

A espetacularização da realidade no romance *La villa* de César Aira

The spectacularization of reality in the novel *La villa* by César Aira

Autora: Ayda Elizabeth Blanco Estupiñánⁱ

Filiação: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Email: aydabeth@ufmg.br

Autora: Cátia Cristina Bocaiuva Maringoloⁱⁱ

Filiação: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Email: maringolocatia@gmail.com

Resumo

O presente texto propõe uma leitura de *La Villa* de César Aira por meio do conceito de “espetáculos de realidade” sugerido por Reinaldo Laddaga. O romance apresenta uma proposta escritural caracterizada pela banalização da cotidianidade e pela utilização de estratégias de *mass media*, tais como a fragmentação, a rapidez e a improvisação, as quais possibilitam uma análise da obra como um dispositivo de exibição de múltiplos fragmentos de mundo, onde os limites entre realidade e ficção são rearranjados e ressignificados.

Palavras chave: espetáculos, realidade, César Aira, *La villa*, *mass media*.

Abstract

This work proposes a reading of *La Villa* by means of the concept of “reality shows” suggested by researcher Reinaldo Laddaga. The novel presents a scriptural proposition characterized by the banalization of everyday situations and the usage of *mass media* strategies such as fragmentation, zapping, improvisation, fast

forwardness which enable an analysis of the novel as a multi-fragment display device, in which the borders between reality and fiction are re-arranged and re-signified.

Key words: spectacles, reality, César Aira, *La villa*, *mass media*.

“Se preparaba un espectáculo memorable”
(Aira 147).

Considerado um dos mais importantes e prolíficos escritores argentinos da contemporaneidade, o escritor César Aira nasceu em 1949 em Coronel Pringles, vive em Buenos Aires desde 1967 e tem publicado dezenas de narrativas curtasⁱⁱⁱ, ensaios, peças de teatro, além de contribuir também para diversos periódicos e revistas ao redor do mundo; sua produção literária se torna mais intensa a partir dos anos de 1980 e 1990, chegando a publicar uma média incrível de três livros por ano. Em reconhecimento ao seu trabalho, Aira recebeu alguns prêmios, dentre os quais a bolsa Guggenheim das Artes, América Latina e o Caribe em 1996 e o Prêmio Ibero-americano de Narrativa Manuel Rojas em 2016. Algumas de suas obras publicadas são os romances *Moreira* (1973), seu romance inaugural *Ema, la cautiva* (1981), *Los fantasmas* (1990), *La guerra de los gimnasios* (1993), *La mendiga* (1998), *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) e *La villa* (2001), e mais uma centena de outras publicações. Outra característica interessante da extensa produção literária de Aira é a escolha do autor em publicar livros em editoras diferentes, desde muito conhecidas a pequenos selos editoriais argentinos.

Em 2001, no artigo intitulado “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira” o pesquisador Reinaldo Laddaga afirmava que na crítica literária hispano-americana havia uma escassez de estudos acerca da obra de Aira e os existentes não a inscreviam dentro de um “programa literario general” (37), pois a sua escrita apresentava múltiplas particularidades que impediam uma abordagem teórica e

uma classificação adequada no panorama da literatura contemporânea na Argentina. Além da escassez de estudos acerca de Aira, deve-se mencionar que seu enorme corpus literário torna quase impossível um estudo de toda sua obra. Um ano depois, Sandra Contreras publicava um dos principais estudos da escrita *aireana*: *Las vueltas de César Aira*, o qual constitui-se como a base para discutir a prolífica produção literária do escritor argentino.

Tanto Laddaga quanto Contreras coincidem na ideia de um retorno à forma do relato e uma decadência das temáticas. Nos romances de Aira é mais significativo o próprio ato da escrita do que os temas apresentados; a sua proposta tem como objetivo mostrar frações ou “imágenes de la realidad” (Laddaga, *Espectáculos de realidad* 20), que podem ser contraditórias, absurdas e inclusive ridículas, pura representação, dado que o texto é construído como um experimento ou uma *performance*, na qual a escrita funciona como uma rápida e simples exibição e uma prática nada comum com as letras (15-16). A proposta escritural de Aira também tem a ver com uma perspectiva de uma fragmentação do mundo onde o mais relevante é a transmissão de mensagens urgentes, porque “gravita una presión de tiempo [...] no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe” (21). A partir do conceito de literaturas pós-autônomas, como proposto por Josefina Ludmer, obras como as de Aira problematizam noções tradicionais de literatura e “literaturalidade” (4), ao ocupar uma “posição diaspórica”, “dentro e fora” (1) dessa.

Depois da publicação do livro de Contreras, os estudos críticos referentes à obra de Aira foram-se desenvolvendo de tal modo que hoje é possível achar um sem número de trabalhos acadêmicos, artigos e ensaios baseados em diferentes teorias literárias, estéticas e culturais, mas que demonstram também que a tentativa de abarcar e seguir toda a obra *aireana* ainda é uma tarefa complexa e sempre incompleta. Muitos desses estudos^{iv} defendem Aira como um escritor experimental e dissidente, e instalam-no numa literatura que, ao estilo de Marcel Duchamp, utiliza o recurso do *ready-made*^v para criar novos procedimentos escriturais caracterizados por serem imperfeitos e radicais (Depetris 71), além de inserir-se no discurso da *mass media* e da sociedade de consumo.

Sobre a escritura *aireana*, Reinaldo Laddaga aponta a presença de uma espécie de “manual de procedimentos” (*Una literatura de la clase media* 38) ou chave de leitura nos romances. Em toda narrativa de Aira existe um lugar no qual o texto se descreve a si próprio; nesse sentido, a sua narrativa pode ser interpretada como uma pequena poética do próprio escritor, em que algumas passagens podem ser lidas como uma “descripción cifrada de la manera como el escritor supone que sus ficciones se construyen” (38).

Em alguns romances de César Aira, como *La noche de flores* e *Varamo*, estão presentes “escritores” que, curiosamente, não são “escritores comuns”. Em *Varamo*, por exemplo, o personagem principal, sem ter nenhuma experiência literária, escreve um dos mais importantes e brilhantes poemas já escritos, de uma noite para outra, em um momento de transe e a partir de notas; o poema não é nada mais que um acúmulo de anotações (escritor sem experiência que escreve obras magníficas, como o músico John Cage). Contrapondo a ideia de gênio literário moderno preocupado com a lapidação da palavra poética, com a revisão e escrita perfeita, Aira aponta como caminho para a escrita contemporânea “la escrita mala”, instantânea, rápida, uma “escritura improvisada, inmediata, en una suerte de constante movimiento” e incompleta (Rios 46).

Esta “escrita mala” responde aos questionamentos quanto ao esgotamento da narrativa e dos romances na contemporaneidade, onde “tudo já foi escrito”, não existe mais novidade. Em uma sociedade inflada pela linguagem intermediática em tempo real, César Aira se apropria dos códigos de *mass media* como procedimento literário criativo, no qual o importante não é necessariamente criar algo novo, nem alcançar qualidade ou profundidade, mas sim exhibir imagens, “de esta manera, las imágenes y los procedimientos de los medios masivos se convierten en un material que sirve para la construcción” (Depetris 84) de *ready-mades* verbais.

O cenário presente na obra de César Aira, em particular a partir dos anos de 1990, é majoritariamente o da classe média baixa de Buenos Aires, ou de Rosario, como em *La noche de flores* e *La villa*, onde estereótipos se chocam de modo livre, se juntam e se separam, e no qual os personagens são frutos destas colisões de sorte, de encontros e combinações absurdas e aleatórias. “No hay personaje de Aira, no

importa cuán fantástico, que no pertenezca a este universo o deje de estar recorrido por las informaciones que lo estructuran y que se nos presentan como *en fuga*: la noosfera que envuelve a la clase media” (Laddaga, *Una literatura de la clase media* 39).

Os livros de Aira se concentram nos eventos, nas situações triviais e fatos fantásticos deste universo, por sua vez insignificantes. De um evento simples, corriqueiro e menor, se sucedem outros em aparência aleatórios, em geral em uma velocidade mais rápida, como uma série televisiva policial, ou um filme de terror, onde a aparente calma somente prepara o espectador para algo mais absurdo.

Outro importante aspecto *aireano* é a paixão por miniaturizar, tanto para mostrar em maiores detalhes quanto para mostrar seres sem nenhuma profundidade, como bonecos ou marionetes; as personagens em Aira são úteis apenas para o desenvolvimento da ação. Em *La villa* os personagens servem para impulsionar a execução das ações, sem que de fato sejam relevantes aspectos psicológicos ou até mesmo a sua vontade para a realização. O aspecto imediato e improvisado, inclusive espontâneo, como na figura de Maxi, é uma característica que a escrita de Aira possui. Por um lado, esta instantaneidade cria “cierta ilusión de concomitancia entre el presente enunciativo y el narrativo” (Rios 47), como se as ações se desenrolassem em tempo real, como a transmissão televisiva de um crime ao vivo. Além disso, os personagens de Aira são representados como seres que se movem por um impulso exterior a eles mesmos, por correntes ou forças atmosféricas que se produzem ao seu redor e contra as quais eles nada podem fazer.

Vide por exemplo Maxi, que por uma razão que não pode ser explicada por seu intelecto, decide ajudar um morador de rua a encontrar sua alma gêmea, sem saber que estava de fato juntando a namorada a seu namorado desaparecido. O narrador aponta que Maxi então: “Los presentaría, al linyerita y la chica del espejo, sus dos mejores amigos [...] Sentía que estaban hechos uno para el otro, podían complementarse, entrar juntos en la vida” (Aira 92-93). Incorporando o espetáculo do amor prometido, César Aira intensifica e eleva ao absurdo o “e foram felizes para sempre” dos contos de fadas hollywoodianos.

Nesse sentido, a escrita ficcional de Aira é constituída incorporando múltiplos recursos do cinema tipo B e da televisão, que criam um discurso de superficialidade, rapidez e fragmentação na narração, aspecto sublinhado por Laddaga ao se referir à produção literária dos últimos anos, na qual evidencia-se um interesse por criar obras-experiências inacabadas (*Espectáculos de realidad* 9) e não textos terminados ou completamente fechados. Dessa forma, segundo Laddaga, a obra *aireana* faz parte da proposta da literatura como “espetáculos da realidade”^{vi}, o que significa escrever por meio de imagens para oferecer ao leitor certas “entregas” ou “emisiones” (10) de histórias que já conhece e que já foram contadas muitas vezes e de diferentes maneiras. Assim o escritor assume o papel de “ejecutante” de espetáculos de novo improvisados e de “una vasta conversación, sin comienzo ni fin determinados” (20).

Juntamente com o uso de estratégias próprias da televisão e o cinema, Aira emprega a referencialidade espacial, a utilização de referências reais, como contextos da narração que depois serão ressignificados com um tom de fantasia ou irrealidade, além da espetacularização das situações e dos personagens. No romance *La villa*, publicado pela primeira vez em 2001, pode se identificar a espetacularização da pobreza e a violência, realidades reconhecíveis pelo espectador, mas que são apresentadas sem nenhum toque social ou político, apenas como desculpas para a exibição de clichês, enredos policiais e tolas histórias de amor que beiram o limite do absurdo e do sensacionalismo.

La villa tem como cenário uma das *villas miseria* da cidade de Buenos Aires, localizada no bairro Chabolas de Bajo Flores, local onde moram pessoas pobres, imigrantes e outros rejeitados da sociedade. A *villa* começa na última rua de um dos bairros de classe média-alta e é um total mistério para seus moradores. Pelas noites, os *cartoneros* — catadores de papel — saem das suas casas precárias e entram no espaço do bairro Flores para recolher o lixo e todo material que puder ser aproveitado. Nesse contexto aparece o personagem Maxi, que como um jovem herói messiânico decide ajudá-los a transportar os carrinhos mais pesados, o que para ele não é uma tarefa difícil devido a seu porte físico e pelo fato de não ter nada mais importante para fazer:

Una ocupación voluntaria de Maxi era ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. De un gesto casual había pasado a ser con el correr de los días un trabajo que se tomaba muy en serio [...] Al poco tiempo ya no hacía distinciones, y le daba lo mismo que fueran chicos o grandes, hombres o mujeres; de cualquier modo él era más grande, más fuerte, y además lo hacía por gusto, sin que nadie se lo pidiera. Nunca se le ocurrió verlo como una tarea de caridad, o solidaridad, o cristianismo, o piedad, o lo que fuera; lo hacía, y basta. Era espontáneo como un pasatiempo; le habría costado explicarlo si lo interrogaran, con las enormes dificultades de expresión que tenía; ante sí mismo, ni siquiera intentaba justificarlo [...] No tenía otros compromisos que le impidieran salir a esa hora. (Aira 9)

Como exemplificado, em *La villa*, do mesmo modo que em outros romances de Aira, o protagonista do enredo é banal e sem personalidade; Maxi é mostrado como o “más grande [y] más fuerte” (Aira 9), e que acaba envolvido em um “pobre evento inaudito, un insólito incidente menor, vagamente absurdo” (Laddaga, *Espectáculos de realidad* 115) que serve para ser narrado; o personagem e as circunstâncias nas quais participa são superficiais e podem ser entendidos como espetáculos.

O jovem Maxi é retratado como espetacularmente forte e musculoso, mas sofre de cegueira noturna, não é nada inteligente, não pode nem lembrar feições ou informações básicas e sempre termina dormindo em pé. Graças aos acasos e à sua perspicácia, ao final do enredo Maxi vai ajudar dois pobres jovens da *villa*, a empregada doméstica de seus vizinhos de apartamento e o namorado dela, a se reencontrar após um mal-entendido com a polícia. Como é típico das caracterizações de Aira (Laddaga, *Espectáculos de realidad* 115), em *La villa* Maxi é o um personagem infantilizado, estranho, ingênuo e inclusive bobo, é um herói ridicularizado:

En él había particularidades que la impedían: para empezar, su problema de "ceguera nocturna" lo excluía de un trabajo que se realizara de noche. Además, no tenía el don de la violencia. Lo que le quedaba entonces, según este sistema de

categorización general, era el trabajo de instructor en un gimnasio. Pero aquí otras peculiaridades más recónditas volvían a excluir a Maxi. Era él quien no lo aceptaba, y ni siquiera concebía [...] Era como si la condición misma de su fuerza, y hasta de su belleza, fuera ejercerse fuera de la estructura que lo había producido, en dirección al mundo real. Su "trabajo" con las familias de cartoneros era una solución improvisada, espontánea, que él tomaba con toda la liviandad con que se acepta un don divino. (Aira 26)

A *villa* también é apresentada de forma espetacular no romance; mostra-se como cheia de luz, é tão iluminada que gera a fascinação de Maxi, e esse fascínio converge com os estereótipos midiáticos: lugar de violência, crise, vandalismo, narcotráfico e miséria. As *villas* de Buenos Aires já fazem parte do imaginário sobre a cidade e no relato aparecem como um espaço próximo, mas totalmente desconhecido para as pessoas com melhores condições econômicas, e por essa razão Maxi quer entrar nela e desentranhar os seus mistérios, como se fosse um labirinto a ser percorrido.

No romance são expostas imagens da *villa*, sua composição e estrutura, sempre aberta à possibilidade de encontrar um enigma para ser resolvido. Essa forma de realismo se revela como espetacular, pois a situação real em si própria é tão inverossímil que não tem problema nenhum em ser inserida no texto ficcional. Como afirmado por Montoya, "la narrativa de Aira parece buscar un modo de hacer más real la realidad "televisualizando" el verosímil, mediante la disolución del pacto realista" (66), quase um hiperrealismo.

Em *La villa* exibem-se também ideias estereotipadas acerca das *villas* para inserir outro tipo de espetáculo, tal como o policial; sob o pretexto de que "ni la policía se atrevía a entrar en las villas" (Aira 32) o enredo detetivesco é agregado ao cenário narrativo. Os motivos de um assassinato ou do tráfico ilegal de drogas, temas comuns nos filmes policiais, nos jornais sensacionalistas e nos noticiários televisivos, serão os recursos utilizados para dar rapidez, emoção e continuidade ao relato, pois é necessária a resolução de um mistério e o cumprimento da justiça para alcançar um final feliz de telenovela. No romance, todo o fio argumentativo se constrói com base em temáticas triviais e lugares comuns, que, entretanto,

funcionam na lógica imitada por Aira, pois falar de um jovem que ajuda aos pobres não tem nada de novidade, mas adicionando crise e sangue temos um espetáculo digno de horário nobre.

Ignacio Cabezas, um policial corrupto e talentoso, investiga o problema do tráfico de entorpecentes na *villa*, o qual está gerando intranquilidade e insegurança na vizinhança, uma vez que “el auge de las drogas había multiplicado la violencia en las villas” (Aira 40). Os moradores de Bajo Flores estão muito assustados porque uma menina de quinze anos, Cynthia Cabezas, foi vítima de uma bala perdida, e todos aguardam justiça. O policial Cabezas vê Maxi todas as noites com os catadores de papel e acredita que ele possa ser uma fonte valiosa de informação, dessa forma as duas histórias se entrelaçam e começam uma série de acasos. Entretanto existe algo que une o personagem Maxi com o policial Cabezas: o desejo de entrar na *villa* para revelar os seus mistérios:

La diferencia se manifestaba en el formato de sus respectivas empresas, por más que estas se superpusieran. La de Maxi era lineal, una aventura abierta a la improvisación, que se perdía de vista a lo lejos como un camino. La de Cabezas, en cambio, se parecía al desciframiento de una estructura. (Aira 40)

Os eventos que aceleram a narração configuram-se como cenas de telenovela ou de filme de ação barato, onde estes são sempre retomados na narrativa, levando ao absurdo. Situações reais que poderiam se converter em ficcionais são inverossímeis, hiperbolizadas, em resumo são transformadas em realidades espetacularizadas assistidas pelo leitor. Mas, como é comum nos romances *aireanos*, o leitor pode encontrar neles uma pequena chave para compreender a inserção de tantos acasos concomitantes: “Toda la vida era así: accidentes minúsculos, impalpables, que se sumaban en una inmensa emoción más grande que la vida” (Aira 63).

Como afirmado por Laddaga, nos romances *aireanos* não vão ser achadas reflexões acerca da “verdad profunda de una época, ni la estructura última del mundo” (“Una literatura de la clase media” 40), pois sua matéria prima são fatos irrelevantes, superficiais, insignificantes, notícias comuns de qualquer jornal; assim, *La villa* pode

ser lida como uma encenação de distintos “espectáculos que se suceden [...] sus partes pueden ser definitiva e inequívocamente sintetizadas” (43-44). As duas histórias que convergem em *La villa* podem ser resumidas como a instalação e mistura de fatos individuais que são colados para gerar um fio narrativo; a tarefa do leitor-espectador é então assistir e seguir o espetáculo que está sendo executado e não interpretar nem procurar críticas sociais ocultas. Como “texto-instalação”, *La villa* reflete o projeto literário de Aira de criar arte por meio da experimentação, demonstrando a impossibilidade de estabelecer significados pré-estabelecidos ou leituras fixas.

No romance *La villa* também se apresenta uma constante “incidencia de lo negativo” (Laddaga, “Una literatura de la clase media” 45), entendida como a “corrosión, corrupción y desintegración” (45) com que os personagens lidam, inclusive os espaços e atmosferas onde desenvolvem-se também têm matizes decadentes, dado que estão sempre marcados pela violência e a pobreza, temas que perdem sua essência de problemáticas sociais e convertem-se em objetos da representação de realidades do espetáculo para ser consumido pela cultura de massas. A influência dos códigos de *mass media* funciona assim como uma chave de leitura para a interpretação da obra de Aira, que não está preocupada com a crítica social, mas em desconstruir e reconstruir modalidades narrativas tradicionais, mesclando o absurdo, a fábula, a paródia e o humor (Depetris 70).

Dentre os diferentes espetáculos expostos no romance *La villa* destacam-se o espetáculo da violência e o espetáculo da pobreza, que são exibidos a partir de distintos pontos interligados. O primeiro espetáculo se dá por meio do absurdo, violência sem justificativa, banalizada, típica de filmes tipo B e de telejornais sensacionalistas. Após a morte do filho da juíza pelo corrupto detetive Cabezas, segue uma verdadeira caçada em tempo real em busca do culpado, que culmina em uma cena espetacular da morte do policial:

Alzó la pistola pensando "Adiós Proxidina", pero antes de que pudiera apretar el gatillo ella disparaba todo el cargador de su metralleta, atravesándolo cien veces (por lo menos) con balas del tamaño de dátiles. Cuando caía muerto, sus ojos se cerraron sobre la visión de esa especie de patio misterioso. (Aira 167-168)

Cabezas, confundido com o pai da menina assassinada, por causa de uma coincidência de nome e sobrenome, decide ir à *villa* em busca de Maxi. Os moradores, notificados pela empregada que trabalha para os vizinhos do rapaz, empreendem uma miraculosa e engenhosa mudança na iluminação codificada da *villa* para salvá-lo e garantir a prisão do detetive pela polícia. Esta violência espetacular da morte de Cabezas, transmitida em tempo real pelas câmeras escondidas nos becos da *villa*, mostra a tentativa de escrever o simultâneo, e não somente relatar o trivial e o comum, mas em banalizar e trivializar também o absurdo.

O espetáculo da violência está, de certo modo, em contraponto ao também espetáculo da justiça, que é encenado pelo personagem da juíza. A personagem é conhecida pela sua dureza em aplicar as leis da justiça, por ir atrás de punição até as últimas consequências. Suas ações são favoritas dos jornais sensacionalistas, que transformam também os vilões perseguidos em figuras midiáticas. Se por um lado, as ações da juíza são seguidas de perto, em tempo real, pelas câmeras das emissoras de televisão, como consequência dessa imediata e instantânea ação da justiça, os vilões a serem perseguidos tornam-se também eles espetáculos, atores encenando uma peça julgada ao vivo em rede nacional. A juíza é uma personagem descrita como

muy segura de sí, bien plantada, autoritaria, delicada. Se había ganado su fama en buena ley. Metía miedo. Su personaje era un favorito del periodismo sensacionalista, y a través de él de un vasto público que reclamaba una justicia dura, activa, libre de las restricciones de la toga y el infolio y que saliera a la calle a presentar batalla al crimen en su propio campo. (Aira 134 -135)

Assim como o espetáculo da violência, o espetáculo da justiça demonstra que se está no reino das imagens, não necessariamente representativas da realidade, mas primordialmente espetáculos de realidade, nos quais esta é explorada a partir de dentro. A ficção torna a realidade quase insuperável, uma vez que realidade é ficção e ficção é realidade (Ludmer 1).

O outro espetáculo ressaltado é o espetáculo da pobreza, que é visto principalmente de duas formas diferentes. A primeira tem a ver com a visão de Maxi e a segunda com a perspectiva do policial Ignacio Cabezas. Maxi reconhece as dificuldades vivenciadas pelos *cartoneros*, sua invisibilidade na sociedade e os modos de miséria com os quais convivem; cria certa empatia com eles, deseja ajudar-lhes da única forma que pode: por meio do uso da sua força. No romance, Maxi é uma espécie de herói que não quer nada em troca, ele próprio se vê como um altruísta e assume-se como possuidor de um dom divino:

Sea como fuera, mientras seguían en movimiento él postergaba todo lo posible el momento de despedirse. En tanto que no se durmiera de pie, podía hacer un poco más por ellos. Se resistía a abandonarlos a su suerte, tan agotados los veía; y a él no le costaba nada, lo hacía por gusto. Ellos le tenían confianza, y su vigor era visible sin necesidad de explicaciones. (Aira 18)

Aos olhos de Maxi, a *villa* é uma fantasia composta por “torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas” (Aira 36), seu conhecimento é ingênuo e limitado; no entanto essa visão romantizada do personagem contrasta com a realidade de superlotação e miséria das *villas*, as quais são mostradas por meio de imagens fixas que são já estereótipos culturais, por causa de sua condição de assentamento temporal, improvisada e ilegal; ali só podem morar os recém-chegados e desprotegidos da sociedade. A realidade é tão espetacular que parece tirada da ficção:

El hacinamiento era increíble, las casillas de un tamaño ridículo de tan reducido, y literalmente apiladas unas contra otras [...] se levantaban en sitios limitados, que no podían extenderse, y su población aumentaba sin cesar, por el crecimiento vegetativo descontrolado y por las migraciones del interior y países limítrofes. De hecho, era tanta la avaricia de espacio que sorprendía que hubiera "calles", aun tan delgadas como habían quedado. (Aira 31)

O espetáculo da pobreza é complementado com a visão de Cabezas, a qual dá mais ênfase à *villa* como um lugar extremamente perigoso, onde entrar é quase assinar uma sentença de morte, imagem exposta nos jornais e noticiários todos os dias. “Refugio clásico de maleantes y fugitivos” (Aira 40), a *villa* é o berço do narcotráfico e o crime e deve ser desmantelada para devolver a paz aos habitantes de Bajo Flores; neste ponto o policial Cabezas pode ser visto como um herói corrompido por interesses pessoais, o vilão de telenovela que ao final deve morrer para dar um final feliz a história, pois a premissa do espetáculo televisivo ou fílmico é: “o mal não pode combater o mal”. No final das contas todo o enredo está composto pelas imagens criadas pela *mass media*, tudo não passa de um grande espetáculo:

La emisión se había cargado con la expectativa de millones de televidentes enganchados en tiempo real. La lluvia ya había superado todos los récords, y seguía descargándose en cantidad y violencia cada vez mayor. La villa debía de estar inundada, pero la acción se precipitaba igual, sin esperar a que la situación volviera a la normalidad. La lluvia apocalíptica se volvía telón de fondo de la aventura: los hombres actuarían sobre ella como si no existiera. Y la lluvia era el puente sobre el que se deslizaba el sentido de la aventura: porque llovía tanto sobre el escenario de los hechos como sobre las casas de los que seguían la transmisión, golpeaba los techos y las paredes, se insinuaba por abajo de las puertas. (Aira 147)

Maxi mostra a parte ruim de ser habitante das *villas* no que se refere às carências e dificuldades. Cabezas expõe a malícia e a experiência criminosa dos *villeros*. A *villa* é definida como um lugar no qual, para sobreviver, se aprende a ser muito engenhoso e a roubar dos ricos para suprir necessidades básicas, e no fim será essa habilidade que salvará Maxi de morrer e dará fim ao caso de Cabezas. No espetáculo da pobreza prima a inteligência dos pobres e a dramaticidade. Aparece também o final feliz prometido, tão recorrente no discurso das telenovelas e os filmes românticos: “o bem sempre deve prevalecer”.

César Aira, como pontua Reinaldo Laddaga, talvez tenha a capacidade de sair do mundo por meio de uma escritura miniaturizada e detalhista, “desprovida de

importancia' [...] y que, al mismo tiempo, está arrebatada por 'la necesidad insensata de expresarse'" (48). Esta escritura, uma engenhosa mescla de gêneros (Mbaye 11), que re-significa e reterritorializa as próprias noções de valor literário e literatura, pode ser lida a partir de um entre-lugar: uma mistura de roteiro de filme, histórias românticas hollywoodianas e telejornais sensacionalistas. A escrita *aireana* propõe-se, assim, como um modo de criação de diferentes procedimentos de criação, nos quais qualquer temática é útil para escrever, dado que o fundamental nela é o como se faz e não o que se conta: *ready-mades* literários.

A experimentação e a novidade das técnicas escriturais fazem de Aira um dos autores contemporâneos mais preocupados pela criação de desafios de invenção. Como Johnny Cage, que criava música a partir de jogos de azar ou simples "sorte", Aira enfatiza o conceito de leitura como experimentação, onde não faz mais sentido a utilização de classificações ou rotulações, uma vez que a sua escrita vai além dos conceitos tradicionais e canônicos. O romance *La villa* exemplifica esta impossibilidade de uma categorização fixa e estável; constitui-se heterogeneamente por meio de um misto de elementos de *mass media* disfarçado de um romance de amor e ação.

Poderíamos compreender a espetacularização como uma proposta de escrita na qual o fundamental é fazer o leitor chegar aos limites do absurdo de sua própria realidade, vendo o quanto irônico é acreditar nos espetáculos criados pela *mass media* e valorizá-los como verdadeiros. Como resposta à crise exaustão do gênero narrativo, Aira opta por utilizar a intermedialidade e os seus códigos para escrever obras que para serem lidas precisam ser vistas desde a lógica do espetáculo. No final das contas, tudo é um *show*.

Finalmente, vale a pena sublinhar que César Aira continua se consolidando como um dos mais interessantes escritores dentro da literatura contemporânea latino-americana e mundial, pois sua proposta não perde vigência pela novidade e a experimentação que mostra cada um dos seus romances.

Referências

Aira, César. *La villa*. Emecé Editores, 2001.

_____. *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana*. Random House, 2016.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo, 2002.

Depetris, Irene. “La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira”. *Revista Chilena de Literatura*. Nov. (2014): 69-87. Web. 4 jun. 2017.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo, 2007.

_____. “Una literatura de la clase media. Notas sobre César Aira”. *Hispanamérica*. Abr. (2001): 37-48. *Journal Storage*. Web. 20 jun. 2017.

Ludmer, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. *Sopro*. Jan. (2010): 1-6. Web. 12 dez. 2017.

Mbaye, Djibril. *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Editorial Académica Española, 2013.

Montoya, Jesús. “Apuntes sobre realismo, ékfrasis y “mala escritura” en la narrativa de César Aira”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Jul.- Dez. (2011): 62-77. Web. 5 jun. 2017

Rios, Marina. “Dispositivo de lectura en *La villa* de César Aira y *Los fantasmas del masajista* de Mario Bellatin: cuerpos, escritura y performance”. *Badebed*. Set. (2014): 42-60. Web. 10 maio. 2017.

Fecha de recepción: 25/09/2017

Fecha de aceptación: 18/12/2017

ⁱ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit.) da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Literatura e Licenciada em Idiomas Modernos Espanhol-Inglês pela Universidade Pedagógica e Tecnológica da Colômbia. Bolsista do Programa de Alianças para a Educação e a Capacitação (PAEC) OEA/GCUB. Experiência docente em ensino superior nos programas de Idiomas Modernos e Línguas Estrangerias da Faculdade de Educação, Universidade Pedagógica e Tecnológica da Colômbia, e na Vice-reitoria de Educação Aberta e a Distância (VUAD), Universidade Santo Tomás.

ⁱⁱ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit.) da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Brasil. Atualmente é docente do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET). Tem experiência no ensino de língua inglesa para brasileiros e língua portuguesa para estrangeiros.

ⁱⁱⁱ Uma das características das obras de César Aira são os romances curtos de 100 a 150 páginas. Em diversos artigos e textos sobre Aira a crítica utiliza a palavra narrativa curta, “narrativa corta” ou “novelitas” para se referir aos textos produzidos pelo autor. Essa opção por narrativas menos extensas é uma das propostas de escritura empreendida por Aira.

^{iv} As teses doctorais *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica* (2013), de Djibril Mbaye, e *A ética do abandono. César Aira e a nova escritura* (2008), de Eduard Marquardt, são importantes trabalhos que ampliam as discussões iniciadas por Contreras e Laddaga, pois dão um panorama mais amplo da obra de Aira e instalam-na no contexto da literatura contemporânea argentina e hispano-americana, além de estudar exaustivamente a produção do escritor.

^v No seu ensaio “Sobre el arte contemporáneo” (2016), Aira expõe a influência do trabalho artístico de Duchamp na sua própria obra, enquanto considera o *ready-made* como um exemplo de todas as possibilidades da arte, pois esta pode se re-inventar, mudar de forma e de cenário, mas consegue se explicar a si própria, vai se configurar sem um conceito estável. O *ready-made* também traz a ideia de uma arte que se constrói para além, ou mesmo na ausência do seu autor, onde a assinatura desse e o modo como o objeto é re-arranjado e re-interpretado seja seu ponto diferencial.

^{vi} Retomando algumas reflexões de Josefina Ludmer, a noção de “realidade” para as “literaturas pós-autônomas” implica pensar que um grande número de obras contemporâneas latino-americanas, tais como as de César Aira, reformulam ou anulam o conceito realidade, o qual impossibilita a sua leitura como um mero “realismo”, tal como acontece com *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, onde a literatura se encontrava nessa tensão entre “ficção”, geralmente uma realidade histórica relida por um mito ou uma árvore genealógica. “É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito” (2). Nesta “realidadeficção” (3) borram-se os limites entre realidade e ficção, ou de fato, extinguem-se tais limites. “Nesse lugar não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido” (4).