

Sexo, Aira y Perón, ¿un sólo corazón?: erotismo e política em César Aira

108

Joaquín Correa¹**Resumo:**

O texto aborda a presença da androginia, do erotismo e da política na obra do escritor argentino César Aira. Tal erotismo é pensado a partir dos ensaios de Georges Bataille sobre o tema, cuja base é a ideia do gasto sem retorno, da inoperância e da abjeção, que igualmente caracterizam a poética do escritor argentino.

Palavras-chave: Sexo; Política; Gasto; César Aira.

Abstract:

The text addresses the presence of androgyny, eroticism and politics in the work of the Argentinean writer César Aira. Such eroticism is thought from the essays of Georges Bataille on the subject, whose base is the idea of expenditure without return, the inoperative and the abjection, that also characterize the poetics of the Argentinean writer.

Keywords: Sex; Politics; Expenditure; César Aira.

¹ Doutorando em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

Algo arriesgo en esto y a pura pérdida.

Ezequiel Martínez Estrada

Las fábulas estaban todas hechas de intenciones. La única realidad eran los hechos, el globo de nácar rosado de lo que pasó.

Varamo, César Aira

¿Qué hay más ininteligible que la nacionalidad? Nadie lo entenderá si no es un compatriota, si no estuvo ahí. Ser argentino es lo definitivamente incomprensible... pero sólo para el otro. Por mi parte, soy argentino. Yo estuve ahí, el día que murió Perón...

La innovación, César Aira

A economia deve se fundar no gasto, em dissipação de energia sem medida, disse Georges Bataille já faz mais de meio século: a energia deve ser dissipada gloriosamente, soberanamente, eroticamente. Posto que a guerra – a exemplo da Segunda Guerra Mundial, quando surgem os campos de concentração e quando Bataille escreve ou se dedica intensamente ao erotismo – é o destino fatal da acumulação material de tipo capitalista. O erotismo, em contrapartida, é “a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35), através da transgressão dos interditos ligados ao mundo do trabalho, à identidade humana e à conservação da espécie, que não desembocam em nada senão na guerra.

Em diálogo com os ensaios que compõem *O erotismo*, publicado originalmente em 1957 pela editora francesa Minuit, estampa-se no livro uma série de vinte figuras, sendo a primeira delas uma escultura itifálica (em referência ao falo carregado nos festivais em honra a Baco e Dioniso), ela mesma em ruínas. É o próprio informe, nos termos de Bataille, ao iniciar a série que passa por distintas visões do sexo/morte com André Masson (sadismo e suicídio), Pierre Verger (o transe abjeto-sagrado), Bernini (a famosa Santa Teresa em êxtase), além de registros de iconografia antiga – a escultura de uma mulher mostrando a vagina (imagem cedida por Jacques Lacan) – e moderna – a bunda de um homem tatuado com olhos, nariz, bigodes e boca (documento cedido por Robert Giraud). São imagens dos diversos modos do êxtase erótico-ritualístico, o qual é proposto enquanto dissolução absoluta das formas constituídas e enquanto rechaço total da oposição Eros/Thánatos.

Também no mundo e na arte contemporâneas, como é sabido, se verificam as mais diversas figurações do itifálico, dos filmes de Pier Paolo Pasolini aos clássicos eróticos *O império dos sentidos* e *Garganta profunda*, dos livros de Henry Miller às esculturas de Jeff Koons, das ficções do próprio Georges Bataille às ministórias de Dalton Trevisan e aos sonetos de Glauco Mattoso, para citar apenas alguns exemplos. Entre essas diversas figurações, destaca-se, para começar este trabalho, a *literatura má*² da *novelita*³ *Dante y Reina*, datada pelo autor em 1996 e publicada pela primeira vez nas edições Mate, sob a direção do poeta Arturo Carrera, em 1997. Começo, portanto, *mal* ou em negativo esta abordagem da obra de Aira, por se tratar de um relato algo secreto e particularmente estranho em meio à própria estranheza corrente de seus relatos, além de provavelmente jamais vertido a nenhuma língua, sendo pouco lido ou mesmo renegado pela *imensa minoria* dos leitores do escritor argentino César Aira. Fábula abismal sobre um casal impossível e impensável que habita algum lugar perdido da periferia profunda da Capital Federal argentina, em *Dante y Reina* impera uma espécie de trans-erotismo descarnado em que chama a atenção a presença do peronismo e inclusive do engajamento político nas hostes peronistas, mas também de seu par indissociável, o antiperonismo – sendo que peronismo e antiperonismo aparecem, com frequência, de modo indiscernível na *novelinha*. Tais des-figurações narrativas se esboçam ornamentadas por uma violência sexual latente em cada

2 “Lo malo, definido de nuevo, es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, cualquier academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribimos” (AIRA, 1995, p. 29-30). Carlito Azevedo acolhe o conceito e o diferencia da *má literatura*: “note-se que a ficção comercial, o estilo *best-seller*, é ‘má literatura’ e não ‘literatura má’. A diferença é básica. Enquanto Aira sacrifica sem problemas a qualidade de um livro para chegar a algo novo, o que o *best-seller* faz não tem nada a ver com a busca de algo novo. Muito pelo contrário, o que a ficção comercial pretende é a repetição da fórmula que dá certo, com o mínimo possível de experimentação e novidade. O importante é a redundância que tranquiliza, e não o diferente, que assusta” (2014, p. 184). Silvio Mattoni, por sua vez, aproxima essa tentativa aireana à poesia: “podríamos decir, ahora, que la poesía parece resignarse a no ser leída por el público moderno, o incluso vanagloriarse de ser un arte para pocos, que la literatura entera se contaminaría de su resistencia a ser consumida, para no transformarse en entretenimiento” (2012, p. 1896).

3 Na interessante intervenção de Silvio Mattoni que aproxima os livrinhos publicados por Aira pela Eloísa Cartonera à poesia, lemos que a brevidade em Aira, conforme a figura da *novelita*, “puede ser un dato, un indicio de que la miniatura contiene el dilatado mundo de toda novela, un poco como un haiku, al suspender su asombro, al construir un instante de pura sensación intensa, podría contener las siete mil páginas en que una memoria digresiva trata de recobrar el tiempo de su vida” (2012, p. 1893-1894).

esquina ou em cada pátio deste espaço de destruição e ruína típicos do capitalismo contemporâneo, como ocorre em qualquer periferia metropolitana do mundo, ou em qualquer “grande favela de primeiro mundo”, como escreveu Dalton Trevisan (2002, p.11), em referência a sua Curitiba natal.

Reinando desde o título, este casal impossível-impensável é formado por Dante, um cão, e Reina (ou Rainha, ou Dama), uma mosca. E Dante aparece figurado na capa da reedição de 2009 da editora Mansalva, com desenhos de Max Cachimba, como um simpático cachorro monstruoso, assim como surge na página 87 caminhando com o falo ereto (imagem abaixo) e anunciando aos quatro ventos o seu fetiche literário: “Quería fundar una revista que se llamara *La Ciencia de la Realidad*” (AIRA, 2009, p. 87).



Trata-se de um experimento⁴, de uma *novela concreta*⁵ que

4 Segundo Sandra Contreras, em *Dante y Reina*, “los procedimientos vanguardistas se revelan como procedimientos constructivos del relato” e a experimentação atinge seu limite junto com o “delirio imaginativo” (2001, p. 121).

5 Num dos verbetes luminosos de *Continuação de ideias diversas*, Aira desenvolve o que entende por *romance concreto*: “Entre meus amigos escritores nos anos 70 se falava com admiração da poesia concreta dos brasileiros, e do *Coup de dés* de Mallarmé, que era o seu mito fundacional. Todos concordávamos que era uma inovação valiosa, e assentíamos a respeito de seu suporte teórico. Muito bem. Eu aceitava tudo isso, que a linearidade convencional da velha literatura devia ser quebrada, a página constelar-se, que era preciso se liberar da mofada sintaxe do discurso banal e deixar que as palavras fizessem amor (recuperando o prestigioso slogan surrealista), que a escrita se tornasse escrita de verdade e não transcrição fonocêntrica da linguagem, etc., etc., etc. Mas ao mesmo tempo, sem renunciar a minha aceitação destas ideias de ruptura criativa, achava pobres os seus resultados. Não estava disposto a renunciar a tanto. Podia escrever algo assim em termos de jogo de salão, não nos da minha vocação, então em flor, de escritor. Sem realmente me propor, resolvi a contradição a meu modo. Não é que queira me colocar como exemplo, mas isto é ilustrativo do que quero propor. Minha modesta superação dialética da minha modesta contradição de consciência foi um romancelzinho (que nunca publiquei e nem carece): *Zilio*. Consistia de mais ou menos uma dezena de capítulos, todos repetindo o mesmo argumento: um estancieiro do pampa, com um grande estabelecimento de muitos empregados e constantes convidados, era aficionado aos fungos, estudioso de suas espécies e variedades, e gastrônomo; saía a recolher exemplares comestíveis nos montes e prados de sua propriedade, cozinhava-os, e envenenava todo mundo: os fungos que tinha escolhido eram muito parecidos com os comestíveis mas eram venenosos, em alto grau. Morriam todos, menos ele, que se salvava *in extremis*. Todo o romance era assim, o último capítulo igual ao primeiro, decerto que com todo tipo de variações mas sem mudar o argumento. Desse modo eu fazia meu ‘romance concreto’, quer dizer, espacializava o tempo, punha (o tempo) num plano visível, mas sem renunciar à riqueza da literatura de que gostava, dando-me nas variações de cada capítulo todas as possibilidades da invenção (mais que em outro tipo de relato mais convencional, onde essas possibilidades estão limitadas pelas exigências da continuidade: na repetição valia tudo), sem renunciar sequer à linearidade que estava denunciando, porque o leitor podia manter a expectativa de que no próximo capítulo este sujeito ao fim desse com os fungos comestíveis. Mantinha algo que conservei em tudo o que escrevi depois: o verossímil; porque se equivocar com os fungos é algo que acontece, e tornar a se equivocar também. De fato, tinha tirado a ideia de alguma coisa lida num livro de John Cage, sobre fatos que tinham-lhe sucedido; e Cage, não casualmente, estava muito na linha deste tipo de vanguardismos. Enfim. Não quero (não poderia) fazer o panegírico deste velho experimento, mas, como disse, sua lembrança me sugeriu que haveria um modo de resgatar vanguardas radicais inviáveis, daquelas qualificadas de ‘beco sem saída’. Justamente a lembrança me veio outro dia, lendo um artigo sobre letristas e situacionistas. Lia-o com o previsível ceticismo com que leio quase tudo nestes tempos, sem sequer prestar muita atenção, apesar de que em certas passagens fez reviver minhas simpatias e ambiguidades de antanho. Esse filme com a tela escura do início ao fim, esses poemas feitos todos de consoantes escolhidas ao acaso, um romance escrito em signos idiossincráticos indecifráveis... Tudo isso não levou a nada, não é preciso dizer, o que não impede admirar, e até se exaltar, com o valente extremismo da atitude, sobretudo em vista do inimigo a que apontavam, que segue sendo nosso inimigo: o passadismo, a demagogia, a apropriação comercial da arte. Daí que me pergunte se não seria possível ‘traduzir’ essas atitudes, sem traí-las (e até radicalizando-as ainda mais), para o idioma da velha literatura que decidi nossa vocação. Gostaria de pensar que é o que eu

remete a Alfred Jarry, André Breton e Benjamin Péret, mas também a Osvaldo Lamborghini, Oswald de Andrade e ao jovem César Aira dos primórdios, aquele das histórias publicadas na revista *El Cielo*⁶, em que gênero, espécie, sexo são, como em qualquer fábula, indiferentes. Ocorre no caso de *Dante y Reina*, porém, que a relação dos amantes é de ordem sadomasoquista e zoopolítica, além de itifálica no sentido da festa e do transe em nome de Baco e Dioniso antes mencionado, agora ao som de *cumbia callejera*⁷.

Naquele sórdido cenário pós-histórico ou pós-apocalíptico, onde o jurássico convive com o peronismo e o antiperonismo, localizado naquela indevassável ou insondável periferia urbana, até as palavras estão copulando o tempo todo: os *portmanteau* são vários, começando por um neologismo particularmente apropriado para o ambiente, *analfabestia* (2009, p. 8), dito pelo pai incestuoso, Pedro Zumbido, para se referir a sua própria filha Reina, embora sejam bem mais numerosas as associações imprevistas e impossíveis, fiéis aos versos do Conde de Lautréamont transformados em palavras-de-ordem pelos surrealistas, tais como “verdaderas auroras boreales por fax” (p. 49), “una atracción turística darwiniana” (p. 66). E é neste espaço do delito que ocorre certo ato de violência, o estupro de Reina, a menina-mosca cadeirante, por um escuro e obscuro cachorro manco, perturbado por uma chaga característica do tempo presente, a ansiedade:

No necesitaba el alcohol, le bastaba con la ansiedad.
¡No quiero violarte, mosca muerta! Pero lo haré de todos modos, me obliga la ansiedad. ¡Cuántas cosas no he querido hacer y he hecho, o he hecho sin querer!
En el momento supremo, el Dante que no se sabía Dante descubrió que no era puto... en el momento de la violencia, de violar la palabra... ¡Ahí tenía que ser! ¡No era perro-con-perro! ¡Era perro con mosca! El abismo.
El perro cojo. Quizás lo fingía para hacerse el interesante, para dar lástima. Así se ganaba la vida, día a día, siempre

venho fazendo por todos esses anos. (Não gostaria de pensar por outro lado que o que fiz foi simplesmente tematizar propostas vanguardistas)” (2017, p. 30-31).

6 Cf. AIRA, César. “Drácula en su dracumóvil, Frankenstein a pie”, “Cuento de invierno Adivinanza”. In: *El Cielo*, n.1, Buenos Aires, setembro-outubro de 1968, p. 14-17.

7 Ou de *funk carioca*, caso optássemos por situar essa *coisa de negros*, como diria Washington Cucurto, em qualquer rincão popular ou mesmo oligárquico não só do Rio de Janeiro, berço do gênero, como de todo o Brasil.

con esas estúpidas simulaciones. Pero las mentiras se hacen realidad, se pagan a la larga, así sea treinta años después. Un caminar de la noche, haciéndose dos bultos en lugar de uno, con el balanceo, un lado se iba a fumar a las tertulias de los escorpiones. El trencito de bolos, a cuerda, ¡trucutrún! ¡Tum! ¡Tum! Oscuro, oscuro, oscuro. (AIRA, 2009, p. 14)

Assim, bem no meio das ruínas deixadas pelos bombardeios mútuos entre peronistas e antiperonistas, a violência cresce em um ritmo próprio das improvisações do chamado *free-jazz*, ao estilo de Sun Ra⁸, não de modo reto-fálico senão espiralado, passando constantemente da *acción à violación*, ou à *violación*:

En ese momento el perro le cayó encima. La había arrastrado a un lecho de equinoxio, debajo de una chapa de fibrocemento. Y el impacto lo hizo bascular y ponerse vertical. Quiso gritar, y sólo le salía un zumbido. Él chillaba “te amo”, “te amo”. La mordió, le reventó una teta: ¡plop! Tocaba el tambor con las trece patas. Brotó un chorro de sangre. “¡Te voy a preñar y te voy a contagiar el sida!”. “¡No, no, señor, por lo que más quiera!” “¡Sí, sí!” “¡Nooo!”

Había un punto ciego en la tiniebla. La nerviosidad impedía observar los detalles. ¡Panales de animales extraños, sálvenme! ¡Sálvenme del abrazo, sálvenme del poder, hermanitos! ¡No! ¡Ja ja ja! ¡Te lo merecías! El idilio abrupto de los cornacs.

Sobre el horrendo cuerpo a cuerpo colgaba un cartel de esperma.

¡Tomala vos! ¡Dámela a mí! El ciempiés volumétrico la manoseaba hasta las vísceras. “¡Te voy a mandar el culo a la Luna!” Comenzaba las maniobras más profanas, y era tal el caos físico que parecía como si se interpusieran paredes, y habitaciones amuebladas, entre los dos. Le arrancó la ropa interior, que en las moscas es de tela de seo. De pi madre de nylon. Ya le estaba metiendo la verga acartonada entre las piernas. Abusaba...

Desse modo, e como se explica a seguir, o próprio corpo de Reina é um corpo *com* e um corpo *da* história, onde podem ser lidos os acontecimentos dessa Buenos Aires ao mesmo tempo pré e pós-moderna:

8 Artista norte-americano nominalmente citado no texto; lembremos que Aira também é autor do relato *Cecil Taylor*, que, como *Dante y Reina*, foi primeiro publicado em pequena edição, para depois ser republicado em nova versão pela editora Mansalva em 2006, com gravuras de El Marinero Turco.

A mí lo que me pasó fue que me mordió un perro cuando era chica. Quedé completamente transformada. Tuvieron que darme quince inyecciones en los labios, todo alrededor, buscando el punto ciego. Creo que nunca lo encontraron. Mi familia se sumió en la miseria, nuestros hábitos se hicieron salvajes. Mi papá era restaurador, perdió toda su clientela. Los objetos se le volvieron enemigos. Gastó sus ahorros en comprarme un par de zapatitos mágicos, los mismos que llevo puestos ahora, porque tienen la propiedad de ir creciendo junto conmigo y nunca se gastan. Mis hermanos murieron a resultas de las atrocidades cometidas por los peronistas sobre el cuerpo de los antiperonistas, y viceversa; ahora yacen insepultos bajo el cielo, y se llaman “Buenos Aires”. (AIRA, 2009, p. 39)

Sem, em nenhum momento, se preocupar em salientar o caráter antinatural da união, muito pelo contrário, à mecânica do estupro congelada em uma cena eterna segue o matrimônio, outro automatismo desenvolvido na continuidade, uma vez que a pobre Reina é salva, na confusão, por um aparente outro cachorro, embora fosse o mesmo Dante. Ele que, criando a situação de perigo, consegue cumprir a profecia de Pedro Zumbido para, por fim, graças ao heroísmo, tornar-se um artista de vanguarda... Será no auge da festa de matrimônio que o pai de Reina, agora chamado de Sixto Zumbido ou SxPxTx ou *sixpuxtix*, irá propor a fundação de uma revista chamada *¡Hay que hacer algo por el arte!*, só mais tarde espelhada em outra, *La Ciencia de la Realidad*, dirigida pelo salvador/violador da filha, que fora o *jovem ambicioso* Dante Ladrido. Mas o verdadeiro problema para começar a desenvolver a sua arte escultórica, a sua *ciência da realidade*, era o espaço porque “la escultura no se hacía con ideas, sino con volúmenes y vacío” (AIRA, 2009, p. 58). A fantasia de Dante era comprar uma usina abandonada, fruto dos desastres e combates entre peronistas e antiperonistas, que “habían terminado por destruir el aparato productivo del país” (AIRA, 2009, p. 58). Nessa conjunção de cenas distópicas, entre as paradoxais situações do estupro e da salvação, do peronismo e do antiperonismo, e da arte de vanguarda com a “ciência da realidade”, o casal cachorro-mosca será o fundamento da

“recuperación económica de la Argentina”, a partir do sucesso de certo empreendimento financeiro, o “reparto de volantes de fax en la calle” (AIRA, 2009, p. 66)⁹. E assim, o acontecimento que nunca cessa de retornar, “La Acción Permanente”, vinte anos depois, volta com mais força ainda para ilustrar “La Evolución”:

Yo era un joven ambicioso. Quería fundar una revista que se llamara *La Ciencia de la Realidad*. Un día un vidente, que no fue otro que Sixto Zumbido, descubrió en mí un futuro de escultor, pero un futuro lejano, más allá de las reencarnaciones que esperaban al miserable perro de la calle que yo era. Para llegar a escultor debía pasar por todas las muertes de la evolución, en ascenso. En el estadio en que me encontraba, bastaba una buena acción, una minúscula buena acción: salvar de una violación a una mosca. ¿Pero dónde encontrar, en los laberintos de la realidad, a una mosca en trance de ser violada? Yo quería ser un ingeniero de la realidad, pero encontrar agujas perdidas en un pajar era demasiado para mí. Así que fabriqué la ocasión yo mismo, como un artista... ¿Cuál fue mi culpa? (AIRA, 2009, p. 86)¹⁰

Na base do mito dessa *luz como un amanecer* que era o encontro entre as duas revistas – a da arte e a da ciência –, no “universo transfigurado en pesadilla benigna de amor”, onde “se realizaba el amor, el amor verdadero, el de las reencarnaciones” (AIRA, 2009, p. 91), estava então o acontecimento infinito do estupro de uma mosca particularmente sensível por um cachorro com ambições intelectuais, naquela periferia portenha em ruínas pelos intermináveis enfrentamentos (sublinhemos sempre) entre peronistas e antiperonistas. Nesse cenário paradoxal se incorporou o realmente outro sem torná-lo o mesmo e a energia foi constantemente dissipada de forma gloriosa, erótica,

9 Estamos, aparentemente, no anos 90 menemistas na Argentina. Não havia *facebook*, mas *orkut*; não havia *pdf*, mas *telefax*: “En cada volante había una historia, resumida y mínima. Por provenir de niveles de realidad diferente, cada historia transportaba una enseñanza sobrenatural para su nivel de recepción. Cada uno era el aprendizaje de una melodía celeste, una musicoterapia de post-jazz; pero al transmitirla actuaba como enseñanza de dibujo técnico. O bien la geología actuaba como coiffure, o la poesía como ciclismo, según un complicado sistema de equivalencias móviles. Por suerte siempre había tiempo para asimilar cada volante de fax: un tiempo que se creaba desde adentro como un hábito. Cada fantasma venía arropado en tiempo transparente”. (AIRA, 2009, p. 72)

10 Não à toa Dante aparece como um escultor talentoso: conforme Aira escreveria mais tarde em *Continuação de ideias diversas*, “a escultura, por sua tridimensionalidade, é como a realidade. Todas as artes aspiram à tridimensionalidade... Todas as artes aspiram à condição da escultura” (AIRA, 2017a, p. 59).

com a mais completa indiferença em relação à moral imperante. A arte de vanguarda e o peronismo e seu par indistinto e complementar, o antiperonismo, são fundidos no relato pelo vínculo entre Eros e Thánatos desenhado pelo erotismo em seu pleno dispêndio, assim como pelo absurdo em sua mais plena vigência, em que também as revistas são figuradas como personagens.

Nascido em 1949, em Coronel Pringles – cidade de cinquenta mil habitantes que foi um antigo posto avançado da conquista do deserto patagônico no século XIX –, o prolífico escritor (como ele detesta ser chamado) poucas vezes lidou com o tema do sexo diretamente, e menos ainda com sexo e política ao mesmo tempo, ainda que de fato o tenha feito em algumas oportunidades, como acabamos de lembrar com *Dante y Reina*, e que também podemos verificar, como um caso paradigmático – se é que se pode falar assim no caso da poética da inoperância dissipadora típica das escrituras sagradas ou curas milagrosas de César Aira – na novelinha *El bautismo* (datada pelo autor em 1987, publicada em 1991), particularmente atraente para a presente discussão. Já em um livro de 2015 publicado originalmente na Espanha, *El santo*, desta vez uma fábula medieval que começa nas escarpas da Catalunha e cruza uma África exótica, mas também selvagemmente capitalista, Aira trabalharia mais explicitamente com corpos em êxtase, tanto no sentido religioso quanto no sentido erótico do termo, coisa que faz deliberadamente, como declarou em entrevista: alguém, uma leitora, comentara que não havia sexo explícito em suas narrativas, e lá foi ele experimentar com a carne humana – no caso de *O santo*, a carne de um ex-cura milagreiro que foge pelo mar Mediterrâneo para não ser assassinado e se embrenha, feito escravo, nas *junglas* africanas, até encontrar sua princesa encantada e o amor carnal, descrito com minúcia e, ainda assim, algo pudorosamente.

El bautismo, por sua vez, está dividida em duas partes espelhadas, ambas situadas numa tempestade feroz que coloca em risco a vida dos personagens, reunidos um tanto pelo acaso e outro tanto pela necessidade. O padre de *El bautismo* – que retornaria em 2015 transfigurado em *El santo*, e que também sobrevive a uma tempestade graças a uma falua grega – é a ponte entre as duas partes da *novelita*, aliás, o padre e a criatura, o bebê prematuro com seu corpo disforme, de sapo (que, claro, retornará na segunda parte):

Blando como un molusco (eso se notaba inclusive a través del lienzo que lo envolvía) asomaba la cabeza amoratada, gris, con una desesperación muda e inanimada, tanto más impresionante por ello. El cura no pudo impedir un movimiento de horror. Parecía que lo habían preparado demasiado, pero lo habían preparado demasiado poco (al menos, para lo que resultó ser real): no le habían dicho que era tan feo. Provocaba solamente asco, casi nada de piedad y menos ternura. Con un innato sentido estético, que en este caso reemplazaba ventajosamente al amor en la gama de los sentimientos maternos, la madre lo había envuelto en prendas toscas, casi deliberadamente inapropiadas (no era tan obvio que no hubiera preparado el ajuar), para que chocara menos su animalidad informe. ¡Qué lástima que no hubiera nacido muerto! ¿Pero no era así? (AIRA, 1991, p. 59)

No que tange ao sexo da criatura, resultou-lhe indefinido:

118

El cura tuvo la desalentadora oportunidad de contemplar un sexo que tanto podía ser masculino como femenino. Su primer impulso fue decirse, como es natural: “Era hembra”. Sin embargo, también era natural lo contrario. Eran suposiciones que no se implicaban. Lo propio de ese ser que de repente, a sus ojos, había perdido las propiedades necesarias para que se hablara naturalmente de él, era indiscernible, un revoltijo que más valía no mirar con atención (ya lo había hecho). ¿María? ¿Cristo? Allí estaba el meollo. (AIRA, 1991, p. 61)

Em função dessa indiscernibilidade genérica e humana, o padre se nega a batizar o pequeno animal asqueroso recém-nascido. Já na segunda parte de *El bautismo*, essa vida monstruosa transfigurada ressurgirá sob a forma de um bellissimo efebo, “un hombre joven, muy joven, casi un niño grande, de esos adolescentes demasiado crecidos que se dan en el campo. El cuerpo era robusto, atlético. El rostro, muy bello, de rasgos perfectamente regulares como los de un ángel de la pintura” (AIRA, 1991, p. 108). Pois este sapo transubstanciado em príncipe, que reaparecerá justamente no clímax de uma tormenta cujos “relámpagos mismos eran descargas sensuales corriendo por el tejido de músculos titánicos” (AIRA, 1991, p. 144), começa, ou melhor, acaba por atrair irremediavelmente o padre diminuto, encolhido e envelhecido. Embora o jovem, “precisamente él, en razón de su trabajo”, fosse “una especie de joven profesional, una quimera hecha de inteligencia y no-inteligencia, un monstruo tendido sobre la humanidad para hacer reales las más locas ocurrencias mentales” (AIRA, 1991, p. 147), este mesmo jovem defendera anteriormente a

implantação da sociedade comunista no pampa (AIRA, 1991, p. 34) – assunto político-ideológico que no final da conversa os manteve ativos e atentos durante toda a noite do misterioso desastre que provoca o seu reencontro nos escombros de uma edificação perdida no pampa. Afinal, o jovem se declarara peronista, crente – “como todo argentino que no sea un oligarca o un vendepatria” (AIRA, 1991, p. 151) – no Santo dos pobres, no Santo de verdade, São Perón. E assim, o jovem que, num primeiro momento, aparece como a própria representação da beleza humana, ressurge para o padre, logo depois, como um blasfemo, um bárbaro, um abjeto, um infame, sob outra forma de monstruosidade, a monstruosidade política. Uma vez monstro, sempre monstro, desde o nascimento não abençoado pela piedade de Deus diante da *diferença* mais extrema, até o atoleiro político, ideológico, social e religioso do presente.

Com essa revelação chegavam, portanto, todos os fins: o fim da tormenta, seguido de um lindo amanhecer como contraponto à morte que parecera inevitável pouco tempo antes; o fim da história; o fim da *novelita* em que, finalmente, os dois – o jovem e o velho – “habían recuperado su humanidad”:

El joven no era otra cosa que lo que era en realidad: un muchacho ignorante al que había sorprendido la lluvia sobre un caballo prestado. Ni ángel ni demonio, en la fría luz de la aurora: un joven alto, bien formado, de rasgos lindos, con la belleza mística de una inocencia presa de todos los engaños. Un Apolo, sí, pero como tantos Apolos de veinte años que se encuentran en el campo, con la tersura infantil todavía en las mejillas, en la frente, en los brazos, un niño grande desarrollado por la vida sana y los aires puros. Un alma limpia a la que infestaba la mentira, pero qué otra cosa esperar. Con la edad le crecería la barriga y se le arquearían las piernas; la vida brutal y monótona le haría estúpida la cara. Un hombre, en fin, un hombre, al que habría podido darle su bendición en esa hora pálida, en el blanco de la mañana. (AIRA, 1991, p. 153-154)

Esse narrador que está ao lado do padre, esse narrador-gorila (ou seja, antiperonista), embora encerre de modo melancólico o seu relato, também se viu atraído e maravilhado pela monstruosidade dessa vida, primeiro disforme criatura andrógina, depois, belo jovem apolíneo que, para além de todas as bondades de sua aparência, era um peronista confesso e declarado. Mas, perguntemos então, quais

seriam os parâmetros para definir essa vida monstruosa, mistura de fauno e de deus, de animal e de ser divino? Vale resgatar a definição de monstro e de monstruosidade dada pelo próprio César Aira em outro lugar enquanto o lugar do abismo por excelência, e da extinção, que é também o de sua posteridade legendária:

El monstruo es único, no tiene con quién casarse ni con quién procrear descendencia. El monstruo es siempre como un símbolo de la extinción, porque el monstruo constituye una especie, pero una especie constituida por un solo individuo, entonces no tiene posibilidad de ir más allá. Por eso se les suele dar el don de la inmortalidad, se los suele hacer sobrevivir de algún modo distinto del que encontramos nosotros, que es el de reproducirnos, y por eso los monstruos tienen, en fin, esa melancolía del ser que se sabe condenado a una extinción definitiva, pero que no es del todo definitiva: la posteridad del monstruo es su leyenda. En eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue. (AIRA, 2006, p. 337)

Sendo assim, poderíamos dizer que tanto o padre quanto o jovem peronista são seres únicos, solitários e estéreis, símbolos da extinção, sobreviventes e melancólicos, à maneira dos lendários e/ou legendários pringlenses das *Três lendas pringlenses* (os quatro relatos em ambiência provinciana e pampeana, publicados originalmente em 2013). Trata-se então de entes *quase artísticos*, próprios de um tempo passado ou pós-histórico ou, em todo caso, de um tempo anacrônico, cuja vida é, por isso mesmo, marcada pelo mais completo dispêndio, sem a menor chance ou possibilidade de retribuição. No monstruoso, portanto, encontra-se cifrada a poética de César Aira, como ele igualmente expõe de maneira precisa em “La innovación”:

Debemos salir a la busca de lo monstruoso, lo que nos aterre y repugne, y se nos escapa siempre, porque es multiforme, mutante, inasible, inconcebible. Si debemos buscarlo, y persistir en la busca, es porque no lo encontraremos nunca. A lo nuevo no se lo busca: se lo ha encontrado. Buscamos lo malo, y encontramos lo nuevo. (AIRA, 1995, p. 30)

Lembrando em parte a situação do romance de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, aqui Aira leva o confronto paradoxal até os extremos opostos da monstrosidade se encontrarem na sua própria particularidade descontínua. E é ali, precisamente, que o êxtase, intransferível por definição, se dá ao mesmo tempo, na hora da sobrevivência, na hora da aurora.

Esse verdadeiro pavor diante do peronismo assumido pelo pobre e que manifesta o padre de *El bautismo* está longe, no entanto, da atitude de outro padre personagem de Aira, o padre Tomás de *La iglesia*, uma das lendas pringlenses antes mencionadas. Desviando uma porcentagem do orçamento que o Bispo Buenos Aires, desde a capital da província de Buenos Aires, La Plata, destinou à construção do que seria a igreja de Pringles:

121

[...] o padre Tomás ganhava fama de santo entre os pobres. Com soberana indiferença à tarefa a que estava designada a verba que lhe mandavam, repartia-a entre os necessitados. Sem publicidade, no silêncio da noite, derramava a mancheias o dinheiro com que devia ter pago o cimento e os mármore. (AIRA, 2016, p. 12-3)

No entanto, a investigação levada a cabo pelo Bispo Buenos Aires descobre que apenas um por cento do desvio fora destinado aos desassistidos e aos necessitados, o restante tendo sido investido no desenvolvimento do campo e nos bolsos dos fazendeiros, naquilo que hoje conhecemos como agronegócio. Estes últimos, os fazendeiros, uma vez endividados, ficavam literalmente pendurados no *Arco-iris*, um dos três armazéns de variedades que existiam na época em Pringles e que fundaram, graças ao Mito da Caridade (nos termos do relato, ou da lenda), a instituição do Crédito. Aliás, também o pai do efebo andrógino, o basco Mariezcurrena de *El bautismo*, foi um dos *colgados del Arco-Iris*, o armazém que

[...] actuaba como acopiador de granos, y mantenía en estado de perennes deudores a buena cantidad de chacareros de la región, a quienes les daba crédito para semilla o herramientas, crédito que se cobraba sólo, como es lógico, con las cosechas que se daban; con las que se perdían, que también lógicamente eran las más, la deuda crecía (siempre generosamente, eso sí, sin usura), y el chacarero, por bien que le fuera y por saneado que estuviera su establecimiento, quedaba “colgado”; eran ricos pobres; vivían, pero debían. Dios hacía algo semejante. (AIRA, 1991, p. 26)

Estabelece-se, assim, em um ponto escuro do passado, no regime lendário de *La iglesia*, o vínculo entre a Fé e a Caridade e a Instituição do Crédito, entre a religião e a usura. A ideia do dever começa regulando o diálogo dos homens com Deus e somente depois é transferida para a economia. Está tudo ali, nos ensaios ficcionais de César Aira, aquilo que bem mais recentemente o filósofo Giorgio Agamben explicaria, à sua maneira, em uma entrevista ao jornal *El País*:

A economia de hoje está baseada na ideia da fé e do dever, do crédito e do débito. São dois conceitos que provêm do mundo da fé. ‘Fé’, em grego, se chama ‘pistis’. Há uma história muito bonita. Um historiador da religião, professor em Jerusalém, estava trabalhando sobre o conceito de fé (‘pistis’). Pretendia entender o que é. Um dia estava em Atenas, levantou os olhos e viu escritas as palavras: ‘Banco de piteos’. Banco da Fé, leu, mas na realidade o que estava escrito era Banco de Crédito. Foi sua iluminação: fé significa crédito. É o crédito que se outorga à palavra de Deus. E, para nós, é o débito para com Deus. É muito esclarecedor: a economia e a ética estão baseadas nos mesmos conceitos: débito e crédito. Porque, o que é o dinheiro senão um crédito? Sobretudo depois que Richard Nixon separou o dólar do padrão ouro. O que resta nas notas é um puro crédito sem conteúdo. Temos crédito em um débito que não está garantido por nada. (AGAMBEN, 2017)

Por sinal, foi esse mesmo vínculo entre Fé e Capital, que vai gerando continuamente o Crédito futuro, o que obrigou o mais recente padre de Aira, *el santo*, a fugir da Catalunha. Não há, afirma Sandra Contreras, “en la literatura de Aira, historias cuyo objeto último no sea, de uno u otro modo, sino un método o un deseo de supervivencia. [...] La supervivencia determina a su vez la génesis y la experiencia del relato” (CONTRERAS, 2001, p. 127). De tal modo que, estando aparentemente próxima a hora da sua morte natural, o santo de *El Santo* comunica a decisão de passar seus últimos na Itália, sua terra natal, ao abade do mosteiro, para o qual ele atraía fiéis de todo o país. Sendo assim, sua fuga acabaria com a indústria do turismo local, toda ela assentada na sua fama comprovada de milagreiro, e também com os fartos rendimentos do mosteiro. Com as súplicas da sua comunidade, e sobretudo de suas autoridades, não sendo atendidas pelo santo, é

acionado o último e definitivo recurso: contratar um certo Cobalto, tenaz assassino profissional, para acabar com a vida do Santo e poder assim conservar o seu corpo em um santuário no mesmo local de seus milagres, garantindo em consequência as atividades econômicas futuras do povoado, sem necessidade de trabalho ou de mudança de ramo de trabalho.

No entanto, o santo, na sua viagem transfiguradora, não encontra a morte, mas sim, e justamente, os prazeres da carne, a intensidade da vida, a via crúcis do corpo que atinge seu clímax no êxtase do erotismo, paralelamente aos riscos e ameaças do matrimônio, diga-se de passagem. Várias peripécias mais ou menos edificantes da narrativa de estrada em que se transforma *O santo* demonstram que esta descoberta não seria tão simples assim. Primeiro, logo depois de conseguir fugir de seu algoz, é capturado por piratas gregos do Mediterrâneo, quando é feito escravo. Com isso, a sua vida é reiniciada do zero, agora enquanto corpo e força de trabalho, no mercado dos valores de troca, nessa oportunidade entre os piratas e os intermediários norte-africanos, e entre eles e os compradores finais:

Les pagaban en oro cartaginés, del que los pueblos costeros tenían una provisión inagotable pero empleaban con parsimonia para que no se devaluara. Se volvían avaros del exceso. Lo inagotable tenía el problema de ser abundante, y lo que abundaba tendía a perder precio. La herencia de una Antigüedad dispendiosa debía ser administrada con cuentagotas, ahorrando tiempo para producir otra Antigüedad. (AIRA, 2015, p. 31)

Comprado por Abdul Malik, um poderoso guerreiro abissínio, o santo se encontra pela primeira vez na sua vida, apesar do *status* de escravo, sem função, inútil: são tantos os escravos e tantas as tarefas para cumprir no Palácio durante os tempos de paz que a ele, por causa da sua avançada idade, só são encomendados afazeres simples, sem importância, decorativos: o cuidado de “una supuesta estética floral que tenía más de autoengaño que de otra cosa” (AIRA, 2015, p. 46), além da arte da conversação. Mas, temendo pelos gastos e inconvenientes que sua morte próxima poderia trazer, Abdul Malik manda o santo investigar novos mercados para importar os produtos

do seu país – procedimento adotado com frequência nesses casos pelo chefe-guerreiro abissínio. E é assim que o santo chega às terras da princesa Poliana, uma linda e melancólica herdeira de uma dinastia de matriarcas condenada contra a vontade a ser rainha; e é assim que o santo, finalmente e sem maiores preliminares, conhece a sensualidade da mulher e o êxtase do sexo:

En brazos del santo la elegancia delgada de la joven revelaba un espesor de deliciosas superficies. Podía pasarse la vida renovando las caricias. Siempre había una oscuridad amiga para ellos, sombras y luces que cambiaban en las vueltas y revueltas insaciables. Besos profundos, impetraciones del tiempo, juegos sin objeto: había un momento, que no tenía nombre pero era lo contrario de la interrupción, en que la entrega se volvía sobre sí misma y evolucionaba. (AIRA, 2015, p. 95)

Do mesmo modo que funcionava o comércio nas eras pré-capitalistas, que “era como una gran escalera por la que se subía y se bajaba al mismo tiempo. Lo daba todo a la vez que lo quitaba” (AIRA, 2015, p. 31), assim funcionava a aventura do santo no fabuloso país de Poliana, em que a experiência nova e renovadora do sexo se apresentava, para ele, no momento que aparentava ser o do final da sua vida, agora felizmente transfigurada: entregando-se completamente aos novos padrões de sobrevivência terrena que o acaso lhe remunerara, mudando a sua cosmovisão regradada e retrógrada por outra bem mais próxima do gasto sem concessões, avaliando o erotismo “como una interrupción de los trabajos y sobresaltos de la existencia” (AIRA, 2015, p. 102). Da experiência da santidade em vida, devido à alta quantidade dos milagres realizados (pequenos e grandes) ou a ele atribuídos, até a de viver como um escravo inútil por inábil e velho, o santo passa a experimentar o exato oposto de tudo isso, descobrindo as intensidades do corpo e a potência erótica despertada pelo contato com a volúvel e sensual princesa Poliana.

A sedução de uma mulher por um homem como ato ético e estético já tinha sido abordada por César Aira – que parece já ter babelicamente abordado tudo – no texto que abre *La trompeta de mimbre*, o seu primeiro livro publicado no Brasil, em 2002. Esse texto sem título, e inclassificável como tantos do autor argentino, se encaminha rapidamente da sedução de tipo heterossexual clássica para uma reflexão sobre o movimento cubista, que, como se sabe, foi um

movimento artístico pleno de mulheres representadas aos pedaços, além de várias formas de *body sculptures* de qualquer gênero¹¹. O mesmo cubismo que aparece enquanto reflexão entranhada também em *Triano* ou *Picasso*, entre outros lugares de sua prolífica ou, melhor dizendo, extensa obra, que já dobrou o cabo dos cem títulos. Lembremos também que, no final de *A trombeta de vime*, a *ministória As duas bonecas* imagina dois autômatos que servem como substitutas de Eva Perón, levando a massa ao delírio no regime do relato e levantando poeira entre os leitores fanáticos pelo regime peronista (como se verá a seguir).

Por outro lado, em sua já clássica novelinha *Como me tornei freira* (1989), a protagonista leva o nome de *la niña César Aira*, o jogo com os gêneros masculino e feminino sendo recorrente na androginia, nas escrituras andróginas que o caracterizam. Esta novela foi editada originalmente como um díptico, incluindo outra novelinha, *A costureira e o vento*. A edição brasileira, na tradução de Angélica Freitas, manteve, graças aos santos pringlenses, a dobradinha com os dois relatos, já que o segundo é tão ou mais impactante que o primeiro. A estória se passa, como não poderia deixar de ser, na cidadela de Coronel Pringles, ou melhor, começa aí e se desenvolve enquanto outra narrativa *on the road*: um menino que descansa na caçamba de um caminhão é sequestrado sem querer. Como o veículo se dirige aos confins da Patagônia, com o motorista conduzindo uma criança clandestina, a costureira, sua mãe, segue rumo ao extremo sul do mundo, chegando finalmente, depois de várias peripécias mais do que surreais, a um hotel-cassino em que um violador que a ameaça tem seu pênis engolido pelo diabo...

Sem fornecer outros *spoilers* aos seus potenciais leitores além dos já fornecidos neste trabalho, limito-me aqui a mencionar, para retomar a questão da violência e da política na obra do escritor argentino, o relato-crônica *En La Habana*, datado no ano de 2000 e

11 Esse texto resulta fundamental, aliás, para seguir os rastros do pensamento de Raúl Antelo a propósito do conceito de “arquifilologia”: “[...] no final de *A trombeta de vime*, César Aira também profetiza uma nova forma de leitura: a de resgatar as marcas do que nunca foi escrito. Isso inclui, claro está, os desvios da natureza, o ouvido cortando e montando aleatoriamente os significantes que fazem parte da cultura e concedendo assim peculiar materialidade a uma escrita que se torna imaterial a cada novo lance da história. Nesse sentido, a arquifilologia funcionaria como uma autêntica mitologia crítica pós-fundacional, que sem cessar reabre nossa compreensão dos caminhos compartilhados por ficção e história” (2016, p. 21).

publicado em livro apenas em 2016. No final de *Em Havana* apresenta-se, justamente, uma comparação que, em parte, remete ao chamado *aluvión zoológico*, aquele que ameaçaria a paz dos ricos na pele escura dos *grasas* ou *cabecitas negras*, da *negrada* argentina, e, em parte, justifica a inclusão de César Aira, ao lado de Néstor Perlongher, de Borges, Bioy Casares e de Cortázar (o único que teria feito um *mea culpa*) enquanto um *escritor gorila* – sendo *gorila* o termo utilizado para se referir aos antiperonistas em geral, civis e militares, de direita e de esquerda –, exposta por Rodolfo Edwards no ensaio *Con el bombo y la palabra*, em que o autor interpreta a literatura argentina de um ponto de vista assumidamente peronista e critica *Las dos muñecas* de Aira por desrespeitoso. Na conclusão de *Em Havana*, que se abre com a chegada do narrador à casa-museu de Lezama Lima, então lemos:

Fui embora, lembrando a frase de Perón: “Levo nas retinas a imagem mais maravilhosa...”. Referia-se ao povo, e à sua própria morte iminente. Aí também havia uma defasagem: seus dezoito anos de exílio, as reivindicações postergadas, a História, que nunca coincide consigo mesma. O povo por sua vez levava a imagem de Perón, a miniatura, até sua própria morte como sujeito revolucionário, após a qual a miniatura ficaria como souvenir. Imaginava um povo de pavões-reais reunidos na Praça de Maio, todos focando seus olhos de pluma na sacada, e o zumbido. (AIRA, 2017b, p. 29-30)

Em meados do século XX, o peronismo segundo o escritor antiperonista Ezequiel Martínez Estrada em *¿Qué es esto?*, considerado o mais feroz ataque já feito ao movimento, era um fenômeno tipicamente metropolitano, enquanto em César Aira, já nos fins dos Novecentos, ele se manifesta nos arredores da cidade – antes arrabalde, hoje periferia – mas também no campo, como é o caso de *El bautismo*. Nas poucas ocasiões em que o peronismo aparece nos textos de César Aira, mas que parece obsidiá-lo(s) permanentemente, ele o faz de forma monstruosa, seja animalizado ou fora das categorias genéricas estabelecidas. Ainda assim, o horror com que foi tratado por uma extensa tradição de *escritores gorilas* nele é colocado em dúvida, ao mesmo tempo em que é associado à economia do erotismo, do excesso e da violência. Foi essa a via que achamos mais rica para explorar aqui, por se afastar de qualquer tipo de moral e juízo político escondido atrás de um suposto valor estético e porque, sobretudo, buscamos ler a obra de Aira desde o interior de sua própria poética, na qual se esboça um elogio, por

exemplo, do exotismo e da literatura má a partir da superficialidade e da frivolidade, porque será ali onde o artista irá buscar a transmutação dos valores e, com isso, as suas potencialidades críticas em relação à sociedade. Pergunto então: não levando em consideração o elogio da frivolidade e da superficialidade característico de Aira, como poderiam ser julgados, entre outras coisas, os bombardeios dos peronistas aos antiperonistas, e vice-versa, que acontecem na Buenos Aires de *Dante y Reina* sem tachar o seu autor de cínico ou mesmo de fascista?¹²

Em *A parte maldita*, Georges Bataille afirma, quase como um mantra, em várias ocasiões: “[...] a energia solar é o princípio de seu desenvolvimento exuberante [da vida]. A fonte e a essência de nossa riqueza são dadas na irradiação do sol, que dispensa a energia – a riqueza – sem contrapartida. O sol dá sem nunca receber” (2013, p. 50). Transformada, a iluminação batailleana aparece aqui e ali, e sempre, no *corpus* aireano: “La vida nacía de la luz” (AIRA, 1991, p. 109), pensa consigo mesmo o padre em *El bautismo*, e era isso o que possibilitava que, no cinema, “el movimiento se había puesto al servicio del éxtasis” (AIRA, 1991, p. 109); “Alzó la vista, con la mano todavía en el bolsillo, y la luz lo inundó, como un baño sagrado. La luz era lo que hacía funcionar al mundo”, pensou também Varamo na novelinha homônima (AIRA, 2010, p. 10). De modo que a continuação do raciocínio batailleano não pode ser alheio a Aira:

Outrora dava-se valor à glória improdutiva, ao passo que em nossos dias ele é relacionado diretamente com a produção: a aquisição da energia tem precedência sobre o dispêndio. A própria glória é justificada pelas consequências de um fato glorioso na esfera da utilidade. Contudo, obnubilado pelo juízo prático — e pela moral cristã —, o sentimento arcaico ainda está vivo: encontra-se, em particular, no protesto romântico oposto ao mundo burguês; ele só perde inteiramente seus direitos nas concepções clássicas da economia. (BATAILLE, 2013, p. 50)

A opção pelo dispêndio e pela inutilidade, produto em grande parte da ênfase colocada por Aira nas vanguardas, desemboca no seu espírito antiburguês, improdutivo, que não quer nunca afirmar que a única realidade seja a verdade. A propósito disso, no breve ensaio *La Utilidad del Arte*, Aira começa lembrando dos donos dos carros que, durante sua infância em Pringles, exclamavam orgulhosos que podiam

12 Cf. Aira, César. “Exotismo”. *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, n. 3, Rosario, 1993, p. 73-79.

desmontar o próprio carro e logo a seguir voltar a montá-lo. A arte, portanto, “sigue siendo el mejor campo de práctica y experimentación de la vieja inteligencia, la que se imponía el objetivo de saber cómo funcionaban las cosas, y cómo funcionaba el mundo” (AIRA, 2001, p. 5). É a isso, precisamente, que “se debe a la radicalidad inherente del arte, que no se diferencia de las artesanías y la manufactura utilitaria sino en su capacidad (sin la cual no es arte) de desarmar por entero el lenguaje con el que opera y volverlo a armar según otras premisas” (AIRA, 2001, p. 5). O artista, continua Aira, “es el único ciudadano corriente, no financiado por el poder, que trabaja con una materia sofisticada y actual que no es una caja negra, es decir que puede ser desarmada y reconstruida enteramente. Es el único que usa un tipo de inteligencia que se está atrofiando en el resto de la sociedad” (2001, p. 5). Carlito Azevedo, lendo Aira, arremataria por sua vez: “[...] a vanguarda seria a resposta a esse estado ‘pós-tudo’ de coisas. A vanguarda diz que nada, nem o romance, nem a poesia, nada está *totalmente* inventado” (2014, p. 183, grifo do autor).

A partir desse ponto, então, poderíamos entender aquilo que se nos apresenta como um aparente antiperonismo em algumas ocasiões nas novelinhas de Aira, enquanto, de uma parte, a sua tentativa de reler o peronismo a partir de zero ou, melhor dizendo, do seu grau zero, e, de outra parte, como aquilo que se opõe frontalmente aos excessos do erotismo. Embora nada seja tão claro assim porque, sabemos bem, não se trata nunca em Aira da claridade da dialética e sim das contradições paradoxais sem possibilidade de solução ou superação sintética: atendendo às datas de escritura dos seus textos posteriores aos dois governos de Perón e concomitante aos desastres promovidos pelo peronista Menem durante a década de 1990, talvez eles possam ser considerados um modo de falar do peronismo depois do seu esvaziamento, do seu esgotamento, antes da falência econômica generalizada da Argentina de 2001, e também depois dela, com suas renovadas ondas de violência e seus novos excessos em relação a tudo que cheire a simplicidade ou miséria, povo ou pobreza. Pobreza que, aliás, é uma personagem com personalidade e convicções, com voz e voto no relato “Pobreza” de César Aira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. [Entrevista concedida ao *El País*, em 2016]. In: ARROYO, Francesc. Giorgio Agamben: “O estado de exceção se tornou uma norma”. In: *El País*, Madrid, 30 abr. 2018. Seção Cultura. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/19/cultura/1461061660_628743.html>. Acesso em: 30 de abril de 2018.

AIRA, César. Drácula en su dracumóvil, Frankenstein a pie, Cuento de invierno Adivinanza. In: *El Cielo*. Buenos Aires, n. 1, p. 14-17, set.-out. 1968.

_____. *El bautismo*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

_____. Exotismo. *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, Rosario, n. 3, p. 73-79, 1993.

_____. La innovación. *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, Rosario, n. 4, p. 27-33, 1995.

_____. La Utilidad del Arte. *Ramona*, Buenos Aires, n. 6, p. 4-5, ago. 2001.

_____. *A trombeta de vime*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Como me tornei freira*. Trad. Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. Monstruo. In: _____. Diccionario inconcluso del narrador latinoamericano actual. *Boletín de reseñas bibliográficas*, n. 9/10, p. 337, 2006.

_____. *Dante y Reina*. Ilustrado por Max Cachimba. Buenos Aires: Mansalva, 2009.

_____. *Dante y Reina*. Buenos Aires: Ediciones del Mate, 1997.

_____. *Cecil Taylor*. In: LIBERTELLA, Héctor (Ed.). *Once relatos argentinos del siglo XX (Antología Alternativa)*. Buenos Aires: Perfil, 1997.

_____. *Cecil Taylor*. Ilustrado por El Marinero Turco. Buenos Aires: Mansalva, 2011.

_____. *Varamo*. Buenos Aires: Editorial La Página; Anagrama, 2010.

_____. *El santo*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

_____. *Três lendas pringlenses*. Trad. Byron Vélez Escallón, Fernando Scheibe, Joaquín Correa, Jorge Wolff. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.

_____. *Continuação de ideias diversas*. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017a.

_____. *Em Havana*. Trad. Byron Vélez Escallón, Joaquín Correa. Desterro: Cultura e Barbárie, 2017b.

_____. Pobreza. In: _____. *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Mondadori, 2013.

ANTELO, Raúl. Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia). In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 94, p. 12-24, jun.-dez. 2016.

AZEVEDO, Carlito. 13 variações sobre César Aira. In: *Revista Landa*. Florianópolis (UFSC), v. 2, n. 2, p. 174-186, 2014. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol2n2/11.%20DOSSI%3%8A%20Carlito%20Azevedo%20-%2013%20varia%3%A7%3%B5es%20sobre%20C%3%A9sar%20Aira.pdf>>. Acesso em: 10 de maio de 2018.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de A noção de dispêndio*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *O erotismo*. Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CONTRERAS, Sandra. César Aira: relato y supervivencia. In: *Boletín del Centro de Estudios de Literatura Argentina*, Rosario, n. 9, p. 119-133, 2001.

EDWARDS, Rodolfo. *Con el bombo y la palabra*. El peronismo en las letras argentinas: una historia de odios y lealtades. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *¿Qué es esto?*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2005.

MATTONI, Silvio. La poesía de César Aira. Volumen 2. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LETRAS, 5., 2012, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2012. p. 1893-1898.

TREVISAN, Dalton. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.