

O EXOTISMO REALISTA DE CÉSAR AIRA

Lidia Santos*

Resumo

A partir de cinco novelas selecionadas da vasta obra do escritor argentino César Aira, revela-se sua relação com questões relativa às identidade(s) cultural(ais) latino-americana(s). A dificuldade de sua classificação e até mesmo sua aceitação pela teoria crítica é analisada considerando a duração da sua carreira, iniciada post-*Boom* e no neobarroco, mas amadurecida em tempos de desconstrução. Demonstra-se como a obra de César Aira leva-o muito além da “marca” Aira, característica de um “escritor da cultura de massas”, persona com que assinalou sua presença na literatura de seu país.

Palavras-chave

César Aira; Cultura de massa; Identidade cultural; Neobarroco; Post-*Boom*.

Abstract

Five selected novels from the vast oeuvre of the Argentinian writer César Aira reveal the author's problematization of Latin American cultural Identity(ies). The difficulty in classifying his oeuvre and the embrace of his work by critical theory is analyzed, taking into consideration the length of his literary career, which started in the post-boom and neo-baroque but matured during deconstruction. This paper demonstrates how César Aira's work takes him beyond the “Aira brand”, trait of a “mass culture writer”, the persona he accommodated to assign his presence in his country's literature.

Keywords

César Aira; Cultural Identity; Mass Culture; Neo-baroque; Post-*Boom*.

* The Graduate School and University Center - The City University of New York (CUNY) - New York - NY – USA.
E-mail: lsantos@gc.cuny.edu ou lidiasantos44@gmail.com

Cesar Aira, ou da impossibilidade da escritura

Posto na difícil situação de suceder Manuel Puig, importante escritor do post-boom com quem guarda semelhanças biográficas¹, César Aira parece não ter tido outra saída senão radicalizar o uso da cultura de massa pela literatura. Se Puig assegurou o rompimento com a “cultura da biblioteca” através do uso dos meios massivos (LUDMER, 2007), Aira se apresenta à narrativa argentina com a *persona* de um escritor da cultura de massa.

Enquanto Puig renovou a literatura argentina através da transformação dessa cultura em ferramenta experimental, Aira introduz no campo literário do país a discussão sobre o lugar do escritor num campo cultural por ela dominado. Suas curtas narrativas, falsamente descartáveis, emulam as historietas publicadas para venda em massa. Não mais as “entregas” próprias da ficção seriada, que tanto encantavam a Puig, mas as narrativas baratas da *pulp fiction* (romances policiais, histórias de faroeste), produção de autores anônimos cujos pontos de venda se encontram fora do mercado da literatura, tais como bancas de jornal, supermercados, etc. Neste sentido, a novidade da narrativa de Aira reside nas questões que levanta em relação ao espaço que sobra à literatura nesse mercado comercial.

Talvez seu maior intento seja o de tornar claro ao leitor o processo de circulação do livro como mercadoria. Neste sentido, difere totalmente de Jorge Luis Borges, ao contrário do que supõe Graciela Montaldo². Intelectual orgânico de sua classe social, cujas inovações são paralelas às dos anos 20 e 30 europeus (como analisadas por Walter Benjamin, por exemplo), Borges acreditava na democratização da cultura através da indústria cultural. Sentindo-se responsável por facilitá-la, amplia a presença da tradução na cultura argentina, não apenas a dos clássicos universais, mas também a dos gêneros da florescente indústria cultural norte-americana, como as novelas policiais de Raymond Chandler. César Aira, ao contrário, escreve no interior mesmo do processo de mercantilização do autor e também do tradutor, profissão que até hoje mantém como meio de sobrevivência³. Do trabalho mal pago do tradutor, da sua eterna corrida contra o tempo, deriva a autodefinição da sua escritura como “una huída hacia adelante” (CONTRERAS, 1996): não há tempo de revisar o que se escreve. E como as horas de criação são horas roubadas ao trabalho que garante a sobrevivência, tampouco há tempo para longas narrativas.

Obviamente, tal definição não esgota a mestria de Aira como escritor. Construída a metáfora, a “huída para adelante” lhe permite reciclar, com sofisticadas técnicas literárias, todo o descarte da “alta” literatura. A escrita automática dos surrealistas combina-se ao disparate e ao *nonsense*. Enredos podem terminar inconclusos (outra vez, não há tempo de revisar) e personagens mudam de nomes e até de gênero sexual no curso da narrativa. No entanto, no

¹ Cesar Aira, como Manuel Puig, nasceu na pampa argentina, numa cidade, cujo nome, Coronel Pringles, é similar a General Villegas, local de nascimento de Manuel Puig. Enquanto este reinventa em seus romances o nome sua cidade natal como Coronel Vallejos, Aira, fiel ao realismo “indicial”, que defino posteriormente, usa nas suas narrativas o nome geográfico da sua cidade natal.

² Graciela Montaldo considera Borges como a primeira referência de Aira, já que Borges, nos anos 20, funda “la tradición de los clásicos nacionales, de traducciones y de literatura e industria cultural” (Montaldo, 1998, p. 12).

³ Reinaldo Laddaga parece considerar Aira como um intelectual orgânico da classe média, já que seus textos, segundo esse crítico, se limitam a personagens da “classe média baixa”. Laddaga não aproveita sua própria percepção de que, ao mesmo tempo, Aira constrói uma obra que fala de si mesma. Prefiro considerar esse duplo vínculo como a metáfora do escritor latino-americano de sua época. Desde Manuel Puig, o escritor argentino provém de classes menos privilegiadas que a de Borges, Silvina Ocampo e outros. Daí a transformação dos enredos e dos personagens de Aira, ambos rebaixados à “insignificância” a que se refere Laddaga. Mais do que isso, repito que o interesse de Aira, mais do que classes sociais, se localiza na possibilidade de produzir literatura em condições tão adversas quanto a de um mundo editorial dominado pelo gosto massivo. Neste caso, uma possível semelhança poderia ser estabelecida com Roberto Arlt, autor ao qual, surpreendentemente, nenhum crítico aludiu.

texto de Aira, o inesperado, característica que a maioria dos críticos considera sua marca⁴, toma um rumo completamente inverso ao de Borges. À elegante ironia deste, Aira contrapõe a farsa e o quase deboche, provocando no leitor a dúvida quanto à seriedade do que lê.

Nesta literatura criada para épater o leitor, tem lugar a influência de escritores também descartados pelo cânon da literatura argentina. Através dos pequenos ensaios que escreve, se pode estabelecer o *paideuma*⁵ de César Aira. A violência de Oswaldo Lamborghini, o humor e as identidades homossexuais de Copi e Perlongher, autores dos quais emula também a estilização e o artifício verbal, são reinventadas nas suas curtas narrativas. Dos três escritores, deriva, no seu texto, a recusa das boas maneiras literárias, além do intento de criar um cânon alternativo, onde o próprio Aira está incluído (AIRA *et al.*, 1997).

Em outro lugar (SANTOS, 2001; 2004; 2005), defendi a filiação de Aira à “estética da dificuldade”, isto é, ao grupo de autores que estimulam a participação do leitor no desfrute da obra, oferecendo-lhe dificuldades no avanço da leitura. Os saltos narrativos já mencionados, os episódios inconclusos, ou mudados de rumo sem explicação, ou ainda a inclusão de cenas alheias ao curso da narrativa, podem ser considerados como dificuldades contingentes, segundo a classificação de Steiner (1978). Mas o que assegura a posição de Aira no *ranking* dos grandes escritores argentinos é a sua consciência de que, sem um apurado trabalho verbal, não há dificuldade que possa manter o respeito do leitor.

Procuro, neste artigo, capturar a “huída hacia adelante” de Aira na direção de repensar o cânon da literatura argentina, ao mesmo tempo garantindo sua posição na nova concepção de literatura proposta com tal revisão (AIRA, 1997; 2003). Também trato da mais recente “*vuelta / volta*” (CONTRERAS, 1996, p. 97-98) de sua obra, que trata de questões relacionadas à(s) identidade(s) cultural(ais) argentina(s), tema que, contestado pela teoria crítica dos anos 90, volta à discussão neste início do século XXI, relacionado agora com o cosmopolitismo e com o exotismo trazidos novamente à baila com o advento da globalização.

A precisão do verbo

As duas características de Aira antes citadas – sua posição alternativa no campo literário argentino e sua precisão no trabalho verbal – são estabelecidas num texto que considero fundador da sua carreira: a pequena novela *Los dos payasos* (1995). Os palhaços como metáfora do artista marginal, lugar-comum na literatura de todos os tempos, é corroborado pelo lugar-comum da conhecida piada que contam, que ocupa praticamente toda a narrativa. Ou seja, *Los dos payasos* conta uma velha piada, desconstruindo-a em todos os seus jogos

⁴ Além de Montaldo e Laddaga, já citados, podem-se incluir na lista Marcelo Ballvé (2008) e Patrick O'Connor (1999), que vê no procedimento influências de Lewis Carroll (sua combinação de racional e absurdo), H. Sterne (o trivial que não se dissocia da filosofia) e Ovídio, de quem derivaria a “fala da sedução”, construída pela mistura de erotismo e preocupação linguística (O'CONNOR, 1999, p. 23).

⁵ Ezra Pound passa a utilizar a palavra *paideuma*, de origem grega, no campo da poesia, a partir da descoberta e posterior contato com o antropólogo alemão Frobenius, quem a usou para definir uma das maneiras da circulação da cultura. Pound a transforma em “the tangle of complex of the unrooted ideas of any period / o emaranhado do complexo de idéias desenraizadas de cada período” (POUND, 1978, p. 57 – tradução minha), responsáveis pela transmissão de sua poética para a geração seguinte. No Brasil, Haroldo de Campos introduz o *paideuma* a partir da leitura de Pound, transformando-o num instrumento de releitura da tradição, ao mesmo tempo em que permite ao poeta romper com ela. Caracteriza-se, portanto, pelo duplo movimento de manutenção (através da seleção de autores transgressores) e ruptura (através da inclusão, no *paideuma*, de novos transgressores). Considero a obra de Aira à maneira de Campos, já que os ensaios de Aira (ou seja, os autores transgressores da tradição argentina por ele escolhidos) e as antologias que ajudou a organizar, resultam de uma seleção formadora do *paideuma* de Aira. Além disso, o conceito de *paideuma* permite incluir o estudo de sua obra como a de “um artista em ação” (Contreras, 1996, p. 91), já que as “idéias em ação” constituem o cerne do conceito de *paideuma* desde Frobenius.

linguísticos. Faltando-lhe a compreensão do funcionamento do código verbal, um dos palhaços interpreta um nome próprio – Beba - como verbo, assim como o substantivo “coma”, incluído no ditado de um telegrama (a *coma* / vírgula do texto do telegrama é confundida com uma ordem para comer). A repetição do ato de beber e comer, trazendo consigo uma diferença concreta – a cada repetição⁶ o palhaço come mais salsichas e bebe mais vinho, potencializa (CONTRERAS, 1996, p. 100) a piada. A exacerbação da *techné* da comédia – rimos porque reconhecemos falhas humanas nas piadas que contamos (STAIGER, 1966) - termina por transformar os dois palhaços em personagens patéticos. Tudo isso assegurado apenas pela mestria de Aira em usar *ad nauseum* recursos verbais como figuras de repetição e ênfase, caros recursos da comédia verbal.

O mesmo procedimento centra a ação narrativa de *Como me hice monja* (1993). Novela de formação, tem como protagonista um menino de seis anos, logo, num estágio de vida onde se ensaia ainda o uso da língua. O insucesso da empreitada começa na relação paterna, quando sua frase “— Es feo!”, ao rejeitar um sorvete que provava pela primeira vez, por imposição do pai, é interpretada por este último como mais um sintoma do desvio da masculinidade do filho. A consequência desse episódio se transfere imediatamente à linguagem. O protagonista, que nos conta em primeira pessoa a sua história, nomeado como o autor, César Aira, aparece, daí em diante, ora como “o menino Aira”, ora como uma menina e finalmente como monja, uma condição que conclui a vida do protagonista, resumida na segunda frase da novela: “Hasta que tomé los hábitos”, uma das poucas referências à monja do título⁷.

À figura paterna, por outro lado, cabe um papel herdado de um outro gênero literário de menor prestígio, caro a Manuel Puig: o melodrama. Constatado o erro de avaliação sobre a resposta do filho, o pai se transforma, por sua violenta reação, em assassino do vendedor de sorvetes. Como em *Los dos payasos*, a acumulação de recursos do melodrama leva o enredo, já no início, a um delírio narrativo, justificado pelo narrador, ainda no primeiro capítulo, como um artifício barroco (“buscaba otra explicación, más barroca, una vuelta de tuerca que no anula lo anterior”). Um pouco adiante, o narrador cita ainda o uso da estrutura de um subgênero do melodrama - a radionovela, com a qual, diz o narrador, havia aprendido “la regla de oro de la ficción: es demasiado complicado para no ser cierto” (AIRA, 1993, p. 65).

O envenenamento do menino por uma bactéria – a verdadeira razão de sua rejeição do sorvete era o seu sabor insuportável – o afasta da escola e do aprendizado da leitura e da escrita. Este afinal se faz, após sua volta às aulas, já recuperado, através de uma frase pornográfica escrita no banheiro dos estudantes. Ao reproduzir a frase, sem compreendê-la, no quadro-negro, o menino/menina Aira ganha o desprezo da professora e dos colegas. Portanto, o enredo de *Como me hice monja* se constrói como uma alegoria da impossibilidade de referência da linguagem, tema, como veremos mais tarde, estabelecido na obra de Aira desde o seu primeiro romance. Formar-se, fazer-se adulto é, segundo Aira, um intento falido de dominar o código linguístico.

⁶ Neste sentido, o romance é a “representação” da repetição com diferença tal como definida por Gilles Deleuze (2004), teórico muito presente na concepção de literatura de Aira. No romance, o corpo do palhaço que obedece às ordens aumenta de volume a cada repetição.

⁷ A “monja” do título é em si mesma um puro jogo verbal. Adriana Astutti (2002) acerta em confrontar a presença da monja na novela com a frase da professora: “Están aqui para ir tomando hábitos”, y ainda com o ditado popular “el hábito hace el monje”. Em outro lugar aceitei a versão de Daniel Link (SANTOS, 2003), também citada por Astutti, de que a palavra monja se refere à história de como a menina / menino se transforma em “jamón / presunto”, isto é, morre, torna-se “fiambre”, como nos diz a oralidade da língua espanhola da Argentina (igual à do português coloquial, onde se usa a mesma expressão). Segundo Link, a inversão da palavra “jamón” produz a palavra monja. A quantidade de opções evidencia a mestria de Aira na composição humorística da novela. (ASTUTTI, 2002, p. 05).

Portanto, a narrativa verbal, ao utilizar um código impossível de ser decodificado, é, também, um ato fadado ao fracasso. Para compor tal alegoria, Aira usa outros recursos, como a metáfora contida num episódio aparentemente alheio ao enredo. Refiro-me à *performance* de uma cantora desafinada que, transmitida pelo rádio, na época dos fatos narrados, irrompe na memória do autor, provocando uma ruptura no curso linear do enredo.

Assim é o texto de Aira: uma *performance* desafinada em relação às regras do bem narrar. Embora suas frases cristalinas, sem nenhum problema na lógica de sua construção, sem inversões da ordem direta, sem exacerbação de adjetivos e figuras, não o revelem de imediato. Para desfrutar os prazeres da dissonância de Aira, o leitor tem que acompanhar a desenfreada corrida para adiante do enredo, onde as armadilhas se vão acumulando. Sua variedade delirante – há enredos de inspiração surrealista, como o da novela *La Costurera y el viento* (1994), onde a alusão ao movimento da vanguarda europeia já transparece no título; há enredos contestatários do campo literário, como no caso de *El Congreso de literatura* (1999), em que o centro da história é a desastrosa clonagem do escritor mexicano Carlos Fuentes. Tais enredos delirantes compõem a principal armadilha preparada para disparar contra os que decidam analisar o conjunto de sua obra.

A exótica Argentina de Aira

Para defender-se do perigo das armadilhas de Aira, há que investigar o *background* dessas *novelitas* de escárnio. Algumas delas contêm uma crônica do momento argentino em que se ambientam. Em outro lugar, ressaltarei a relação estabelecida, em *Como me hice monja*, entre episódios aí narrados e a atmosfera política da Argentina na época de Eva Perón (SANTOS, 2003). Também chamei a atenção para a crônica da vida urbana latino-americana na época de maior furor neoliberal, contida no conto “La Prueba” (SANTOS, 2001; 2004; 2005).

Mas é o próprio Aira, num pequeno ensaio (*Exotismo*, 1992), quem nos dá a chave para aceder ao projeto literário de sua obra, nela presente desde a primeira novela. Como brasileira, me chamou a atenção, em *Exotismo*, a análise feita por Aira da obra do escritor Mário de Andrade, de quem diz que “hizo de su obra una máquina para volverse brasileño”. E continua: “la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino.” A afirmativa supõe o abandono da responsabilidade da narrativa literária em definir essencialismos como argentinidade ou brasilidade. Segundo Aira, a literatura só pode ficcionalizar a nacionalidade. No caso de Mário de Andrade, ainda segundo o autor argentino, isto foi conseguido através da incorporação do exotismo ao nacionalismo, pilar, como a crítica brasileira é unânime em admitir, do modernismo brasileiro, especialmente do movimento antropofágico. Ou seja, segundo Aira, exotismo e nacionalismo não são excludentes, não formam uma dicotomia. Como estabeleceu Oswald de Andrade com seu *Manifesto Antropófago* (1928), e como mais tarde nos provou Flora Sussekind, grande parte do que somos os latino-americanos provém da ótica distanciada - exotizante - do europeu colonizador. A novidade da literatura de César Aira é concretizar tal *insight* no enredo de suas novelas.

Dentre as técnicas literárias que usa para consegui-lo, a mais evidente é o espaço onde coloca os personagens: estão sempre desterrados em seu próprio país. Ao contrário do que pensa Ladagga, não se trata de gente de “classe média baixa”, mas de indivíduos – não há tipos na obra de Aira - ou pequenos grupos de pessoas localizados nas margens da sociedade, como no caso das duas

novelas antes comentadas. No grupo de novelas que trato a seguir, tal desterro se torna geograficamente concreto.

Tome-se a primeira novela de Aira, *Ema, la cautiva* (1991). O título revela uma releitura da tradição da narrativa centrada nas mulheres cativas, presente na fundação na literatura nacional argentina, durante o Romantismo⁸. Assim se definem as mulheres, em geral brancas, raptadas durante o ataque relâmpago dos índios mapuches da Argentina às aldeias recém-estabelecidas no longo da Patagônia – o malón. Transformadas em escravas, passam a ser comercializadas entre índios e soldados, tendo filhos em geral mestiços. (Neste sentido, o mito mantém que o processo de povoamento da Argentina é uma chingada às avessas, já que provocada pelos índios)⁹.

Ao mesmo tempo, como ressalta o próprio Aira na contracapa, o título de *Ema, La cautiva* alude a Ema Bovary, a mais famosa personagem feminina de Flaubert. Esta mescla assegura a presença do exótico no nacional, invertido aquele com a re-localização da Europa (*Mme. Bovary*) na América. O espaço do romance é la pampa argentina, centro de um exotismo que permanece ainda hoje dentro do próprio país. Num procedimento que vai repetir-se posteriormente, Aira oferece ao leitor uma cartografia do ambiente literário, delimitando geograficamente a parte da pampa onde a narrativa se irá desenvolver. Embora a apresentação da novela reproduza a grandiosidade do texto romântico sobre a região, o narrador mantém a narrativa contida “en la frontera”, especificamente entre as cidades de Coronel Pringles (cidade de nascimento de César Aira) e Azul, num espaço banhado pelo rio Pillahuinco. A ação – na verdade, há um predomínio da descrição, conferindo um ritmo lento à narrativa – passa-se no século XIX. Quando de sua primeira aparição na novela, Ema, talvez mestiça, talvez mulata, está com um dos filhos no forte dos soldados, participando, portanto, de uma inversão do mito da cativa raptada pelos índios, já que aparece como propriedade dos soldados. Todos viajam de Buenos Aires a Azul.

Quanto mais se distancia em direção ao Sul, mais a personagem se aproxima da tradição literária das mulheres cativas. Já no primeiro capítulo se introduz o exótico na paisagem nacional. Personificado no engenheiro francês Duval, ou seja, “do vale”, nome que o localiza no exato lugar do presente na narrativa, ou seja, o vale do rio Pillahuinco, o personagem é também um alter ego do narrador, por sua ambição de escrever um romance e pelo fato de ter sido “un ávido lector de novelas desde la infancia”. A afirmativa de Duval: “Todo es pensamiento [...] El lenguaje no existe [...] Todo es posible. Todo me está permitido” (AIRA, 1981, p. 25), resume a poética que Aira continuará praticando durante o resto de sua carreira, como antes comentamos. Mas também define a ação dos soldados, transformados em bárbaros na inversão da dicotomia civilização-barbárie operada por Aira nesta novela.

Por outro lado, a frase “realista” de Aira, emula a narrativa de Flaubert, enquanto o terceiro intento do autor, de escrever uma “novela gótica”, é garantido pela presença de Duval na pampa argentina, sentindo sabor de faisão num dos animais silvestres assados pelos soldados. À continuação, a conversa com os oficiais no francês nativo de Duval e o serviço à francesa dos jantares

⁸ Retoma o poema “La cautiva”, do argentino Esteban Echeverría, publicado em 1837. (N. Eds.).

⁹ Octavio Paz demonstra como a autodefinição de subalternidade da cultura mexicana se expressa no dialeto vulgar do espanhol do país. A expressão “hijo de una chingada”, remetendo ao papel assumido pela índia Malinche, amante de Cortés e intérprete entre sua gente e os espanhóis, se transforma, na obra de Paz, no título “Los hijos de Malinche”, artigo em que localiza nesse episódio da história colonial o sentimento de “mal de origem” presente na cultura mexicana. Na Argentina, o mal de origem aparece na época da independência, quando o nascimento da nação se marca pelo estupro da mulher branca pelos índios. Aira inverte esse mito fundacional no romance em questão, atribuindo à mulher – e à nação – mais ganhos que perdas em passar da cultura europeia à indígena.

onde é o convidado de honra, completam a determinação de Aira em propor a discussão dos temas do nacionalismo e do exotismo. Se Derrida tem razão, o uso da língua do estrangeiro pelo anfitrião nacional marca a hospitalidade absoluta dos donos do território nativo ao estrangeiro recém-chegado, estendida à oferta da mulher que aquele destacara num grupo de gente, avistada pouco antes. A recusa dessa oferta inicial se agrava numa cena posterior da novela, quando um dos oficiais viola Ema diante dos outros oficiais. A barbárie dos soldados, por fim, contamina Duval, que repete o ato bárbaro posteriormente.

Portanto, se a mirada do estrangeiro é a responsável por incluir Ema na categoria de mulher cativa (“una mujer oscura”, que amamenta um filho, ambos esqueléticos, segundo sua descrição), o uso da língua francesa pelos argentinos anula a estrangeiridade do personagem francês, concretizando, assim, a presença de um duplo exotismo na nacionalidade: o da cativa, mestiça da ancestralidade índia, ou negra, destacada pelo estrangeiro como tal, e o do francês, exótico branco civilizado adotado pela pampa bárbara, tal como definida na dicotomia de Sarmiento, em vigor na época da história narrada. A inclusão é de tal monta que termina por “barbarizar” o estrangeiro, como o ato do estupro da cativa Ema evidencia.

No decorrer do romance, o exotismo da presença do europeu na América vai ganhando terreno. Ema finalmente se salva do seu calvário ao passar-se dos soldados aos índios, já que, diz o narrador, “en una civilización como la suya [dos índios] todo era sabiduría”. No seio dessas tribos, formadas de índios de refinada “civilização”, Ema se torna a mulher do cacique, participando de banquetes onde, vestidos de seda, todos comem perus à francesa, acompanhados de vinhos finos e frutas silvestres. Finalmente, Ema, já caciquesa, dedica-se à criação de faisões reproduzidos por inseminação artificial, rematando Aira sua boutade com essa afirmação de Ema: “mi propiedad será un ecosistema, como los criadores índios” (AIRA, 1981, p. 199).

A ironia continua na narrativa da vida da protagonista entre os índios, marcada por seu paulatino afrancesamento – não fosse ela Ema Bovary. Em lugar do deserto, a pampa está super povoada: há detalhadas descrições de ambientes orientalizados, árvores exóticas, animais que mais parecem ter saído de um bestiário fantástico. Dessa maneira, Aira dá a volta completa ao exotismo: a pampa incorpora as exóticas maneiras e hábitos europeus ao exotismo nacional, pelas mãos da megalômana Ema Bovary da pampa. Estar sempre grávida significa trazer encarnado o nacionalismo dos românticos escritores fundacionais da Argentina, “gobernar es poblar” (ALBERDI, 2009, p. 21) -, único destino possível dessa personagem, superposição de Ema Bovary e do ícone nacional da cativa romântica.

Uma das mais recentes novelas de César Aira traduzidas ao inglês, *Episódio en la vida de un pintor viajero* (2000), retoma o gênero da “novela exótica”, segundo classificação do próprio Aira (“Exotismo”) inaugurado com *Ema, la cautiva*. O ambiente – a pampa – e o tempo – o século XIX – são os mesmos. No entanto, em *Episódio en la vida de un pintor viajero*, Aira aplica a receita dadaísta por ele mesmo dada no caso do mito de Eva Perón: “Basta tomar uno a uno sus elementos [del mito de Eva Perón] (la mujer fálica, la humillación de ser mujer, los vestidos de Dior, la Revolución...) y barajarlos como si los fuera interpretar” (AIRA, 1991, p. 106). Da mesma forma, Aira embaralha a vida de Rugendas, suas atividades de pintor e naturalista, suas viagens ao pampa, além de alguns de seus quadros, para a composição do enredo. A substituição do personagem literário – Ema Bovary – por um personagem histórico, o pintor Johann Moritz Rugendas, discípulo de Humboldt, determina a interferência da biografia no gênero da novela exótica. O narrador parece estabelecer com o leitor, através dos dados precisos e verdadeiros sobre vida de Rugendas

presentes na apresentação da novela, o pacto de documentar a realidade. Por outro lado, a descrição da pampa, outra vez delimitada por uma cartografia veraz, dirige o leitor à paisagem fisionômica que Rugendas pintava, cujo modelo subjaz no texto de Sarmiento, também mimetizado nesta novela.

Em lugar do estrangeiro, como era o caso de Duval, Rugendas é apresentado como *viajero*¹⁰, isto é, aquele que viaja para contar depois, usando a mirada para distinguir cenas que, misturando natureza e gente local, pudessem mostrar à Europa o outro localizado fora do seu campo visual, tradução literal do adjetivo exótico. As cenas mais determinantes da novela são escritas com a transposição de quadros de Rugendas à linguagem verbal¹¹. É o caso da entrada do pintor alemão na pampa (*La carreta*) e a descrição do episódio citado no título (*El malón*, presente numa série de quadros de Rugendas), cenas transformadas em canônicos quadros do gênero da pintura documental de viagem na América Latina.



Johann Moritz Rugendas – *La Carreta*



Johann Moritz Rugendas – *El Malón*

¹⁰ No romance contemporâneo, o viajante se inclui nas nomenclaturas com as quais a teoria crítica vem tentando definir a diversidade de personagens relacionados à viagem em tempos de globalização. No caso, faz-se uma diferença entre o estrangeiro (personagem que vive, mesmo por um período curto) num determinado território ocupado predominantemente por pessoas nele nascidas e o viajante, personagem passageiro, muito comum no século XIX, cuja viagem está dedicada à documentação, devida ao Estado que o emprega (caso de Rugendas), ou à iniciativa, privada, de narrar a experiência da viagem, ao voltar a seu lugar de origem (SANTOS, 2002). Em *Exotismo*, Aira acrescenta a essas duas categorias a do “nativo profissional”, que vende ao estrangeiro seu próprio país (colorido, diferente) transformando-o em exótico. Usando a Pérsia como metáfora, Aira assim descreve as três categorias acima: o persa na França, o francês na Pérsia e o persa profissional.

¹¹ É interessante como a pesquisa recente sobre o romance, em geral dedicada aos paralelismos históricos ou sociológicos com a figura histórica de Rugendas, não tenha percebido como seu enredo é construído por citações de quadros do pintor. Ver, for exemplo, o volume organizado por Nella Arambasin (2005) e o artigo de Holmes (2010).

O próprio narrador ressalta que “Todas estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad (AIRA, 2000, p. 89). Como um suplemento de tal afirmação, Aira, através do narrador, define o “realismo” que pratica na novela, “En los cuadros se las puede pensar, se las puede inventar [...]. En la realidad, en cambio, suceden, sin invención previa” (AIRA, 2000, p. 89). O realismo apresentado ao leitor é apenas uma transposição das imagens de Rugendas em palavras, isto é, um “artifício” composto com a realidade artística criada pelo artista visual Rugendas. Ao mesmo tempo, com esse preceder, Aira desafia todos os tipos de realismos, já que todo tipo de representação da realidade, visual ou verbal, inclui um julgamento do artista sobre ela e uma consequente reinvenção.

A fusão desses quadros com o realismo predominante na novela determina a quebra do pacto documental. Concretizando o sublime almejado pela pintura da época, do qual o monstro é uma das expressões, Aira reinventa um episódio da vida “real” de Rugendas, a saber, um acidente que lhe causou uma deformidade facial e posteriores problemas neurológicos (PEREIRA SALAS, 1970, p. 24). O acontecimento é transformado num ataque da natureza exótica ao viajante: a obsessão de presenciar um malón para dar “fisionomia” à paisagem deixa o pintor desprotegido contra os raios que o atacam durante uma tempestade. Daí em diante tudo é delirante. Mais quadros de Rugendas se misturam à sua biografia. O famoso registro das tapadas – um dos mais citados quadros documentais de Rugendas sobre os costumes latino-americanos do século XIX, justamente pelo exotismo do tema (o quadro registra a presença, no Peru, de mulheres *criollas* de rosto tapado, remanescente costume árabe da Península Ibérica transplantado à América) – é parodiado com a imagem do próprio pintor depois do acidente. Para evitar aos outros a visão de sua deformidade facial, passa a usar a mantilha de uma mulher para tapar o rosto.



Johann Moritz Rugendas – *Las Tapadas*

O tropo da mudança de sexo é também comicamente atribuído aos índios pelo narrador, quem, pondo em dúvida o mito das cativas, afirma que elas seriam, em grande parte, índios transvestidos (AIRA, 2000, p. 74). A afirmação é, uma vez mais, uma citação de outro dos quadros de Rugendas, no qual, por imperícia do pintor, o corpo da mulher raptada carregada num cavalo por um dos índios parece uma saia usada pelo índio, permitindo incluir a descrição de Aira no que Luz Horne (2011) chama de “realismo indicial”¹².

¹² De acordo com Luz Horne, o “novo” realismo praticado por Cesar Aira tem um caráter “indicial”, sendo um realismo “fotográfico”, que inclui “pegadas” de sua presença física. Quanto às pinturas de Rugendas citadas no romance ver <<http://cl.kalipedia.com/historia-chile/tema/colonia-en-chile/fotos-malon-mauricio-olho-d-agua>>

A repetição do recurso à mudança de sexo do protagonista sinaliza algo mais profundo do que a mera boutade surrealista. Na verdade, a mudança de sexo dos protagonistas é a mais radical assunção do autor argentino, no que concerne ao tema da identidade nacional. A constância de seu uso ao longo da carreira de Aira alegoriza as contradições presentes em qualquer noção de identidade, seja ela individual ou nacional. Sua admiração por Mário de Andrade reside nesse ponto. Como no caso do escritor brasileiro, que sinaliza, com o romance *Macunaíma*, uma identidade nacional em processo, os personagens de Aira são indivíduos em trânsito, seguindo, com tal identidade mutante, a trajetória de um país "a medio hacer".

É importante notar que a data de escritura de *Episódio en la vida de un pintor viajero*, sempre marcada por Aira ao final de seus livros (marcando a corrida para adiante, já que se pode ver o tempo que levaram para ser escritas) aparece como 1995, o que indica ser o seguimento de sua primeira novela. A publicação, datada de 2000, talvez indique a percepção de Aira sobre o momento certo de publicar uma novela escrita anteriormente. Em 2000, *Episódio en la vida de un pintor viajero* soaria não apenas como uma novela celebratória do fim de um século, quando os projetos nacionais seriam reavaliados, mas também apontaria a percepção, confirmada em novelas seguintes de Aira, de que o exotismo e as identidades nacionais eram temas re-emergentes nas novas "realidades" da vida argentina.

Exotismo em Buenos Aires

A novela *La villa*, por exemplo, evidencia como as zonas liminares e exóticas, estão, cada vez mais, localizadas no perímetro urbano das cidades. O estranhamento que provocam na imaginação dos argentinos é o tema dessa novela. A fronteira agora está posta nos limites de um bairro, recente e gradativamente ocupado, outra vez, por personagens desterrados. A luta entre a territorialização dos antigos moradores e a desterritorialização dos recém-chegados, constitui o enredo de *La Villa* (2001). A Argentina urbana contemporânea é descrita como uma reedição do tempo modernista, com a diferença de que a imigração europeia transformada em exótica no seu contato com a América é, agora, substituída pela imigração dos vizinhos latino-americanos. Os limites do território de cada uma dessas tribos urbanas (MAFESOLLI, 1991) é marcado por nomes de ruas reais. O realismo de Aira, que chegou a afirmar estar a favor de Lúkcacs na polêmica deste com Brecht e ter em Balzac um de seus modelos (além de Flaubert, já citado), torna-se quase delirante nesta novela. Além dos nomes de bairros e ruas, marca-se o tempo com os meses de um ano particular, evidência, uma vez mais, do realismo "indicial" de Aira. As descrições iniciais do personagem-monstro Maxi, "el más grande, más fuerte" jovem do bairro "argentino", preparam o leitor para uma narrativa de um realismo ilusionista. Na falta de outros interesses, Maxi decide usar seu excesso de força para ajudar os *cartoneros* que passavam diariamente pelo bairro onde vivia. O trabalho voluntário de Maxi consistia em carregar os fardos mais pesados, perfazendo o mesmo circuito dos *cartoneros*, até o limite onde eles se perdiam em "zonas mal definidas, de fábricas, depósitos, baldíos" (AIRA, 2001, p. 17). *La villa/favela*, protagonista da novela, só aparece muitas páginas depois do seu início. Sua descrição como um espaço excessivamente iluminado que afeta a visão do seu espectador, refere-se literalmente ao sentido humano responsável pelo exotismo. Diz o narrador: "Era casi como ver visiones,

de lejos, y acentuaba esta impresión fantástica el estado de sus ojos y el sueño que ya lo abrumaba” (AIRA, 2001, p. 20 – grifos nossos). Esta iluminação inusitada de uma favela, repetida, cada vez com mais diferença, é um dos suspenses da narrativa. A explicação de tamanha profusão de luz será determinante na sua solução. Maxi sequer chegará a participar do desvendamento do mistério, porque sofre de cegueira noturna, sendo incapaz, portanto, de identificar como exóticos os grupos de pessoas a quem ajudava. A cada descrição, por outro lado, se desenha seu conhecimento cada vez maior da *villa*. O intrincado traçado de suas ruas, a falta de centro e, finalmente, as pessoas que a habitavam, “gente que provenía de lugares muy distantes del mundo, y que más de las veces no tenía trabajo fijo y disponía de mucho tiempo libre” (AIRA, 2001, p. 35), a transformam no oposto à fronteira das obras anteriores. Enquanto nestas os juízes do exotismo são os cosmopolitas por eleição, gente cuja localização na escala social lhes permitia viajar para terras exóticas, em *La Villa*, os cosmopolitas que nela vivem, viajaram a Buenos Aires por necessidade, em busca de trabalho¹³. Nem chegam a distinguir-se como material exótico, já que os espaços liminares que passam a ocupar tornam-nos invisíveis para os territorializados moradores do bairro formal de Flores, onde se passa a história.

Mais uma vez, Aira trabalha com o inesperado, no caso, materializado nessa luz que acirra a visibilidade. Seu mistério confere à novela uma mudança de gênero literário. À aparência de novela social sucede o gênero policial. A trama, aumentada agora por uma intriga que envolve a irmã de Maxi e suas amigas, investigadas por um inspetor policial, adquire o tom de uma reportagem sensacionalista sobre tráfico de drogas, transmitida pela televisão, que mantém repórteres imiscuídos na investigação.

Ao final da novela, os perdedores são os imigrantes andinos, como as empregadas domésticas do bairro formal, todas bolivianas, e a maioria imigrante dos moradores da *villa*. Símbolos tradicionais da cultura andina, ao serem usados como estratégia de *marketing* do comércio de drogas ilícitas, deslocam-se do exotismo ao crime. Finalmente, o tom paródico e jocoso da narrativa de Aira transforma essa parábola da crise identitária da Argentina numa farsa que chega a despertar a ira de alguns críticos (ESPERANZA, 2005).

Conclusão

A parte desconstrutiva (ou destrutiva, segundo Speranza) da obra de Aira é a que mais detratores lhe confere. Sua narrativa, dedicada à fronteira geográfica e social, caracteriza-se, no que concerne à técnica literária, por desconstruir as fronteiras entre os gêneros. A rápida passagem, muitas vezes numa mesma curta narrativa, da comédia à tragédia, do épico à novela realista, da crítica social à farsa, desconcerta leitores e críticos. No entanto, os modelos de Aira se encontram na fase mais construtivista da literatura: o modernismo. A retomada de movimentos de vanguarda, como o surrealismo, e achados das artes visuais do período, como os *ready made* de Duchamp, indicam sua persistência na crença da invenção e na autonomia da arte. Não é casual, ainda, que Aira comece sua carreira reescrevendo um texto argentino fundador e cite como modelo a Mário de Andrade. A obra por ele escolhida, dentre as muitas desse escritor brasileiro, o romance *Macunaíma*, é justamente a que constrói, como muito bem percebeu Aira, com a ficção, uma possibilidade de identidade nacional. Por essa razão, subjacentes ao pós-modernismo e ao pós-colonialismo,

¹³ Em vários artigos, defendo a distinção entre esses dois tipos de cosmopolitas – por eleição e por necessidade (SANTOS, 2009; 2013, entre outros).

junto aos quais sua obra pode ser cronologicamente localizada, persistem traços das narrativas do *Boom*, do *Post-Boom* e do neobarroco latino-americanos.

A afirmação de que “el americano no necesita viajar tanto como el europeo; en sus países inconexos, a medio hacer, encuentran mitades exóticas mirando por la ventana.” (AIRA, 1992, p.10) é tão similar à polêmica de Carpentier (1948) com os surrealistas, em que o escritor cubano define o real maravilhoso como gênero¹⁴, que quase se pode afirmar que, ao fim e ao cabo, Cesar Aira é um escritor do *Boom* latino-americano dos anos 60, ou, por sua proximidade com o ideário de Carpentier, um escritor neobarroco. Esta última técnica literária é adotada por Aira, como vimos, em *Como me hice monja* e outras narrativas, para descrever o excesso delirante que emana dos seus enredos. Vale lembrar, ainda, que seu paideuma inclui maiormente escritores neobarrocos argentinos, como Perlongher e outros antes citados, e que o artifício de citação de quadros foi usado antes pelo escritor neobarroco cubano Severo Sarduy no seu romance *Cobra* (SANTOS 2001; 2004; 2005).

A figura da volta, citada por Aira como uma característica barroca do seu texto, pode ser, também, relacionada ao realismo, já que lhe permite atingir o “real de la realidad” (CONTRERAS, 1996, p. 103), o que não invalida sua inclusão numa agenda barroca, que sempre foi realista. Vale lembrar que o excesso de tropos, característico dos textos barrocos, correspondia ao fervoroso intento, durante o século XVII, de descrever, da maneira mais precisa, a “realidade”.

Mesmo que, ao contrário do texto carpentiano, excedido de adjetivos e figuras de linguagem, o texto de Aira ofereça ao leitor um texto referencial, ainda com sua emulação de Flaubert e com seu uso do realismo ilusionista, tal conceito de “real” está de acordo com a “fisionomia” do seu tempo. Informado pela assunção de Jacques Derrida sobre as novas tecnologias, Aira elabora em seus textos o grau de realidade que nenhum olho humano é capaz de captar. Os cenários facilmente reconhecíveis de suas novelas (bairros de Buenos Aires e Rosário, cuja descrição quase pode ser tomada como um guia para o visitante; partes icônicas do país como a pampa, descrita em mais de uma novela) demonstram seu abandono do realismo representacional praticado no século XIX, substituindo-o por um realismo “indicial”. Se alguma definição da obra de César Aira for possível, talvez seja sua proposição de um enredo barroco (suas excessivas narrativas) desenvolvido através de uma linguagem que tenta desesperadamente acompanhar uma realidade que caminha do real ao virtual.

Em todas essas hipóteses, minha leitura das obras de Aira revela um autor que, se escapa a qualquer intento de classificação, vem, por outro lado, deixando seguidores. Na Argentina, no que concerne à crítica do exotismo, seus sucessores podem ser encontrados no grupo Shangai, que inclui Martín Caparrós, Alberto Laiseca, Daniel Guebel e Sergio Chejfec, dentre outros. Ao mesmo tempo, foi seguidor do *post-Boom* e da estética neobarroca, cujos traços nunca desapareceram de sua obra. A melhor realização de César Aira reside na sua permanente “corrida pra adiante”, uma definição que, extrapolando a composição de suas narrativas, descreve seu permanente esforço de acompanhar as mudanças ficcionais e teóricas do tempo em que vive.

Permanece, ainda, na obra de Aira um pilar do programa literário dos neobarrocos: a intenção da reciclagem. Se seu afã é desconstruir, em acordo com sua geração, o essencialismo da identidade nacional dos anos do *Boom*,

¹⁴ Refiro-me ao famoso prólogo ao romance *El Reino de Este Mundo*, considerado por muitos como o manifesto do *Boom* do romance latino-americano dos anos 60, no qual Carpentier afirma que, como o “medio hacer” dos países sul-americanos referido por Aira, “la presencia y vigencia de lo real maravilloso... [es] patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonias” (Carpentier, 1949, 11). Esse “maravilhoso”, como o exótico de Aira, pode ser visto apenas se se olhar através de nossas janelas, que podem revelar “una inesperada alteración de la realidad (el milagro) (CARPENTIER, 1949, p. 09)”, no qual os latino-americanos estão acostumados a acreditar.

permanece, em sua obra, por outro lado, como herança dos modernistas e dos escritores do *Boom*, um desejo de re-discutir, ou re-construir, embora sem os materiais nobres com que trabalhavam os modernistas, a identidade nacional. Ao “escritor da cultura de massa”, como aos invisíveis exóticos recém-chegados às cidades do século XXI, cabe construir suas obras (seus abrigos), com as sobras da utopia modernista. Nos dois casos, o exotismo dos recém-chegados – escritores “estranhos”, como Aira, e imigrantes latino-americanos à deriva - vai ocupando, literalmente, o espaço vazio – que a pampa alegoriza - de uma identidade que perdeu suas referências.

SANTOS, L. César Aira's realistic exoticism. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 58-73, 2013.

Referências

- AIRA, C. *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz. Viterbo Editora, 1993.
- _____. *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1999.
- _____. *Copi*. Rosario: B. Viterbo Editora, 1991.
- _____. *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz. Viterbo Editora, 1994.
- _____. *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- _____. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.
- _____. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- _____. “Exotismo”. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Universidad Nacional de Rosario. n. 3, p. 73-79, 1993.
- _____. “Exotismo”. **Anais do 3o Congresso ABRALIC**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 2. vol. p. 313-318.
- _____. *La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano/Emecé Editores, 1992.
- _____. *La villa*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.
- _____. et al. *11 relatos argentinos del siglo XX: una antología alternativa*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1997.
- _____. (Ed.); LAMBORGHINI, O. *Novelas y cuentos*. Edición al cuidado de César Aira. Buenos Aires: Sudamericana, 2003. 2 v.
- ALBERDI, J. B. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*. Barcelona: Lingua Digital, 2009.

ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 1928. Ed. Crítica. Telê Porto Ancona López; Ilust. Pedro Nava. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: _____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Intr. Benedito Nunes. *Obras Completas*. v. 6. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 11-19.

ARAMBASIN, N. (ed.). *Aira en réseau: rencontre transdisciplinaire autour du roman de l'écrivain argentin César Aira: un episodio en la vida del pintor viajero/un épisode dans la vie du peintre voyageur*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005.

ASTUTTI, A. El retorno de la infancia en Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja, de Cesar Aira. **Iberoamericana**. América Latina - España – Portugal, Frankfurt, n. 8, p. 151-167, 2002. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/41673051>>. Acesso em 23/02/2013.

BALLVÉ, M. The Literary Alchemy of César Aira. **The Quartely Conversation**. 2008. Disponível em <<http://quarterlyconversation.com/cesar-aira-how-i-became-a-nun>>. Acesso em 18/05/2013.

BENJAMIN, W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: _____. *Illuminations: Essays and Reflections*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1985. p. 217-251.

CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARPENTIER, A. Prólogo. In: _____. *El reino de este mundo*. 1948. La Habana: Unión de escritores y Artistas de Cuba, 1964. p. 9-15.

CONTRERAS, S. *Las vueltas de Cesar Aira*. **Actual** (Universidad de los Andes), Mérida, n. 33, p. 91-110, 1996. Disponível em <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2452/2385>>. Acesso em 21/02/2013.

DELEUZE, G. *Diffèrence and Répétition*. London: Continuum, 2004.

DERRIDA, J. *De l'Hospitalité*. Anne Duformantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris: Galilée, 1997.

ECHEVERRÍA, E. *La cautiva*. Texto completo. Buenos Aires: Tecnibook Ediciones, 2011. E-Book.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard, 1972.

HOLMES, A. Art, Science, and the New World in Daniel's Kehlmann's *Die Vermessung der Welt* and Cesar's Aira's *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. **Neophilologus**, Dordrecht, n. 94, p. 195-207, 2010. Disponível em

<<http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11061-009-9194-4>>. Acesso em 05/03/2013.

HORNE, L. *Literaturas reales*. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

LADDAGA, R. *Una literatura de la clase media*. Notas sobre Cesar Aira. **Hispanamérica – Revista de Literatura**, Maryland, n. 88, p. 37-48, 2001.

LINK, D. *La Chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Eclipse, 1994.

LUDMER, J. Literaturas postautónomas. **Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura**, New Haven, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em 19/05/2013.

MAFESOLLI, M. *Le Temps des tribus*. Paris: Le Livre de Poche, 1991.

MONTALDO, G. Borges, Aira y la literatura para multitudes. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Rosario, n. 6, p. 07-17, 1998.

O'CONNOR, P. Cesar Aira's Simple Lesbians: Passing "La prueba". **Latin American Literary Review**, Pittsburg, v. 27, n. 54, p. 23-38, 1999. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20119810>>. Acesso em 19/05/2013.

Paz, O. Los hijos de la Malinche. In: _____. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. p. 27-36.

POUND, E. ZWECK or the AIM. In: _____. *Guide to Kulchur*. London: Peter Owen, 1978. p. 57.

PEREIRA SALAS, E. Rugendas, Juan Maurício. In: _____. *Álbum de trajes chilenos*. Santiago de Chile: Editoria Universitaria, 1970.

SANTOS, L. Eva Perón: one woman, several masks. In: HART, S.; YOUNG, R. (eds.). *Contemporary Latin American Cultural Studies*. London: Arnold / Oxford UP, 2003. p. 102-114.

_____. How fiction consumes serialized fiction: Radionovelas, telenovelas and contemporary Latin American narrative. **Global Media Journal**, Hammond, v. 2, n. 2, 2003. Disponível em <<http://lass.purduecal.edu/cca/gmj/sp03/gmj-sp03-santos.htm>>. Acesso em 05/03/2013.

_____. *Kitsch tropical*. Los medios en la literatura y el arte de América Latina. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2001.

_____. *Kitsch tropical*. Los medios en la literatura y el arte de América Latina. 2. ed. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2004.

_____. *Tropical Kitsch. Mass media in Latin American Art and Literature*. Trans. Elisabeth Enenbach. Princeton: Markus Wiener; Madrid: Iberoamericana, 2005.

_____.; TRISTÁN, F.; FLORESTA, N. Cosmopolitismo y género en el siglo XIX. **Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura**, New Haven, n. 7, 2002. Disponível em <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/santos.html>>. Acesso em 19/05/2013.

_____. El cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile). **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Medford, v. 34, n. 69, p. 153-166, 2009. Disponível em <<http://ase.tufts.edu/romlang/rcil/numero69.htm>>. Acesso em 23/02/2013.

_____. Ni nacional, ni cosmopolita: la literatura hispanoamericana contemporánea. **Cuadernos de Literatura**, Norteamérica, n. 33, v. 17, 2013. Disponível em <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/5598/4470>>. Acesso em 29/07/2013.

SPERANZA, G. Por un realismo idiota. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Rosario, n. 12 p. 1-11, 2005. Disponível em <http://www.celarg.org/int/arch_publici/speranza__b_12.pdf>. Acesso em 19/05/2013.

STAIGER, E. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966.

STEINER, G. *On Difficult and Other Essays*. New York: Oxford UP, 1978.

SUSSEKIND, F. *O Brasil não é Longe Daqui; o Narrador, a Viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Pinturas Citadas:

RUGENDAS, J. M. "La Carreta". Disponível em <<http://ateamargemdograndero.blogspot.com/2009/12/aira-e-rugendas.html>>. Acesso em 19/05/2013.

_____. "El malón". Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mauricio_rugendas_-_el_malon.jpg>. Acesso em 19/05/2013.

_____. "Las Tapadas". In: MILLA-BATRES, C.. *El Peru romántico del siglo XIX*. Estudio Preliminar José Flores Araoz. Lima: 1975. Disponível em <<http://cavb.blogspot.com.br/2010/07/retratos-de-tapadas-y-limenas-de-sayo-y.html>>. Acesso em 19/05/2013.

Recebido em 05/abr./2013. Aprovado em 07/jun./2013.