



Entre espectros e imigrantes: um olhar sobre Os fantasmas, de César Aira

Between specters and immigrants: a look at Ghosts, by César Aira

Dossiê: a literatura e os fins do capitalismo

Aline Rocha de Oliveira*

Lattes: 0612598655235711

E-mail:
aline.rocha.oli@gmail.com

Recebido: 31/05/2024
Aprovado: 16/09/2024

Resumo:

Este trabalho propõe uma leitura do romance *Os fantasmas* (1990), de César Aira, que fabula um edifício em construção, o qual é erguido conforme se desenvolve a narrativa. A história nuclear se passa no último dia do ano e gira em torno de uma família de imigrantes chilenos que vive na Argentina em situação ilegal e que habita provisoriamente o terraço do edifício em questão, uma vez que o pai, Raúl Vinãs, se divide entre os postos de mestre de obras e zelador do local. Além dessa família, o prédio é também habitado por fantasmas, que, ademais de darem título ao livro, estabelecem um papel central na trama. Os conflitos laborais das personagens têm como cenário o contexto de redemocratização da Argentina, marcado pelo modelo político-econômico neoliberal, mas Aira nos prega peças, e os caminhos que o autor percorre por entre os andares do prédio, localizado no bairro de Flores, em Buenos Aires, são labirínticos e cheios de armadilhas. Longe do desejo de criar um retrato social do período em questão, e expondo fraturas entre a ficção e a realidade, Aira constrói microcosmos caracterizados por seu caráter anacrônico e heterotópico, fazendo da literatura um espaço de afirmação de formas de vida que, por um lado, suspendem normatividades sociais e tensionam relações entre o humano e o monstruoso, e, por outro, mobilizam ficcionalmente problemáticas que envolvem a propriedade privada e as possibilidades de partilhar o mundo sensível diante da precariedade.

Palavras-chave:

César Aira; neoliberalismo; heterotopia; anacronia; monstruosidade.

Abstract:

This paper proposes a reading of the novel *Los fantasmas* (1990), by César Aira, which fables a building under construction, being erected as the narrative develops. The core story takes place on the last day of the year and revolves around a family of Chilean immigrants who live in Argentina illegally and who temporarily live on the terrace of the building in question, since the father, Raúl Vinãs, is divided between the positions of janitor and construction

*Professora substituta de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FFP/UERJ). Doutora em Literatura Comparada (2020) e mestra em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura (2016) pela Universidade Federal Fluminense.

foreman. In addition to this family, the building is also inhabited by ghosts, who give the book its title and play a central role in the plot. The characters' labor conflicts are set in the context of Argentina's redemocratization, marked by the neoliberal political-economic model, but Aira plays tricks on us, and the paths that the author takes between the floors of the building, located in the neighborhood of Flores, in Buenos Aires, are labyrinthine and full of traps. Far from the desire to create a social portrait of the period in question, and exposing fractures between fiction and reality, Aira builds microcosms characterized by their anachronistic and heterotopic character, making literature a space for affirming forms of life that, on the one hand, suspend social norms and tension relations between the human and the monstrous, and, on the other, fictionally mobilize issues that involve private property and the possibilities of sharing the sensitive world in the face of precariousness.

Keywords:

César Aira; neoliberalism; heterotopia; anachrony; monstrosity.

Ter dinheiro é uma espécie de virilidade, *a única que conta na Argentina*. Nisto este país para onde a gente veio é tão estranho e único. Tanto que nos isolou do resto do mundo, ao que a gente pertence como estrangeiros, e nos manteve como reféns. É certo que tem, ou deveria ter pelo menos, outra forma de virilidade, que não precisa do dinheiro. Na posição em que a gente se encontra é difícil de conceber, é como se para isso a gente devesse voltar no tempo e no mundo, até o Chile e até algo anterior ainda. Qual é essa outra forma de virilidade? *A popular?* Não, porque o popular está subordinado, é uma forma eminentemente subordinada da hierarquia de virilidades. Melhor, é a forma *primitiva*, quer dizer, a desestatizada. (César Aira, *Os fantasmas*)

O romance *Os fantasmas*, de César Aira, publicado pela primeira vez em 1990 e ambientado na cidade de Buenos Aires, mais precisamente no bairro de Flores, na rua José Bonifácio 2161, fabula um edifício em construção, que é erguido conforme se desenvolve a narrativa. O esqueleto do edifício – inconcluso, interminável – recebe periódicas visitas dos proprietários de classe média dos apartamentos que estão sendo construídos, dos arquitetos e decoradores, e abriga provisoriamente trabalhadores e crianças, além dos seres imateriais que dão título ao livro. A história nuclear se passa no último dia do ano, de modo que o leitor é também convidado a participar dos rituais de celebração, dos conflitos familiares, das refeições divididas, da vida coletiva, do convívio e da solidão de cada uma das personagens. Muito embora se passe em Buenos Aires, o enredo gira em torno de uma família imigrante chilena que vive no terraço do prédio e cujo pai, Raúl Viñas, se divide entre os postos de zelador do edifício e mestre de obras.

Sugere-se que o romance ocorra ainda durante o período da ditadura de Pinochet, e quando a Argentina já iniciava o seu processo de redemocratização, paradigma histórico que acarreta uma série de simbologias e que justifica a reiterada presença, no livro, de imigrantes chilenos no país. A situação da família de Raúl Viñas e Elisa Vicuña corresponde à de muitos trabalhadores que compartilham com eles as mesmas circunstâncias e contexto social: “não eram residentes legais, não tinham documentos de

trabalho; em revanche, não lhes pagavam quase nada, mas era muito para eles, pela diferença da moeda” (AIRA, 2017). A provisoriedade faz parte de sua condição enquanto habitantes do edifício, e a família já tinha saída programada para quando a construção terminasse.

Como se sabe, o processo de redemocratização pelo qual passaram diversos países da América Latina nas últimas décadas do século XX coincide com o período de neoliberalização da economia, pautada em noções que consideram o desenvolvimento nacional a partir desse paradigma político. A precarização laboral, além da desigualdade na distribuição de renda, é uma das consequências do modelo neoliberal de produção, e foi justamente tendo esse cenário como pano de fundo que o escritor desenvolveu os conflitos da trama. Mas Aira nos prega peças, e os caminhos que percorre pelas escadas e apartamentos deste edifício no bairro de Flores são labirínticos e cheios de armadilhas. Longe do desejo de criar um retrato social do momento histórico pelo qual a Argentina e o Chile atravessavam, Aira cria, entre a realidade e a ficção, o seu próprio universo sensível.

As leituras críticas feitas acerca desse romance de Aira tomam algumas direções: uns veem no livro “uma espécie de retrato satírico da reconstrução da Argentina nos anos do pós-ditadura”, outros refletem a respeito da estrangeiridade e das “relações de classe dos chilenos, que são vistos como ‘inferiores’ pelos argentinos em comparação com os fantasmas”, ao passo que outros identificam na construção que marca o enredo do romance a “alegoria ou fábula da própria construção que é a vida coletiva e urbana de toda cidade moderna e contemporânea” (RIBEIRO, 2021). Passando pelas ramificações de tais perspectivas, nossa leitura se deterá, sobretudo, nas potencialidades temporais das figuras fantasmagóricas que marcam a narrativa; no modo como tanto estes monstros como os imigrantes chilenos tensionam e subvertem distintas noções de propriedade – inclusive a ideia de propriedade privada –; e no caráter heterotópico do edifício que habitam.

Intempestivamente, os fantasmas do edifício da rua José Bonifácio, por subverterem a temporalidade e por condensarem em si a potencialidade do infinito, mobilizam o passado, o presente e o futuro das personagens e do tempo narrativo. Em seu livro *Restos épicos: la literatura y el arte en el cambio de época*, Mario Cámara faz o seguinte questionamento acerca da temporalidade heterogênea que compõe o fantasma: “Un fantasma, al no estar vivo ni muerto, problematiza la pregunta por su origen y por su futuro. ¿Desde cuándo es un fantasma? ¿Hasta cuándo lo será? Su presencia enmaraña la línea de tiempo que la modernidad ha imaginado y pensado como progresiva” (CÁMARA, 2017, p. 137). A colocação do crítico se estende para o seguinte questionamento: “la aparición del fantasma se da bajo un régimen intempestivo, y en cuanto tal se encuentra siempre fuera de lugar. ¿Cómo leer el fuera de lugar en nuestro

presente latinoamericano?” (CÂMARA, 2017, p. 137). Tendo em vista os fantasmas que habitam a narrativa de Aira, as reflexões propostas pelas considerações e indagações de Cámara nos levam a caminhos conceituais que, por um lado, reinterpretem a linearidade temporal da história, valorizando a anacronia enquanto procedimento de leitura, e, por outro, consideram os espaços nas tensas relações que estabelecem com seu entorno, assim como ocorre no caso do edifício inconcluso, ele mesmo “fora do lugar”. No espaço da narrativa, são intermináveis tanto o edifício quanto a própria existência dos fantasmas, entrelaçados seres e espaço na lógica do contratempo.

Nesse viés, o projeto teórico e filosófico de Jacques Rancière voltará suas atenções para as implicações históricas e ficcionais do anacronismo como método. Desse modo, “antes de dizer respeito a um ‘problema horizontal’, *da ordem do tempo*, o anacronismo é um problema de ordem vertical, da *hierarquia dos seres*, e por isso a sua desordem, o seu dissenso, acaba por também provocar a desordem das hierarquias” (RANCIÈRE, 2011, p. 23-24). Assim, o dissenso temporal promovido pela ficção – e pela ficção historiográfica – pode, então, provocar uma desordem na hierarquia dos viventes. Desarticulando o estigma negativo do termo “anacronismo”, Rancière propõe que o que existem, na realidade, são anacronias, acontecimentos que desidentificam o tempo dele mesmo para propor direcionamentos temporais inéditos. Segundo sua definição:

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente pra trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saídos do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. (RANCIÈRE, 2011, p. 49)

A anacronia, portanto, propõe outras narrativas que desarticulam a linearidade e a progressão do tempo e da história, conectando linhas temporais e subvertendo o passado e o futuro, de modo a trazer à luz outros regimes de pensamento, dando lugar para o dissenso e, por isso, para a política. A partir daí podemos considerar que a monstruosidade do fantasma é uma anacronia que, como um arquivo que funciona também de modo anacrônico, imprime em si próprio a “confusão das épocas”. Sua incoerência física e subjetiva diz respeito igualmente a uma incoerência temporal. No caso do romance de Aira, em que os fantasmas convivem e compartilham o espaço com imigrantes chilenos em situação ilegal, que vivem de forma precária e provisória em um prédio que constroem para outros, mais ricos e inseridos em dinâmicas estatais das quais eles não fazem parte, a presença dos seres corresponde ainda à fabulação dissensual do habitar, uma vez que a partir da justaposição dessas duas figuras – fantasmas e imigrantes – o escritor coloca em questão, além de problemáticas pertinentes à ordem do pertencimento, a potencialidade ficcional de imaginar comunidades que ocupem o espaço

Em reflexões sobre tal problemática e a partir de uma mirada que vincula de forma substancial estética e política, Rancière reivindica uma revalorização de certos temas e está interessado nos atores e nos objetos dos quais a arte trata, o que para o filósofo se relaciona, justamente, com as possibilidades de atribuir visibilidade às formas e de dispor materiais no espaço comum, no plano do sensível, o que, em última instância, diz respeito à cooperação do fazer a história. O filósofo considera o mundo como uma habitação comum passível de polêmicos modos de “ocupações”, e pontua, a partir das noções de “fábrica do sensível” e “partilha do sensível”, o lugar das práticas artísticas nesta configuração:

Em reflexões sobre tal problemática e a partir de uma mirada que vincula de forma substancial estética e política, Rancière reivindica uma revalorização de certos temas e está interessado nos atores e nos objetos dos quais a arte trata, o que para o filósofo se relaciona, justamente, com as possibilidades de atribuir visibilidade às formas e de dispor materiais no espaço comum, no plano do sensível, o que, em última instância, diz respeito à cooperação do fazer a história. O filósofo considera o mundo como uma habitação comum passível de polêmicos modos de “ocupações”, e pontua, a partir das noções de “fábrica do sensível” e “partilha do sensível”, o lugar das práticas artísticas nesta configuração:

Pela noção de “fábrica do sensível”, pode-se entender primeiramente a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas. Mas a ideia de uma “partilha do sensível” implica algo mais. Um mundo “comum” não é nunca simplesmente o ethos, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis. [...] Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades. (RANCIERE, 2009, p. 67-69)

A redistribuição do sensível em *Os fantasmas* é formulada na sobreposição de distintas camadas, articuladas, por sua vez, pelos andares do edifício; por sua relação com o espaço de fora. Se de um lado acompanhamos o conflito social entre os que aguardam a construção de suas propriedades e os que constroem-nas habitando-as – e, note-se, são eles, os imigrantes chilenos, que habitam o terraço, o topo da estrutura horizontal que subverte alegoricamente a pirâmide econômica –, de outro, identificamos na existência monstruosa dos fantasmas, além da provisoriidade da própria condição humana, uma ruptura radical com os modos tradicionais de possuir algo.

Na incompletude das paredes do edifício, “que de fora não representava nada especial” (AIRA, 2007), Aira apresenta um microcosmos subjetivo e social que, paralelamente, está também em permanente estado de desenvolvimento. Desse modo, é possível dizer que o prédio em questão funciona como um protótipo do bairro de Flores – onde vive até hoje, inclusive, o próprio escritor –, ou ainda como um protótipo da cida-

de de Buenos Aires, criando, por extensão, uma espécie de mitologia arquitetônica da cidade moderna latino-americana. “O universo real se mede em milímetros, e é gigantesco” (AIRA, 2017), afirma o narrador em determinado momento, chamando nossa atenção para o paradoxal jogo de equivalências estabelecido entre diferentes métricas de proporção. Se entendemos que o edifício mantém uma relação peculiar com o seu entorno, subvertendo uma série de normas e padrões sociais e unindo camadas de significações e de temporalidades, o conceito de heterotopia pode ser valioso na reflexão a seu respeito.

Jacques Rancière identifica que “a palavra utopia carrega duas significações contraditórias”. Por um lado, diz respeito ao “ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível”, aquela necessária para que o mundo seja, talvez, mais democrático; por outro lado, implica também “a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 61). Nesse sentido, a utopia pode ser, concomitantemente, a desordem necessária e o apaziguamento totalizante. Tendo em vista essa contradição, quando analisa em *A noite dos proletários* (1988) o complexo encontro entre “os engenheiros da utopia e os operários”, Rancière observa que os engenheiros propunham “um novo corpo real da comunidade, no qual as vias fluviais e os trilhos traçados no chão tomariam o lugar das ilusões da palavra e do papel”, e os operários, ao não oporem a prática à utopia, devolvem a ela “seu caráter de ‘irrealidade’, de montagem de palavras e imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível”. Para ele, “as ‘ficções’ da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias” (RANCIÈRE, 2009, p. 62), isso porque a redistribuição do comum, nessas ficções, que explicitam o dissenso necessário entre o que pode-se pensar e o que pode-se realizar, entre as formas de se conceber a ficção artística, política e historicamente, produzem diferentes maneiras de reconfigurar a partilha do universo sensível, imaginando um outro lugar para a disposição das coisas.

Nessas considerações, Rancière nos apresenta algumas definições de utopia, pontuando suas ambiguidades. Em substituição a esse conceito, o filósofo propõe a noção de “heterotopia”, a qual nos fornece como opção conceitual sem se preocupar com o desenvolvimento do termo, elaborado pela primeira vez algumas décadas antes por Michel Foucault. Para este, existem espaços que podem criar fraturas nas relações de poderes e saberes e que, conjugando de modo relacional distintos lugares, interferem materialmente no cotidiano. No texto “De espaços outros”, Foucault nos apresenta esses espaços, os quais chama de “heterotopias”, sustentando a tese de que o século XX é o século do espaço: “Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado e do disperso” (FOUCAULT, 2013, p. 113). Em sua reflexão, Foucault identifica, no transcurso epistemológico ocidental, três formas fundamentais de se compreender o espaço: por lo-

calização, na sociedade medieval; por extensão, concepção inaugurada pelas descobertas de Galileu; e por alocação, perspectiva “definida pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos” que caracterizaria a concepção contemporânea do espaço (FOUCAULT, 2013, p. 11). O filósofo, então, concentra suas atenções nas “alocações”, que teriam por qualidade fundamental a heterogeneidade estabelecida na relação e nas referências estabelecidas com o “espaço de fora”. Essas alocações são divididas por ele em dois grupos: as utopias e as heterotopias. Enquanto as utopias são essencialmente irreais e não se apresentam materialmente nas sociedades, as heterotopias, por outro lado, constituem-se como “espécies de utopias efetivamente realizadas” (FOUCAULT, 2013, p. 115) existentes em todas as sociedades.

Ao formular sua heterotopologia, Foucault demarca seis princípios fundamentais em sua conceituação: 1) todas as culturas possuem heterotopias; 2) ao longo da história, todas as sociedades podem dar funcionalidades diferentes para as heterotopias que cria; 3) a heterotopia justapõe em um único lugar real vários outros espaços; 4) as heterotopias, associadas a recortes no tempo, abrem-se a heterocronias; 5) as heterotopias funcionam num sistema de abertura e fechamento; 6) as heterotopias têm uma função em relação ao espaço restante. Vemos que, nessas definições, a heterotopia é um conceito espacial cujas caracterizações dizem respeito também ao âmbito temporal, uma vez que coloca em jogo diferentes épocas e culturas. Além disso, conforme explica Foucault, o corte temporal que as heterotopias promovem se realiza como uma ruptura em relação ao “tempo tradicional”. Para elucidar essa ideia, o filósofo recorre a alguns exemplos, dos quais podemos citar as heterotopias do cemitério, do museu e da festa, que produzem, respectivamente, a dissolução da vida e da ilusão de eternidade, a sobreposição de tempos e seu caráter passageiro. Desse modo, as heterotopias podem compatibilizar tempos incompatíveis, isso porque possuem a “curiosa propriedade de estar em relação com todas as demais alocações; mas, de um modo tal, que elas suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que são por elas designadas, refletidas ou reflexionadas” (FOUCAULT, 2013, p. 115).

Diferente das utopias, que estariam dispostas em um imaginário irreal e imaterial, as heterotopias, ao mesmo tempo que estabelecem “contralocalizações”, integram o cotidiano e mantêm tensão permanente com as leis do seu entorno, demarcadas por determinadas relações de poder. A especificidade do tempo nas heterotopias está relacionada, para Foucault, com suas possibilidades praticáveis. Ou seja, a vivência nos espaços heterotópicos proporciona, na vida dos agentes sociais, modos de justaposições temporais.

Pode-se dizer que a heterotopia delimita, espacialmente, a *diferença*, o mesmo e o outro, que só podem ser concebidos a partir das relações que estabelecem, que por sua vez são também de ordem temporal. Uma vez que algumas delas existem com o único objetivo

de abrigar o que de certa maneira estaria fora da conduta estabelecida pelos mecanismos de poder, as heterotopias demarcam uma forma de distribuir o comum. Desse modo, é possível dizer que, com tal conceito, Foucault explicita materialmente um certo ponto de vista sobre os espaços dos quais Rancière trata quando pensa na polêmica partilha do universo sensível.

Construído ficcionalmente como um espaço heterotópico, o edifício onde habitam os fantasmas e a família chilena faz convergir distintos núcleos temporais, sobretudo em consequência da presença dos monstros; dispõe em um mesmo espaço a vida e a morte; é formulado fundamentalmente a partir da noção de *diferença*; e compõe de forma basilar as relações entre os seres e a constituição de suas subjetividades. Conforme elucidada Foucault no transcurso de seu desenvolvimento conceitual, as heterotopias, ao atuarem em condições não hegemônicas, estabelecem ainda uma tensão com as leis do seu entorno, sejam elas jurídicas, sociais ou culturais, subvertendo, assim, determinadas relações de poder. Somado a isso, temos a família composta por Raúl, Elisa, Patri e as demais crianças, que, apartada dos modos jurídicos, laborais e, em última instância, estatais de pertencimento, constituem por si só um corpo social heterotópico. A transgressão de leis de diversas ordens é também identificada por Foucault quando o filósofo reflete a respeito da condição do monstro (2001). Por esse motivo, é possível afirmar que o romance de Aira expõe esta dupla transgressão: a que se refere ao caráter heterotópico do edifício construído e a que se vincula à existência dos fantasmas em seu interior. No ensaio “Por una comunidad de monstruos”, a crítica literária argentina Andrea Torrano faz a seguinte consideração:

[...] si la variedad de monstruos señala que somos una multiplicidad de formas de vida singulares y que nuestras diferencias no pueden reducirse a un cuerpo político, pero que, no obstante, compartimos una existencia común, entonces la monstruosidad es el rasgo de comunidad por venir. Y, por lo tanto, la comunidad de monstruos es nuestra tarea política. (TORRANO, 2013)

Mais adiante, Torrano pontua que “el monstruo es esa vida inapropiada e inapropiable que se opone al poder – a la determinación de la vida –, es la posibilidad de la metamorfosis, la potencia de la vida en toda su virtualidad” (TORRANO, 2013). Ontologicamente, o monstro constrói linhas de fuga por ser inapropriado, nas duas acepções da palavra: ele não responde à lógica da apropriação e é também inadequado. Entre as leis que os fantasmas do romance de Aira subvertem, estão as leis que regulam a propriedade privada, que diante de sua presença tornam-se inoperantes: atuando fora de suas premissas, os fantasmas habitam conflituosamente este edifício que, na narrativa, é marcado pela diferença de classe social daqueles que o possuem e daqueles que o constroem. Sendo assim, na narrativa de Aira, a noção de propriedade desenvolvida por Torrano ganha ainda um outro desdobramento e inclui este que é um dos pilares do Esta-

do Democrático de Direito e do liberalismo econômico.

A noção de biopoder, elementar nas reflexões desenvolvidas por Michel Foucault, diz respeito também ao controle do tempo e do espaço, o que estabelece relação direta com o liberalismo enquanto política econômica hegemônica nas sociedades ocidentais. Sua filosofia, ao identificar a capacidade do biopoder de induzir a determinados modelos comportamentais, está preocupada com as relações estabelecidas entre o saber e o poder, com o modo pelo qual os saberes podem funcionar como dispositivo de manutenção e imposição de poderes. Foucault concebeu a ideia de “monstro-humano” (2001), que diz respeito ao âmbito jurídico e suas leis, e chamará a atenção para o fato de que a própria noção de monstro é uma noção jurídica, uma vez que sua existência constitui “não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma” (FOUCAULT, 2001, p. 69). E continua:

No fundo, o que o monstro suscita, no mesmo momento em que, por sua existência, ele viola a lei, não é uma resposta da lei, mas outra coisa bem diferente. Será a violência, será a vontade de supressão pura e simples, ou serão os cuidados médicos, ou será a piedade. Mas não é a lei mesma que responde a esse ataque que, no entanto, a existência do monstro representa contra ela. (FOUCAULT, 2001, p. 70).

Na esteira dessa reflexão, Raúl Antelo verifica a existência de uma “duplicidade ético-estética do valor monstruoso”, uma vez que ao associar “a impossibilidade e a proibição”, o monstro “assinala, de um lado, um limite intransponível da lei, um não além; mas, por outro, se mostra abertamente como uma exceção palpável relativa a essa mesma lei que ele transgride e esvazia recorrentemente”. Posicionando-se fora da lei, o monstro desperta “uma possibilidade que embora não consiga alterar as práticas sociais, põe a natureza em jogo e variação constante, ativando desse modo sua própria potencialidade” (ANTELO, 2001, p. 17). Em *Aira*, o contato da família chilena com esses seres imateriais intensifica tais questões.

Filha mais velha de Raúl Vinãs e Elisa Vicuña, Patri, “quase uma criança”, “com a qual toda a família era especialmente cortês” (AIRA, 2017), ocupa o lugar de protagonista da narrativa e condensa em seu nome, Patrícia, a compatriota, a problemática referente à terra natal de sua família, ao pertencimento e, por extensão, à propriedade. Aos quinze anos, nessa idade intermediária em que não se é nem adulto e nem criança, a moça divide-se entre o cuidado dos irmãos mais novos, os afazeres domésticos e seus solitários devaneios sobre o mundo que a cerca. Com a mãe, Patri estabelece uma relação de lacunar cumplicidade, muito embora Elisa demonstre constantemente preocupações com sua madurez, exigindo dela uma postura menos “desorientada” perante a vida e aconselhando-a sobre a necessidade de se apaixonar por um “homem de verdade”:

Quando mergulhou na água uma das peças da Patri, os seus pensamentos se direcionaram à jovem. Ela sim era um motivo de preocupação mais sério para a mãe. Nunca tinha conhecido uma menina tão desorientada na vida. Ninguém, e ela menos, teria podido dizer no que terminaria. Era a idade, está certo, mas ainda assim constituía um caso alarmante. Tudo o que começava, abandonava, não tinha constância, não tinha gostos verdadeiros. Se pelo menos se apaixonasse! (AIRA, 2017).

É sobretudo a partir do olhar de Patri que entramos em contato com os fantasmas que habitam o edifício, com os quais ela também estabelece uma relação de curiosa cumplicidade. Patri representa o nó que liga os distintos universos subjetivos e existenciais da trama, sem pertencer exatamente a nenhum deles, inapropriada e inapropriável como todos os outros seres com os quais convive. Conforme foi dito, o romance de Aira se passa no último dia do ano, quando as personagens se dividem entre os trabalhos durante a manhã, esperando pelo almoço entre amigos e familiares e pela ceia de Réveillon ao fim do dia. Os fantasmas, que se comunicavam com a menina “em um castelhano sem sotaque, nem chileno nem argentino, antes como o da televisão” (AIRA, 2017), também estavam organizando a sua própria festa de virada do ano, para a qual, em determinado momento, convidam Patri. No entanto, para participar da festa, a jovem deveria deixar sua família e submeter-se à morte, juntando-se a eles. Patri, que antes parecia flutuar pela vida, sendo levada pelas solicitações dos mais velhos e pelo subir e descer na escuridão das escadas do prédio, é então confrontada por este impasse que ela mesma deve solucionar:

Mas uma festa, pensava, tinha algo de sério, de importante. Era uma suspensão da vida, de todas as seriedades da vida, para poder fazer algo sem importância: e não era importante isso? O tempo, estamos acostumados a vê-lo sempre dentro do próprio tempo, e quando está fora? O mesmo ocorre com a vida, a qual é comum, e parece o normal e o único aceitável conceber dentro de um marco geral da vida mesma. No entanto, havia outras possibilidades, e uma delas era a festa, a vida fora da vida.

Agora, se podia recusar o convite para uma festa?, pensava Patri. (Aira, 2017)

A festa, “uma suspensão da vida”, “a vida fora da vida”, esta outra heterotopia dentro da heterotopia do edifício, que duplica em uma *mise en abyme* as tensões espaciais e temporais da narrativa. A festa: um tempo fora do tempo, assim como os fantasmas são uma imagem fora do tempo e os imigrantes em situação ilegal um corpo fora do lugar. Pouco antes de fazer sua escolha, quando os demais familiares estão reunidos e no momento em que conseguem ficar a sós, Patri trava um diálogo sobre virilidade com sua mãe, no qual tangenciam questões pertinentes à nacionalidade, ao patriarcado e ao capitalismo. Elisa diz a sua filha:

Ter dinheiro é uma espécie de virilidade, a única que conta na Argentina. Nisto este país para onde a gente veio é tão estranho e único. Tanto que nos isolou do resto do mundo, ao que a gente pertence como estrangeiros, e nos manteve como reféns. É cer

to que tem, ou deveria ter pelo menos, outra forma de virilidade, que não precisa do dinheiro. Na posição em que a gente se encontra é difícil de conceber, é como se para isso a gente devesse voltar no tempo e no mundo, até o Chile e até algo anterior ainda. Qual é essa outra forma de virilidade? A *popular*? Não, porque o popular está subordinado, é uma forma eminentemente subordinada da hierarquia de virilidades. Melhor, é a forma *primitiva*, quer dizer, a desestatizada. (AIRA, 2017)

Com certa indignação, e pensando a respeito da própria condição enquanto estrangeira, a mulher associa virilidade e acúmulo de capital, associação de fatores responsável por isolar a família do “resto do mundo”, mantendo-a como refém – aquele que, contra a sua vontade, permanece por um determinado tempo e em um determinado espaço submetido ao poder de outrem. Para conceber uma *outra forma de virilidade* que prescindisse do dinheiro, Elisa diz que seria necessário voltar para outro *tempo* e para outro *espaço* que por sua vez prescindissem da hierarquia das virilidades e do poder estatal, em um exercício reflexivo que é também heterotópico. Em meados do romance, o narrador apresenta considerações que vão por um caminho semelhante, conduzindo-nos por um sonho de Patri. No calor profundo que fazia no sofá, que era sua cama, Patri sonha com o edifício no qual dorme, ainda em construção, “sem vê-lo completo e habitado senão tal como se encontrava agora, em obras. Era uma visão tranquila, sem profecias inquietantes, sem invenções, quase um modo de constatar os fatos” (AIRA, 2017).

A partir dos pensamentos inconscientes de Patri, Aira empreende uma reflexão teórica que entrelaça sonho, realidade, literatura, arquitetura e modos de habitar, tendo como ponto de partida as ideias de construído, não construído e do que se está por construir:

[...] entre sonho e realidade há uma diferença, mais notável quanto menor é o contraste entre um e outra. Neste caso a diferença se refletia na arquitetura, que já é um reflexo entre o que se construiu e o que se construirá. E a ponte dos reflexos era um terceiro termo, que é praticamente tudo na matéria: o não construído. (AIRA, 2017)

O “não construído” é “característico das artes que exigem para a sua realização o trabalho pago de grande quantidade de gente, a compra de materiais, o uso de instrumentos caros, etcétera”. O cinema é um caso típico de não construído, uma vez que “qualquer um pode pensar em um filme por fazer, mas as travas que impõem o saber fazer, os custos, o pessoal, fazem com que noventa e nove vezes de cada cem o filme não se faça” (AIRA, 2017). E continua, pensando em como a questão se estende para as demais formas artísticas:

Com as demais artes, em maior ou menor medida, acontece o mesmo. Mas se poderia pensar em uma arte em que as limitações da realidade tocassem no seu mínimo, em que o feito e o não feito se confunde, uma arte instantaneamente real e sem fantasmas. Talvez exista, e seja a literatura.

O narrador identifica, então, na literatura e em suas condições materiais de produção, bem como nas relações limítrofes que ela pode estabelecer com a realidade, uma confusão entre o construído e o não construído, culminando na seguinte questão: “A arquitetura não construída será a literatura? (AIRA, 2017). De toda maneira, para ele, as artes de modo geral têm uma “base literária” fundamentada no seu próprio mito, inclusive a arquitetura. Desdobrando esse exercício comparativo, o escritor desenvolve uma breve etnografia de diferentes povos, levando em consideração, para tanto, seus modos de habitar:

Há na África uma engraçada raça de anõezinhos, os pigmeus mbutu, caçadores nômades, sem chefe nem hierarquias. [...] Quando decidem acampar o fazem em uma clareira do bosque e a configuração do acampamento é do tipo “anel”, a qual os antropólogos consideram típica das sociedades igualitárias. As choças dos mbutu são uns cascos isótopos em qualquer de cujos pontos pode-se abrir um buraco; só o que eles abrem é a porta, e o fazem em direção dos vizinhos com quem melhor se dão. A senhora se aborrece com o vizinho por isto ou aquilo? Nenhum problema, anulam a porta e abrem outra mirando para os vizinhos do outro lado. Os pesquisadores que tomam nota do fato não percebem a consequência do sistema: que o mbutu sociável de verdade viveria na casa todo portas, quer dizer, sem casa; e, ao inverso, que a construção feita e completa se baseia na inimizade.

Os pigmeus mbutu não são os únicos povos abordados pelo narrador, que também descreve hábitos dos bosquímanos, dos zulus, dos aborígenes australianos. Para nós, o mais importante em suas observações diz respeito ao que delas se aproximam as ponderações de Elisa – ambos, narrador e personagem, ao imaginar a igualdade entre as sociedades e a não hierarquia dos seres, retomam um tempo e um espaço livre de pressupostos do Estado-Nação, em que sejam diferentes as noções de vizinhança, tão diferentes quanto as condições de vizinhança entre a família chilena e os fantasmas do edifício, implicadas em sua própria estrutura material.

Já era noite quando, no terraço do edifício da rua José Bonifácio 2161, onde a família vivia há não sabemos quanto tempo e onde todos estavam finalmente reunidos com os olhos no futuro do ano por vir, Patri decide, enfim, ir para o Réveillon com os fantasmas:

Sobre eles, que “não tinham nada que ocultar” (porque não viviam), as sombras tinham outro objeto. Aceito o convite, disse-lhes: um minuto antes da meia-noite vou me jogar daqui. Daqui?, disse um dos fantasmas, como se não entendesse. Sim, daqui. Ah. É mais prático, a Patri achou que devia esclarecer. Então assentiram; e por esse simples fato, por parecer terem entendido, já não resultaram tão sérios. Um deles lhe disse: Obrigado por confirmar, senhorita. Já está tudo pronto para o Réveillon (AIRA, 2017).

“Vem, eternidade, vem e seja o instante da minha vida!”, exclamava para si mesma”. O suicídio de Patri e sua escolha dão fim à narrativa, como se já não houvesse tempo ou história que dispensassem sua corporeidade; como se a fabulação onírica da construção de uma pátria alegorizada pela personagem se diluísse na imensidão, entre estrelas, espectros e fogos de artifício.

Referências

- AIRA, César. *Os fantasmas*. Trad.: Joca Wolff. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2017.
- ANTELO, Raul. *A ficção do híbrido*. Borges e a monstrosidade textual, *Gragoatá*, Niterói, v. 6, n. 10, p. 11-21, 2001.
- CÁMARA, Mario. *Restos epicos: la literatura y el arte en el cambio de época*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería, 2017.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Trad.: Ana Cristina Arantes Nasser. In: *Estudos avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Trad.: Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. Trad.: Mônica Costa Netto. In: SALOMON, Marlon. *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.
- RIBEIRO, Luiz Antonio. Os fantasmas, de César Aira, um convite à construção da literatura. [s.d.]. *Jornal Nota*. Disponível em: <<https://jornalnota.com.br/2021/01/15/os-fantasmas-de-cesar-aira-um-convite-a-construcao-da-literatura/>>. Acesso em 21 mai. 2024.
- TORRANO, Andrea. Por una comunidad de monstruos. In: *Revista Caja Muda: literatura, ensayo, sexualidade*, Córdoba, n. 4., 2013.