

## QUE AUTOFIÇÃO É ESTA? O PROCEDIMENTO AUTORREFERENTE EM CÉSAR AIRA

Luana Marques Fidencio (UFU)<sup>1</sup>

**Resumo:** Em *Como me tornei freira*, César Aira apresenta uma diluição de elementos autorreferentes, como o nome próprio do autor, na sua narrativa. Acredita-se que o escritor mobilize a autoficção enquanto procedimento capaz de gerar narrativas altamente ambíguas, provocativas e desestabilizadoras. Tomando por ponto de partida a obra de Aira, propõe-se uma reflexão acerca dos limites da literatura e de seus imbricamentos com formas narrativas como as autobiográficas. Acredita-se que se apresenta na literatura de César Aira, mais que uma provocação, uma exortação frente à necessidade de se refletir sobre literatura, limites da ficção, lugar da tradição e formas narrativas as mais diversas, inclusive as mais recentes.

**Palavras-chave:** Autobiografia; Romance; Autoficção; Procedimento autorreferente; César Aira.

No presente trabalho pretende-se discutir o modo como o escritor argentino César Aira se utiliza da autoficção em sua obra. Ressalta-se que o conceito de autoficção tem mobilizado cada vez mais pesquisadores, especialmente aqueles que se dedicam às literaturas contemporâneas, e que o romance *Como me tornei freira*, de Aira, é capaz de contribuir com as reflexões a respeito da autoficção e dos mais variados usos da autorreferência nas narrativas literárias.

Apesar da aparência de unidade que se manteve até o século XX, a dissolução das escolas artísticas deu espaço para as chamadas estéticas de ruptura, para os processos contestatórios e para as vanguardas, por exemplo. Também a literatura produzida nesses períodos de transição refletiu tais perdas. O século XX foi extremamente marcante, muitas vezes num sentido deveras traumático, e, se caracterizou também por mudanças drásticas das temporalidades que passaram a se suceder com mais e mais rapidez. Desse modo, as percepções e representações foram alteradas, assim como as fronteiras, desde as fronteiras entre territórios até fronteiras mais sutis, como as fronteiras entre as formas de arte e de narrativas. A propósito dessas diluições de fronteiras, Josefina Ludmer, esclareceu, em *Aqui, América-Latina*:

Hoje não apenas aparecem novos territórios e divisões do mundo, mas sim outras formas de territorialização. Saskia Sassen, Arjun

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras (UFU), atualmente doutoranda em Estudos Literários (UFU) e bolsista CAPES. Contato: lauanafidencio@gmail.com. Este trabalho decorre da pesquisa em desenvolvimento no curso de Doutorado em Estudos Literários (UFU).

Appadurai, Achille Mbembe, Howard Rheingold, Mike Davis, Arturo Escobar, David Harvey e muitos outros coincidem: estamos em uma economia que organiza o território de outras maneiras e em uma nova forma de territorialização do poder. Em outros modos de territorialização e em outras desterritorializações. A globalização produz espacialidades que pertencem tanto ao global quanto ao nacional, ao regional e ao local. Caem algumas fronteiras, reforçam-se ou aparecem outras; a questão do território como parâmetro de autoridade, direitos e soberania tem entrado em uma nova fase. (LUDMER, 2013, p. 124).

Se a globalização se fez perceber entre nós já sobretudo desde as últimas décadas do século XX, é agora, nesse início do século XXI, herdeiro de tantas mudanças, que a crítica e pesquisadores de literatura se veem obrigados a admitir que o valor da literatura nunca esteve tão em baixa quanto no presente. Nos dias que correm, a instituição literatura parece fadada a tentar mediar sua perda de status e privilégios arrebanhados ao longo dos séculos anteriores. Nesse espaço de disputas e perdas, escritores de literatura apresentam propostas estético-literárias mais e mais *sui generis*, mais e mais complexas nos jogos que estabelecem com o cânone literário. É nesse sentido, de afirmar a possibilidade dos ganhos que a literatura contemporânea pode proporcionar que se resgata aqui o diagnóstico de Antoine Compagnon, em *O demônio da Teoria*:

Após o estreitamento que sofreu no século XIX, a literatura reconquistou desse modo, no século XX, uma parte dos territórios perdidos: ao lado do romance, do drama e da poesia lírica, o poema em prosa ganhou seu título de nobreza, a autobiografia e o relato de viagem foram reabilitados, e assim por diante. Sob a etiqueta de *paraliteratura*, os livros para crianças, o romance policial, a história em quadrinhos foram assimilados. Às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-letas antes da profissionalização da sociedade. (COMPAGNON, 2010, p. 34).

Ainda que seja necessário fazer a distinção entre o modo de produção, análise e consumo de ficções na contemporaneidade, não parece que o cenário atual aponte para o fim da literatura, mas muito pelo contrário. Mas ainda que pareça óbvio, é importante reiterar que a literatura produzida no presente não pode ser lida sem as devidas articulações com a tradição literária, não apenas com a moderna, mas ainda com a clássica. Assim como o valor e função da literatura, já desde certo tempo, deixaram de parecer autoevidentes seja para especialistas, seja para escritores, ou seja, ainda para leitores. Em se tratando da definição de literatura, de novo Compagnon afirma que definir a literatura já foi tarefa menos ingrata que no presente:

O termo *literatura* tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário. Pode-se, entretanto, definir literariamente a literatura? (COMPAGNON, 2010, p. 34).

Importante esta citação de Compagnon na medida em que ela evidencia o seguinte fato: se as formas de entendimento do que é literatura, a escrita literária ou mesmo uma obra de arte literária mudam como mudam os demais elementos culturais no decorrer do tempo, uma constante a ser observada parece ser a maneira como a escrita enquanto forma de arte mantém uma íntima relação com as transformações nas percepções que os sujeitos têm de si mesmos.

Justamente nesse sentido que encarar a literatura contemporânea, em suas formas mais e mais divergentes e múltiplas, obriga que se considere, por exemplo, os jogos e armadilhas de sentido plantadas nas narrativas pelos autores contemporâneos. Uma dessas famosas jogadas de atração que os autores têm executado na literatura do presente é o que se denomina em sentido lato e impreciso, autoficção. Afinal, uma das poucas unanimidades entre os pesquisadores das autoficções refere-se justamente à imensa dificuldade, senão impossibilidade, de delimitar o que seja esse fenômeno e suas características principais.

Entretanto, enquanto a crítica lida com a constatação duma indecidibilidade entre narrativa de ficção e narrativa íntima, autobiográfica, como característica mais marcante desse tipo de fenômeno narrativo, os autores de ficção, sobretudo contemporâneos, parecem bastante confortáveis com as experimentações literárias empreendidas a partir do uso ambíguo da primeira pessoa em suas ficções, em coincidência onomástica autorreferente que causa ruído tanto para os elementos autobiográficos inseridos nessas narrativas, quanto para os elementos constitutivos das narrativas de ficção.

Todavia, deve-se lembrar que a confusão proposital entre vida e obra não é privilégio da contemporaneidade, mas sim uma pulsão e uma das constantes que perpassam as ficções desde que a literatura se constituiu como literatura. O fato, por exemplo, dos imbricamentos entre romance e autobiografia terem se tornado mais perceptíveis e evidentes na literatura do século XX foi objeto de reflexão de Jean-Yves Tadié em *O romance no século XX*, onde se diz que: “No século XX, o apresentador de

marionetes surge no palco com os seus bonecos: mais poderoso do que eles, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo”. (TADIÉ, 1992, p. 12). O mesmo teórico afirmou ainda, tratando de um dos grandes monumentos da prosa do XX, que: “A primeira pessoa permite a Proust utilizar o discurso analítico, a interpretação infinita, a leitura da essência sob as aparências, com uma liberdade que o romance na terceira pessoa não lhe teria dado”. (TADIÉ, 1992, p. 14).

Importante mencionar aqui também o teórico italiano Carlo Ginzburg, quanto esse afirma que, em se tratando de Proust: “Com frequência se enfatiza que a pessoa que diz ‘eu’ na *Recherche* é e não é Marcel Proust.” (GINZBURG, 2001, p. 39). Apesar de se reconhecer aqui a pertinência dessas discussões acerca dos movimentos em direção à autorreferência situadas em momentos anteriores ao surgimento do neologismo autoficção, parece inegável que contemporaneamente se assiste a uma massificação da emergência das autoficções, assim como o surgimento de uma vasta gama de tentativas de abordar teoricamente esse tipo de narrativa.

O sucesso na recepção tanto editorial quanto crítica da autoficção parece ainda em expansão depois de mais de 3 décadas do surgimento do neologismo autoficção como resposta/provocação crítica empreendida por Serge Doubrovsky à “casa vazia” do quadro explicativo de Phillippe Lejeune. No entanto, ao lado do grande sucesso e expansão do prestígio das autoficções, grassa uma grande turbulência terminológica e disputas teóricas ainda em aberto. O fenômeno autoficcional, na medida em que se apresenta das mais variadas formas, tem suscitado hipóteses bastante diversas e muitas vezes divergentes.

A autoficção, cujo surgimento se referiu inicialmente, segundo seu criador, ao interesse de dar nome a procedimento comum a vários escritores franceses contemporâneos de Doubrovsky, ela tem sido considerada por muitos como o despontar de um novo gênero literário. Acredita-se oportuno questionar se a autoficção se apresentaria como movimento de consolidação de um novo gênero literário ou se refletiria fenômenos mais fluídos e de difícil precisão como, por exemplo, um movimento contemporâneo da forma narrativa romance, uma espécie de canibalização que teria se voltado agora para absorver as formas narrativas autobiográficas.

A favor deste argumento pode-se lembrar que o gênero romance tem ao longo de sua história praticado vários atos de “predação” para com as outras formas narrativas,

como ocorreu com o diário, a epístola e a própria autobiografia, no seu formato tradicional, ao longo do romance do século XX.

Quem sabe, se poderia supor que o romance no presente, por meio da autoficção e das demais formas de escritas autorreferentes, opera uma reconfiguração de sua forma para se aproximar dos interesses e do gosto do leitor contemporâneo? Afinal, no mesmo sentido, o romance enquanto forma parece ter posto em marcha um enxugamento de sua forma, recorrendo inclusive à forma do conto breve, dele retirado alguns elementos constitutivos, de modo a se redefinir: como romance, agora breve e acentuadamente firmado a partir de procedimentos de autorreferenciação.

Nesse sentido, acredita-se ser interessante as reflexões sobre formas de enfrentar a quimera conceitual da autoficção, tento em vista abarcar a multiplicidade das formas com que se dão esses imbricamentos propositais entre escrita autorreferente – nos moldes da autobiografia – e a escrita de ficção. Pretende-se aqui uma abordagem da autoficção que evite a imaterialidade numa tentativa de delimitar o quanto de *bios*, de vida, ou de ficção se evidenciaria numa narrativa autoficcional. Afinal, nesse sentido, a obra de César Aira apresenta já o primeiro grau de impedimento para as associações fáceis entre elementos da biografia desse autor e os usos literários que ele faz de tais elementos por meio de procedimento de autorreferenciação.

Acredita-se aqui que, a partir do exemplo materializado pela obra de César Aira, um modo talvez interessante de operacionalizar o problemático conceito de autoficção é encará-lo como o resultado do emprego consciente, técnico, de certos procedimentos de autorreferenciação propiciados por recursos como a correspondência onomástica entre autor e narrador-personagem, por exemplo. Especificamente no que se refere ao conceito de procedimento, em César Aira, esta definição há de resgatar o sentido presente no procedimento vanguardista. Segundo o próprio Aira em ensaio denominado *A nova escritura*:

A ferramenta das vanguardas, sempre conforme essa minha visão pessoal, é o procedimento. Para uma visão negativa, o procedimento é um simulacro enganador do processo pelo qual uma cultura estabelece o *modus operandi* do artista; já para os vanguardistas, trata-se da única possibilidade para reconstruir a radicalidade constitutiva da arte. Na verdade, o juízo não importa. A vanguarda, por sua própria natureza, incorpora o escárnio, tornando-o um dado a mais de trabalho. (AIRA, 2007, p. 13).

Aira fala da vanguarda mas ecoa na sentença uma chave de leitura para a sua própria obra. Mesmo porque sua obra encarna a defesa daquilo que ele denomina *mala literatura*<sup>2</sup>. De fato, a reflexão sobre os procedimentos é inerente à produção literária do escritor argentino. Interessante lembrar que o termo procedimento, para além das proposições dos artistas das vanguardas do século XX, tem na literatura e na teoria literária formalista, grande importância no decorrer do século XX.

Enfim, ainda que o tratamento da mobilização dos elementos autorreferente nos moldes de operação procedimental operado pelas vanguardas, a partir de Aira, como tentativa de compreender a autoficção não seja capaz de sanar a grande indeterminação conceitual que se apresenta, ao menos parece contornar tal desgaste terminológico que decorre das inúmeras tentativas de definir o fenômeno autoficcional. O interesse nessa questão pretende-se justificar devido ao fato de que a produtividade da abordagem, do imbricamento entre a vida de autores e suas ficções pode estar justamente no modo *sui generis* com que a literatura contemporânea joga com a especularização autor-texto.

É interessante pensar, ao analisar esse cenário, que a literatura contemporânea quer demonstrar, agora aberta e massivamente, que se serve dos jogos entre verdade e ficção outrora semivelados ou dissimulados pela maioria dos escritores no decorrer do XX. A literatura de César Aira radicaliza a dissolução de tais fronteiras interpelando a tradição, tanto autobiográfica quanto literária, com autoironia e com intuito de desestabilização.

Importante ainda ter em vista que os escritores de literatura contemporânea estão praticando suas próprias formas de experimentação na literatura, de modo que, desestabilizar os elementos da referencialidade historicamente construída por formas narrativas como a autobiografia, por exemplo, tem se tornado a fórmula usual para a prosa literária. E que a opção por *Como me tornei freira*, como ponto de partida para a

---

<sup>2</sup> Vitor das Rosas, *Como escrever mal: o caso César Aira*: “É importante não perder de vista que a noção de escrever mal, embora contenha a cifra de uma dissonância em relação às formas narrativas estabelecidas, ou seja, o signo de uma falta de legitimidade, é também uma noção que circula naturalmente na história da literatura argentina. E isso em grande parte por conta dos livros de Arlt, mais exatamente na reivindicação da escritura arltiana operada pela revista *Contorno*: contra o passado que clausura a escritura perfeita de Borges, temos também o futuro que abre a escritura má de Arlt. A *Contorno*, de fato, que teve apenas dez números e encerrou suas atividades em 1959, mas foi emblemática enquanto permaneceu ativa, funcionou como uma espécie de ponte entre Arlt e a geração de Aira; de maneira que o pressuposto de Aira consiste também em “participar” de tal tradição, não apenas escrevendo mal, mas também analisando a obra de escritores que exploraram tal procedimento.” (ROSAS, 2017, p. 391-392).

reflexão pretendida, se deve ao fato dessa obra responder aos interesses e inquietações deste trabalho. Na medida que se pretende, a partir da constituição singular da referida obra literária, empreender uma reflexão sobre a autoficção de modo a minimamente diferenciá-la do que se entende por autorreferência.

### **A autoficção e a obra de César Aira**

A obra de César Aira, vale lembrar, se destaca no cenário da literatura latino-americana, e argentina, por diversos motivos dentre os quais se pode elencar justamente a profusão de sentidos que o autor coloca em jogo em suas narrativas e a sua capacidade de desestabilização dos limites entre várias instâncias de valoração estética. Há que aludir ainda ao notório fato das obras de Aira fundirem formas narrativas diferentes, sem respeitar fronteiras conservadoras entre gêneros e formas narrativas as mais distintas. Djibril Mbaye, em *La obra de César Aira, una narrativa en búsqueda de su crítica* (2011), elencou os eixos temáticos principais da literatura de Aira, sendo:

Entre as linhas de força que se pode deprender 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. 266-267, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Outra característica peculiar de Aira é a quantidade de narrativas produzidas, atualmente mais de 100 livros publicados, e a extensão curta de suas obras. Sobre a obra de Aira, a crítica não é unânime, com apreciações críticas que oscilam entre o reconhecimento e o não reconhecimento. Entretanto, a crítica brasileira tem reconhecido nas últimas décadas a relevância da obra do autor argentino, tanto que se encontram traduzidas algumas de suas muitas obras em português, inclusive o romance *Como me tornei freira*. Especificamente esse romance do escritor, é resumido pela teórica Sandra Contreras da seguinte forma:

---

<sup>3</sup> “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).” (MBAYE, 2011, p. 266-267).

*Como me tornei freira* – talvez a primeira história escrita por Aira em primeira pessoa na forma de uma ficção autobiográfica que, além disso, é contada pela voz de uma menina – tem de tudo, literalmente, de uma *passagem* definitiva, de uma mudança de nível consubstancial ao mecanismo mesmo da criação: no paroxismo da febre, e depois da “dissolução corporal”, produto da ‘grande onda de intoxicações letais que esse ano varria a Argentina’, a proliferação estridente das histórias se desata em pleno transe de sobrevivência. ‘Sobrevivi, pude contar o conto’, disse a menina César Aira: e aqui poderia se dizer, o nó mesmo da ficção airiana, a determinação formal segundo a qual *contar o conto* – ou melhor: *poder contar o conto* – tem a ver menos com a recuperação da suavidade narrativa que com o modo como o escritor projeta – e vive seu próprio fim do mundo. O frenesi inventivo é, na literatura de Aira, um *efeito de sobrevivência*. O relato, sua forma. (CONTRERAS, 2001, p. 12-13, tradução nossa<sup>4</sup>).

Aira, nesse romance, empreende uma fusão entre construção ficcional e elementos autorreferenciados: o nome da personagem-protagonista é César Aira; a cidade onde esta personagem-protagonista nasceu é Coronel Pringles, a mesma onde o autor nasceu; Rosário, a cidade para a qual César, o narrador-protagonista, se muda com a família é a cidade para a qual o autor se mudou com sua família quando criança. Ainda assim, por outro lado, o escritor empreende uma transmutação ou implosão de qualquer possibilidade de crença na veracidade do que narra César Aira, narrador-protagonista.

Aira, nesse romance, originalmente publicado na década de 1990, dilui deliberadamente qualquer possibilidade de leitura de uma verdade autobiográfica em sentido ordinário no interior de sua narrativa. As características que comumente se apresentam para a constituição de uma autobiografia, no romance, apenas se insinuam nos parágrafos iniciais e no desenrolar da narrativa vão se deteriorando. *Como me tornei freira*, apresenta episódios autobiográficos, memórias lastreadas na infância do escritor Aira que, como já dito, utiliza um narrador-protagonista chamado César Aira.

---

<sup>4</sup> “*Cómo me hice monja* – entre paréntesis, el primer relato que Aira escribe en primera persona en la forma, por lo demás, de una ficción autobiográfica contada en la voz de una niña –, lo tiene todo, literalmente, de un *pasaje* definitivo, de un cambio de nivel consustancial al mecanismo mismo de la creación: en el paroxismo de la fiebre, y después de la “disolución corporal” producto de la “gran marea de intoxicaciones letales que ese año barría a la Argentina”, la proliferación abigarrada de las historias se desata en pleno trance de supervivencia. “Sobreviví, pude contar el cuento”, dice la niña César Aira: he aquí, podría decirse, el nudo mismo de la ficción airiana, la determinación formal según la cual *contar el cuento* – mejor: *poder contar el cuento* – tiene que ver menos con la recuperación de la amenidad narrativa que con el modo en que el escritor figura – y vive – su propio fin del mundo. El frenesí inventivo es, en la literatura de Aira, un *efecto de supervivencia*. El relato, *su forma*.” (CONTRERAS, 2001, p. 12-13).



A narrativa do romance não respeita as fronteiras entre verossímil e inverossímil, entre realismo e onírico e implode os esforços dos leitores de assimilarem os elementos autobiográficos presentes na narrativa como um mero imbricamento de vida e de obra:

Minha história, a história de “como me tornei freira”, começou muito cedo em minha vida. Eu tinha acabado de fazer 6 anos. O começo foi marcado por uma lembrança vívida, que posso reconstruir nos mínimos detalhes. Antes disso, não há nada: depois, tudo foi formando uma só lembrança vívida, contínua e ininterrupta, incluindo os períodos de sono, até que tomei o hábito. (AIRA, 2013, p.15).

Aira intensifica essa confusão proposital recorrendo a elementos que contribuem bastante para esta ambivalência, primeiro, com a inverossímil idade da personagem-protagonista que se apresenta como uma criança de 6 anos, segundo, a sexualidade dessa personagem, ora afirma o masculino, explicitado na sua identidade socialmente designada, ora o feminino, secretamente assumido. Entre os vários elementos que se apresentam como autorreferentes no romance, pode-se citar também a menção a Arturo Carrera, poeta argentino e amigo real do escritor César Aira. Em *Como me tornei freira*, o leitor é apresentado a Arturito, vizinho e único amigo de César Aira, e à cena que sintetiza o imbricamento entre vida real e ficção, a mordida no nariz da niña César Aira:

Mas em sua paixão, a paixão pela fantasia, que dominava sua vida, Arturito foi muito longe. Apertou demais. A pinça de dentes, de dentes que se revelavam subitamente horríveis dentes de morto, se cravou no meu nariz... Porque debaixo do narigão de Arturito (o de papelão) estava o meu nariz, o verdadeiro... Não foi tanto a dor quanto a surpresa... Tinha me esquecido da minha carne, e a recordei com terror, mordida, asfíxiada... Dei um grito arrepiante... Tinha certeza de que ele havia me mutilado, agora eu seria um monstro, uma caveira... Arturito deu um passo para trás, assustado. Minha expressão gelou o sangue em suas veias... nunca se esqueceria disso... mas como uma anedota chistosa, mais uma, das tantas que tinha, talvez a melhor, a mais engraçada... embora naquele momento não entendesse... Ele viu, e eu me vi em seus olhos assustados, quando me soltei de suas mãos, me retorcendo, e saí correndo, chorando e gritando... a toda a velocidade, apavorada... Aonde ia? Para onde fugia? Se eu soubesse! Fugia das brincadeiras, do humor, das anedotas futuras... fugia da amizade, e não com desdém, para ir fazer algo mais importante, como acreditava o ingênuo do Arturito: era o horror que dava asas aos meus pés, somente o horror mais sombrio. (AIRA, 2013, p. 107-108).

Essa cena recria, em bases ficcionais, uma das memórias que o escritor compartilhou com María Moreno, em entrevista para a *BOMB Magazine*, em 2009. Ao

responder justamente uma pergunta sobre a referida cena do romance, César Aira explicou que:

[**MM** – Em *Como me tornei freira*, consta um episódio no qual uma personagem que poderia muito bem ser Arturo lhe morde, atravessando um nariz de papelão, e mordendo o verdadeiro nariz do menino Aira.

**CA** - Arturito efetivamente me mordeu o nariz. Eu tinha uma semana de vida, ele, 11 meses e já tinha dentes. Temos tido uma amizade bem longa, e que não poderia ter sido mais profunda, apesar de ter se iniciado de maneira tão agressiva.] (AIRA, Entrevista a *BOM Magazine*, 2009, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Tratar das coincidências entre a vida e a obra de Aira é uma tarefa desafiadora. Se por um lado, o leitor da obra do escritor argentino se vê diante de um constante jogo no qual os elementos da vida do escritor são reiterativamente assumidos e fundidos na ficção, por outro lado, esse leitor terá dificuldades de encontrar um contraponto biográfico com o qual comparar os dados biográficos autoimplantados na ficção pelo escritor. O jogo posto em movimento por César Aira em sua obra é um jogo no qual o leitor está *a priori* fadado a ser enganado. Como se essa narrativa fosse, ao fim, uma lição de escrita, um pequeno universo metarreflexivo no qual o autor Aira experimentaria com possibilidades contrárias, tensionando até o limite opostos como realidade e ficção, referencialidade e liberdade de criação, vida e obra.

Acredita-se por fim importante a ressalva de que ao inscrever a própria vida no corpo duma narrativa é uma operação, um gesto de burla frente à inexorabilidade e imprevisibilidade da vida humana. Que na fixidez dos registros escritos, frente à fluidez da vida no fluxo do tempo, algo grave se perde, ainda mais quando se trata de formas autorreferente imbricadas na ficção. É assim que as formas de primeira pessoa autorreferenciadas, inscritas nas próprias ficções, seja nas ficções que tentam esconder ou nas que preferem evidenciar os jogos cifrados, os meios termos autorreferentes ou as denegações, ensejam a reflexão sobre as relações das narrativas com os sujeitos do seu tempo. É assim ainda que tais formas narrativas se apresentam como autoficções e

---

<sup>5</sup> “**MM** - En *Cómo me hice monja* contás un episodio en donde un personaje que bien podría ser Arturo le muerde, a través de una nariz de cartón, la verdadera nariz al niño Aira.

**CA** - Arturito efectivamente me mordió la nariz. Yo tenía una semana de vida, él 11 meses y ya tenía dientes. Ha sido una larga amistad, de hecho no podría haber sido más larga, a pesar de haberse iniciado de modo tan agresivo.” (AIRA, Entrevista a *BOM Magazine*, 2009).

denunciam uma relação ambígua das narrativas autobiográficas com as narrativas literárias, sobretudo com o romance.

### **Considerações Finais**

Pode-se por fim reforçar que *Como me tornei freira*, de César Aira, parece ter a capacidade de, no começo dos anos 1990, demonstrar o quanto a literatura consegue se desdobrar, o quanto ela consegue contornar as formas que aparentemente surgiram para colocá-la em xeque, como seria o caso da autoficção. Ainda a propósito do uso do nome próprio nesse romance, assim como se dá em muitas de outras das narrativas de César Aira, o nome do autor aqui se apresenta como integrante da ficção o que, como já dito anteriormente, não se explica nem muito menos se resolve. Contudo, não se trata apenas do nome do autor, mas ainda dos nomes de seus familiares (como o do seu filho Thomas), de seus amigos, de vizinhos e conhecidos, nomes que vão parar dentro das ficções de Aira.

Por fim, cabe afirmar mais uma última vez que o romance de César Aira, *Como me tornei freira*, foi escolhido para este trabalho condensar tanto a reconfiguração do romance em termos de narrativa breve, quanto o uso da autoficção como procedimento autorreferente para a efetivação de uma narrativa ficcional cujas características principais são o desvelamento do próprio uso de procedimentos para causar determinados efeitos nos leitores, assim como a confirmação, na própria narrativa, da efetividade desses procedimentos para capturar o leitor assim como para dessituá-lo.

### **Referências**

AIRA, Cesar. *Como me tornei freira*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

AIRA, César. 2007. *Pequeno manual de procedimentos*. César Aira; pesquisa dos originais e tradução de Eduard Marquardt; organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra.

\_\_\_\_\_. César Aira (en español) [01 de janeiro de 2009]. Nova York. *BOMB Magazine*. ENTREVISTA CONCEDIDA À MARIA MORENO. Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira-1/>>. Acesso em: 15 de set. 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONTRERAS, Sandra. *La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea*. (Tese de doutorado). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Mbaye, Djibril. *La obra de César Aira, una narrativa en búsqueda de su crítica*. Editorial Académica Española, 2011.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: Uma Especulação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ROSA, Victor da. 2017. Como escrever mal: o caso César Aira. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 27 (1): 381-396.

TADIÉ, Jean-Yves. *O Romance no Século XX*. Lisboa, 1992.