O santinho divide-se em três partes. A primeira narra sucintamente a história do menino Nonato que encarna o bem supremo ou a incorruptível perfeição. Antes de se macular ao contato das misérias deste mundo, o santinho é transportado diretamente do seio materno para a eternidade. No além, Deus lhe concede o privilégio de escolher entre o céu e o inferno. O menino escolhe o inferno, imaginando que a diversidade de castigos no reino das trevas seria mais divertida do que a monotonia da eterna bem-aventurança. Aqui, por artes do Menino, o inferno se transforma em paraíso. Todos os malefícios, privações, sofrimentos e castigos viram bênçãos, fartura e prazer. Embalados pela magia da lenda, os terrestres perdem a noção do pecado e vivem em estado de completa anomia, onde tudo é permitido. Nessa “democracia anárquica” (67), os conceitos de Bem e de Mal são postos pelo avesso. Os valores antes marcados com sinal positivo recebem carga negativa e vice-versa. Este mundo *mis à l’invers* lembra o conto *A Igreja do Diabo*, de Machado de Assis. A II parte d’*O santinho* introduz a história do cuatreroismo folclorizada “num ciclo de anedotas fatais e didascálias em verso.” (59). A III parte se estende por cerca de vinte páginas. Em registro histórico-ensaísta, conta a verdadeira história do surgimento e disseminação do cuatreroismo (prática sistemática do roubo de cavalos e gado). Configurado como um fenômeno típico dos pampas argentinos, o cuatreroismo decorre da instauração da propriedade privada. Nos primórdios imemoriais, o gado se espalhava solto em campo aberto sem cercas e sem limites. Uma vez instituída a propriedade privada, os espaços são demarcados, fazendas cercas, e o gado, marcado com o nome do proprietário impresso a ferro e fogo em carne viva. É então, na disputa entre o meu e o teu (*ces deux mots afreux*, nas palavras de Rousseau), que os cuateros se organizam em bandos para melhor violar a lei, transgredir fronteiras, subverter a ordem estabelecida e anular o princípio da propriedade. Organizados em grupos, obedecem a um rigoroso código de honra, no qual a traição é o pecado maior. Quem trai o acordo tácito do grupo é sumariamente eliminado. Os conflitos internos são mediados por lideranças que surgem espontaneamente, até esbarrar no impasse incontornável. É quando se desenham duas tendências radicalmente antagônicas, personificadas nas figuras de Humberto Palacios e Santos Mosca. Aquele representa o ideal do Bem e este, a atração do Mal. Sorrateiramente, os integrantes do grupo vão passando do lado de Palacios para aderir à malvadeza do Mosca. Aira, mais uma vez, contraria a lógica das lendas que, via de regra, acabam por restabelecer a ordem moral violada pela perversão antagonista do herói. É o que acontece no *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa onde os jagunços liderados por Zé Bebelo, derrotam o lado adversário personificando o mal na figura satânica Hermógenes. O narrador-historiador das *Leyendas* pondera: “A história do cuatreroismo na Argentina se confunde com sua lógica intrínseca” (58). Esta lógica é tão ferrenha que os cuateros não têm escolha. Aquele que se compromete com o crime não tem mais retorno: [...] “uma fatalidade de nascimento os tinha instalado na barbárie moral, no desvio de que parecia não haver escapatória” (66). Esse declarado fatalismo os absolve de toda culpa e os converte em figuras lendárias, folclóricos Robin Hoods dos pampas “que só roubava[m] do rico e constituía[m] uma saída laboral para jovens privados de outras perspectivas por uma sociedade injusta” (75). O traço elegante da ironia, que perpassa os textos das três *Leyendas*,

escancara-se agora na denúncia direta que desnuda a raiz do mal. Persistente no jogo da inversão e na revirada pelo avesso, n' *O santinho*, César Aira rasga a fantasia e desnuda o mistério do mal que não emana do transcendentalismo abstrato nem do fatalismo de nascença dos despossuídos, mas se propaga como um câncer encravado na estrutura da organização social em que vivem.