

## A coleção e a questão da escala

El punto débil del arte de Occidente, después del barroco, fue constituirse en sistemas cerrados. No solo cerrados entre sí, como lo están pese a esas miserables senestesis de “poesía musical” o “pintura narrativa” o lo que sea, sino cerrados en términos de práctica social. El continuo quedó en manos de los genios; solo reconocemos como grande al arte hecho por los grandes artistas, lo que es triste, si se piensa un poco.

(Cesar Aira, Copi:62)

Ler a literatura de Lamborghini, de Aira e de Bellatin nos leva, indefectivamente, a adaptar o nosso olhar a novas formas nas quais parecem conviver em harmonia o barroco, o grotesco, o breve e uma linguagem simples e minimalista. Ainda que não se desatem, percebe-se neles o que realmente é o processo de criação da obra, ou seja, a experiência da arte no uso da palavra. Suas histórias provocam a fabulação e a imaginação através da ideia do estranho, a partir da formação de uma coleção de relatos, de uma série paradoxal de originais e de cópias que invadem o mercado editorial, pois a cada seis meses, aproximadamente, temos uma nova narrativa nas livrarias de Aira ou de Bellatin.

Ainda assim, nos perguntamos qual a necessidade destes escritores produzirem coleções de relatos, como no caso de Aira, ou ruínas deles, como em Bellatin, dentro de uma literatura contemporânea que frequentemente já está fragmentada. Nesse acumular relatos transparece uma proposta lúdica que resiste à tradição e que brinca constantemente com a possibilidade de transgredir as regras. Eles brincam com a questão da escala, apresentando as suas obras como uma biblioteca em miniatura que coloca o leitor no papel de colecionador e que revela o relato e o livro como objetos de coleção, como se fossem fetiches. A mudança de escala, tal como assinala o dramaturgo argentino Rafael

Spregelburg<sup>46</sup>, é uma atitude frente à criação. Talvez seja por isso que a escrita destes três autores não pode parar, precisa ser contínua, dinâmica e veloz para evitar, de alguma forma, a morte. Desta maneira, os seus textos circulam e ganham novas forças por meio de novas leituras. Em todos os casos, trata-se de uma escrita instigante, não somente por seus estilos, mas, e principalmente, porque parece buscar novos questionamentos através da palavra, colocando em evidência, novos protocolos de leitura.

Os três autores compartilham o interesse por escrever mais de uma vez o já escrito. Isso fica claro em *La princesa Primavera* e em *Parménides* de Aira, histórias que estão relacionadas à tradução como possibilidade de reescrever o texto com novos códigos, ainda que, por fim, seja a mesma história. Também em Bellatin as histórias de *Salón de Belleza* e a do menino com braço ortopédico são citadas em várias narrativas diferentes. Por exemplo, em *Lecciones para una liebre muerta* (2005), encontramos a mito de origem de *Salón de Belleza* no fragmento 183:

Hace algunos años, mientras el autor de lecciones para una liebre muerta intentaba redactar su libro salón de belleza, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo estudiaba filosofía acostumbraba travestirse en las noches. Ese hallazgo, el de un filósofo transformista, le pareció lo suficientemente interesante como para dedicar tardes enteras a escucharlo hablar, no sólo de sus peripecias nocturnas, sino de cómo aplicaba en la vida real sus conocimientos de Kant o Nietzsche, de quienes era devoto. El escritor recuerda que el filósofo travesti llegaba a su casa, se preparaba un té y comenzaba a referirse al mito del eterno retorno o criticaba las categorías kantianas. Siempre llevaba consigo un maletín con algunos libros y con lo necesario para sus incursiones nocturnas. Mientras hablaba iba sacando los aretes, el lápiz labial y las pelucas que se pondrían más tarde. Sin ningún pudor se quitaba los pantalones y se colocaba unas medias negras de rombos. De esa forma mario bellatin veía, teniendo como fondo las letanías sobre Kant y Nietzsche, cómo ese tímido estudiante iba transformándose en la agresiva mujer que, noche tras noche, corría distintos riesgos en sus pesquisas por la ciudad. (Bellatin, 2005:107)

---

<sup>46</sup> Spregelburg, Rafael. “Todo es relativo. Pero eso depende”. Revista Otra Parte. Número 15, Buenos Aires, Primavera, 2008.

A coleção de personagens bizarros se sucede em diferentes relatos, assim como a aparição aleatória do personagem escritor. Bellatin sempre nomeará o eu-escritor com letras minúsculas, enquanto Aira e Lamborghini se nomearão com os seus próprios nomes. Criam, assim, uma rede de relatos interconectados, com os quais Bellatin ainda brinca, como em *El Gran Vidrio* (2007), cujo subtítulo é “Tres autobiografías”. No capítulo intitulado “La verdadera enfermedad de la sheika”, diz:

Los protagonistas del último libro que he publicado, curiosamente se sienten satisfechos con la obra. Creo que quedan muy mal librados, peor no parecen darse cuenta de ser ellos los personajes retratados. Pienso que tal vez poseen una ingenuidad infinita o que no suelen leer los libros como es debido. (Bellatin, 2007:73)

Os textos conectam-se sem ordem aparente para o leitor comum, ainda que essa ordem mantenha certa lógica para o colecionador. Também podemos observar isto em *Flores*, livro no qual se misturam fragmentos das deformações produzidas por um medicamento com uma fraternidade de sadomasoquistas que organizam sessões nas que se utilizam altares temáticos dedicados a diferentes tipos de perversões: às vezes, dedicados a “adultos maltratados en la infancia”; em outras ocasiões, “aparecem en el escenario hombres y mujeres vestidos de niños haciendo el simulacro de ser apaleados por sus padres o tutores”; enquanto que, em outras oportunidades, esses encontros podem estar dedicados aos jovens que amam velhos. Isto, quando não se apresentam os gêmeos Kuhn, seres disformes que desenvolvem uma performance especial, dos quais todos os visitantes devem manter uma distância providencial. Também é membro da mesma confraria um massagista extremadamente limpo e profissional que oferece gratuitamente terapias aplicadas sobre zonas erógenas, mas que, na verdade, gostaria de realizar massagens relaxantes. Dessas sessões participa também o escritor que não tem uma das suas pernas e que frequenta uma espécie de mesquita onde um guru, o sheik, o impulsiona a compartilhar as suas experiências oníricas. Por outro lado, os gêmeos Khun são abandonados, levados para um orfanato e cuidados por um grupo de mulheres. Estas gozam de total liberdade para exercer uma pedagogia brutal sobre as crianças se assim considerarem necessário.

Neste sentido, além das ficções de cada livro, também podemos considerar como coleções o próprio método de escrita que Bellatin utiliza, já que o autor considera cada uma das suas *nouvelles* como um conjunto de experiências. Estas experiências não somente existem no seu livro publicado, mas também numa espécie de obra alternativa, que contém a versão privada dos fatos. Bellatin constrói uma rede em torno da qual gira o seu protocolo de escrita. Um sistema que nos deixa a sensação de estar sempre frente à mesma história, só que, a cada novo romance, apresentada a partir de um ângulo diferente. O leitor não precisa ler com muita atenção para poder vincular as histórias, como ilustram *La Escuela*, e *El gran Vidrio*. A voz da criança do segundo relato é a mesma que, no primeiro, já em fase adulta, conta que foi obrigada a conviver com o tamanho monstruoso dos seus testículos, exibidos por sua mãe às vizinhas da comunidade como se se tratasse de um objeto de culto. Para Bellatin, sempre há uma forma diferente de contar a mesma história.

Contudo, a ideia de duplicação tem outra dimensão e, em vez de duplo, temos que falar de um estado de reiteração que traz consigo uma “estética da repetição”. Omar Calabrese (1987) cunhou este termo para descrever a atitude de proliferação de uma visão neo-barroca na cultura contemporânea. Uma repetição estrutural que se comporta como um padrão que se multiplica em diversas narrativas ou textos que utilizam a reformulação de perspectivas para contar uma mesma história. Através desse comportamento repetitivo o texto, ou neste caso a série, dá a sensação de estar disseminado ou fragmentado, e somente ao final da leitura recompõe-se o panorama da visão que o leitor começou a seguir. Assim, o leitor é quem reconstrói o caminho da série, num processo de decantação em que o *Todo*, a obra maior e ausente, divide-se nas partes representadas em cada novo romance. Essas reiterações engendram o valor estético da mentalidade neo-barroca (ou *neobarrossa* como chamará Nestor Perlongher à estética de Lamborghini).

Há sempre uma intensa e reiterada busca por encontrar mais um final abrupto, como um abandonar o texto. Nessa procura inscreve-se também a estética da repetição, pautada na confluência do excesso de histórias e de informações que,

de certo ângulo, parece levar o estado das coisas ao estilhaçamento<sup>47</sup>. Segundo Calabrese, nesse excesso há uma saturação que sequencialidade nos conduz a desejar o caráter corpuscular e granular e, portanto, fragmentado, tanto nas séries de eventos e de ações das ficções como na circulação do mercado e de leitores das mesmas, pois “os novos gêneros literários, sem a identificação plena com qualquer de seus predecessores, os leva ao limite, misturando-os num gigantesco pastiche” (Calabrese, 1987:65). A poética do barroco busca, em matéria verbal, o rumor misterioso do mundo invisível. Um espaço de encontro entre línguas, culturas, ritos, tradições e, sobretudo, memória. Tudo se mistura e, a partir desse pastiche, nasce um novo gênero. Há quem veja nessa combinação um movimento de criação-dor, um luto cultural em prol de uma experiência real de tensão histórica. No entanto, o humor - ainda que bizarro - parece reinar na literatura dos nossos autores.

A novidade da proposta não se encontra somente no seguimento de uma tendência pós-modernista de crise das utopias, mas principalmente no caráter lúdico de resistir à tradição e de brincar constantemente com a possibilidade de transgredir as regras. Bellatin nos apresenta a sua obra como uma biblioteca em miniatura através de um mesmo tema, de uma mesma obsessão: a da escrita e suas variações sobre a materialidade de um corpo que parece esconder na superfície anômala uma vulnerabilidade interior composta por emoções, sentimentos que deixam marcas no ar através de silêncios estrategicamente construídos. Cada novo livro integra um projeto original no qual entram em jogo vários papéis: o do leitor que se comporta como um colecionador que lê e espera uma nova entrega, muitas delas difíceis de achar devido ao fato de que muitos dos seus romances foram publicadas por um mix de pequenas e grandes editoras de diferentes países. Mas, por outro lado, também temos o papel do escritor como colecionador de relatos, em que o cotidiano se mistura com o extraordinário e, inclusive, com fragmentos da literatura latino-americana que são tratados como anedotas dentro do seu projeto maior. A eles se soma uma coleção de narradores bizarros que, como ao próprio Bellatin lhes falta algum membro do corpo ou que estudam perversões sexuais em alguns pontos de uma cidade sem nome ou espaço determinado,

---

<sup>47</sup> Para Calabrese, essa ideia estaria em sintonia com a do Eterno Retorno de Nietzsche, que depende do caráter repetitivo da história.

assumindo assim o papel de colecionadores de histórias ainda mais delirantes com a intenção de dividi-las e também de expulsá-las da própria palavra.

Numa entrevista, Bellatin comenta que:

Yo escribo, escribo, escribo y luego organizo el material, trato de darle una estructura, una trama en lo abstracto, un perfil de personajes. .. Que surja del texto como uno puedo crearlo, escucharlo, intentar descifrar lo que quiere decir, su sentido. Hay que volver al original, tener interés en la palabra, que tenga razón de ser, que sea transmisible. “Sin embargo, también el propio texto crea su propia estructura, pero hay que esconder el proceso, tener la suficiente habilidad para ocultarlo, que no sea visible. Que el lector piense que ha sido escrito de una manera sencilla, que tenga la sensación de que al autor le costó el mismo trabajo y tiempo que a él leerlo. Si, en el caso de esta novela intenté crear una especie de ramos de flores. Tuve que dejar en lo evidente lo irónico, por darle un toque final al libro, por redondearlo, y corrí el riesgo de hacer evidente la obviedad.

Desta maneira, o método utilizado por Bellatin consiste numa coleção de narrações ou de esboços de histórias que logo são editados e cobram forma definitiva, ainda que a maior parte deles tenha finais abruptos que fiquem em aberto. É inerente a estas histórias a tentativa perpétua de escapar à ideia que, paradoxalmente, se transforma num desejo de retornar à história “original” eternamente. Para isso, Bellatin procura utilizar o ponto neutro da linguagem, procura uma prosa seca, transparente. O ideal, diz ele, é que o texto possa ser fiel às regras a que o próprio texto se propõe, encontrando sua lógica entre os fragmentos. Assim, o texto termina por se definir a si, voltando a sua própria realidade. Essa estratégia tem, em certo sentido, a proposta de resistir ao cânone, que para Bellatin parece ser algo obsoleto. Pois, não há um caminho a seguir e também não existe, para ele, a necessidade de confessar as suas influências literárias. Inclusive, ele trabalha a personificação e a aura exacerbada do autor como algo fundamental e revelador para a literatura deste início de século XXI.

No entanto, não somente as histórias estão construídas de forma circular, mas também elas são montadas sobre uma coleção que se centra num mesmo objeto: o livro. Ele se transforma num fetiche e as histórias e os seus personagens são como figuras de um álbum em que se forja a coleção. Pois, os livros de Bellatin foram criados para se manifestar como livros-objetos. Trata-se de uma

espécie de arte conceitual, como classifica Margo Glantz<sup>48</sup>, na qual o livro se transforma num *happening*, onde é possível ler os temas que Bellatin enfrenta obsessivamente uma e outra vez. Uma obsessão pela forma e pelo seu reverso, esse outro lado do espelho que expõem as suas narrativas como se se tratasse de uma arte autônoma e abstrata.

A acumulação e a coleção de relatos não são uma novidade na literatura latino-americana. O próprio Borges comentava que nada na literatura é original, que tudo já foi escrito. Beatriz Sarlo (2007) comenta que o projeto de Borges era trabalhar a partir das beiras, trazendo à superfície detalhes, histórias e personagens que, num primeiro momento, são apreciados sem muita importância. Pertence a Borges este projeto de fazer a literatura da periferia, uma literatura de alta qualidade que não é produzida no centro, mas nas margens da cultura “hegemônica”. O jogo literário e performático de Bellatin também adota certa pedagogia, assim como o fez Borges. Pois, nesse álbum que Bellatin quer formar com a sua obra lançada em pequenas entregas, sob curtos intervalos entre elas, há uma proposta de leitura não somente das suas narrativas, mas também de toda a literatura. Trata-se, definitivamente, de uma coleção de histórias que busca miniaturizar, de forma gradual, cada novo livro para que se encaixe num determinado espaço e lapso de tempo: a vida de um autor.

Para Aira, a ideia funciona de forma semelhante. A sua escrita precisa ir sempre adiante, numa fuga contínua em que uma situação leva a outra num presente condensado pelas memórias que acontecem simultaneamente. Uma aposta que determina que depois de uma história necessariamente chegue outra, como forma de descarga, criando novos realismos e desafiando os códigos do verossímil. Ainda assim, Aira irá um além ao se aprofundar no conceito de miniatura. Em *Duchamp en México*, ele afirma:

No sé si será deformación profesional, pero yo pienso que todo el continuo, tarde o temprano, pasa por el libro, que es la forma primitiva y original de la miniatura. El libro no sólo miniaturiza el mundo sino que además de hacerlo lo dice y explica cómo se hace (Aira, 2000)

---

<sup>48</sup> Resenha de Margo Glantz sobre *Perros Héroes*, de Mario Bellatin, 2003. In: <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/05/05aa1cul.php?origen=opinion.php&fly=1>

Esta percepção sobre o livro tem sido trabalhada em várias oportunidades pelo próprio Aira, como em *La Vida Nueva* (2007), que reproduz a história da publicação do primeiro romance de um escritor quase adolescente, que entrega o seu manuscrito a um editor, Achával, cujo processo de publicação se prolonga no tempo, durando anos e, por fim, nunca termina. Precisamente, essa circulação interrompida seria o grande pesadelo do projeto de Aira, assim como o de Bellatin ou o de Lamborghini. Pois essa não circulação quebraria a série e, portanto, o projeto literário e sua coleção.

O projeto da coleção é excêntrico. Por trás dele há um discurso relacionado com a ruína e com a reconstrução a partir dela. A construção de mundos diminutos, microscópicos no tempo e no espaço, faz com que o colecionador possa contemplar a sua particular obra. Pois, cada colecionador é um artífice de mundos peculiares forjados a partir das ideias de série e de simulacro, ambas características do barroco. Assim, o micro dentro da coleção se virtualiza a partir do paradoxo, multiplicando-se na miniaturização. As coleções proliferam-se com a procura constante por captar e controlar mundos “artificiais”, criando em torno deles um vínculo de fetichização. A fetichização deste processo de circulação da escrita acontece graças à reificação da relação de produção (por parte do autor) e, conseqüentemente, à sua apropriação (por parte do leitor). Neste processo, transforma-se um valor de uso geral (o do livro) num valor de uso particular (o do colecionador de histórias), produzindo-se assim outra valorização através da passagem do simples valor de uso ao valor de culto. Esta relação que ilumina a obra destes três autores não é nova, já estava presente no conceito de mercadoria e também no conceito da biblioteca percebida como coleção. Entretanto, desponta como novidade no que transfere a relação lúdica e infantil do colecionador de figurinhas ou de *comics* para a do leitor culto, melhor dizendo, *Cult*.

Nessas transformações há uma estratégia pedagógica que alimenta a passagem da obra à conotação de mercadoria, do objeto comum àquele que forma parte de uma coleção, do leitor comum ao de colecionador de relatos, como se se tratasse de uma biblioteca em miniatura, fora do interesse geral. Na coleção de narrativas de Lamborghini, de Aira e de Bellatin, encontra-se uma obra e também certa codificação das suas influências literárias, bem como uma forma de olhar, de interpretar e de viver a literatura. Neste sentido, todos eles encontrariam pontos



em comum com Walter Benjamin ao considerar que miniaturizar é tornar portátil, uma forma de possuir as coisas, mas que, ao mesmo tempo, é tornar inútil, pois o que foi reduzido é libertado de qualquer sentido. Mesmo assim, os pontos de convergência se agigantam entre eles, se levarmos em conta que, como aponta Susan Sontag em *Sob o signo de saturno* (1986):

O livro é uma miniaturização do mundo, que o leitor habita.... a forma mais elogiável de adquirir livros é escrevê-los, observa Benjamin num ensaio chamado “Desempacotando minha biblioteca”. E a melhor maneira de compreendê-los e também penetrar seu espaço: nunca compreendemos realmente um livro a não ser que o copiemos, diz em *Rua de Mão única*, assim como nunca compreendemos uma paisagem vista de um avião, mas somente caminhando por ela. (Sontag, 1986:97)

A questão do tamanho não é uma problemática atual para a estética, pois toda mudança provoca uma complexidade. No livro dedicado à miniatura e ao gigante, Susan Steward (1994) observa que a relação fundamental com o gigante está articulada no nosso vínculo com a paisagem, a qual nos leva a pensar o contexto cultural na que se inserem as obras destes escritores. Um contexto no qual, tal como aponta Silvia Schwarzbock (2008), o sublime tem perdido relevância e o tamanho do percebido já não é determinante na experiência estética. Talvez, seja isso o que conduz estes escritores a brincar com a combinação entre o desmesurado (a exageração, a proliferação e o excesso do extraordinário) e o pequeno através da proliferação de relatos e de coleções dos mesmos. Diz Schwarzbock:

Ni el modernismo, ni las vanguardias ni el pop ni el conceptualismo no el postmodernismo, por mucho que experimentan con el tamaño de la obra, lograron introducirlo como problema filosófico en el campo cada vez más especializado y academizado de la estética. El tamaño siempre rebaja el sentido de la obra, porque la limita. Hace de ella una mera cosa, un objeto porque la limita. La medida limita a la obra cuando lo sublime demanda que sea ilimitada. Que la obra sea tangible indica que podría no haber existido y que dejará de existir. El tamaño inscribe las obras en la historia materialista de la cultura (Engels). Relaciona a la obra con el

éxito o el fracaso y no con las que la precedieron en términos de superación o retroceso. (Schwarzbock, 2008:57)

A miniatura é tratada em diferentes romances de Aira, como em *El Divorcio* (2010), quando dois alunos, Leticia e Raul - que se encontram muitos anos depois em circunstâncias do cotidiano - se salvam de um incêndio no colégio graças à reprodução em miniatura da sua planta, a qual se queima simultaneamente com o prédio original em escala normal.

No veían cómo podían caber, en esa maqueta del tamaño de un baúl, sobre todo pensando que eran dos (porque no tenían intención de separarse), y que la idea, una vez adentro, era correr hasta encontrar la salida... Pero la fama de ese segundo Colegio descansaba en el hecho confirmado de que hasta el menor detalle del Colegio real estaba reproducido con la mayor exactitud, lo que era una garantía de espacio. ... el interior de la miniatura empezó a brillar como una lámpara... Maravillados, boquiabiertos, Leticia y Enrique, pudieron contemplar esa obra maestra de lo liliputiense, en la que cada cuarto, cada mueble, cada objeto, estaba reproducido con la más perfecta minucia. El efecto de realidad que producían era tal que no parecían reproducciones sino los originales vistos a través de un cristal.(Aira, 2010:29)

Assim, em cada nova narrativa destes autores se define uma estética e uma ética. Um compromisso com uma “constante humana”, uma espécie de pulsão criadora que volta ciclicamente ao longo da história. Dessa forma, o barroco, assim como a proliferação que o caracteriza, invoca momentos de transformação, de mutação e de inovação. A essa textura em camadas, que à simples vista parece complexa, somam-se simultaneidades e sincronias que impedem, muitas vezes, que enxerguemos a unidade ou o todo ao qual pertencem. As histórias aparecem descentradas, e daí a necessidade de se repetir personagens ou temáticas, por exemplo. Cria-se luz sobre as mesmas temáticas, mas agora contadas de outra forma, dando sensação de que se está trabalhando a forma, o sistema de escrita. Mas, no fundo, essa artificialização nos revela algo bem simples, uma escrita que se esvazia para voltar a expor no tapete o conteúdo, de forma lúdica, mas também crítica, gerando uma nova possibilidade de leitura destas literaturas.