



O MONSTRO: O SINGULAR

Helano Ribeiro

Johan Moritz Rugendas nasceu em Augsburg, no dia 29 de março de 1802. Pertencia a uma família cuja tradição na pintura o levou à América Latina, onde pôde desenvolver seus dotes artísticos. O escritor argentino César Aira, invoca-o, numa tentativa de resgatar sua singularidade através da narrativa, *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Do título se sobressai a palavra **acontecimento**. Quais são as conseqüências desse acontecimento? Rodrigo S.M. narrador no livro de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, destaca sua concepção de acontecimento: “O acontecimento fica tatuado em marca de fogo na carne viva e todos os que percebem o estigma fogem com horror”.¹ O evento é o marco divisor da existência de Rugendas, pois é possível falar de sua vida antes e depois de um acontecimento: as duas rajadas de relâmpagos de que fora vítima durante uma tempestade.

O pintor viajante Rugendas vai à América do Sul em busca de sua singularidade, de seus fantasmas, ao mesmo tempo, em que foge temendo ser apenas uma sombra do grande nome da história da arte pictórica, Alexander von Humboldt. Michel Foucault nos descreve algo semelhante em relação aos poetas Hölderlin e Schiller:

Hölderlin se afasta da vizinhança de Schiller, porque, na imediata proximidade, ele sentia que não era nada para seu herói e que dele permaneceria indefinidamente afastado: quando buscou aproximar-se de si a afeição de Schiller, foi porque ele próprio queria “aproximar-se do Bem” – do que precisamente está fora do alcance; então, ele parte de Iena

¹ LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 18. O acontecimento marca, sob essa concepção, o rosto de Rugendas, desfigurando-o.



para tornar mais próximo a si esse “apego” que o liga, mas que todo elo degrada e toda proximidade recua. [Foucault, 2006, p.248]

A contribuição de César Aira consiste, entre outros exemplos, em assegurar o nome de Rugendas na história da arte, ele que foi, possivelmente, através de suas obras de retratamento de paisagens da América Latina, um dos preconizadores do impressionismo. Aira inopera, desta forma, a antiga imagem de Rugendas, como apenas um coadjuvante da história. Não se trata aqui de um resgate nostálgico por parte do escritor argentino, mas uma tentativa dele próprio de fugir do “Nome do Pai”, Jorge Luis Borges. Eduardo Marquardt trabalha com essa idéia do **pai Borges** na literatura Argentina ao concluir que ele representa uma espécie de sombra difícil que se espalha e domina o cenário literário argentino. Somente depois, nos anos 90, é que esse peso passa de figura edipiana nas letras argentinas para parte integrante da história. [Maquardt, 2008, p.22] Em uma entrevista concedida a Carlos Alfieri, César Aira se pronuncia a respeito da poderosa influência de Borges e diz

De fato, acredito que minha primeira leitura séria, aos doze ou treze anos, foi a de seus contos. Quando ouvi falar a primeira vez de Borges, em 1961 ou 1962, ele ainda não havia iniciado sua grande carreira de fama internacional, mas já era um clássico argentino, seus livros saiam numa série chamada “Obras completas”, publicada pela Emecê. Como eu insistia em lê-lo, meus pais compraram e li. Não sei se eu era um menino inteligente, ou se Borges possui algo que também conquista a juventude. Eu era muito jovem, mas já sentia a grandeza, a elegância, a esquisitice de seus textos, isso que é quase um veneno, que nos deixa mal-acostumados, depois todo resto da literatura parece não estar a sua altura. Claro que, como todos escritores na Argentina, tive meus altos e baixos em relação a Borges. Tive uma fase militantemente anti-borgiana, em que passei a vereda de Rimbalde: a vida, a vida que entra e se funde à literatura. Borges é outra coisa: é frio, esse Everest de inteligência, lucidez; não se contamina com a realidade... mas



fiz as pazes com Borges e me sinto contente com isso.[idem, p.25]

Os mitos da fundação da literatura latino-americana não são os mesmos em torno da fundação das literaturas nacionais. De um lado, temos as literaturas nacionais surgidas como nações ao longo do século XIX, de outro, uma literatura latino-americana associada aos anos sessenta, época em que a revolução cubana e o despontar da narrativa se uniram para forjar uma imagem da América Latina como um continente culturalmente entrelaçado. Segundo Flora Süssekind a literatura de fundação é o “Recurso para anunciar uma “grandeza americana” por vir: esta uma das funções básicas da “cena de profética de fundação” na literatura produzida durante o período colonial”. [Sussekind, 1994, p.75] A necessidade de uma literatura de fundação já podia ser observada pelos modernistas brasileiros, principalmente através da obra de Mário de Andrade, *Macunaíma*.²

Ao contrário de uma literatura de fundação, modernista, que busca devorar outra cultura, mesclando-a a sua, a literatura pós-fundacional de Aira é uma repetição, de modo que ela mesma é potencializada. Em detrimento da falsificação entra um simulacro que não pertence nem a um, nem a outro lugar, permanece no *entre-lugar*. Na América Latina, que representa esse *entre-lugar*³. A literatura de fundação pressupõe a criação de uma autonomia, chama-se nação o dentro e fora, **tupi or not tupi**, mostra a existência de classes e revela-se ontológica ao levantar questionamentos como: o que é nacional ou o que somos nós, como por exemplo, em *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido. A literatura pós-fundacional, por sua vez, preconiza o lema **tupi e não tupi**, em que ambas as partes estão incluídas. Chamaremos a escrita de Aira, deste modo, de uma literatura pós-fundacional, pois

² Diga-se aqui que para César Aira *Macunaíma* é a obra mais bem acabada e perfeita do exotismo na América Latina, principalmente o que diz respeito às questões de vanguarda e nacionalismo.

³ Não podemos deixar de destacar o conceito de *entre-lugar* de Silviano Santiago, para quem o contexto da escrita na América Latina nos anos 70 se apresentava ambigüidade.



En el rechazo del argumento borgiano, entonces la poética de Aira empieza a marcar su singularidad, inclusive, en relación con ese exotismo con el que, más de una vez, su misma literatura ha sido puesta en relación si no esgrimida como su más claro exponente: en lugar de apelar al exotismo para escapar de las limitaciones y de las restricciones de lo nacional, Aira lo convierte en cambio en la vía de un extraño regreso a la afirmación de la nacionalidad. [Contreras, 2008, p.77]

Borges representa essa literatura de fundação na Argentina. Em contrapartida, César Aira nega a parábola borgiana através de seu exotismo **às avessas**, criando uma pós-fundação da literatura nacional. Dentro dessa nova ordem, da pós-fundação, dessa fuga do **Nome do Pai**, resta o que Raúl Antelo chama de **estética do abandono**. Para ele “Longe de Arlt, de Borges, de Bopp ou de Andrade, a estética do abandono opõe-se, simultaneamente, à clássica narrativa moderna em sua duas principais variantes”.⁴

O exotismo de Aira é uma forma de sua ficção de gerar o olhar sobre a tradição, afirma seu exotismo a partir do retorno às nacionalidades. E assim diz o narrador do pintor viajante: “Adiante, à frente sonhadora do pintor-viajante, abria-se a Argentina.” [Aira, 2006, p.26] Ele foge da forma de generalizações sobre a cor local, da literatura exótica feita para europeus. Sandra Contreras concorda com este pensamento ao dizer que

la poética del exotismo de Aira se singulariza em el contexto de las lecturas de las que “El escritor argentino y la tradición” fue objeto en los años 80. Véase, para empezar con una poética muy próxima a su literatura, el manifiesto del grupo “Shangai” según lo formula Martin Caparrós, en Babel, en 1989. Shangai recupera la consigna borgiana precisamente en

⁴ ANTELO, Raúl. “A catástrofe do turista e o rosto lacerado do Modernismo”. In: **Pós-crítica**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007. p. 40. Para Antelo essa estética do abandono consiste na falta de interesse do narrador de César Aira em querer “sustentar uma trama moderna e interpretativa de uma totalidade”. Idem. pg. 41.



el sentido en que es formulada en el ensayo: contra la literatura latinoamericana que abreva en el color local y se vende como literatura de consumo para europeos, contra la tradición que hizo del desierto el lugar del vacío y la barbarie, el exotismo – el orientalista, e, el que abre la perspectiva de una huida hacia lo Otro [Contreras, 2008, p.76-77].

Essa é, pois, uma tendência de vários estudiosos dos estudos latino-americanos acerca da literatura dos anos 80, marcadamente interpretativa, e a atual literatura com a presença do elemento etnográfico, exótico. Raúl Antelo também nos lembra

Em artigo recente, “Sujetos y tecnología. La novela después de la historia”, Beatriz Sarlo argumentava, por exemplo, que, se a história iminente, obliterada pelos arquivos, era a obsessão crítica dos anos oitenta, o presente é, tautologicamente, o tempo da literatura que se está escrevendo precisamente hoje. Porém, esse presente não é mais um *enigma* modernista mas um *cenário* a ser representado: “si la novela de los 80 fue *interpretativa*, una línea visible de la novela actual es *etnográfica*”.

Embora Sarlo tente não absolutizar os dois extremos e irrite-se só de pensar em listas de duas colunas, com textos interpretativos ou etnográficos enfrentados entre si, ela também considera que as interpretações do passado já não são mais relevantes para a nova escritura, por apostarem a um todo, a um conjunto comunitário e que, pelo contrário, na atual posição etnográfica, prevalece a singularidade ou a particularidade absoluta. O exemplo, como é óbvio, são alguns textos de César Aira, figura até então, sintomaticamente, ausente em sua reflexão. São textos em que a imaginação etnográfica opera uma reconstrução mais conjuntural do presente, embora, a bem da verdade, assim raciocinando, Sarlo leve água ao moinho Aira=dândi=moderno, tese que, em poucas palavras, contesta o valor contingente do presente para hipostasiar a eterna presença do moderno. Seja como for, essa estética do abandono opõe-se à clássica narrativa moderna, em suas duas principais variantes, tanto “*la cerrada, que implica una representación de totalidad y un mundo social de personajes*”,



quanto “la abierta, que debilita la trama como señal de la dilución de las historias y de los caracteres” e em que “el personaje se convierte en una fluctuante duración de notas subjetivas y verbales”.⁵

Pensando com Jean Starobinski e sua explanação acerca do pintor espanhol Goya, vemos que “A origem, para Goya [como para Diderot, e logo para os românticos], não é um princípio ideal, mas uma energia vital”. [Starobinski, 1989, p. 128] O anacronismo vai, então, até a origem para que as imagens possam ser lidas no presente. É da origem como potência de que nos fala César Aira, seu caminho sobre um plano imanente para chegar até ela é o anacronismo, através da figura de Rugendas. A origem não só determina a sobrevivência dessas imagens, mas também, ao mesmo tempo, esta sobrevivência anárquica a inopera; a origem não é fundação, é pós- fundação. O *Anfang* [início] como *Ursprung* [origem] nunca se conclui, está constantemente se dando, está sempre acontecendo. Neste movimento, abre-se espaço para as singularidades em um deslumbre dialético. César Aira vai, desta forma, à origem, onde se encontra o arquivo e é na figura de Rugendas que temos a recuperação do arquivo.

Depois do acontecimento que lhe ficara marcado no rosto, resta a função de arconte: “A documentação era o ofício do pintor Rugendas e, nas asas da excelência conseguida, esta havia se tornado uma segunda natureza para o homem Rugendas”. [Aira, 2006, p.67] O acontecimento na vida de Rugendas, o acidente que deformaria seu rosto, mas não o mataria, é o evento crucial em que a preservação do arquivo se mostra necessária, evitando dessa forma sua destruição. Tal acontecimento em sua vida não é registrado em suas biografias, mas representa um ponto importante da ação, ou portal de entrada para nova etapa da vida e obra

⁵ *Apud.* ANTELO, Raul. “O arquivo e o presente”. **Gragoatá**, nº 22, Niterói, 1º semestre 2007. p. 3. Raúl Antelo defende a existência de uma estética do abandono na obra de César Aira, dada a preferência do autor argentino pela fuga à clássica narrativa moderna, ou seja, que Aira “revela-se cansado de sustentar uma trama moderna e interpretativa de uma totalidade”. ANTELO, Raúl. “A catástrofe do turista e o rosto lacerado do Modernismo”. In: **Pós-crítica**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007. p. 41.



do personagem. Ele e o seu cavalo sobrevivem, depois de serem quase fulminados por um raio, no meio de uma tempestade imprevista:

O segundo raio o fulminou menos de quinze segundos depois do primeiro. Foi muito mais forte e teve efeitos muito mais devastadores. Eles voaram uns vinte metros, acesos e crepitando como uma fogueira fria. Seguramente por efeito da decomposição atômica que os corpos e elementos estavam sofrendo naquela ocasião, a queda não foi fatal. Ela foi como que acolchoada e aconteceu aos rebotes. Não apenas isto, mas também a magnetização do pêlo do cavalo havia funcionado como um ímã e Rugendas permaneceu montado durante todo o volteio. Porém, uma vez no solo, a tração se afrouxou e o homem se viu deitado na terra seca, olhando para o céu. O emaranhado de relâmpagos nas nuvens fazia e desfazia figuras de pesadelo. Nelas, por uma fração de segundos, acreditou ter visto uma cara horrenda. O Monigote! O som ambiente ensurdecia: ruído sobre ruído, trovão sobre trovão. A circunstância era anormal ao extremo.⁶

O corpo ferido, o rosto esfacelado e os nervos expostos à dor e aos olhares curiosos não impedem o pintor de continuar intensificando suas obsessões, perseguindo terremotos e desejando secretamente topar, testemunhar e pintar, de perto, exóticos ataques indígenas, tudo para preservar o arquivo, para evitar o que Jacques Derrida denomina de *mal de arquivo*, conceito que ele relaciona ao conceito de pulsão de morte de Freud: “A pulsão de morte não é um princípio. Ela

⁶ AIRA, César. *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 50 e 51. A sobrevivência do arquivo dá-se através da sobrevivência do seu artista e *arconte* Rugendas. Ainda ao tema acresce Raúl Antelo “O arquivista ou o curador, geralmente funcionários do clero secular com que o Estado celebra o culto de sua própria imagem, de tudo entendem, porque nada discriminam, de modo tal que tudo, absolutamente tudo, vai parar no arquivo. Tudo aquilo que em vida pertencera ao escritor arquivado, torna-se assim sua *mais-vida*. A memória do arquivo não passa, pois, de ser a *mais-vida* da linguagem, seu gozo. Por isso, por tudo acolherem, esses funcionários ressalvam a lei patrimonial pública, mas é a partir dos seus paradoxos (e não de suas coerências, meramente imaginárias) que a economia do arquivo se constitui e deve ser analisada”. ANTELO, Raúl. “O arquivo e o presente”. **Gragoatá**, nº 22, Niterói, 1º semestre 2007.



ameaça de fato todo principiado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo. É a isto que mais tarde chamaremos de *mal de arquivo*”⁷.

A associação à psicanálise é inevitável, pois ela não é somente uma teoria da memória, mas também uma teoria do arquivo. De acordo com Derrida o arquivo não representa apenas uma ligação com o passado, mas é, também, uma preparação para o futuro. É essa, pois, a cruzada de Rugendas, evitar o desaparecimento do arquivo

Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hypomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memento. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.⁸

⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 23. Segundo Derrida o arquivo é hipomnésico e a morte representa sua destruição. Faz-se importante lembrar a menção de Derrida ao “bloco mágico” de Freud. Analogicamente a um bloco mágico, o aparelho de memória é constituído por dois sistemas: um sistema perceptivo que recebe as impressões, mas não retém os traços, e em um sistema mnêmico que os retém. O bloco mágico é um objeto contemporâneo de Freud, usado para se escrever ou desenhar, constituído de uma prancha de resina ou cera sob uma folha fina e transparente. Sendo que aquilo que se escrevia ou desenhava sobre a folha desaparecia ao levantá-la, assim a folha ficava sempre livre para receber novas impressões. Porém, as impressões sobre a folha deixavam marcas na resina, sob ela, que apareciam sob uma luz adequada.

⁸ Idem. p. 22. O que resta desse arquivo salvo? Jean-Luc Nancy nos diz que o que sobrevive das imagens não são elas, mas apenas vestígios. “lo que queda es también lo que más resiste”. NANCY, Jean-Luc. “El vestigio de arte”. In: Las musas. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortur, 2008. p. 113. Pensar sobre a arte é pensá-la ontologicamente “A la manera de un vestigio”. Idem. p.113.



Da mesma forma, Nietzsche volta à Antiguidade e resgata os deuses Apolo e Dionísio, mostrando que essas duas forças antagônicas coexistem e dialogam. A lógica do começo prioriza o evento, o acontecimento, ao mesmo tempo em que assegura a singularidade de Rugendas. A origem [*Ursprung*] mesmo sendo um conceito histórico não é o começo de tudo. A origem não aponta a identidade, mas sim, assinala um movimento. Ela não cessa de se produzir, é um processo dinâmico. Aira não deseja apagar o fundamento último, mas faz repensar as figuras metafísicas tradicionais, para ele a origem poderia ser diferente do que foi, de forma que profana a idéia de origem entendida como gênese.

Nietzsche, em sua teoria, coloca a repetição como um fardo, o destino [*Schicksal*] de cada homem e de toda humanidade, do qual não se pode escapar. A impossibilidade de uma abrangência positiva do mundo e da vida pelo pensamento do eterno retorno se dava na medida em que a hipótese de que tudo retorna eternamente. Tudo há de se repetir, sempre, num ciclo inquebrável e inevitável. *Amor fati* [ama teu destino, por pior que ele seja].

Do outro lado temos a concepção de história de Deleuze, para quem a repetição é o contrário daquilo que entendemos por repetição e daquilo que se compreende ordinariamente por repetição sob a concepção da generalização e generalidade. A repetição não está ligada, para Deleuze, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e da diferença e é na diferença que podemos encontrar o singular. É nesse contexto que Rugendas se revela em seu devir monstro, é o despontar de sua singularidade, a diferença que surge, brota em meio à repetição. Segundo o narrador: “Repetições: a história da arte, com outro nome”. [Aira, 2006, p.63] E ele continua: “A repetição é sempre a espera da repetição”. [idem, p.114]

Estendendo o pensamento sobre a repetição deleuziana em seu livro *Lógica do sentido* vemos que “Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra



a permanência. A repetição é a transgressão”. [Deleuze, 1998] Se a repetição é transgressão o fantasma gira em torno da repetição, pois de acordo com Michel Foucault: “a metafísica do fantasma gira em torno do ateísmo e da transgressão” e conclui a respeito de *Lógica do sentido* de Deleuze. “*Lógica do sentido* nos diz como pensar o acontecimento e o fantasma” [Foucault, 2008, p.234], ou seja, como pensar a singularidade, a diferença e a repetição, ou, simplesmente, como pensar.

Subverter o platonismo não quer dizer negá-lo, mas sim, apontar nele possibilidades que devem ser resgatadas e lidas de outra forma na modernidade, como por exemplo, a noção de simulacro, mesmo que esta já tenha sido reivindicada pelos estóicos, e, segundo Foucault: “Subverter, com Deleuze, o platonismo e se deslocar nele insidiosamente, descer um grau e ir até esse pequeno gesto – discreto, mas moral – que exclui o simulacro. Perverter Platão é deslocar-se na direção da maldade dos sofistas, dos gestos rudes dos cínicos, dos argumentos dos estóicos, das quimeras esvoaçantes de Epicuro”. [idem, p.232]

Deve-se, pois potencializar a noção de simulacro para poder resgatá-lo. A simulação nada mais é senão o próprio fantasma; o simulacro pertence às profundezas, o fantasma à superfície, efeito do funcionamento do simulacro. Nesse sentido, a reversão do platonismo é, então, na perspectiva de Deleuze, não simplesmente tornar o mundo sensível mais importante que as Idéias, mas a aceitação do simulacro, ou seja, é fazer com que ele afirme seus direitos entre as cópias. Este é, pois, o objetivo de César Aira, resgatar o personagem Rugendas⁹ de um mundo de outros pintores viajantes, tornando-o singular.

Para poder pensar é necessário transgredir, subverter. Em *Um acontecimento na vida do pintor viajante*, a transgressão é uma condição *sine qua non* da sobrevivência, ela ocorre através de Rugendas e sua face monstruosa. Assim, através dessa sobrevivência transgressora, é que o movimento anacrônico faz história. As imagens são muitas vezes esquecidas e, no presente, através do

⁹ Rugendas é para nós essa noção de resgate do simulacro de que falam Deleuze e Foucault.



anacronismo, apresentam-se como diferença, ao mesmo tempo em que têm suas singularidades asseguradas. Ora, não podemos deixar de nos aproximar das noções de imagem sem pensarmos na questão temporal, ou seja, às questões de diferença e repetição.

Em seu livro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman se ocupa com a questão do anacronismo e das imagens. Para isso propõe uma semiologia não iconológica das imagens como origem no passado, uma visão nem positivista, pois adota as imagens como espelhos das coisas, nem estruturalista, para questionar a representação, os meios e fins da história da arte. Segundo Didi-Huberman:

*Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente Ella no sobrevivirá, que ante Ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.*¹⁰

Todas as culturas preenchem e associam seus mundos de pensamentos, percepções e afecções, seus **perceptos** e **afectos**, com as imagens. O artista é, pois, o mediador dessas passagens. Fazendo mais uma leitura deleuziana acerca do

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes*. Tradução de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p. 32. Entendemos em Didi-Huberman essa potência das imagens, a qual representa de forma temporal todo o poder e complexidade das imagens. Didi-Huberman vai à defesa de uma história da arte ontológica ao dizer que “La pratique nommée ‘l’histoire de l’art’ ne va pas sans une double position philosophique sur l’histoire, une position philosophique sur l’art. Ce sont, notamment, dès présupposés philosophiques qui ont créé l’évidence et la prééminence, dans nos catalogues d’histoire de l’art, de questions telles que: par qui est-ce fait? Quand cela fut-il fait? Qu’est-ce que cela représente?” DIDI-HUBERMAN, Georges. “La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté)”. In: revista Ligne número 1, 2000. p. 207. Dessa forma, o que Didi-Huberman nos propõe é uma leitura icnológica das imagens, ao reivindicar uma filosofia da história da arte.



pintor viajante Rugendas temos que o artista alemão “é também mais que um pintor, porque ele ‘faz vir diante de nós, na frente da tela fixa’, não a semelhança, mas a pura sensação ‘da flor torturada, da paisagem cortada, sulcada e comprimida’, devolvendo ‘a água da pintura à natureza’”.¹¹

As lembranças repousam no passado. Os seres humanos vivem à caça de imagens. Estas são decodificadas e lidas no presente, na contemporaneidade, relacionadas com suas próprias vidas. Esse movimento das imagens do pintor viajante que vão e vêm são força e potência. Com essa afirmação também concorda Raúl Antelo ao lembrar que

Como captar, nas imagens, a força do contemporâneo? Aliás, o que é o contemporâneo? Uma ficção sem autor e sem exterior, poderíamos dizer. Uma passagem do orgânico ao inorgânico, da obra ao texto e da ação à inoperância. Não há como abordar o contemporâneo sem, ao mesmo tempo, encarar o trabalho da imaginação e seus dispositivos.

Arjun Appadurai revela-nos que, longe de funcionar como ocioso passatempo para as elites, a imaginação é um campo estruturado de práticas de massa. Ela é uma forma de trabalho culturalmente organizada, o que nos leva a reconsiderar a dimensão *pública* das imagens, decididas tanto pelos meios de comunicação quanto pelas migrações, ambos de massas. Essa dimensão pública, tradicionalmente fruto da separação entre o privado e o social, há muito que já não se opõe à imaginação, digamos assim, individual ou “privada”. Ela, pelo contrário, configura-a e a constitui, uma vez que definimos como *público* tudo aquilo que se pensa, simultaneamente, no interior e no exterior da acumulação.

Creio, no entanto, reconhecer, neste ponto, duas vertentes críticas. De um lado, a herança teórica de Frankfurt prioriza a questão da *autonomia*, mesmo porque seus mentores, dentre eles Walter Benjamin, estavam preocupados, fundamentalmente, com a reprodução técnica, que afetaria

¹¹ DELEZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1991. p. 217. Segundo Deleuze o objetivo da arte é retirar o percepto das percepções dos objetos e os afectos das afecções. Cada artista, através da singularidade que lhe é própria, promove essa passagem, haja vista que é responsável por sua própria obra.



as subjetividades, daí em diante, anestesiadas; porém, é inegável também que, depois de Foucault, Deleuze e Derrida, não podemos ignorar que, ao questionar o falso movimento da história, a própria crítica dialética acabou por reconhecer que se achava ela mesma em um *teatro*. A ênfase passou a cair não já na *reprodução* mas na *repetição* de valores e de formas. Eis o autêntico *theatrum philosophicum* da mundialização.

Nesse cenário pós-autonômico já não se debatem formas mas forças. Essas forças chamam-se imagens. São cifras, são enigmas, nos quais, da superposição (o *com*) de elementos dissímeis, a tradição e a ruptura, o trágico e o farsesco, surge o con-temporâneo. O teatro da repetição já não é o teatro da representação. Da mesma forma, o movimento das imagens já não comporta um conceito formal de globalização, mas o modo em que, sob seu regime, os corpos, a vida, são atualmente produzidos.¹²

Pensar esse movimento das imagens do qual nos fala Antelo nos diz muito mais a respeito da história da arte, ele nos diz respeito à própria vida. É a isso o que nos alude o pintor viajante Rugendas. Devemos, pois, neste contexto, pensar nas singularidades também como uma potência da vida.

Referências Bibliográficas

AIRA, César. **Um acontecimento na vida do pintor-viajante**. Tradução de Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ANDRADE, Ana Luiza. "Saturno devorador da modernidade: imagens/sensações". In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n°4, 1998.

ANTELO, Raúl. **Ausências**. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

_____. "O arquivo e o presente". **Gragoatá**, n° 22, Niterói, 1º semestre 2007.

_____. "A catástrofe do turista e o rosto lacerado do Modernismo". In: **Pós-crítica**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

¹²¹²Apud. ANTELO, Raúl. "As imagens como força". In: *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008. [online]. URL:

<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/01.htm>.



_____. “As imagens como força”. In: **Crítica Cultural**, volume 3, número 2, jul./dez. 2008. [online].

URL:

<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/01.htm>.

CONTRERAS, Sandra. **Las vueltas de César Aira**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo, ante el imagen. Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes**. Tradução de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. “La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté)”. In revista **Ligne** número 1, 2000.

FOUCAULT, Michel. “O “Não” do Pai”. In: **Ditos e escritos vol. I**. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. “Teatrum Philosophicum”. In: **Ditos e escritos vol. II**. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAQUARDT, Eduard. Tese de doutorado. **A ética do abandono: César Aira e a nova escritura**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. Fevereiro de 2008.

NANCY, Jean-Luc. **El sentido del mundo**. Buenos Aires: La Marca, 2003.



_____. **Ser singular plural**. Tradução para o castelhano de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena libros, 2006.

_____. “El vestígio de arte”. In: **Las musas**. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortur, 2008.

SANTOS, A. C. “O conhecimento como relâmpago ou *Un episodio en la vida del pintor viajero*”. In: **Pós-crítica**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

STAROBINSKI, Jean. **1789: os emblemas da razão**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia da Letras 1989.

SÜSSEKIND, Flora. “Cenas de fundação” In **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.