

A AUTOFICÇÃO COMO UM PROCEDIMENTO LITERÁRIO NA LITERATURA DE CÉSAR AIRA¹

AUTOFICTION AS A LITERARY
PROCEDURE IN CÉSAR AIRA'S LITERATURE

Luana Marques Fidêncio

RESUMO

A variedade das abordagens ao fenômeno autoficcional e o dissenso ainda em expansão quanto à sua conceituação e limites são as motivações centrais para a proposta de ler a autoficção como um procedimento literário. Para tanto, parte-se da observação de que os efeitos provocados pela autoficção — evidenciar a ficcionalidade da própria ficção, num exercício especular; colocar em suspeição a reversibilidade imediata gerada pela metonímia: “Eu inscrito na própria ficção - Eu biográfico do escritor” —, decorrerão sempre de um movimento particular. A autoficção, assim, será considerada neste trabalho como o emprego, caso a caso, de fórmulas para a produção de narrativas cujo resultado tem se mostrado *sui generis*, da ordem do “irrepetível”. O emprego de elementos composicionais de longa tradição no cânone literário para a construção de autoficções será considerado tanto no movimento de fusão do nome do autor e de sua própria obra ficcional, quanto na direção da ruptura e perturbação dessa identidade autoral que decorre de gestos como arrebanhar o nome próprio e/ou pré-anunciar uma ficção autorreferenciada. A autoficção será lida, portanto, como um procedimento *ad hoc* cujas implicações e especificidades operam contra as tentativas de se universalizar características e elementos composicionais que atuam nessas obras. Nesse sentido, acredita-se que o escritor César Aira, pelo relacionamento ambivalente com as narrativas autoficcionais e por sua concepção de literatura, expressa em ensaios como “Particularidades absolutas” de 2001, serve para ilustrar tal proposta de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção. César Aira. Literatura contemporânea. Procedimento.

ABSTRACT

Approaches to the autofiction phenomenon and the still-growing dissent regarding its conceptualization and limits are the core motivations for the proposal to read self-fiction as a literary procedure. Thus, we start from the observation that the effects caused by autofiction — to highlight the fictionality of fiction itself, in a specular exercise; to suspect about the immediate reversibility generated by the metonymy: “I inscribed in fiction itself - the writer’s biographical self” — will always stem from a particular movement. Thus, autofiction, will be considered as the use, case by case, of formulas for the production of narratives which results will always be sui generis, something like “unrepeatable”. The use of long-standing compositional elements in the literary canon for the construction of autofictions will be considered both in the fusion movement of the author’s name and his/her own fictional work, as well as in the direction of rupture and disturbance of the author’s identity; in addition, the author establishes in the narrative initiatives such as bringing in his/her own name and/or pre-announce a self-referenced fiction. Autofiction will therefore be read as an ad hoc procedure which implications and specificities operate against attempts to universalize compositional features and elements present in autofiction. In this framework, it is believed that the writer César Aira, due to the ambivalent relationship with the autofictional narratives and due to his conception of literature, specifically based on the essay “Particularidades absolutas” of 2001, serves to illustrate such reading proposal.

KEYWORDS: Autofiction. César Aira. Contemporary Literature. Procedure.

¹ Artigo elaborado a partir da Tese de L.M. FIDÊNCIO, intitulada: “Particularidades absolutas: a autoficção como um procedimento literário em César Aira”. Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

Apoio: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Código de Financiamento 001). Agradece-se do mesmo modo às contribuições do prof. Dr. Fábio F. Camargo, orientador do doutorado, e da prof.^a Dr.^a Carolina D. Damasceno Ferreira.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, considera-se que o ponto principal de interesse despertado pelas narrativas autoficcionalis refere-se à sua ambiguidade essencial. Segundo o *Larousse*, autoficção é um substantivo feminino que designa uma “autobiografia que toma emprestado as formas das narrativas de ficção”. Sua origem, enquanto termo, seria com Doubrovsky e seu romance *Fils* de 1977, escrito como resposta à primeira versão do *Pacto autobiográfico*, proposto por Philippe Lejeune em 1973. O Pacto também alcançou grande sucesso e repercutiu em inúmeras polêmicas desde então. Contudo, o sentido dicionarizado oferece apenas uma garantia mínima de que existiriam narrativas denominadas autoficcionalis. Os seus limites, elementos composicionais e características inerentes, todavia, continuam indefinidos e em disputa.

Um movimento comum nesse âmbito é afirmar a impossibilidade de se definir a autoficção, isso se explica, em parte, pela diversidade dessas narrativas, não apenas contemporâneas, mas de distintos períodos e sobre as quais se tem lançado a etiqueta autoficcional. De fato, são comuns as reivindicações de pré-existência das formas autoficcionalis — desse movimento em direção à autorreferenciação —, nas ficções mais variadas e mais expressivamente a partir do século XX. No presente, todavia, assiste-se à massificação desse fenômeno e do dissenso quanto à sua abordagem teórica.

A proposta de ler a autoficção como um procedimento literário pretende tangenciar as tentativas de enquadramentos tipológicos, sempre insuficientes para abarcar a complexidade, a extensão e as variedades das autoficções. Apresenta-se aqui não apenas a indagação quanto ao imbricamento entre vida e escrita, mas também o seu contrário, isto é, o desvelamento da artificialidade das formas narrativas convencionalizadas, seus limites ou fronteiras, a partir do movimento metonímico autor-personagem-escritor. A abordagem da autoficção como um procedimento literário não se opõe aos distintos tratamentos conferidos a esse fenômeno; cada autoficção possui singularidades a se considerar, assim como variam os tratamentos dos escritores a ela, indo da reivindicação explícita à sua completa negação.

Este trabalho parte das considerações de César Aira no ensaio “Particularidades absolutas”, pelo paralelo com as questões tratadas neste artigo e que são também particularidades absolutas, ora irredutíveis, ora dificilmente assimiladas ou compreendidas em sua totalidade. Para desenvolver a leitura da autoficção como procedimento, realiza-se uma breve definição de procedimento, a partir, sobretudo, de sua significação para o próprio Aira.

AS PARTICULARIDADES ABSOLUTAS

Em “Particularidades absolutas” (2001), a partir do contato com um manual de escritor direcionado a crianças, Aira analisa as relações entre o escrever e a organização das próprias experiências. O ensaio divide-se em fragmentos que abordam desde o imbricamento entre vida e ficção, até conselhos aos aspirantes a escritores, como o de acumular experiências completas (com começo, meio e fim), que serviriam como fonte de inspiração para a escrita (AIRA, 2001).

O fragmento “Experiência e realidade” parte da observação quanto às conexões entre vida e mundo para a constituição das experiências. Se a vida poderia ser definida como a sucessão caótica de fatos e acontecimentos com os quais os indivíduos vão tentando negociar numa contínua improvisação, por sua vez, o conjunto das percepções acumuladas e o modo como se organizam em narrativa traduziria a forma possível da experiência (AIRA, 2001). É possível lembrar que das transformações nas formas de narrar ocorridas desde o século passado, apontadas por Walter Benjamin (1987) em “O narrador”, às mais recentes mudanças socioculturais, a importância da experiência para a constituição das narrativas continua sendo reconhecida. Aira ainda alega que talvez nunca se chegue a compreender para que a literatura serve, qual o seu benefício para os homens ou porque eles se empenham em escrevê-la (AIRA, 2001). Todavia, a síntese apresentada pelo escritor quanto ao processo de transmutação e transporte de experiências para as narrativas é contundente. A repetição, nesse sentido, seria uma forma de atingir a liberdade, possibilitada pelo exercício narrativo e pela representação das experiências humanas.

Em outro fragmento diz-se que a diferença entre os escritores está nas fórmulas adotadas para a organização da complexa rede de percepções e afetos, de modo a transformá-los em experiência narrável (AIRA, 2001). Nesse sentido haveria, para Aira, dois tipos básicos de escritores:

Por que criar novas fórmulas, próprias, *ad hoc*? Por que não se contentar com as fórmulas já testadas pelos grandes autores do passado? Por outro lado, muitos se conformam. Daí a grande quantidade de literatura convencional, passadista, de consumo, que se encontra em 99% dos livros publicados. Mas a questão persiste: por que, ainda assim, há escritores que se comprometem com a criação de novas fórmulas e por que eles é que são os verdadeiros escritores, aqueles que nos deixam com a impressão de que perdemos tempo quando lemos suas obras?

Acredito que isso seja por causa da radicalidade definitiva da arte. O que distingue a arte de verdade do simulacro é que a arte volta ao início todas as vezes, volta às raízes, ao que lhe faz arte e inventa de novo a sua linguagem. Se se limita a

² No original: “¿Por qué hay que crear fórmulas nuevas, propias, ad hoc? ¿Por qué no conformarse con alguna de las fórmulas ya creadas y probadas por los grandes autores del pasado? Es cierto que muchos sí se conforman. De ahí la gran masa de literatura convencional, pasatista, de consumo, que llena el 99 por ciento de los libros que se publican. Pero la pregunta queda en pie: ¿por qué, además, hay escritores que se empeñan en crear una fórmula nueva, y por qué son ellos los escritores de verdad, los que no nos dan la impresión de estar perdiendo el tiempo cuando los leemos?”

Creo que es por la radicalidad definitoria del arte. Lo que distingue el arte de verdad del simulacro es que el arte vuelve al comienzo cada vez, a la raíz, a lo que lo hace arte, e inventa de nuevo su lenguaje. Si se limita a utilizar un lenguaje ya inventado, no es arte de verdad, o al menos no se ajusta a la definición más exigente del arte. La clave de esta definición exigente es la esencia histórica del arte. Usar un lenguaje ya inventado es deshistorizarlo, despojarlo de su calidad creadora de historia”.

³ No original: “por imitación, o esnobismo, o ambición, o compensación, o una mezcla de todo eso y algunas cosas más”.

⁴ No original: “Es como si yo hubiera sentido que no se puede escribir sino lo ya escrito. Que sólo se avanza hacia lo nuevo por el camino de la repetición y la redundancia”.

⁵ No original: “Por supuesto, no pasé del Prefacio. No tenía adónde pasar. El círculo se había cerrado. Los niños, benditos sean, creen en la magia, y lo que yo buscaba en realidad no era la palabra ‘Prefacio’, sino la fórmula para escribir el mundo sin tener que escribirlo, porque ya estaba escrito. Sin saberlo, empezaba a saber que en la experiencia coinciden la vida y la obra. [...] La originalidad es un mérito moderno, sin el cual también se pudo vivir y escribir. Por lo demás, la fórmula de organización de la experiencia, aun nueva y única, quizás no sea necesario inventarla, o en todo caso no necesita ser producto de una invención puramente psicológica”.

usar uma linguagem já inventada, não é arte de verdade, ou não corresponde à definição mais exigente de arte. A chave para essa definição exigente é a essência histórica da arte. Usar uma linguagem já inventada é des-historizá-la, despi-la de sua qualidade criadora de história (AIRA, 2001, p.34, tradução nossa)².

O trecho acima resume o entendimento de Aira quanto ao termo procedimento. Para ele, trata-se do modo possível da literatura continuar existindo num mundo no qual as formas de fazer ficção se cristalizaram, tornaram-se ineficazes. Nos últimos fragmentos do ensaio destaca-se a definição de particularidade absoluta. Aira fala sobre sua iniciação na escrita: a partir de uma situação parecida com as que foram indicadas no manual de escrita para crianças. Quanto aos motivos para escrever, esclarece que começou aos oito ou nove anos, por “imitação ou esnobismo, ou ambição, ou compensação ou uma mistura de tudo isto e outras coisas mais” (AIRA, 2001, p.36, tradução nossa)³. Ele comenta o quão providencial havia sido sua experiência, ida a uma yerra, festa tradicional argentina, organizada já quase como escrita realizada: “Era como se eu houvesse sentido que não se pode escrever a não ser o que já está escrito. Que apenas se pode avançar até o novo pelo caminho da repetição e da redundância” (AIRA, 2001, p.36, tradução nossa)⁴.

A percepção do escritor quanto à escrita nesse ensaio é relevante para a análise de sua própria ficção. Em seguida, intuindo o futuro método Aira de produção de narrativas, ele esclarece que a percepção da redundância lhe fez desejar ampliá-la e que, antes de passar à sua primeira narrativa propriamente dita, quis escrever uma introdução, uma espécie de declaração de intenções. O singular desse gesto inicial de desvio para os preâmbulos, segundo Aira, foi perceber que seu interesse não ia muito além da vontade de anunciar que havia vivido algo singular, uma experiência verdadeira sobre a qual gostaria de escrever, mas nada além disso (AIRA, 2001). Segundo conta, ele se descobriu nessa vontade sem desdobramento, limitada:

Obviamente, não passei do Prefácio. Não tinha para onde avançar. O círculo havia se fechado. As crianças, benditas sejam, acreditam na magia e o que eu buscava na realidade não era a palavra ‘Prefácio’, mas sim a fórmula para escrever o mundo sem ter que escrevê-lo, porque já estava escrito. Sem saber, eu começava a descobrir que na experiência coincidem a vida e a obra.

[...] A originalidade é um feito moderno, sem o qual também se pode viver. De resto, a fórmula de organização da experiência, ainda que seja nova e única, talvez não precise ser inventada, ou, de qualquer modo, talvez não precise ser o produto de uma invenção puramente psicológica (AIRA, 2001, p.37, tradução nossa)⁵.

Importante, para além desse registro de um mito de origem, é ainda a definição de particularidade absoluta: espécie de coincidência que não coincide, um “irrepetível” que se repete em cada descoberta de cada escritor. No sentido dessa possível definição de fórmula, como a forma de conseguir atingir o novo, acredita-se que esteja o sentido de procedimento para Aira. “Particularidades absolutas” apresenta-se, desse modo, como um ponto de partida para refletir sobre o fenômeno autoficcional e para lê-lo como um procedimento literário que enseja a construção de narrativas *sui generis*, sempre únicas, “irrepetíveis”, capazes de implicar no surgimento de novas fórmulas narrativas.

A AUTOFICÇÃO

Em *Figurações do eu na narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Pozuelo Yvancos afirma que a autoficção é “[...] uma categoria filha de seu tempo, se a situamos nele a entendemos melhor, inclusive em seu lugar de origem, a Paris dos anos sessenta e setenta, ela nasce tendo em conta principalmente dois antecedentes [Barthes e Mallarmé]” (POZUELO YVANCOS, 2010, p.14, tradução nossa)⁶. Todavia, o sucesso da autoficção parece advir também do dissenso e velocidade com que ela tem sido percebida em várias literaturas. Segundo Diaconu, estudar literatura hoje praticamente implica em considerá-la:

Sem dúvida, vivemos no tempo da autoficção. Acabaram-se congressos e simpósios, mesas-redondas, compilações e antologias, antologias de antologias dedicadas, todas, à minificção: glórias do passado. Hoje, a atenção de grande parte das críticas se volta para esse monstro de duas cabeças cercado de mistério. Seu poder se estende como um tumor que ameaça devorar avidamente toda a literatura contemporânea; além disso, num incontrolável impulso transgenérico, ele ameaça nada mais nada menos que a arte contemporânea. O nome mágico da nova e disforme deidade é autoficção e repercute em toda parte. O oráculo vaticina que, em breve, nem no mais remoto canto do planeta se poderá escrever tese, livro, artigo crítico ou resenha sobre a literatura contemporânea sem lhe prestar homenagem (DIACONU, 2017, p.37, tradução nossa)⁷.

Em *Ensaio sobre a autoficção*, encontra-se “A peça em cinco atos”, de Lejeune, que resume a trajetória da autoficção. Nesse texto, o teórico francês apresenta a sucessão de propostas desencadeadas pelo seu pacto autobiográfico. Parte do “primeiro ato”, em 1973, dele próprio, com o quadro e a proposta de “Pacto autobiográfico”; para o “segundo ato”, em 1977, com a proposta de autoficção de Doubrovsky e seu romance *Fils*; passa pelo “terceiro ato”, em 1984, com uma definição ampliada de autoficção, com Lecarme relativizando a proposta de Doubrovsky; em seguida menciona o “quarto ato”, em 1989, com Vincent Colonna e

⁶ No original: “[...] una categoría hija de su momento, se entiende mejor si la situamos en él, incluso en su lugar, el París de los años sesenta y setenta, y nace teniendo en cuenta principalmente dos antecedentes”.

⁷ No original: “Sin duda, vivimos el momento de la autoficción. Atrás quedan congresos y simposios, mesas redondas, recopilaciones y antologías, antologías de antologías dedicadas, todas, a la minificción: glorias pasadas. Hoy en día, la atención de buena parte de la crítica está puesta en el monstruo bicéfalo rodeado de misterio. Su poderío se extiende como un tumor que amenaza con devorar ávidamente toda la literatura contemporánea; es más, en un incontrolable impulso transgenérico, amenaza nada más y nada menos que al arte contemporáneo. El nombre mágico de la nueva y disforme deidad, autoficción, resuena en todas partes. El oráculo vaticina que pronto, ni en el rincón más remoto del planeta se podrá escribir tesis, libro, artículo crítico o reseña sobre la literatura contemporánea, sin rendirle tributo”.

seu encaminhamento que nega o protagonismo de Doubrovsky sobre a autoficção, e a considera como uma prática antiga na literatura Ocidental (LEJEUNE, 2014).

O debate sobre a autoficção está presente também nas literaturas latino-americanas e de modo mais expressivo nas últimas décadas. José Amícola, em *Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)*, afirma que o êxito das autoficções responde às características do presente como uma “era de suspeitas” (AMÍCOLA, 2008, p.191). Muitas são, também, as suspeitas quanto aos imbricamentos entre vida e ficção e, nesse imbróglio, encontram-se tanto obras assumidamente autoficcionais, quanto aquelas às quais é atribuída a etiqueta de autoficção, como no caso da obra de César Aira.

De fato, as obras de Aira nas quais se apresentam relações especulares entre autor-personagem-escritor são comuns, assim como reflexões sobre o fazer literário, como ocorre em *Como me tornei freira*, por exemplo. É também comum à crítica argumentar que a obra airiana se apresentaria como uma autoficção peculiar. A literatura airiana, segundo Djibril Mbaye, teria na autoficção um dos seus eixos temáticos mais evidentes:

Entre as linhas de força que se pode depreender da obra de Aira, assinalaremos particularmente três que constituem, para nós, os grandes blocos temáticos, os principais focos nos quais se funda a sua narrativa: a temática regional (os pampas, como espaço literário e com seus habitantes), as ficções do eu (a vida do autor como fonte temática) e a ‘tematização’ do personagem-artista (o personagem como instrumento teórico) (MBAYE, 2011, p.266, tradução nossa)⁸.

⁸ No original: “Entre las líneas mayores que alambican la obra de Aira, señalaremos particularmente tres que constituyen, para nosotros, los grandes bloques temáticos, los principales focos en los que se asienta su narrativa: la temática regional (la pampa como espacio literario y sus habitantes), las ficciones del yo (la vida del autor como fuente temática) y la ‘tematización’ del personaje-artista (el personaje como instrumento teórico)”.

⁹ No original: “[...] el autor mezcla elementos autobiográficos comprobados con otros deliberadamente irreales, imposibles y fantásticos”.

¹⁰ No original: “[...] el enunciado que tanto repetía Borges y que ha adoptado Aira como propio: ‘No leo a mis contemporáneos’ [...]”.

Ainda nesse sentido de leitura da obra airiana como autoficção, Manuel Alberca, *El pacto Ambiguo*, afirma que em Aira apresentar-se-ia uma autoficção fantástica na medida que “[...] o autor mescla elementos autobiográficos comprovados com outros deliberadamente irreais, impossíveis e fantásticos” (ALBERCA, 2007, p.191, tradução nossa)⁹. Tais tentativas de definição não são, contudo, suficientes para abarcar as especificidades da ficção airiana, seus disparates, provocações e denegações. Ana Porrúa, em “César Aira: implosión y juventud”, ressalta a ambivalência da postura pública de Aira, que refletiria a de Borges, por exemplo, na “[...] declaração daquilo que Borges tanto repetiu e que Aira adotou pra si: ‘Eu não leio meus contemporâneos’ [...]” (PORRÚA, 2005, p.25, tradução nossa)¹⁰. Ao se considerar que parte de uma autoficção referir-se-ia a elementos extraídos da própria vida do escritor, a experiências que ele deve recuperar *entranhadas* em sua ficção, é possível concluir, com Aira, que metade do trabalho já estaria feito.

Seria, pois, interessante ler as autoficções, a partir de Aira, como resultados caso a caso do mito de escritor, como desbordamento e assimilação do campo biográfico e da vida de escritor, oportunizando a consolidação de imagens literárias ambivalentes e singulares em seus modos de construção

e efeitos de sentido. Importante lembrar que Aira possui uma concepção de literatura e arte que propagandeia a efetividade dos mecanismos e procedimentos utilizados em sua própria e contínua obra e que sua ficção não cresce apenas numericamente. O valor de sua obra vem sendo referendado em nível mundial, sobretudo nas últimas décadas.

No que tange propriamente a esse universo, ainda em expansão, das autoficções, o imbricamento vida-obra constitutivo dessas narrativas toma sentidos múltiplos, desdobrando-se em irrepetíveis praticamente caso a caso. Talvez, a disseminação, em escala global, da autoficção e a turbulência gerada pelo dissenso teórico de sua recepção devam ser elementos a se inserir na complexa contabilidade das características desse fenômeno.

Outro movimento chave implicado em seu êxito talvez seja o fato de que a autoficção tenha proporcionado, no final dos anos 1970, enfim um nome para a prática ou procedimento utilizado, com intenções distintas em cada época, desde muito no decorrer da história da literatura. A partir daqui, portanto, a autoficção interessaria não apenas ao intuito de se situar um novo gênero, entre romance e autobiografia. Diante de tais narrativas, o leitor enfrenta dificuldades como: conseguir uma síntese; estabelecer uma medida de verificabilidade, isto é, encontrar garantias como contraponto à dose de confiança que o autor-personagem-escritor exige.

AUTOFICÇÃO COMO PROCEDIMENTO

Neste trabalho, em síntese, considera-se que as autoficções resultam da mobilização de diferentes tipos de procedimentos, muitos já tradicionais no romance, aplicados em cada obra, ou seja, numa fórmula absolutamente *sui generis*. Nesse sentido, convém lembrar a afirmação de Carlos Surghi, para quem a ideia de procedimento presente nos ensaios de Aira e sua autofiguração como o “último escritor” seriam as chaves de leitura mais indicadas para as ficções produzidas a partir dos anos 1990 (SURGHI, 2012).

Outro teórico a tratar de procedimentos em Aira, Eduard Marquardt, acredita que o “abandono” seria o “gesto-primeiro” da literatura airiana: “próprio do abandono é o contínuo; próprio do contínuo é a tradução; próprio da tradução é a singularidade; próprio da singularidade é a literatura; próprio da literatura é o Real” (MARQUARDT, 2008, p.48). Marquardt crê que tais “mecanismos da escritura”, que, na obra airiana, apresentam-se de modo pouco localizável, referem-se sobretudo a momentos de tomada de consciência ou mudança de percepção diante da literatura. Isso provavelmente se deva ao fato dos procedimentos se encontrarem diluídos em Aira como gestos realizados rumo à constituição do “mito do escritor”, ao próprio estilo e a seu projeto literário (MARQUARDT, 2008, p.48).

De modo semelhante, no ensaio “A chave unificada”, Aira se refere ao *modus operandi* de Raymond Roussel, o precursor dos procedimentos, especificamente tratando do seu procedimento de torção de frases para gerar efeitos inesperados ou para gerar a própria narrativa:

[...] o *procedimento* usado por Roussel foi um dentre todos aqueles que se poderia usar. Consistia em encontrar e desenvolver frases inesperadas, provenientes de homônimas, deformações, segundas e terceiras acepções, todo tipo de jogos de palavras aos que tão bem se presta o francês. Por exemplo, pegava uma frase feita qualquer, *Demoiselle à prétendant* (senhorita com pretendente), e a submetia a variações homofônicas que davam em *Demoiselle* (pilão) à *reître* (um tipo de soldado alemão ou centro-europeu) *en dents* (feito com dentes) (AIRA, 2013, p.6, grifos do autor).

Já numa perspectiva teórica, Daniel Blaustein delimita procedimentos miméticos e antimiméticos nas obras do *boom* e do *pós-boom* latino-americano. Esse teórico afirma que, em termos gerais, ao contrário das crenças e intenções dos escritores da literatura do *boom* — como alcançar a verdade, crença nos mitos de fundação, uma nostalgia da totalidade e a ambição pela escrita enciclopédica, ou pela ‘Grande novela Americana’ —, a literatura do *pós-boom*, assim como a de Aira, tenderia ao desencanto e à incredulidade, herdeira da crise da ideia de verdade e do descrédito quanto às totalidades ou às grandes narrativas (BLAUSTEIN, 2011). Depreende-se disso a necessidade de se pensar a literatura em perspectiva com as drásticas transformações nas percepções quanto ao tempo, ao espaço e à própria história e à literatura, por exemplo.

É interessante explorar ainda o ensaio “A arte como procedimento”, de Vítor Chklovski, 1917, que apresentava uma proposta de compreensão da literatura relevante, entre outras coisas, pela distinção assinalada entre linguagem prosaica e linguagem poética. Destaca-se nesse ensaio a conceituação da arte enquanto tentativa de se escapar às automatizações da percepção humana que teriam lugar na vida cotidiana. Para lograr esses efeitos de desautomatização entraria em cena a *ostranienie*, ou procedimento da arte “da singularização dos objetos”, “que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção [do receptor da obra de arte]” (CHKLOVSKI, 1976, p.45). A necessidade desse procedimento estaria no fato dele possibilitar a assimilação da obra de arte em sua singularidade, sobretudo em um tempo de contínuas transformações técnicas no qual a arte já competia com vários outros estímulos.

Por sua vez, Carlo Ginzburg, em *Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário*, assinala a anterioridade do estranhamento, isto é, sua pré-história. Ginzburg aponta a utilização do estranhamento muito antes da proposta de Chklovski e situa-o numa linhagem específica de narrativas que iriam de Proust a Marco Aurélio, de Tolstói a Montaigne. O historiador também afirma que a origem do estranhamento recuaria às Reflexões/Autobiografia de Marco Aurélio, esse citado, aliás, quando

afirmava que “[...] cancelar a representação era um passo necessário para alcançar uma percepção exata das coisas, e portanto atingir a virtude” (GINZBURG, 2001, p.19). O teórico enfatiza a relação entre Tolstói e Marco Aurélio e insiste que o escritor russo havia sido leitor e conhecedor da obra do outro, inclusive de suas Reflexões/Autobiografia (GINZBURG, 2001, p.22). O fato de o estranhamento poder ter sua origem assinalada a partir de uma espécie de autobiografia clássica também reafirmaria sua intimidade com as narrativas autoficcionais. Isso, ao menos simbolicamente, endossaria a proposta de se ler a autoficção como um procedimento. Assinalaria ainda a pertinência de se observar as conceituações teóricas para procedimento a partir desses dois movimentos: sua pré-história, com Ginzburg, e sua relevância na arte do século XX, com Chklovski.

Cabe dizer ainda que o estranhamento, a partir da perspectiva formalista, seria um recurso capaz de evidenciar os graus de manipulação necessários às narrativas para perturbar os automatismos gerados pelos usos cotidianos da língua. Cabe afirmar também, a partir de Aira, que conceituar procedimento implica em considerar seu sentido de exercícios combinatórios, de jogos e experimentações para a criação literária, como aqueles postos em ação pelo procedimento de Raymond Roussel ou pelo *ready-made* de Marcel Duchamp (AIRA, 2007, 2013).

Vale dizer ainda que, apesar de raros, são relevantes os poucos tratamentos teóricos conferidos ao termo procedimento e que seria possível defini-lo aqui como uma ação consciente sobre o mundo das formas simbólicas. Por outro lado, torna-se complexo localizar ou definir os procedimentos, na medida que eles vão mudando de tempos em tempos. Quanto à autoficção, acredita-se válida a proposição de lê-la como um procedimento capaz de contribuir para a construção de narrativas literárias. Todavia, seria preciso assinalar ao menos uma importante diferença entre o procedimento autoficcional e o estranhamento, sobretudo a partir de Aira: a autoficção pode ser compreendida como um procedimento literário *ad hoc*, como o resultado de uma combinação particular e provisória de outros procedimentos literários que se combinam de modo particular numa narrativa, praticamente de modo “irrepetível”, e cujos efeitos acabariam por operar contra as tentativas de delimitação de características e/ou elementos composicionais próprios da autoficção.

Ainda nesse sentido, o procedimento autoficcional talvez venha experimentando tanto êxito justamente por possibilitar às narrativas responder tanto ao interesse crescente dos leitores por consumir experiências íntimas alheias quanto por representar um desafio permanente para os especialistas empenhados na tentativa de sua compreensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo pretendeu-se refletir sobre a autoficção, considerando-a como uma forma de procedimento literário, um recurso ambivalente cujo

uso confunde as fronteiras entre ficção e não-ficção. O ponto de partida para a consideração da autoficção como um procedimento literário foi a obra de César Aira. Procurou-se aqui, partindo de alguns ensaios desse escritor, apresentar um breve percurso quanto ao termo procedimento e seu sentido.

Aludiu-se ainda neste texto ao fato de a obra airiana mobilizar os efeitos de presença resultantes da confusão proposital do Eu do escritor imbricado em suas ficções, por meio da construção de narrativas matizadas por elementos composicionais autorreferentes próprios das autoficções. Conclui-se, a partir disso, que a autoficção, lida enquanto um procedimento literário, implica no emprego, caso a caso, de fórmulas para a produção de narrativas autorreferentes.

REFERÊNCIAS

- AIRA, C. Particularidades absolutas. *Nueve Perros*, ano 1, n.1, p.31-39, 2001.
- AIRA, C. Kafka, Duchamp. In: CHAGA, M.M. (Org.). *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte e Letra, 2007.
- AIRA, C. A chave unificada. *Sopro*, n.98, p.5-11, 2013. Disponível em: <<https://issuu.com/culturabarbarie/docs/sopro98/5>>. Acesso em: 2 jan. 2019.
- ALBERCA, M. *El pacto Ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- AMÍCOLA, J. Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Olivar*, v.9, n.12, p.191-207, 2008. Disponible en: <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLiv09n12a12>>. Acesso em: 1 enero 2019.
- BENJAMIN, W. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLAUSTEIN, D. *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del "post-boom"*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2011.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p.39-56.
- DIACONU, D.N. La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*, n.30, p.35-52, 2017. Disponible en: <https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/6964>. Acceso en: 2 enero. 2019.
- GINZBURG, C. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.85-103.
- LEJEUNE, P. Peça em cinco atos. In: NORONHA, J.M.G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.21-37.
- MARQUARDT, E. *A ética do abandono: César Aira e a nova escritura*. 2008. 343f. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008. f.48.
- MBAYE, D. *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. 2011. 466f. Tesis (Doutorado en Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana) — Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.
- PORRÚA, A. César Aira: implosión y juventude. *Punto de Vista*, ano 28, n.81, p. 24-29, 2005.
- POZUELO YVANCOS, J.M. *Figuraciones del yo en la narrativa*: Javier Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Universidad/Cátedra Miguel Delibes, 2010. p.14.
- SURGHI, C. César Aira y el procedimiento como experimentación. *Revista Laboratorio*, n.6, p.1-16, 2012. Disponible en: <<http://revistalaboratorio.udp.cl/category/investigacion-nro-6/>>. Acesso en: 3 enero 2019.

LUANA MARQUES FIDÊNCIO | ORCID iD: 0000-0001-8275-9878 | Universidade Federal de Uberlândia | Instituto de Letras e Linguística | Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários | Av. João Naves de Ávila, 2121, *Campus* Santa Mônica, Bairro Santa Mônica, 38408-100, Uberlândia, MG, Brasil | *E-mail*: <lauanafidencio@gmail.com>.

Como citar este artigo/How to cite this article

FIDÊNCIO, L.M. Autoficção como um procedimento literário na literatura de César Aira. *Pós-Limiar*, v.2, n.2, p.153-163, 2019. <http://dx.doi.org/10.24220/2595-9557v2n2a4679>

Recebido em 28/6/2019, reapresentado em 10/10/2019 e aprovado em 21/10/2019.