

O ensaio como ficção: María Sonia Cristoff e María Gainza

Caique Zen Osaka (USP)*
ORCID 0000-0002-1775-3936

Resumo: O artigo compara dois livros publicados nas últimas décadas, escritos por duas autoras argentinas: *Desubicados* (2006), de María Sonia Cristoff, e *El nervio óptico* (2014), de María Gainza. A leitura tem como foco a hibridação dos gêneros nessas duas obras, mais especificamente o cruzamento entre ensaio e ficção. Partindo da ideia de que o ensaio, independentemente de sua enorme variedade, sempre coloca em cena a interação entre “biblioteca” e “experiência”, tento mostrar como os livros de Cristoff e Gainza, através de uma moldura ficcional, permitem pensar numa noção ampliada de biblioteca e em formas de experiência tipicamente contemporâneas.

Palavras-chave: ensaio; ficção; gêneros literários; María Sonia Cristoff; María Gainza

Abstract: This article compares two books published in the last decades, written by two Argentine authors: *Desubicados* (2006), by María Sonia Cristoff, and *El nervio óptico* (2014), by María Gainza. The reading focuses on the hybridization of genres in these two works, more specifically the intersection between essay and fiction. Considering that the essay, regardless of its enormous variety, always supposes the interaction between “library” and “experience”, I try to show how Cristoff and Gainza’s books, through a fictional frame, enable us to think of an expanded notion of library and in typically contemporary forms of experience.

Keywords: essay; fiction; literary genres; María Sonia Christoff; María Gainza

Resumen: El artículo compara dos libros publicados en las últimas décadas, escritos por dos autoras argentinas: *Desubicados* (2006), de María Sonia Cristoff, y *El nervio óptico* (2014), de María Gainza. La lectura se centra en la hibridación de géneros en estas dos obras, más concretamente en la intersección entre el ensayo y la ficción. Partiendo de la idea de que el ensayo, independientemente de su enorme variedad, siempre pone en escena la interacción entre “biblioteca” y “experiencia”, se intenta mostrar cómo, a través de un marco ficcional, los libros de Cristoff y Gainza permiten pensar una noción ampliada de biblioteca y formas de experiencia tipicamente contemporâneas.

Palabras-clave: ensayo; ficción; géneros literarios; María Sonia Cristoff; María Gainza

Recebido em: 30 jul. 2021

| Aprovado em: 10 out. 2021

* Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). E-mail: caiquezen@outlook.com.

No início do ensaio “Sobre os clássicos”, após uma breve refutação da utilidade da etimologia, Borges (2007b, p. 219-220) escreve o seguinte parágrafo:

O que é, agora, um livro clássico? Tenho ao alcance da mão as definições de Eliot, Arnold e Sainte-Beuve, sem dúvida razoáveis e luminosas, e gostaria de estar de acordo com esses ilustres autores, mas não vou consultá-los. Completei sessenta e tantos anos; na minha idade, as coincidências ou novidades importam menos que o que consideramos verdadeiro. Vou me limitar, portanto, a declarar o que pensei sobre esse ponto.

Quando escreve esse parágrafo, Borges tem pouco mais de cinquenta anos, e não “sessenta e tantos”. Mas não quero me deter sobre essa falsificação tão tipicamente borgiana. O essencial do trecho é a maneira como Borges, em poucas linhas, resume a forma do ensaio clássico, *à la* Montaigne: primeiro, o recurso à citação, a erudição que convoca pelo menos três autores insuspeitos; depois, a própria opinião (“o que pensei sobre esse ponto”), que se confunde com a própria experiência. Eis o princípio — como origem e preceito — do gênero ensaio.

Sobre esse princípio, como mostra a história do ensaio, pode-se propor as mais diversas variações. Posso inverter os termos e partir da experiência para chegar à citação, ou posso fazer passar por citação o que é experiência, e por experiência o que é citação. O que em todo caso permanece são os dois termos: a biblioteca e a experiência.

Mesmo zombando dessa convenção, Borges sabe que não pode fugir dela. “Vou me limitar, portanto, a declarar o que pensei sobre esse ponto”, ele escreve. Mas o que vem imediatamente depois? Isso: “Meu primeiro estímulo foi uma *História da literatura chinesa* (1901) de Herbert Allen Giles”. A segunda afirmação nega a primeira. O pensamento próprio é um pouco o pensamento de um sinólogo distante; impossível distinguir onde termina um e onde começa outro, pois nos melhores casos (como em Borges, como em Montaigne) o ensaio embaralha seus dois termos: lê os livros como se lesse o mundo, mas lê o mundo como se lesse livros. A leitura é o gesto essencial, o ponto de encontro — ou, mais do que isso, o ponto de indistinção — entre a biblioteca e a experiência.

O ensaio, “desde suas origens, fez da liberdade seu princípio constitutivo” (OLMOS, 2019, p. 9), e o próprio Montaigne via com ironia a própria invenção, como se constata em seu malandro prólogo “Ao leitor”. Não seria exagero dizer que a forma clássica do gênero nasce e morre nos *Essais* — nasce e morre continuamente, a cada texto.

Como observou Beatriz Sarlo (2001, p. 31), “no hay tipologías, hay solamente modos del ensayo”. E nesse sentido o ensaio é um pouco como o jazz (outras analogias me ocorrem, mas essa tem a vantagem de enfatizar a liberdade como princípio). O que define o jazz? Basicamente, a improvisação sobre um tema. Um princípio muito simples, e que justamente por essa simplicidade permite variações infinitas. E por isso a história do jazz é tão vertiginosa em seu início, e também por isso ainda hoje é possível criar coisas novas sobre esse princípio tão simples.

No presente texto, quero pensar uma das formas contemporâneas do ensaio, que arrisco chamar de “ensaio como ficção”, em dois livros publicados nas últimas duas décadas por autoras argentinas: *Desubicados* (2006), de María Sonia Cristoff, e *El nervio óptico* (2014), de María Gainza. Trata-se de livros que poderiam ser lidos como romance, autoficção, crônica. Como exercício crítico, no entanto, escolho abordá-los a partir do ensaio. Essa opção me permite sublinhar o trabalho com a experiência e a biblioteca, destacando essa especulação empenhada, marca do gênero ensaio, que “resiste ao propósito de comunicar um saber à margem da situação do sujeito que escreve” (OLMOS,

2019, p. 19). Falo, porém, em “ensaio como ficção”, e não simplesmente em “ensaio”, porque esses livros não dispensam uma moldura ficcional. Há narradoras, ainda que estas se confundam com as autoras, e há personagens, ainda que roubados à “vida real”. E o mais importante: o ensaio, nos dois livros, devém como ficção, como *efeito literário* de um pensamento que vai se fazendo em simultâneo à escrita¹ e forma parte da narração.

Outros livros publicados recentemente poderiam ampliar esse *corpus* mínimo que estabeleço. Embora a hibridação dos gêneros não seja nenhuma novidade, multiplicam-se na literatura contemporânea “escrituras que trabalham nas fronteiras dos gêneros literários, exploram seus limites, os transgridem e, por deslocamento, inversão ou deformação, alteram os pressupostos do gênero” (OLMOS, 2011, p. 11). O ensaio como ficção é uma hibridação frequente. O que me interessa especialmente em Cristoff e Gainza é o modo como essas autoras ampliam a noção de biblioteca. Em *Desubicados*, livro que tem o zoológico como cenário e objeto, um bestiário vivo se confunde com a biblioteca. Já em *El nervio óptico* são alguns quadros de museus de Buenos Aires (jamais reproduzidos, apenas descritos) que vão formando uma iconografia pessoal capaz de disparar o ensaio como ficção. Cristoff *lé* o animal, Gainza *lé* uma iconografia.

***Desubicados*, de María Sonia Cristoff**

César Aira (2018, p. 232) propõe uma distinção simples, mas certa, entre ensaio e romance: no romance, “o tema se revela no final, como a figura desenhada no que se escreveu”, e o próprio romancista não conhece essa figura de antemão; no ensaio, por outro lado, a definição do tema precede a escrita. O literário do romance, portanto, é a “postergação do tema”, enquanto o literário do ensaio é a antecipação do tema — esse tema, agrega Aira, que no ensaio é na verdade sempre dois temas, segundo a fórmula A e B: “A muralha e os livros”, “As palavras e as coisas”, “A cidade aberta e seus inimigos”.

Em *Desubicados*, María Sonia Cristoff toma emprestado do ensaio tanto a antecipação do tema como a fórmula A e B. Já no início do livro, não há nenhum mistério: *Desubicados* é um livro *sobre* o zoológico e a cidade, *sobre* animais enjaulados e humanos amontoados. O fio de trama é mínimo: uma mulher permanentemente privada de sono pelo ruidoso comportamento sexual de seus vizinhos de apartamento, descontente com o trabalho e com a cidade onde vive, depois de uma noite tipicamente urbana (uma ida ao teatro, seguida de uma passada em um bar da avenida Corrientes), vai ao zoológico para se curar do que chama de “ressaca existencial”. Tudo se passa em um dia, no espaço do zoológico, onde a “narradora”² observa pessoas e animais e vai lembrando de coisas que viu, leu, pensou ou viveu, tentando decidir se deixa ou não Buenos Aires em busca de “um lugar tranquilo”.

Já aqui temos um problema relativo à deriva dos gêneros: o critério estético que Aira estabelece para o romance (a “postergação do tema”, marca da liberdade da ficção

¹ “El ensayo”, escreve Beatriz Sarlo (2001, p. 17), “se piensa mientras se escribe o, por lo menos, deja la impresión de asistir siempre a la escena de un pensamiento en el momento en que ese pensamiento se está haciendo”.

² A palavra “narradora” é inexata, mas creio que se referir à voz de *Desubicados* com o nome da autora não resolve o problema. “Narradora”, além disso, tem a vantagem de sublinhar o polo da ficção no “ensaio como ficção”. Embora as coincidências entre autora e narradora sejam óbvias para qualquer um que leia algumas linhas sobre Cristoff na internet, a rigor não há nada interno à obra que estabeleça terminantemente essa homologia. E aqui entramos em cheio no problema da autonomia do texto literário. Livros como *Desubicados* e *El nervio óptico* acentuam o caráter precário da autonomia ao se aproximarem do ensaio, afinal, como escreveu Adorno (2012, p. 15), “a forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo”.

ante as intenções do autor) não serve para ler *Desubicados*. Um ensaio é sempre sobre algo, mas um romance *sobre* algo provavelmente não será um bom romance.

No entanto, dificilmente alguém se referiria ao livro de Cristoff como “ensaio”, embora não sejam poucas as resenhas que falem em *novela*, ainda que com ressalvas. Parece que estamos dispostos a aceitar que quase tudo entre num romance, mas ainda enxergamos o ensaio essencialmente como “não ficção”.³ Daí que “ensaio como ficção” soe propositalmente um pouco como um oxímoro, na tentativa de captar o que há de desafio à taxonomia em *Desubicados*.

A metáfora primeira

É curioso que Cristoff pense a cidade a partir do zoológico, instituição que encarnou o espírito científico do século XIX, mas hoje ocupa uma posição marginal no imaginário urbano. O que antes era símbolo de poder e desenvolvimento humano agora se torna símbolo de atraso, vestígio de uma relação supostamente ultrapassada com os animais. Mesmo nas grandes cidades da América, onde o domínio da natureza que os zoológicos encarnam é parte essencial dos mitos de formação nacional, esses lugares já começam a ser vistos como indesejáveis.

Depois de ler *Desubicados*, as metáforas da cidade como zoológico e do urbanoide como animal domado parecem óbvias, batidas até (o encerramento, a apatia, o estresse). A verdade, porém, é que a quase ninguém ocorreria o zoológico, ao pensar na experiência urbana contemporânea. Na América Latina, particularmente, a coexistência dos enclaves de miséria e de opulência (tão distantes da experiência urbana imaginada nos séculos XIX e XX) provavelmente comporia a imagem mais à mão.

Mas a metáfora de *Desubicados* é anterior. Há nela algo de atávico, que remete à hipótese de John Berger (autor citado por Cristoff em outro contexto) de que a metáfora do animal seria a metáfora primeira, formadora da própria ideia de humano:

[...] os animais constituíam o primeiro círculo do que estava em torno do homem. [...] O primeiro tema da pintura foi o animal. Provavelmente a primeira tinta foi o sangue animal. Antes disso, não é irracional supor que a primeira metáfora foi animal. [...] o que os dois termos — homem e animal — tinham em comum também revelou o que os tornava diferentes (BERGER, 2010, p. 8).

A expulsão dos animais do convívio humano (“o primeiro círculo”) seria uma das formas de alienação que a narradora de *Desubicados* tenta reverter quando vai ao zoológico em busca de cura para sua “ressaca existencial”, como se a mera visão de um animal pudesse revelar o que a cidade esconde. A função social do zoológico é então desviada: não mais o símbolo de poder e dominação científica oitocentista ou o parque de diversões contemporâneo, mas um lugar para pensar (o equivalente da biblioteca da torre para Montaigne ou dos bosques para Thoreau), onde se pode ter *insights* e desfrutar de um relativo isolamento. Afinal, que pessoa do círculo social da autora se meteria em um zoológico?

³ Como observa Catherine Gallagher (2009, p. 629), “basta entrar em uma livraria para depararmos com a principal distinção interna ao nosso universo textual, aquela entre ficção e não ficção, entre narrativa e ensaísmo”. O pressuposto dessa divisão é que fingir e inventar são operações restritas à escrita ficcional, enquanto o ensaio é definido por uma vedação original: o pacto de não fingir, não inventar. O que o “não” da “não ficção” ignora é a construção em muitos aspectos ficcionais da *persona* do ensaísta.

Um mundo sem animais

Há certa homologia entre o zoológico e a forma de *Desubicados*. Assim como o zoológico, como heterotopia, “justapõe vários espaços, até mesmo incompatíveis” (OLIVER, 2018, p. 618, tradução minha), Cristoff trabalha com materiais os mais diversos: ensaio, autoficção, citações literárias, zoologia de almanaque, divulgação científica etc. Gêneros e espécies se misturam e se sucedem, sem muita hierarquia. O livro e o zoológico, como muitas das cidades contemporâneas (Buenos Aires dentre elas), perde seu “centro”.

Mas não há traço de visão romântica ou idílica em *Desubicados*: a intenção de ir para “um lugar tranquilo”, reencontrar um centro, não chega a ser vista como solução (a vida é tão absurda em Buenos Aires como em qualquer outro lugar, conclui a narradora). A natureza que os animais encarnam não é bela nem sublime, pois, a rigor, não há natureza. Tudo é artificial, como nas antiviagens da narradora como jornalista de turismo. Nem mesmo *ver* os animais é possível; o que há, como escreve María Paz Oliver (2018, p. 617, tradução minha), é a ilusão, própria dos zoológicos, “de observar animais a partir de uma artificialidade que não faz mais do que confirmar a impossibilidade de um encontro entre o homem e o animal”. O gesto repetido da narradora — desviar o olhar — reitera essa impossibilidade: “Vengo acá a encontrarme con la idea de lo animal, no con cada animal concreto. O, en todo caso, con el grupo de animales, todos diferenciados, todos encerrados, vencidos” (CRISTOFF, 2012).

Há algo de irônico na ameaça de extinção que paira sobre o livro em alguns momentos. O que as observações da narradora na verdade sugerem é que os animais já foram extintos há muito tempo, exterminados pela emissão desenfreada de imagens e discursos e substituídos por simulacros. Documentários do Animal Planet, filmes infantis, jardins zoológicos reais ou virtuais: tudo parece fazer parte desse esforço de aniquilamento. As representações substituem o animal, os discursos se acumulam e se amontoam como os adornos do elefante de estimação de Manuel I, Hanno, que acaba sufocado pelas próprias vestes.⁴

Mas a variedade de materiais de *Desubicados* emula não só a justaposição dos espaços do zoológico ou a plethora de ruídos da cidade. A escrita de Cristoff também consegue passar certa sensação de encerramento, e creio que isso tem a ver com a intromissão do ensaio na ficção.

Cristoff abre mão de pretensões totalizantes e projeta tudo em uma só voz: a voz da narradora, que parece ser também a escritora, e que, antes de conversar com o leitor, conversa, sobretudo, consigo mesma. Todo ensaio é uma forma de monólogo, e o que o monólogo afirma, no fundo, é a irredutibilidade da consciência ante a diversidade do mundo. Mesmo a variedade de citações com que o ensaio trabalha só é convocada na medida em que já faz parte da subjetividade do autor.⁵ O ensaísta é um pouco como o rei daquele universo infinito — a casca de noz — de que falava Hamlet.⁶ A liberdade e a polifonia do ensaio são exercitadas nos limites desse universo.

Assim, a voz clara, perfeitamente legível de Cristoff, bem diferente dos labirínticos fluxos de consciência do romance moderno, esconde sob a aparência de sobriedade algo do encerramento do animal que anda em círculos pela cela. O sentimento de *Desubicados* é o pessimismo do macaco do conto de Kafka (1999, p. 64-65): “Não, liberdade eu não queria.

⁴ A história do elefante Hanno é contada no terceiro capítulo de *Desubicados*.

⁵ “O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada” (ADORNO, 2012, p. 16).

⁶ “Ah, Deus, eu poderia viver preso dentro de uma noz e me veria como rei do espaço infinito” (SHAKESPEARE, 2019).

Apenas uma saída; à direita, à esquerda, para onde quer que fosse; eu não fazia outras exigências; a saída podia ser também apenas um engano”. Ou, na versão de Cristoff (2012), “por más grandes y renovadas que sean las jaulas, son jaulas al fin”.

***El nervio óptico*, de María Gainza**

Em *Desubicados*, o zoológico é o refúgio, o *locus amoenus* (às vezes nem tão ameno assim) onde se pode parar para pensar. Em *El nervio óptico*, são os museus e galerias de Buenos Aires que cumprem essa função: “mi instinto de supervivencia”, diz a narradora, “me lleva siempre a los museos, como la gente en la guerra corría a los refugios antibombas” (GAINZA, 2017).

No livro de Cristoff (2012), os animais são espelhos: “Vengo acá cuando me siento como exactamente como ellos. Y las personas, se sabe, no resistimos mucho eso de mirarnos intensamente en el espejo”. No livro de Gainza (2017), há a mesma comparação: “¿no son todas las buenas obras pequeños espejos?”.

Em *El nervio óptico*, os materiais com que se constrói o texto também são os mais diversos. A mesma deriva dos gêneros de *Desubicados* aparece no livro de Gainza. Qualquer tentativa de descrever o amálgama corre o risco de deixar algo de fora, mas, de modo geral, concordo com a descrição da resenha de Miguel Gallego (2020, p. 153), que parte da refutação do termo *novela*:

No creo que se pueda presentar *El nervio óptico* como una novela, aunque así se haya publicado tanto en su primera edición en la editorial argentina Mansalva (2014) como en su reciente edición española en la canónica colección «Narrativas hispánicas» de la editorial Anagrama (2017), y como novela parece que se ha traducido a unas quince lenguas. Pero novela... no es. [...] En realidad es un texto, un texto en su sentido etimológico, un tejido o *patchwork* en el que la autora combina tres elementos en once capítulos: escenas de su vida, écfrasis de cuadros amenizadas con anécdotas biográficas de sus pintores, y episodios relacionados con su familia o amigos.

Aos elementos citados eu adicionaria o ensaio, ou melhor, o *momento do ensaio*: um parágrafo, ou menos que isso, entremeadado à narração, com ideias sobre os pintores que aparecem no livro. Grosso modo, há então o momento autobiográfico (ou da “autoficção”), o momento narrativo (que se confunde com o autobiográfico, já que a história de um terceiro é sempre a história de um familiar ou amigo), o momento da história da arte (partindo sempre da écfrase) e o momento do ensaio. Sob essa diversidade, predomina sempre a *biografía*: as vidas de artista dialogam com a vida da narradora, e o ensaio, por sua vez, está sempre emoldurado pela autoficção e as vidas de artista.

Um exemplo: no capítulo “El cerro desde mi ventana”, a protagonista é convidada a ir a Genebra para formar o júri de um concurso de arte. Os dólares que acompanham a proposta são irrecusáveis, mas há um obstáculo: o medo de avião. Estamos no momento da autoficção, com o qual, inclusive, a narração brinca, assumindo ironicamente o falso distanciamento da segunda pessoa: “Un día le tomás miedo al avión”. Mas de um parágrafo a outro, de uma frase a outra, passa-se a outro momento:

Pero ahora se terminó tu suerte, tenés que volar a Suiza a reunirte con el resto del jurado para elegir a un ganador entre todos los candidatos. Alguien se va a llevar una beca jugosa.

Una educación artística? Ni siquiera se le ha cruzado por la cabeza al joven Henri Rousseau, del pueblo de Laval. No es grave: Courbet ha dicho que la pintura no se debe enseñar. (GAINZA, 2017).

Passamos, num corte brusco, da viagem a Genebra a Henri Rousseau e Courbet. O estilo indireto livre, um artifício corrente no romance realista, reflete a velocidade com que a narradora associa o que lhe acontece com a vida de pintores. A narração passa da segunda à terceira pessoa e, no que segue, detém-se em Rousseau, contando sua história desde a infância.

O tom, porém, não é o das coleções de “Grandes Mestres da Pintura Universal” vendidas junto com o jornal de domingo, com seu monte de datas e topônimos obscuros que dizem pouco ou nada ao leitor. A voz da narradora se mantém a mesma, ágil, clara, bem-humorada, evitando a dicção professoral. Henri Rousseau é mais um personagem do livro, uma pessoa de carne e osso, como um amigo ou familiar.

Os fragmentos então se sucedem: ora a anedota da viagem a Genebra, que por fim não acontece, ora a história de Rousseau — sua paixão pelas nuvens, balões e aviões, sua obsessão pela floresta (que nunca chegou a ver), sua posição de *outsider* em meio aos vanguardistas. Logo chega o momento do ensaio, discreto em meio à narração:

Era su desapego terrenal lo que lo hacía despreciar tanto el éxito como el fracaso de este mundo. Rousseau no era un artista naíf sino un tipo elevado con una buena razón para mantenerse a distancia: se había dado cuenta de que el aire de su cielo mental era más puro que el vaho enrarecido que circulaba por los salones de vanguardia (GAINZA, 2017).

A narradora fala de Rousseau, mas também de si mesma. O “desapego terrenal” do pintor se assemelha ao dela, pouco preocupada com a viagem a Genebra ou com o fato de ser uma crítica de arte fadada, pelo medo de voar ou simplesmente por despreensão, a ver apenas os quadros dos museus de Buenos Aires. E, assim como Rousseau tinha bons motivos para se manter à distância das vanguardas, a narradora tem bons motivos para se manter meio à distância do circuito de arte e do cosmopolitismo superficial da própria família — uma família antes podre de rica, mas agora decadente, que não perde sequer uma chance de detratar o país onde enriqueceu e onde vive.

Se Rousseau pintou suas florestas sem conhecer muito mais do que as estufas do Jardin des Plantes, por que uma crítica de arte não pode se ater aos *quadritos* de sua terra natal? A escolha por pintores menores, por obras menores e por uma cidade menor é o ato de rebeldia de Gainza. Um ato borgiano, diga-se de passagem, que desafia o mundo como quem não quer nada só de vê-lo a partir da periferia, bagunçando cânones e elegendo como máximos critérios a fruição e o afeto.

E aqui abro um parêntese. Falei em *família*, e me parece que este é o núcleo duro de *El nervio óptico*. Assim como o estilo legível de Cristoff esconde o incômodo do encerramento, o estilo leve da escrita de Gainza esconde um sério acerto de contas familiar. Um acerto que atravessa todo o livro, em todos os detalhes, mas, sobretudo, nos momentos do ensaio e da história da arte, quando a narração foca objetos à primeira vista mais distantes. Esse acerto de contas, talvez justamente pela distância que encena, nunca é autocomplacente. Por vezes, na verdade, ele chega a ser cruel, ainda que Gainza jamais enfatize as partes ásperas de sua escrita.

O principal expediente para manter a discrição é proceder por montagem: organizados de certo modo, os momentos da autoficção, da narração, da história da arte e do ensaio criam significados por justaposição, de modo que não seja preciso dizer nada

diretamente. As comparações se estabelecem pela sucessão dos fragmentos. O ambiente familiar é decadentista como Hubert Robert. Alexia, a amiga de infância, é excêntrica e ambiciosa como Tsuguharu Foujita. A protagonista é o pária da família, como Toulouse-Lautrec. E Monet toca só “a epiderme das coisas” (quer dizer, é superficial), como a mãe, alvo principal do acerto de contas.

A justaposição dos diferentes momentos vai criando esses pares à medida que os capítulos, dotados de certa independência, avançam. O efeito literário não é a antecipação do tema, como em *Desubicados*, mas a postergação: há capítulos em que o tema que sustenta a relação entre autoficção, biografia do pintor, ensaio e narração só se revela nas últimas linhas; e há capítulos em que a relação entre os fragmentos permanece deliberadamente tênue, mesmo após a última linha. Nesse sentido, pensando na distinção de Aira, *El nervio óptico* está mais longe do ensaio que *Desubicados*, já que em Gainza “o tema se revela no final, como a figura desenhada no que se escreveu” (AIRA, 2018, p. 232).

É preciso, portanto, procurar o ensaio como ficção em outro lugar. E aqui volto ao começo: à biblioteca (no caso, uma iconografia) e à experiência. Pois, embora o impulso de narrar prevaleça sobre o de propor conceitos, o gesto de Gainza é ensaístico: delimitar um *corpus*, um conjunto de *quadritos* portenhos, e cruzá-lo com a experiência. Como num livro de ensaios, cada capítulo corresponde à reflexão da autora sobre um objeto. Ou melhor: cada capítulo corresponde ao *encontro* da autora com um objeto.

Gainza não esconde as costuras que ligam de modo bastante frágil os retalhos de *El nervio óptico*. A cada capítulo mudam os objetos (quadros, pintores, familiares, amigos), mas a “narradora” permanece: a mesma pessoa, a mesma voz que fala ao leitor, ainda que transformada pelos sucessivos encontros. Cada parte do livro é como um *quadrito* que estampa um desses encontros, um *quadrito* diante do qual o espectador, como num museu, pode se deixar ficar por mais ou menos tempo, tomado por mais ou menos entusiasmo ou interesse.

Se *El nervio óptico* fosse um ensaio, a relação de fronteiras incertas entre observador e objeto, lida por Gainza através da metáfora do espelho, seria um de seus temas.⁷ Pois, como escreveu John Berger (2000, p. 14), “nunca vemos apenas uma coisa; sempre olhamos a relação entre as coisas e nós mesmos”.

A ausência de reproduções em *El nervio óptico* é o reconhecimento dessa impossibilidade de ver apenas uma coisa. E não porque reproduções seriam infiéis ao original, mas porque elas em nada ajudariam no trabalho de *narrar* as repercussões do quadro sobre a narradora. A éfrase, por outro lado, ao transformar imagem em texto, iconografia em biblioteca, permite à autora transcender a objetividade da reprodução em direção àquela “espontaneidade da fantasia subjetiva” que distingue o ensaio (ADORNO, 2012, p. 17). Por intermédio da palavra, objeto e observador se confundem. Ou, como diz Gainza (2017): “¿Acaso una buena obra no transforma la pregunta ‘qué está pasando’ en ‘qué me está pasando’? ¿No es toda teoría también autobiografía?”

A biblioteca e a experiência

Comecei este texto falando de Borges e Montaigne e do cruzamento entre biblioteca e experiência que o ensaio coloca em jogo. É bom concluir, porém, com alguns esclarecimentos sobre esse cruzamento.

A biblioteca do século XXI, esse século de hipersaturação, não é a biblioteca da

⁷ O outro tema, o tema B com o que o tema A dialoga, seria a “novela familiar” aqui já mencionada. Pois a família também não é esse estranho ponto de convergência onde o olhar se torna impreciso, e não sabemos mais onde começa o eu e onde termina o outro?

torre de Montaigne, com “sua bela coleção de livros, acomodada em cinco fileiras numa elegante estante de prateleiras recurvadas” (BAKEWELL, 2013). A biblioteca do século XXI tampouco é a biblioteca de Borges no famoso apartamento da rua Maipú, tão austera quanto a de Montaigne, mesmo quatro séculos depois.⁸ A biblioteca do século XXI sequer é a outra biblioteca de Borges (2007a, p. 78), a Biblioteca de Babel, “iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”.

Pois a Biblioteca de Babel é ainda preciosa, e por isso digna de um respeito de tipo sagrado. A Biblioteca de Babel é ainda inútil, e por isso seus volumes podem ser ignorados (a busca torturante dos bibliotecários de Babel é um ato voluntário). A Biblioteca de Babel é ainda incorruptível, e por isso não deixa de ser uma imagem da ordem (ordem monstruosa, infernal, mas ordem).

A biblioteca do século XXI — isto é, o conjunto de objetos legíveis de nosso tempo — não é imóvel nem incorruptível e muito menos ordenada. Ela não é imóvel porque não espera pela atenção do “leitor”, mas persegue ativamente essa atenção, com estímulos constantes e contraditórios. Ela não é incorruptível porque pode sempre ser alterada, adulterada, recombina (hoje todos carregamos no bolso um pequeno aparelho que, além de telefone, é também uma prensa móvel, um cinematógrafo, uma ilha de montagem). A biblioteca do século XXI não é, enfim, ordenada, porque a ordem parece impossível ante o fluxo contínuo de informação dissonante. Ela pode até ser “preciosa”, mas à custa de muito trabalho para aprender a discernir alguns sons esparsos no emaranhado de ruídos.

É claro que a massa de estímulos emitidos por essa biblioteca repercute na *experiência*. Como aponta Franco Berardi,

[...] oprimido pela saturação da atenção, o presente é tão denso que o cérebro não pode se separar dele, não pode projetar sua experiência para fora do momento presente. Para projetar a profundidade temporal, a mente precisa dispor os objetos mentais em perspectiva, elaborar sua relação, a sucessão, a potencialidade. A saturação do cérebro social pelos estímulos informativos tende a impedir isso. O futuro torna-se inimaginável.

Vejo em Cristoff e Gainza o desejo de resistir a essa saturação da atenção e projetar a experiência “para fora do momento presente”. Essa resistência, porém, não se dá pela busca de uma totalidade perdida, mas por limitações autoimpostas: em Cristoff, a circunscrição ao espaço do zoológico; em Gainza, a concentração em *quadritos* de galerias e museus de Buenos Aires.

⁸ Além de igualmente austeras, as bibliotecas de Borges e Montaigne são igualmente masculinas. Das duas torres do castelo de Montaigne, uma é reservada à sua biblioteca, e outra à sua mulher. A biblioteca é vista justamente como um lugar para se viver “como se esposa não tivéssemos, nem filhos, nem posses, nem séquito, nem criados” (MONTAIGNE *apud* BAKEWELL, 2013). Quanto a Borges, chama atenção a ausência de escritoras na biblioteca de seu apartamento: das dezenas de livros listados no verbete “Biblioteca” da enciclopédia *Borges Babilônico*, nenhum tem uma mulher como autora (cf. MANGUEL, 2017). O caráter masculino da biblioteca tradicional — matéria prima do ensaio, ao lado da experiência — coloca mais um problema para pensar o “ensaio como ficção”. Respondendo a enquête de uma revista, Cristoff (2018, p. 112) fala de seu interesse por narrativas híbridas em que “están presentes un trabajo con lo autorreferencial, un asomo a la no ficción en tanto trabajo con documentos o archivos y una cierta apuesta a lo ensayístico en clave narrativa”. Como exemplo desse tipo de livro, Cristoff cita uma série de autores e, dentre eles, várias mulheres, incluindo María Gainza. “En algún otro momento”, conclui a autora, “en algún otro lugar, sería interesante pensar por qué la mayor parte de estos textos híbridos están escritos por mujeres” (CRISTOFF, 2018, p. 113).

Essa literatura *site specific* permite recuperar a experiência imediata do corpo (soterrado pela produção “imaterial”) e delimitar um espaço de atenção mínimo onde é possível “dispor os objetos mentais em perspectiva”. Diante da densidade de um presente que ameaça engolfar o sujeito, o olhar se detém sobre o que está próximo.

O encontro *com* o animal, ainda que em um zoológico, é um antídoto contra a saturação de discursos *sobre* o animal; o encontro *com* quadritos é um antídoto contra a saturação de discursos *sobre* a arte. O corpo, então, não é um obstáculo para o pensamento, mas sua própria condição. Como no ensaio, a escrita “vibra com a tensão daquela luta entre pensamento e vida” (FLUSSER, 1998, p. 96). Como na ficção, a escrita joga com as possibilidades da “experiência sensível, de saber o que os indivíduos podem viver ou experimentar e até que ponto os seus sentimentos, gestos e comportamentos merecem ser contados ao público de leitores” (RANCIÈRE, 2014).

Referências

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 15-46.
- AIRA, Cesar. O ensaio e seu tema. **Landa**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 232-238, 2018.
- BAKEWELL, Sarah. **Como viver ou Uma biografia de Montaigne em uma pergunta e vinte tentativas de resposta**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. *E-book*.
- BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo: Ubu, 2019. *E-book*. (Coleção Exit).
- BERGER, John. Animais como metáfora. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1.332, p. 6-9, set./out. 2010.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.
- BORGES, Jorge Luis. Sobre os clássicos. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 219-222.
- CRISTOFF, María Sonia. **Desubicados: zoológicos**. Buenos Aires: Sudamericana, 2012. *E-book*. (In situ).
- CRISTOFF, María Sonia. Encuesta a 18 novelistas. **Tropelías**, Zaragoza, n. 3, p. 111-113, 2018. Edição especial.
- FLUSSER, Vilém. Ensaaios. *In*: FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 93-98.
- GAINZA, María. **El nervio óptico**. Barcelona: Anagrama, 2017. *E-book*.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. *In*: MORETTI, Franco (org.). **O romance, 1: a cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.
- GALLEGO, Miguel. Ut pictura poesis: El nervio óptico de María Gainza como pre y postexto. **Revista de la Casa de las Américas**, La Habana, n. 299, p. 152-157, 2020.
- KAFKA, Franz. Um relatório para uma Academia. *In*: KAFKA, Franz. **Um médico rural: pequenas narrativas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 59-72.
- MANGUEL, Alberto. Biblioteca. *In*: SCHWARTZ, Jorge (org.). **Borges babilônico: uma enciclopédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 104-106.
- OLIVER, María Paz. Mirar animales: la caminata por el zoológico en Desubicados de María Sonia Cristoff y Paraísos de Iosi Havilio. **Revista de Estudios Hispánicos**, Saint Louis, v. 52, n. 18, p. 617-637, 2018.
- OLMOS, Ana Cecília. **Escritas descentradas: o ensaio dos escritores na América Latina**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.
- OLMOS, Ana Cecília. Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-

americana atual. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, n. 38, p. 11-21, jul./dez. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A política da ficção**. Lisboa: KKYM, 2011. *E-book*.

SARLO, Beatriz. Del otro lado del horizonte. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Rosario, n. 9, p. 16-31, 2001.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Ubu, 2019. *E-book*.