

A arte do estranho em *Un episodio en la vida del pintor viajero*

Prof^ª Dr^a Isabel Jasinski (UFPR)¹

Resumo:

A viagem de Rugendas pela Argentina, no século XIX, equivale a um redimensionamento do itinerário pictográfico do pintor alemão em Un episodio en la vida del pintor viajero, de Cesar Aira. O procedimento categorizador de Humboldt sofre um golpe com o “episódio”, que restabelece a potência artística. A percepção do personagem passa por uma desorganização do previsível, que dialoga com a noção de fluxo de Deleuze e Guattari, situando-a no universo do indizível. No momento em que se torna canal da descarga elétrica que provoca o acidente, desfigurando-lhe o rosto, perde a identidade. O corpo torna-se estranho e o sentido, intangível. Como estrangeiro, segundo Derri-da, elabora a pergunta pela “verdade”, projetando-se no monstruoso que desfigura a rostidade. O procedimento de representação da realidade mostra-se incapaz de expressar. No entanto, cede lugar à narrativa do real.

Palavras-chave: literatura argentina; representação; potência poética; efeito de real.

Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas da vida (...). Gilles Deleuze e Félix Guattari – Mil platôs.

Introdução

O estranho convida à exploração do desconhecido, à busca de um saber que não é conhecimento, mas possibilidade sustentada pela diferença. Em *Un episodio en la vida del pintor viajero*, o escritor argentino César Aira joga com o desafio do desconhecido em inúmeros níveis, caracterizando constantemente o avanço sobre o limite de si, a passagem para o ser do outro. São três pontos articuladores que amparam sua configuração: o rosto transfigurado, o pampa e o universo indígena. Todos se relacionam pelo seu caráter ameaçador contra a civilidade, pela sua monstruosidade, pela magnitude intransigente, pela insubordinação. O núcleo potencializador desse desafio é Rugendas que se abisma sobre estes mistérios. O protagonista, todavia, é seguido de perto por seu criador, cujo gesto o torna um duplo de si, espelho onde se reflete a concepção estética do autor vinculada ao tratamento do real e à arte como ação, não conhecimento. O processo de criação, para o autor e para o personagem, é sustentado pelo fluxo da percepção sobre o mundo.

Nesse sentido, Rugendas / Aira questiona o pressuposto mimético e representacional para a linguagem artística, “dependente de uma lógica binária para fenômenos de natureza inteiramente diferentes”, observam Deleuze e Guattari (1995, v. 1, p. 20), porém aspira a um “efeito de real” que se constitui como uma verdade poética, pois se realiza no universo de significação da arte, conforme sugere Sandra Contreras, diferentemente de como entende Barthes, que separa significação da estrutura sígnica. Tal efeito se mantém sobre o ato do desejo que conduz ao salto capaz de inserir-se na realidade e percebê-la. O ato de buscar o “real” permite suplantar o limite do dado, para expandir o alcance da sua perspectiva. Esse movimento solicita uma atitude por parte do artista, que se manifesta na expressão, muitas vezes levando ao monstruoso, uma forma de realismo que aproxima Aira de Balzac, comenta Contreras ao avaliar a leitura que o autor argentino fez de “Ensaio sobre o realismo crítico”, de Lukács (CONTRERAS, 2005, p. 21, 22). Ao transpor a leitura de Contreras, esta análise objetivará refletir sobre o “efeito de real” enquanto busca do movimento pictográfico e da ação ficcional, partindo do conflito entre o axioma acadêmico de Humboldt, amigo de Rugendas, e a distorção perceptiva surgida depois do incidente que torna estranho o corpo do pintor, meio de uma expressão renovada que o leva a registrar o que está além da paisagem e do rosto. Mais que uma relação temática com a pintura, o processo formal de Aira concebe uma expressão que acentua

os traços visuais do ambiente e a mudança que ocorre com a perspectiva do protagonista, entregue à vertigem da sensação, do terror, do excessivo e fora de lugar. Ultrapassando a compreensão objetivista da pintura, Rugendas mergulha numa intensa subjetividade que lhe proporciona a liberdade criadora romântica. O narrador, para constituir esse efeito estético que salta da concepção artística do personagem para o plano ficcional da obra, não apresenta os fatos, mas persegue a ação de narrar que dá forma à expressão literária.

1 A narrativa do real: um duplo especular

Em *Un episodio en la vida del pintor viajero*, a questão técnica da pintura está associada profundamente à percepção de uma realidade nova para Rugendas, antes mesmo, torna-se mediadora desta realidade. Ela estabelece inicialmente uma perspectiva de abordagem narrativa que pretende domesticar a realidade americana para torná-la apreensível ao espectador europeu. Neste caso, é evidente a idéia subjacente à mentalidade decimonônica de que a natureza americana selvagem contrapõe-se à cultura européia que valoriza a técnica. Isso pode ser percebido na concepção que o protagonista faz do pampa como espaço ameaçador, a ser submetido à perspectiva totalizadora de Humboldt, quem vê a arte como documentação que pode oferecer o Novo Mundo ao conhecimento de todos. Esse é o objetivo do “procedimento”, “a máquina geral do saber” (AIRA, 2003, p. 48): domesticar o “natural” de modo a informar. Segundo essa compreensão, a arte se caracteriza por ser eterna e indiferente, enquanto o artista está submetido às vicissitudes episódicas da vida, como acontece a Rugendas. Contudo, se a postura da sensibilidade humboldtiana é contemplativa e mimética, descritiva, a de Rugendas torna-se participativa. O produto final não é suficiente, porém satisfaz o processo de “instalar-se no coração da realidade”, desprender-se das suas determinações históricas e buscar o novo (CONTRERAS, 2005, p. 22). No entanto, somente depois de atravessar a soleira da loucura, Rugendas é capaz de expressá-lo, seguindo seu instinto, não sua razão.

A princípio, a visão do pintor viajante é técnica e fria, automática. Vê a realidade como cones e linhas, pontos, cubos e quadros, o que reproduz seu paradigma geométrico. O fator humano também entra como parte do sistema, proporciona uma noção das dimensões naturais, não é tomado individualmente. Porém, a intervenção da natureza em seu ser, ao sofrer a descarga de três raios em uma tempestade no pampa argentino, muda seu modo de ver as coisas. Este fato e o processo da viagem o põe “corpo a corpo” com um mundo novo, em consequência, o processo de concepção artística passa a ser importante, mais que o resultado estático, “o que lhe dizia o mundo era o mundo” (AIRA, 2003, p. 82). A realidade não correspondia somente aos fenômenos, mas ao modo como era percebida e elaborada pela linguagem, estabelecendo uma renovação do vínculo criativo entre o real e o artista. O mundo deixava de ser o exterior para constituir-se como o que se apresentava à sensibilidade do artista. Esta postura define uma atitude do artista, tal como o vê Marc Augé, resultante de um esvaziamento do conteúdo e do sentido do olhar sobre a realidade (AUGÉ, 1994, p. 85, 86). Segundo essa compreensão, o sentido não está preestabelecido, mas depende do olhar que se lança sobre as coisas e da sua expressão. A técnica e a perspectiva, para Rugendas, denunciam seu intenso processo de conscientização da linguagem, que servirá posteriormente para questionar o “procedimento” humboldtiano, mesmo sem negar totalmente a representação.

O protagonista deseja encontrar uma paisagem que desafie sua técnica, que o obrigue a criar um novo procedimento. Essa paisagem é o pampa, o vazio, um nada potencial, cujo encontro rompe sua vida em duas partes e lhe oferece uma nova cara, cria uma monstruosidade por haver encontrado o fatalmente selvagem. A partir daí nada será igual. Neste ponto os caminhos estão abertos, enfatizando o porvir, imprevisível. Aproximar-se da beira do vazio, da perda total, mudar o rosto precipita-o no abismo da dissolução que torna patente o movimento da vida e da pintura. Após esta passagem, ele pode arriscar tudo. Busca a ação na pintura, deseja o dinamismo, o fugaz, o plural. Não lhe satisfaz mais o “procedimento” porque é definido e definitivo. Sem eliminá-lo

totalmente, atribui-lhe um novo uso, profana-o, conforme entende Agamben, joga com ele: “o jogo, em nossa sociedade, tem um caráter episódico, depois dele a vida normal deve retomar seu curso (e o gato, sua caça)” (AGAMBEN, 2005, p. 113). A profanação do procedimento e do corpo tem uma vinculação episódica e resulta na perda da sua aura. O protagonista perde toda a imparcialidade da observação, deformando a expressão do verossímil, o que revela um traço expressionista da estética airiana, entre surrealista e melodramática, comenta Contreras (2005, p. 25). Na linha de criação de Aira, segundo a qual a técnica é efeito da posição do escritor / pintor frente ao que é narrado, a composição de Rugendas passa a se caracterizar por um conflito constante, porque a pintura estática não representava a realidade, mas estava composta por fragmentos parciais que posteriormente formariam um conjunto deliberado, indireto. Assim, *Un episodio en la vida del pintor viajero* caracteriza, juntamente com outras obras do escritor argentino, o retorno a um realismo que supera a banalidade da pretensão puramente mimética.

(...) la gran vuelta que Aira le estaría dando a la “vuelta al realismo” de fin de siglo es que desplaza el vínculo creativo entre lo real y el artista: del conocimiento (del orden de la representación) a la acción (al orden de la performance). Este desplazamiento es decisivo, es sustancial – porque transforma la naturaleza del vínculo –, y al mismo tiempo difícil, muy difícil, de captar y definir. Tal vez haya que decir: la literatura de Aira no quiere conocer la realidad, quiere hacer realismo. ¿Pero qué quería decir esto? Porque tampoco se trata de que en Aira no interesen para el relato las formas de representación. Todo lo contrario: la percepción – y este es el término preciso aquí: percepción, no representación –, la percepción, “que despierta la atención”, con su universo de luces y sombras, con sus dispositivos ópticos (...), es en Aira opción formal de la máxima importancia, nada menos que la que define el punto de vista del relato: la perspectiva. Sólo que (...) la percepción de Aira no se quiere experiencia de conocimiento – ni intelección mediata de la realidad, ni posibilidad o imposibilidad de aprehender el mundo – sino antes bien: pura acción. (CONTRERAS, 2005, p. 25, 26)¹

Para Rugendas, a princípio, a obra de arte plástica não falava sobre como se compunha, ela simplesmente apresentava, contar ficava a cargo do relato. A pintura ofereceria somente um objeto para que o apreciador adquirisse conhecimento imparcial sobre a história. No entanto, esta noção se transforma porque para Rugendas a imagem torna-se narrativa. Começa a perceber a plasticidade da paisagem pela dinâmica da luz, pela fluidez do mundo, o que não pode ser abarcado pelo procedimento mimético da concepção humboldtiana. Essa fugacidade o obriga a criar uma nova técnica não detalhista, como quando o carvão “voa” sobre o papel para captar a velocidade da ação, sem desprezar o realismo que passa a ser associado à naturalidade do desenho, não mais à fidelidade ao real verossímil. Na sua perspectiva, o mundo suplantava sua própria realidade, tornava-se imprevisível.

¹ (...) a grande reviravolta que Aira lhe estaria dando à “volta ao realismo” de fim de século é que desloca o vínculo criativo entre o real e o artista: do conhecimento (da ordem da representação) à ação (da ordem da performance). Este deslocamento é decisivo, é substancial – porque transforma a natureza do vínculo –, e ao mesmo tempo difícil, muito difícil, de captar e definir. Talvez se deva dizer: a literatura de Aira não quer conhecer a realidade, quer fazer realismo. Mas o que se quer dizer com isto? Porque também não se trata de que em Aira não interessem para o relato as formas de representação. Ao contrário: a percepção – e este é o termo preciso aqui: percepção, não representação –, a percepção, “que desperta a atenção”, com seu universo de luzes e sombras, com seus dispositivos ópticos (...), é em Aira opção formal da máxima importância, nada menos do que a que define o ponto de vista do relato: a perspectiva. Só que (...) a percepção de Aira não se quer experiência de conhecimento – nem inteleção mediata da realidade, nem possibilidade ou impossibilidade de apreender o mundo – mas antes: pura ação. (CONTRERAS, 2005, p. 25, 26)

Todas esas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad. En los cuadros las puede pensar, se las puede inventar; con lo cual pueden sobrepasarse en extrañeza, en incoherencia, en locura. En la realidad, en cambio, suceden, sin invención previa. (AIRA, 2003, p.75)²

O protagonista se abandona à vertigem das imagens para expressar o ritmo dos acontecimentos, transfigurando-os em elementos dramáticos e delirantes, catastróficos. O acidente com Rugendas proporcionou-lhe uma revisão de si mesmo e de sua arte. Deu uma nova cara à sua expressão artística. Essa nova rostidade é projetada nos traços velozes e na monstruosidade do natural, que simbolicamente fica expressado no rosto dos índios que Rugendas busca pintar numa tentativa de superação, uma busca de seu novo *eu* no *outro* desconhecido e ameaçador, conectado à imprevisibilidade da natureza. Essa monstruosidade permite revelar a verdade da arte melhor que a artificialidade mimética. O problema de Rugendas é a problemática de Aira. Rugendas pode ser considerado a imagem de Aira, seu “ser especial”, como compreende Agamben, pois coincide com seu “tornar-se visível, com sua própria revelação” (AGAMBEN, 2005, p. 73). A versão simbólica de Rugendas, que viabiliza a concepção estética de Aira, conforme comentamos anteriormente, caracteriza um anacronismo nesta obra do autor. Ao contrário da opinião de Contreras, que atribui a Aira “certa impossibilidade de lê-lo no presente”, consideramos que *Un episodio...* só alcança seu potencial de verdade se lido no presente, porque considera a sensibilidade do ato criador. O que se narra não pretende ser a realidade histórica, mas uma mediação dela, uma criação que se pauta pelo anacronismo. O autor, tanto quanto o protagonista, é um mediador do real, um estranho que guarda o segredo do vir-a-ser, um estrangeiro que questiona a razão mimética.

2 A arte do estranho: corpo, tela e texto

Para avaliar a configuração alegórica deste real, devemos recorrer a duas categorias da mediação, a condição de estrangeiro e de corporeidade de Rugendas, equivalentes à estranheza da percepção e à materialidade da forma. Em *Un episodio en la vida del pintor viajero*, César Aira ficcionaliza o personagem histórico, o pintor alemão Rugendas, que observa a paisagem argentina à distância, segundo a perspectiva técnica do pintor viajante, inicialmente sem estabelecer um contato identitário ou relacional, por isso, de acordo com Marc Augé, “a viagem (...) constrói uma relação fictícia entre olhar e paisagem” (AUGÉ, 1994, p. 80). Contudo, por meio das cartas que escreve, a capacidade do relato de viagem de introduzir um sentido narrativo ao atravessar os lugares, acentuando o movimento sobre o estado, também cria em Rugendas a necessidade de transgredir o sentido meramente documental do procedimento de Humboldt e inventar uma expressão pictográfica que instrumentalize o ser para reler o evento por meio da dinâmica da pintura. Essa atitude revela um novo “modo de espacialização, uma maneira de estar no espaço, de ser no espaço” que singulariza a viagem, segundo Deleuze e Guattari, mais que a qualidade objetiva dos lugares, a quantidade mensurável do movimento ou a sensibilização espiritual (DELEUZE & GATTARI, 1997, v. 5, p. 189, 190). O processo de transformação que culmina no acidente, inicia-se pois com a viagem.

Viaje y pintura se entrelazaban como en una cuerda. Los peligros e inconvenientes de lo que por lo demás era un camino sobresaltado y terrible se transmutaban e iban quedando atrás. Y en verdad era terrible: asombraba pensar que eso era un camino, recorrido durante casi todo el año por viajeros, arrieros y hombres de ne-

² Todas essas cenas eram muito mais quadros que realidade. Nos quadros se pode pensá-las, pode-se inventá-las; com isso podem sobrepassar em estranheza, em incoerência, em loucura. Na realidade, ao contrário, acontecem, sem invenção prévia. (AIRA, 2003, p.75)

gocios. Una persona normal lo habría considerado un dispositivo de suicidio. Hacia el punto central, a dos mil metros de altura y rodeados de cumbres que se perdían en las nubes, dejaba de parecer un pasaje de un punto a otro, y se volvía el mero camino de salida de todos los puntos a la vez. Líneas abruptas, en ángulos imposibles, árboles creciendo al revés en techumbres de roca, pendientes que se hundían en telones de nieve, bajo un sol abrasador. Y lanzas de lluvia que se clavaban en nubecitas amarillas, ágatas enguantadas de musgo, espinos rosa. (AIRA, 2003, p. 19)³

Essa passagem exemplifica o interesse de Rugendas pelo espaço excêntrico e ameaçador, pelo potencial pictográfico do ambiente que Aira configura por meio da projeção plástica das palavras. Nesse processo de aproximação ao grande nada que é o pampa, o pintor alemão não se interessa pelo ponto de chegada, mas pelo caminho. Ele implica por si uma mudança e uma abertura para a multiplicidade, que se concretizarão posteriormente com o “episódio”, proporcionando um movimento de reterritorialização complementar à potência positiva da desterritorialidade inicial, própria da dinâmica de sentidos, conforme entendem Deleuze e Guattari (1995a, v. 1, p. 69). No entanto, sua relação com este espaço, mesmo re-significado, define-se como própria do não-lugar, um espaço constituído em correspondência com um objetivo procaz, que favorece uma tensão solitária, não uma relação social. O não-lugar, observa Derrida, é ocupado por aqueles seres errantes, que não agem pelo gesto político nem pela palavra lógica, mas estão afastados da eficiência pragmática. Por outro lado, são especialistas do simulacro e se “auto-excluem da cidade”, como os poetas e os sofistas (DERRIDA, 1995, p. 41). Esse pode ser considerado também o espaço da imprevisibilidade do vivo, como considera Anne Dufourmantelle ao analisar os desdobramentos derridianos da idéia de “hospitalidade”, afetado pelo nomadismo contemporâneo, onde “os tempos e os lugares da metamorfose são percebidos como potencialmente perigosos; formam esses vaus de onde podem vir as inversões mais repentinas” (DERRIDA & DUFOURMANTELLE, 2006, p. 103,104). Rugendas se coloca nesta posição, sacrificando sua lucidez e seu equilíbrio. Após o acidente que lhe deformou o rosto, voluntariamente se exclui das relações sociais, opta pela solidão e o abandono na vertigem da morfina e do ópio.

A concepção lógica do procedimento não respondia à sua necessidade de expressão, mas ele a tinha incorporado. Contudo, ele a questiona ao longo da narrativa a partir da bifurcação vital, como o estrangeiro do *Sofista*, de Platão, que “sacode o dogmatismo ameaçador do *logos* paterno: o ser que é, e o não-ser que não-é” (DERRIDA & DUFOURMANTELLE, 2006, p. 13). Rugendas permite que o não-ser seja, passa a fecundá-lo para que se expresse nas suas pinceladas cada vez mais velozes. Antes estrangeiro em terras argentinas, estranho de si mesmo depois do acontecimento que marca sua vida, Aira viabiliza deste modo o êxtase frente ao potencial desconhecido como saída para a imitação e a repetição.

Contra a hierarquia estruturada do alto modernismo, os *artistas-estúpidos* de Aira, os an-artistas, ensaiam a negatividade disseminada do informe contemporâneo. O nômade Rugendas é, assim, um semblante do artista celibatário, um *sonso essencial*, como diria Lispector. Sua paixão, a de um G. H. do absoluto pampeano,

³ Viagem e pintura se entrelaçavam como numa corda. Os perigos e inconvenientes que faziam parte de um caminho sobressaltado e terrível se transmutavam e iam ficando atrás. Na verdade era terrível: assombrava pensar que isso era um caminho, percorrido durante quase todo o ano por viajantes, arrieiros e homens de negócios. Uma pessoa normal o teria considerado um dispositivo de suicídio. No meio, a dois mil metros de altura e rodeados de cumes que se perdiam nas nuvens, deixava de parecer uma passagem de um ponto a outro, e se tornava o mero caminho de saída de todos os pontos ao mesmo tempo. Linhas abruptas, em ângulos impossíveis, árvores crescendo ao revés em tetos de rocha, inclinações que se afundavam em cobertores de neve, sob um sol abrasador. E lanças de chuva que se fincavam em nuvemzinhas amarelas, ágatas enluvasadas de musgo, espinhos rosa. (AIRA, 2003, p. 19)

já não se debate no movimento pendular entre o local e o cosmopolita, mas posula tão-somente, a diferença irredutível de uma singularidade *qualquer*. (ANTELO, 2007, p. 40, 41)

Como vimos, Rugendas opta pelo caminho contrário ao da arte como conhecimento, postulado por Humboldt, cuja positividade ele nega a favor do imprevisível, sentido como existência e risco decorrentes de uma liberdade essencial sem parâmetros, mas simplesmente singular: “a ambição absolutista provinha de Humboldt, que havia idealizado o procedimento como uma máquina geral do saber. Desarmado esse autômato pedante, ficava a multiplicidade dos estilos, e estes tomados um por um eram ação” (AIRA, 2003, p. 48). Contrário à tendência dominadora do “procedimento”, que pretendia adequar o desconhecido aos paradigmas de sentido, nomeá-lo, Rugendas opta por inserir-se numa nova realidade, aceitando o *outro* num gesto de hospitalidade desinteressado, por isso “inútil, sem-meta, gratuito”, conforme comenta Dufourmantelle, desmascarando o “edifício dos valores da eficácia” (DERRIDA & DUFOURMANTELLE, 2006, p. 66). Esse é o âmbito da noite, da morte, do *nonsense*, enquanto negação dos valores do dia que definem uma clareza para o sentido humano. Esse é o horizonte da potência poética, do porvir: “o porvir se dá como o que vem do outro, disso que é inteiramente surpreendente. A linguagem não rompe a distância entre eu-mesmo e o outro, mas a esvazia” (DERRIDA & DUFOURMANTELLE, 2006, p. 78). Disso deriva que a arte como linguagem não comunica nem atribui um sentido, porém desautoriza as idéias preconcebidas e o “lugar próprio”. A arte deve estar aberta para a potencialidade da *khôra*, tal como a vê Derrida, ou do *genius*, como o compreende Agamben, concepções referentes a forças expressivas anteriores à conformação do sujeito, que rompem com a dualidade positivista eu / outro, ou sujeito / objeto. Esse rompimento é concebido por Derrida ao instituir a figura do estrangeiro como motor da sua reflexão filosófica em *La hospitalidad*.

César Aira elabora ficcionalmente essa potência da noite, do desconhecido, da loucura e da morte ameaçadores, na imagem do estranho e do monstruoso que estabelece uma relação de hostilidade em relação à técnica artística da “fisionomia da natureza”. Essa disposição é a que permite afirmar que Rugendas “estava perdido na mais profunda das alucinações: a aninterpretativa” (AIRA, 2003, p. 79). O pintor viajante já não estava preocupado com o realismo daquilo que pintava, não pretendia imitar ou representar a paisagem, mas se abismava na urgência interior de expressar essa fratura que o expulsou da normalidade.

Los dibujaba en un abrir y cerrar de ojos. Estaba aceleradísimo (en términos de procedimiento) por el efecto de rebote de la morfina. Pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, como el rayo que cae sobre la pradera. Y la actividad psíquica a que esto lo inducía... Aquí hay que hacer una especie de paréntesis. La actividad psíquica se traduce en gestos de la cara. En el caso de Rugendas, con los nervios de la cara todos cortados, la orden de la representación que procedía del cerebro no llegaba a destino, o mejor dicho llegaba, eso era lo peor, pero deformada por decenas de malentendidos sinápticos. Su cara decía cosas que en realidad él no quería decir, pero nadie lo sabía, ni él, porque él no se veía: todo lo contrario, lo único que veía eran las caras de los indios, horribles también, pero todas iguales. La de él no se parecía a nada. (AIRA, 2003, p. 90)⁴

⁴ Desenhava-os num abrir e fechar de olhos. Estava aceleradíssimo (em termos de procedimento) pelo efeito de rebote da morfina. Passava de uma cara a outra, de uma folha à seguinte, como o raio que cai sobre a pradaria. E a atividade psíquica a que isto o induzia... Aqui deve-se fazer uma espécie de parêntese. A atividade psíquica se traduz em gestos da cara. No caso de Rugendas, com os nervos da cara todos cortados, a ordem da representação que procedia do cérebro não chegava ao seu destino, ou melhor, chegava, isso era o pior, deformada por dezenas de mal-entendidos sinápticos. Sua cara dizia coisas que na verdade ele não queria dizer, mas ninguém sabia disso, nem ele, porque ele não se via: ao contrário, o único que via eram as caras dos índios, horribles também, mas todas iguais. A dele não se parecia a nada. (AIRA, 2003, p. 90)

Essa cena, que é o ápice da narrativa sobre o “episódio na vida do pintor viajante”, apresenta dois aspectos importantes para compreender a narrativa do real e a arte do estranho: o rosto e a singularidade. Primeiramente, sua condição especial inviabiliza o anonimato próprio do “qualquer um” ao mesmo tempo em que prejudica a construção da identidade ou a sustentação do pertencimento. Sua singularidade assemelha-se à do “um qualquer”, que Jean Luc Nancy caracteriza como único, qualquer e exposto, conforme menciona César Guimarães (2007, p. 140). Essa individuação sustenta uma incomensurabilidade subjugada, entretanto, pelo limite do ser que apresenta um sentido sempre renovado, exposto a cada ato e adequado à formulação do “ser-tal”, da ipseidade. Em consequência, o “um qualquer” não se define por uma essência subjetiva, uma substância, mas um existente que se particulariza pela relação, pela lógica do “com”, na opinião de Raul Antelo, por isso não se pode falar de identidade, mas de “ser em contato”, o que fortalece a relação e a passagem, contrárias às fronteiras (ANTELO, 2007, p. 30). A singularidade “qualquer” de Rugendas permite que ele estabeleça o “corpo a corpo” com os índios. Sua monstruosidade, uma forma de “ser-tal”, o difere dos homens que ameaçam o território indígena para dominá-lo, ela marca a diferença e garante a exposição a ser captada pela pintura. Podemos afirmar que ela não tem antecedentes, não pode ser representada de modo estático, somente percebida pela ação da linguagem que busca construí-la como um “efeito de real”, uma memória corporal das palavras e das imagens. Não o que foi realmente, mas o que se constitui no ato.

Tal efeito se projeta tanto no corpo do protagonista, quanto nas suas telas e na expressão textual de Aira que busca exprimi-lo por meio dos aspectos sensoriais das palavras.

Por suerte, y quizás por milagro, el deterioro nervioso se limitaba a la cara; pero el contraste con el torso y los miembros quietos lo hacía más notable. Había una escalada: un temblor, un vaivén, se difundía de golpe, y en segundos todo el rostro estaba en un baile de San Vito incontrolable. Además, cambiaba de color, o mejor dicho de colores, se irisaba, se llenaba de violetas y rosas y ocre, cambiando todo el tiempo como un calidoscopio. (AIRA, 2003, p. 46)⁵

Esse estado em desordem, a que vamos nos referir mais adiante, contrasta com o corpo organizado que garante a significância e a subjetividade, segundo Deleuze e Guattari, vinculado à forma da representação e à substância de um sujeito (DELEUZE & GUATTARI, v. 5, 1997, p. 222). A organização é a ótica de abordagem da natureza determinada pelo “procedimento” e a lógica da reprodução e da difusão que não suportam o excesso que foge do plano e do planejamento. Deve haver um esforço por submeter o caos: “a ordem já estava implícita na revelação fenomênica do mundo, a ordem do discurso conformava as próprias coisas” (AIRA, 2003, p. 55). O “procedimento” é incorporado à perspectiva de Rugendas como uma formalização da expressão que deve domesticar a imprevisibilidade do mundo. Por meio do contraste entre estado inicial e posterior, Aira revela que o protagonista procura resgatar uma identidade que já não se sustenta. O modo encontrado para dominar o involuntário que ameaça o corpo organizado foi a anestesia da droga, o esquecimento alienante, pois a racionalidade não aceitava essa situação ambígua. Porém, como aponta Derrida referindo-se à língua mãe (no caso, a língua alemã para Hannah Arendt), o que se afirma garante a possibilidade da sua negação, sua loucura, aquilo que nele é especial. Por outro lado, para Agamben:

⁵ Por sorte, e talvez por milagre, a deterioração nervosa se limitava à cara; mas o contraste com o torso e os membros quietos o tornava mais notável. Tinha uma escalada: um tremor, um vaivém, difundia-se inesperadamente, e em segundos todo o rosto estava num baile de San Vito incontrolável. Além disso, mudava de cor, ou melhor, de cores, eriçava-se, enchia-se de violetas e rosas e ocre, mudando o tempo todo como um caleidoscópio. (AIRA, 2003, p. 46)

Lo especial tiene que ser reducido siempre a lo personal y éste, a lo sustancial. La transformación de la especie en un principio de identidad y de clasificación es el pecado original de nuestra cultura, su dispositivo más implacable. Se personaliza algo – se lo refiere a una identidad – sólo para sacrificar su especialidad. Especial es, de hecho, un ser – una cara, un gesto, un acontecimiento – que, sin parecerse a ninguno, se parece a todos los otros. El ser especial es delicioso porque se ofrece por excelencia al uso común, pero no puede ser objeto de propiedad personal. De lo personal, en cambio, no son posibles el uso ni el gozo, sino que es sólo propiedad y celos. (AGAMBEN, 2005, p. 76)⁶

O episódio na vida de Rugendas possibilita que ele desperte sua *persona* primordial, conforme entende Agamben, uma “máscara” que o torna especial, diferentemente do rosto conectado a uma identificação, propriedade inacessível ao outro, pura aparência e sentido a ser comunicado. Ser especial é a peculiaridade do “um qualquer”, considerado anteriormente, que permite a apropriação pelo uso, a profanação, a ponte relacional com o universo que esvazia a distância em relação ao *outro*. A rostidade (assim como a paisageidade, na visão de Deleuze e Guattari), ao contrário, é a negação do outro e da possibilidade de integração com aquilo que não nos pertence. Rugendas prima por afastar-se dessa especialidade primordial que o leva a pactuar com um estado inominado e procura alimentar o estilo que garante sua identidade. Contudo, o fluxo da natureza, onde se encontra o episódico, a pura eventualidade, leva-o a dar o salto, a abismar-se na velocidade do presente limiar.

Esse fluxo é considerado por Deleuze e Guattari como “fluxo de quanta”, aquilo que excede e que desestabiliza o programa. Corresponde a uma intensidade do desejo que se manifesta naquilo que os autores denominaram “corpo sem órgãos”, ou CsO, corpo que expulsou o organismo e é composto por “platôs”, regiões de intensidade contínua, componente de passagem, “onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior” (DELEUZE & GUATTARI, v. 3, 1996, p. 15). Não podemos afirmar que Rugendas assimile a desorganização como modo de produção, pelo que vimos até agora, porém devemos considerar a mudança que se efetivou em sua percepção depois do acidente que deformou sua cara, a ponto de configurar-se o desequilíbrio do *eu* que já não conserva seu “rosto”. A partir do episódio, Rugendas fecha-se ao exterior para submergir na sua interioridade, cuja singularidade se traduz na “máscara” onde o outro vê projetado seu próprio horror. Portanto, o ponto onde se dá a fratura é obviamente funcional para que o autor coloque em jogo categorias estéticas que relativizem a pretensão mimética da linguagem: “o detalhe que lhes interessava era a fugacidade, a organização ao acaso, a velocidade de organização” (AIRA, 2003, p. 68). A “organização ao acaso” é um conceito chave para compreender a inclinação a renegar uma forma pré-estabelecida para o realismo e captar a fugacidade do real, sem desprezar a técnica.

A desorganização, tal como propõem Deleuze e Guattari, intensiona abrir o corpo a conexões e passagens, à desarticulação e à percepção nômade desterritorializada. Até certo ponto, ela remete à experiência da viagem, como o entende Marc Augé, um “movimento que ‘desloca as linhas’ e atravessa os lugares” (AUGÉ, 1994, p. 80). A emergência do monstruoso na vida do pintor viajante afeta sua sensibilidade para articulações renovadas pelo movimento do mundo que se apresenta para a sua apreciação. No entanto, isso não é suficiente, ele acaba atravessando a barreira

⁶ O especial sempre tem que ser reduzido ao pessoal e este, ao substancial. A transformação da espécie num princípio de identidade e de classificação é o pecado original de nossa cultura, seu dispositivo mais implacável. Personaliza-se algo – remetendo-o a uma identidade – só para sacrificar sua especialidade. Especial é, de fato, um ser – uma cara, um gesto, um acontecimento – que, sem parecer-se a alguém, parece-se a todos os outros. O ser especial é delicioso porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal. Do pessoal, ao contrário, não são possíveis o uso nem o gozo, mas só propriedade e ciúmes. (AGAMBEN, 2005, p. 76)

que o separava do âmbito do selvagem, superando sua formalidade. A atração do movimento, que chega a tocar a dissolução (AIRA, 2003, p. 27), e o desejo pela ação o conduzem nessa direção em busca de uma percepção não-individuada, por isso mesmo partícipe de um âmbito de não-conhecimento, para seguir a reflexão de Agamben. Aira persegue, no conflito vivido por seu protagonista, o caráter indizível da expressão, o arquivo da loucura, a noite, a poesia, como o concebe Lévinas em *La realidad y su sombra*, a verdade que a arte pode oferecer ao saberes do mundo. Ele se encontra ali, no fio de navalha do instante que desautoriza a representação como forma legítima de criação ficcional.

Los paisajes ganaban una plasticidad infinita; se envolvían según las horas en la luminosidad cordillerana y se hacían transparentes, en cascadas interminables de detalles. La luz de las tardes, filtrada por la imponente muralla de piedra de los Andes, era un puro fantasma de luz, óptica intelectual, habitada por rosas intempestivos de media tarde. (...) Si era cierto, como lo decían los budistas, que todo (...) participaba de un gran ciclo de renacimientos, entonces todo era un hombre, un solo hombre en escalas de tiempo. (...) Lo cual tenía grandes consecuencias para el procedimiento: por lo pronto lo sacaba del automatismo de una mecánica trascendente, con cada fragmento colocándose en su lugar predeterminado; cada fragmento podía ser cualquier otro, y la transformación se realizaba ya no en el ciclo del tiempo sino en el del significado. Esta idea podía presidir una concepción totalmente distinta de la realidad. En su trabajo, Rugendas había empezado a notar que cada trazo del dibujo no debía reproducir un trazo correspondiente de la realidad visible, en una equivalencia uno a uno. Por el contrario, la función del trazo era constructiva. (AIRA, 2003, p. 52, 53)⁷

O homem, segundo a compreensão de Rugendas / Aira, se caracteriza pela sua singularidade, não pela repetição ou pela causalidade. Sua existência se encontra na significação construída, daí deriva a consciência de que a expressão da realidade depende de como se conduza os traços da sua percepção. Nesse sentido se encontra a relação possível com a epígrafe deste trabalho, que diz que “a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas da vida” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, v. 3, p. 57). Essa idéia define a atitude que o artista deve adotar frente à realidade, caracterizando sua ação e seu desejo, a paixão que o conecta com um estado de não-conhecimento.

Conclusão

Esse processo de composição não visa destituir a objetividade a favor de uma subjetividade, mas refletir a respeito da transformação freqüente a que estão submetidas as relações de sentido. Em virtude do episódio, o foco desarticulador que partiu a vida de Rugendas, Aira pleiteia a inutilidade essencial de toda expressão artística e alimenta a concepção da arte como processo, nunca

⁷ As paisagens ganhavam uma plasticidade infinita; envolviam-se na luminosidade da cordilheira segundo as horas e se tornavam transparentes, em cascatas intermináveis de detalhes. A luz das tardes, filtrada pela imponente muralha de pedra dos Andes, era um puro fantasma de luz, ótica intelectual, habitada por rosas intempestivos a meados da tarde. (...) Se era verdade, como o diziam os budistas, que tudo (...) participava de um grande ciclo de renascimentos, então tudo era um homem, um só homem em escalas de tempo. (...) Isso tinha grandes conseqüências para o procedimento: primeiro o tirava do automatismo de uma mecânica transcendente, com cada fragmento colocando-se em seu lugar predeterminado; cada fragmento podia ser qualquer outro, e a transformação se realizava já não no ciclo do tempo mas no do significado. Esta idéia podia presidir uma concepção totalmente diferente da realidade. Em seu trabalho, Rugendas tinha começado a notar que cada traço do desenho não devia reproduzir um traço correspondente da realidade visível, numa equivalência um a um. Pelo contrário, a função do traço era construtiva. (AIRA, 2003, p. 52, 53)

procedimento. Ela ocupa o não-lugar, o precipício potencial, o espaço do imprevisível amorfo, da negatividade substancial enquanto contradiz a positividade das certezas. A criação artística deixa de ser uma finalidade, torna-se inoperante, enquanto questiona a lógica ancestral do sentido, do necessário desvendamento do segredo. Nesse ponto de vista, a narrativa constitui um “efeito de real” para revelar a impossibilidade de realidade por meio da palavra escrita. Assim como Rugendas considerou sua arte, Aira expõe a importância de proporcionar “ferramentas” com as quais poder reinventar o passado. Na concepção especular da relação ficcional com o protagonista, o autor valoriza a naturalidade do movimento narrativo, que contém sua ação potencial na plasticidade da expressão, cujos detalhes sustentam a arte do estranho.

Referências bibliográficas

- [1] AIRA, Cesar. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.
- [2] AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Trad. Flávia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- [3] ANTELO, Raul. “*La comunità che viene*. Ontologia da potência”. In: SEDLMAYER, Sabrina et al (org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 29-50.
- [4] AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.
- [5] CONTRERAS, Sandra. “En torno al realismo”, *Pensamiento de los Confines*, nº 17, Buenos Aires, dez/2005, p. 19-32.
- [6] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a. v.1.
- [7] _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b. v.2.
- [8] _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v.3.
- [9] _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. v.5.
- [10] DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- [11] DERRIDA, Jacques & DUFOURMANTELLE, Anne. *La hospitalidad*. Trad. Mirta Segoviano. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006.
- [12] GUIMARÃES, César. “O devir todo mundo do documentário”. In: SEDLMAYER, Sabrina et al (org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 139-154.

Autor

¹ **Isabel JASINSKI, Profa. Dra.**
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
<belisabel2001@hotmail.com>