

ENTRE O REAL E O FICCIONAL: METAMORFOSES E RESSIGNIFICAÇÕES EM *UM ACONTECIMENTO NA VIDA DO PINTOR-VIAJANTE*, DE CÉSAR AIRA

BETWEEN REALITY AND FICTIONALITY: METAMORPHOSES AND
REFRAMINGS IN *UM ACONTECIMENTO NA VIDA DO PINTOR-VIAJANTE*, BY
CÉSAR AIRA

Taynara Leszczynski¹

RESUMO: o livro *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), do escritor argentino César Aira, traz um embate bastante pertinente sobre as fronteiras entre o real e o ficcional, visto que o protagonista da história, o alemão Johann Moritz Rugendas, de fato existiu. Esse gesto retoma a técnica *ready-made*, à moda de Duchamp, conforme afirma Antelo (2006), na qual o objeto é retirado de seu local de origem e ressignificado por meio da arte. Dessa maneira, em nossa leitura, foi possível perceber que o romance não precisa e nem conseguiria ser igual à realidade. Vê-se que ele tem métodos próprios de se constituir e não compete com ela. Assim, para melhor entender essa questão, baseamos-nos, sobretudo, nas correspondências entre James e Stevenson (2017), bem como, nas ideias teóricas de Gallagher (2009). Além disso, outras dualidades fazem-se presentes na narrativa, como por exemplo, o diálogo entre imagem e texto, entre a loucura e a sanidade e a utilidade ou não da arte. Observa-se ainda uma metamorfose do protagonista Rugendas, a partir de um acidente que ele sofre durante a sua viagem para a Argentina e Chile. Ele fica com sequelas graves que desencadeiam uma mudança radical: a transformação de um artista famoso e amado, requisitado por seus fãs, a uma figura monstruosa, física e intelectualmente, que causa repúdio e afastamento. Tal experiência é bastante semelhante à vivida por Gregor Samsa, de Franz Kafka. Logo, para refletir acerca dessa monstruosidade do personagem, pautamos-nos em Cohen (2000) e sua teoria sobre os monstros.

PALAVRAS-CHAVE: literatura argentina; pintor-viajante; *ready-made*; metamorfose.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste – Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade Federal do Paraná – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8219-0885>. E-mail: taynaraleszczynski97@hotmail.com

ABSTRACT: *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), by the Argentine writer César Aira, brings a pertinent discuss about the boundaries between the real and the ficcional world, because the protagonist of the story, the German painter Johann Moritz Rugendas, in fact existed. This gesture reminds us of the ready-made technique, by Duchamp, as stated Antelo (2006). In this technique the object is removed from its place of origin and re-signified through art. Thus, in this study, it was possible to realize that the novel does not need not be equal to reality and sometimes it could not to. The novel has its own methods of constitution and does not compete against the life. In order to better understand this issue, we based on the correspondences between James and Stevenson (2017), as well as on the theoretical ideas of Gallagher (2009). Besides that, other dualities are in the narrative, such as the dialogue between image and text, madness and sanity and the usefulness or not of art. It is observed that the protagonist Rugendas undergoes to a metamorphosis from an accident that he suffers during his trip to Argentina and Chile. He has serious consequences that trigger a radical change: the transformation of a famous and beloved artist, requested by his fans, to a monstrous figure, physically and intellectually, which causes repudiation. Such an experience is very similar to that one lived by Gregor Samsa, from Franz Kafka's book. Therefore, to reflect on this monstrosity of the character, we are guided by Cohen (2000) and his theory about monsters.

KEYWORDS: Argentine literature; travelling painter; ready-made; metamorphosis.

1 PRIMEIRAS PINCELADAS

Este artigo tem como objetivo principal discutir o embate entre o real e o ficcional presente no romance *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*², de César Aira, o qual advém da mescla entre fatos biográficos da vida do pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e o fantástico literário que perpassa o livro. Analisa-se também as dualidades que ecoam dessa oposição, sobretudo, a relação entre imagem e texto e as metamorfoses sofridas pelo personagem.

César Aira é um dos maiores nomes da literatura contemporânea na Argentina. Com mais de oitenta livros publicados, o autor tem a sua obra traduzida e estudada em diversos idiomas. Além disso, Aira também se destaca por seus trabalhos como tradutor e crítico literário. Em geral, a sua escrita perpassa os mais diversos estilos, técnicas e gêneros sem se prender a nenhum.

² Há uma divergência crítica em relação à categorização desse livro. Alguns estudiosos o consideram uma novela e outros um romance. Embora a discussão acerca dessas classificações seja mais ampla, nesse caso, parece ser uma questão conflituosa devido às traduções, bem como, à extensão do livro. De qualquer forma, na presente análise, optou-se pela terminologia romance, sobretudo, pelas características comuns ao gênero que podem ser lidas nessa história.

Ele constrói narrativas que carregam elementos em constante oposição e traz, na maioria das vezes, finais abruptos e inesperados.

Em seu livro *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, publicado pela primeira vez em 2000 na Argentina e em 2006 no Brasil, pela editora Nova Fronteira, Aira traz uma história repleta de aflições e angústias que beiram o imprevisível e o incompreensível. O autor inicia o livro fazendo uma introdução da vida e obra do pintor-viajante alemão Johann Moritz Rugendas.

O enredo traz a história desse artista em sua passagem pela Argentina e pelo Chile, acompanhado de seu colega, também pintor, Krause. As funções de suas profissões na época consistiam em retratar as paisagens do local, os povos e os seus costumes, para que pudessem retornar à Europa e vender suas pinturas. O narrador destaca que antes da jornada, os pintores foram alertados de que a América Latina era um lugar exótico, místico e perigoso, mas mesmo assim, ou talvez por isso, decidiram embarcar nessa “aventura”.

No meio da viagem, Rugendas sofre um acidente grave, o qual modifica toda a sua vida e, conseqüentemente, a sua arte. Ele estava andando à cavalo durante uma tempestade quando ambos foram atingidos por um raio, e o cavalo, assustado, saiu correndo e arrastando o pintor pelo chão. Com isso, o artista ficou com o rosto totalmente desfigurado, cheio de sequelas e dores perenes.

A narrativa se divide assim em duas partes: o antes e o depois do acidente. Ela se constitui por oposições entre a primeira e a segunda fase do pintor. De um lado, antes do fatídico dia, a fama, a beleza, o talento, a intelectualidade, a atração e as luzes da glória. De outro, após a tragédia, o esquecimento, a face horrenda, a insanidade, a repulsa e as sombras da decadência. E esse vai e vem entre a personalidade, o estilo, a aparência, o sentimento e a arte do pintor provocam no leitor uma sensação de desconforto, estranhamento e ainda, de repugnância. A história não tem um final fechado e a impossibilidade de um

término concretizado atormenta e assusta, formando então, uma camada de suspense e aflição.

Nesse contexto, Aira constrói um campo enigmático, desde o início, também por meio do cenário. O alerta inicial, de que a América Latina era um local exótico, é o grande ponto de partida para a atmosfera obscura que será moldada a partir das paisagens e lugares sombrios encontrados pelos pintores na viagem. Bem como, do confronto entre homem e natureza, pois Rugendas, que explorava a terra, foi atingido por um raio. Que pode ser lido como uma forma de reação do meio ambiente contra à invasão dos humanos.

Outro aspecto interessante do livro é a vasta camada de leituras que ele apresenta no começo. De início, parece haver várias possibilidades de entendê-lo e grande parte dessa compreensão só pode ser formulada pelo leitor. Um leitor leigo pode ler essa narrativa como uma história totalmente ficcional, de um pintor de paisagens estrangeiras que tem um acidente em uma de suas viagens e enlouquece. Um leitor com um pouco de conhecimento sobre arte, por sua vez, pode entendê-la como uma biografia. Visto que o protagonista do livro, o do pintor alemão Rugendas, realmente existiu e teve experiências semelhantes às do livro, inclusive as viagens e o acidente.

Pode-se ainda identificar uma crítica implícita ao Realismo e uma preparação para o Impressionismo, como Raúl Antelo³ (2006) destaca. Além disso, é possível ter uma quarta e uma quinta forma de análise. Consecutivamente, uma espécie de manual do fazer artístico e ainda, uma reflexão sobre a arte por dois vieses, o primeiro, enquanto trabalho lucrativo e o segundo, a arte pela arte, livre da funcionalidade profissional.

³ Pesquisador argentino; professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); autor da orelha do livro aqui analisado; um dos maiores especialistas dos estudos do *ready-made* na América Latina; autor do livro *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2006).

Entretanto, no desenrolar da trama, ver-se-á que se trata de algo mais amplo. Pois além da vasta possibilidade de leituras, vestígios de outros gêneros vão sendo acoplados à narrativa. Assim, conforme sublinha Michel Mingote Ferreira de Azara⁴ (2011, p. 88) no livro de Aira “[...] literatura e biografia, fabulação e relato também se entrelaçam como numa corda.”

[...] César Aira potencializa a sua literatura ao fabular sobre a trajetória de Rugendas, que aparece no livro não como uma equivalência “de um para um” com a biografia do pintor-viajante e suas pinturas, mas num entrelaçamento [...] de literatura e vida, na qual a própria literatura apresenta-se como acontecimento, como um curto-circuito na ordem da representação, de reinvenção de uma história já contada, no caso, a do pintor-viajante Rugendas (AZARA, 2011, p. 95).

Com essa construção híbrida, Aira prega peças no leitor, conforme escreve Carlito Azevedo⁵ (2007), ao apontar treze variações na obra do escritor argentino. Em uma dessas análises, ele questiona “Verossímil? Inverossímil? Verdade? Mentira? Banal? Extraordinário?” (AZEVEDO, 2007, p. 5).

Pode-se afirmar que a maior dualidade, entre as tantas presentes no livro, é, justamente, a de ficção e realidade. Não obstante, ao trabalhar a noção de ficção, Catherine Gallagher⁶ (2009, p. 629) afirma que “Nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção.”

É como se o leitor tivesse a consciência disso, mas simulasse crer que há uma verdade naquilo que é lido. E o romance, por sua vez, faz-se crível, para acentuar esse efeito, mas, ao mesmo tempo, sem a pretensão de ser tomado

⁴ Dr. em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com ênfase na literatura contemporânea; organizador do livro *A literatura e a vida: por que estudar literatura?* (2015).

⁵ Editor, tradutor e poeta brasileiro; organizou um livreto sobre as discussões acerca de César Aira e sua obra realizadas na edição da Flip de 2007, no Rio de Janeiro.

⁶ Crítica literária e historicista norte-americana; professora aposentada da Universidade da Califórnia; lecionou matérias voltadas ao romance, história e cultura britânica nos séculos XVIII e XIX até 2012.

como verdadeiro. O fato é que essa relação, já muito conturbada, torna-se ainda mais problemática em romances que trazem personagens com o mesmo nome, sobrenome, nacionalidade, vida e obra que algumas pessoas, como é o caso de *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006).

A teórica norte-americana enfatiza que a nossa sociedade tende a tentar separar ficção de não ficção. Para ilustrar essa afirmação, ela dá o exemplo de que quando vamos à livraria, nos deparamos com essas duas seções separadas. Entretanto, o livro de Aira parece não se limitar a nenhuma dessas etiquetas e, com certeza, seria muito trabalhoso para o livreiro decidir em qual prateleira o colocar.

2 ESTÉTICA DE OPOSIÇÕES

Para uma leitura mais clara da questão, é interessante refletir acerca da afirmação de Henry James⁷ (2017) de que o romance é uma impressão da vida. Tanto que o próprio título do livro de Aira sugere que se trata de “um acontecimento” na vida do pintor e não de toda a sua história. Por isso, James (2017) também aponta que por mais que a ficção não tenha que ser igual à realidade, é inegável que o irreal dependa do real para se constituir.

Robert Louis Stevenson⁸ (2017), em “Um humilde protesto”, uma réplica ao texto “A arte da ficção”, de James, parece cometer um equívoco ao dizer que

⁷ Um dos escritores de língua inglesa mais importantes de todos os tempos; conhecido tanto pelos seus trabalhos literários quanto críticos. Embora tenha nascido nos Estados Unidos, o autor naturalizou-se inglês. Nessa pesquisa, conforme verá-se a seguir, o romance de Aira aproxima-se muito de *The Turn Of the Screw*, de James, pela possibilidade do fantástico. Também nos utilizamos de seu ensaio “A arte da ficção”, com importantes contribuições para a ideia de real e ficcional no romance. *The art of fiction* foi publicado em setembro de 1884, na Longman’s Magazine.

⁸ Poeta e novelista britânico; autor de grandes clássicos, como *O médico e o monstro* (1886) e *A ilha do tesouro*; também propõe-se a teorizar sobre a fronteira entre ficção e realidade em correspondência com Henry James, a partir de uma réplica na mesma revista em dezembro do mesmo ano.

não concorda com o norte-americano, ao passo que reflete sobre o tema de forma muito semelhante.

O romance, que é uma obra de arte, existe não por sua semelhança com a vida, que é inevitável e material, como um sapato que não pode prescindir do couro, mas por sua incomensurável diferença, intencional e significativa, que é o método e o sentido da obra (STEVENSON, 2017, p. 61).

Por mais que ambos concordem que o romance não é uma imitação da vida, a leitura de James parece mais profícua. Isto porque em suas palavras fica claro o entendimento de que o romance, enquanto uma impressão do real, não visa competir com a vida e assim, pode se parecer com ela ou não. Enquanto Stevenson evidencia certa necessidade de que o romance se difira dela. Contudo, ele levanta um questionamento muito pertinente acerca da veracidade da própria “realidade”. Stevenson (2017, p. 58) aponta que a verdade é “[...] uma palavra de propriedade questionável, não apenas no que diz respeito ao trabalho do romancista, mas também ao do historiador.” Se considerarmos essa afirmação para uma leitura de *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*, poderíamos pensar então que até mesmo se Aira estivesse escrevendo uma biografia, ele estaria no campo ficcional.

De um jeito ou de outro, esse debate permeia toda o livro de César Aira, mas, apesar de ser o mais notório, não é o único conflito presente nele. Dizer-se-á que é o pontapé inicial para uma série de inquietudes. Não por acaso, Azevedo (2007) conceitua a escrita de Aira enquanto um jogo de oposições. Para ele, Aira não se preocupa com esses termos em desacordo no seu texto por um motivo bastante óbvio: ele os constrói especialmente para discordarem. Assim, as dualidades são postas propositalmente, não para que o leitor escolha um lado, mas para quem questione os dois. Portanto, a escrita de Aira nega a existência de uma verdade absoluta, tal como Stevenson (2017).

Nesse sentido, Azevedo (2007) sublinha que Aira: “[...] adora criar algo bem inverossímil para depois desdobrar a ficção até tornar aquilo tremendamente verossímil, e depois mais uma volta no parafuso faz a coisa ficar inverossímil, e mais uma volta no parafuso, e outra, e outra...” (AZEVEDO, 2007, p. 5). Nessa citação, pode-se visualizar uma referência implícita ao livro *A volta do parafuso* (1898), de Henry James. Tal leitura é possível pela similaridade entre ele e o livro de Aira. Ambos transitam por paisagens bucólicas e solitárias, com personagens assolados por uma inquietação irremediável.

Os dois romances ora se aproximam do fantástico, com a possibilidade de algo que vai além das capacidades humanas de entendimento, entretanto, tudo não passa de uma hipótese em aberto, que não é confirmada ou negada. O diferencial entre esses livros é que o de Aira possui uma referência real. Mas de um real tão absurdo que parece mentira.

Quintana *apud* Azevedo (2007) diz que a mentira é uma verdade que esqueceu de acontecer. Nesse sentido, a literatura é sempre uma possibilidade de acontecimentos, uma percepção de uma “suposta realidade”, um olhar sobre o que poderia ter acontecido nela, ou acerca do que aconteceu. Desse modo, a literatura é uma sabotagem contra qualquer ilusão do real e da verdade.

Assim, Aira questiona tanto a ficção quanto a veracidade da realidade. Azevedo (2007, p. 5) aponta que o procedimento adotado pelo escritor argentino para isso é “[...] contar as histórias que ninguém acreditaria”, mas que aconteceram. Por outro lado, o teórico também esclarece que há sempre a possibilidade da “coincidência”, isto é, que a narrativa não se propõe a remontar um fato e que seria apenas uma coincidência que o personagem e a pessoa histórica tivessem passado por acontecimentos tão semelhantes.

Antelo (2006) parece não acreditar em coincidências ao empregar o termo *ready-made*, à moda de Duchamp, para se referir ao livro de Aira. Ou seja, o teórico crê que o autor teria sim selecionado uma matéria pré-existente e

transposto-a para um novo espaço, no qual ela passa por uma ressignificação. *Ready-made*, se traduzido do inglês para o português ao pé da letra, significa “já pronto” ou “já feito”. Ele foi uma ruptura ou uma descontinuidade relacionada aos processos artísticos desenvolvidos até o momento em que Duchamp se insere. Essa técnica pode ser entendida como uma reação ao banal e uma intervenção no ordinário, em prol de expandir o rotineiro para uma percepção além; mais sensível e criativa.

Segundo Ana Sereno⁹ (2010), o *ready-made* possui duas possibilidades. A primeira, chamada de *ready-made* puro, na qual o objeto é simplesmente transposto de seu cotidiano para o espaço artístico; e a segunda, de *ready-made* assistido, na qual ele sofre mutações por meio das mãos do artista, como é o exemplo da obra *Fountain* (1917), de Duchamp, que tem uma rotação de 180°. Sendo assim, o livro de Aira poderia ser lido como um *ready-made* assistido, uma vez que o autor transfere alguns fatos da vida do pintor alemão para a sua ficção, mas os modifica, possibilitando uma aproximação deles ao fantástico. Essa transição por si só já evocaria um livro fragmentado. Mas a fragmentação de *Um acontecimento na vida do Pintor-viajante* vai além dela, se expressando também pela fusão de diferentes gêneros, como uma colagem. O que pode ser observado pelo próprio *ready-made*, que advém do âmbito das artes plásticas para a literatura.

Ademais, a história de Aira utiliza-se de um procedimento artístico para questionar a própria arte. Ela traz um embate entre o desejo da liberdade artística e a prisão da arte à utilidade. O protagonista da narrativa, Rugendas, percorre todo o seu trajeto lutando contra suas vontades. Ele anseia por pintar aquilo que sente, mas a sua profissão de retratista exige que ele pinte aquilo que

⁹ Pesquisadora portuguesa da Universidade do Porto; autora da dissertação “O *Ready-made* em Marcel Duchamp, a dimensão estética e o seu carácter conceptual na contemporaneidade” (2010), a qual é bastante relevante para a compreensão dessa técnica e as suas contribuições e desdobramentos na arte atual.

vê. Não obstante, Gallagher (2009) destaca que a ficção é capaz de trazer muitas reflexões disfarçadas de obras de imaginação. Nesse contexto, vê-se um importante debate sobre a pintura.

O protagonista vai buscando estabelecer uma ciência da paisagem, pela qual se aprenda o mundo pelo visual. Ele desenvolve uma preferência pelo conhecimento fragmentado ao linear, porque afirma que a imagem não tem uma explicação com começo, meio e fim, ela está lá referenciando um momento, um sentimento ou uma sensação recortada, sem que se possa saber com precisão a sua temporalidade.

O que pretendia era apreender o mundo em sua totalidade, e o caminho que lhe pareceu adequado para executá-lo foi o visual, seguindo uma grande tradição. Mas ele se afastava desta, pois não lhe interessava a imagem solta, o “emblema” do conhecimento, mas a soma das imagens coordenadas num quadro abrangente, do qual a “paisagem” era o modelo. O geógrafo artista devia captar a “fisionomia” da paisagem (AIRA, 2006, p. 11).

A alternativa encontrada pelo pintor Rugendas para atar esses dois fios desencapados que faiscam em sua mente (necessidade *versus* vontade) é buscar uma evolução da sua pintura que atenda o aspecto visual, que é o que se esperava de um pintor-viajante na época, mas que adentre também o campo sinestésico. Então, Rugendas continua a retratar o clima, a história, os costumes, a economia, as raças, a fauna, a flora, o regime, as chuvas, os ventos etc., mas faz isso de forma a combinar aquilo que vê com aquilo que sente diante do que é visto. Dessa maneira, também pode ser vista na narrativa uma alusão à transição do Realismo ao Impressionismo.

Por meio da sinestesia, Rugendas pintava paisagens tão reais que pareciam surreais. E a pergunta que o atormentava era como tornar verossímil paisagens que pareciam inventadas? “Deveríamos desenhar isso, diziam. Mas quem acreditaria?” (AIRA, 2006, p.24). Nesse contexto, Azevedo (2007) reflete

sobre um termo bastante recorrente na literatura argentina, o “realismo mágico”. Tal movimento localiza-se na fronteira entre o real acreditável e o real que é tão surpreendente que se confunde com o fantástico. E, para o teórico, pode ser visto em autores contemporâneos latino-americanos como César Aira e Gabriel García Márquez.

A grande ruptura da narrativa que conduz a uma aproximação dela ao realismo mágico é o acidente de Rugendas. A partir dele ocorre, de certa forma, uma libertação do personagem. Ele, que “Sentia uma vaga nostalgia inexplicável do que não havia ocorrido [...]” (AIRA, 2007, p. 40), enfim, vive uma transição/transfiguração.

3 METAMORFOSES

A utopia, impossível na realidade, é encontrada na ficção. Entretanto, essa evasão tem um preço para Rugendas: ele passa a ser visto como uma figura monstruosa. Jeffrey Jerome Cohen¹⁰ (2000, p. 26) afirma que “O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar.”

Assim, entende-se que a monstruosidade de Rugendas vai além da desconfiguração do rosto e da insanidade. Ela também pode ser lida enquanto uma alegoria para as mudanças sociais, sobretudo, na visão de arte, tendo em vista que ele é um pintor, figura bastante representativa para essa discussão. Rugendas é a corporificação do desejo de liberdade da arte, ou seja, da sua desvinculação da utilidade/funcionalidade.

É notório que alguns personagens do livro, como seu colega Krause, pensam que o acidente o aprisiona em um estado de debilidade perene, que

¹⁰ Escritor e antropólogo norte-americano; autor de vários livros teóricos, com destaque para *Monster Theory* (1996). No qual propõe estudar as culturas pelos monstros que elas engedram.

implica na perda de seu talento para a arte. Isso acontece, justamente, porque eles são incapazes de pensar em uma arte sem as regras de seu trabalho, há uma dificuldade em legitimar a arte pela arte. Somente Rugendas parece crer nessa possibilidade, por isso, é tomado como insano.

A transição do pintor é o ápice do livro e pode, sem dúvidas, levar o leitor a uma grande comoção. Gallagher (2009, p. 655) afirma que as personagens habitam “mundos possíveis em vez de reais”. Assim, embora o pintor Rugendas enquanto pessoa existente não tenha se recuperado do acidente e tenha vivido limitadamente pelo resto de sua vida após ele, ao pintor Rugendas personagem são oferecidas outras possibilidades.

Após a diluição da dualidade necessidade *versus* vontade que perpassava a arte do protagonista, outra surge: “imaginação *versus* realidade”. Na primeira fase do pintor, ou seja, antes do acidente, o lado que prevalece é o da “realidade”, por causa da sua profissão de retratar o real. Mas, após o acidente, com a perda da profissão, o seu lado imaginativo vence e vira o dominante.

Pode-se inferir que a profissão limita a arte, mas a arte pela arte é sem limites. O personagem Rugendas embarca em um novo ciclo de sua pintura, no qual é incapaz de diferenciar o que foi criado por ele e o que ele realmente viu. E então, em um primeiro momento, o leitor pode pensar que se trata “apenas” de mais uma dualidade, a “sanidade *versus* a loucura”. Contudo, essa passagem pode ser vista como uma alusão ao trabalho do próprio autor. Como se César Aira, na construção de seu livro, tivesse, assim como o protagonista, perdido a noção do que era acontecimento e do que era criação.

Aira transforma a decadência do pintor em sua glória. Faz de um evento de destruição um acontecimento de ascendência. Sua escrita surpreende pela vasta posse de compreensão em todo trecho. Cada fragmento poderia ser qualquer outro, tudo depende da forma como o leitor os conecta. Os detalhes têm extrema importância na narrativa, porque é por miúdos que se constrói o

todo. Novamente, cabe aqui uma comparação ao corpo monstruoso. Cohen (2000) enfatiza que os monstros apresentam uma:

[...] recusa a fazer parte da 'ordem classificatória das coisas' vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática (COHEN, 2000, p. 30).

Para o teórico (2000, p. 39), os monstros são criados: “[...] por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos de várias formas.” Dessa forma, há um paradoxo eminente. Eles estão intrinsecamente conectados à sociedade, ao passo que não são admitidos no real. Rugendas aparenta ser a concretização física dessa contradição. Pois ele também caminha nessa estreita linha entre ficção e realidade.

Ainda sobre essa metamorfose, é indispensável estabelecer uma comparação entre Rugendas e Gregor Samsa, de Kafka, pelo modo como são tratados pelas pessoas ao seu redor nas suas duas fases. Na parte inicial de sua viagem, Rugendas era extremamente requisitado, tê-lo como visita em sua casa era uma honra para os moradores. Todos queriam, de alguma forma, aproveitar um pouco de seu talento, de sua intelectualidade ou simplesmente de sua presença. Assim como ocorria a Gregor, muito amado por toda a sua família – enquanto os ajudava, enquanto trabalhava e gerava capital.

Após suas metamorfoses, Gregor vira um inseto monstruoso e Rugendas uma figura monstruosa. Todos se afastam deles. Majoritariamente, pela aparência, mas também porque eles deixam de produzir. Gregor torna-se incapaz de trabalhar e Rugendas deixa de pintar quadros nos estilos que lhe davam um retorno financeiro. Logo, eles não têm mais o que oferecer a essa sociedade do imediatismo em termos de produtividade. Portanto, passam a ser ignorados.

Portanto, tanto Rugendas quanto Gregor passam a se diferir do homem comum pela sua não funcionalidade e aparência. E aquilo que é diferente passa a ser tomado como monstruoso. Entende-se que vários questionamentos podem ser feitos ao redor da afirmação de que o monstro é aquele que “diferencia-se do homem normal e da realidade”. Isso porque, afinal, a ideia do que é ser normal e o que é realidade não é estática. Logo, tais indagações estão longe de serem esclarecidas, devido à sua relatividade intrínseca. Esses aspectos dependem do juízo de valor, do lugar de fala e da experiência. Portanto, Cohen (2000) evidencia que a noção de monstro é sempre incerta, pois cada sociedade engendra os seus próprios monstros.

Assim, só podemos pressupor concepções acerca do real, entendendo que jamais alcançaremos o todo e que tendemos a ficar na base no momentâneo recorte de uma determinada percepção da realidade. Nesse mesmo contexto encaixa-se o “normal”. É muito difícil montar um modelo fixo para classificá-lo. Portanto, o que resta é tomá-lo por aquilo que é mais próximo de uma visão geral do momento em que o analista se insere, baseando-se em certo conjunto de características e comportamentos que são mais usuais em sua época. E à medida que o tempo passa, mudam-se os modos, mudam-se as “verdades”. O que fica menos obscuro nessa reflexão é que um lado só se constitui em comparação com o outro.

Nesse âmbito, uma passagem bastante relevante no livro para ilustrar a relatividade do monstro se dá em torno de uma mantilha. Após o acidente, Rugendas ficou muito sensível à luz, portanto, ele pede emprestado à dona da casa em que está alojado uma mantilha, uma espécie de véu escuro, para usar quando sair e sentir-se assim mais confortável para enxergar e voltar à sua rotina de pinturas.

Quando o pintor coloca a mantilha, ele sente-se bem e “normal”, porque volta a ter a visão como antes do acidente, sem dificuldade com a luminosidade.

Assim, o seu interior, para ele, está “curado”. Por outro lado, quem o vê, enxerga, obviamente, somente seu exterior, que parece ainda mais estranho do que sem a mantilha. Um homem, naquela época, com uma mantilha negra, à luz do sol e à cavalo, era algo bastante peculiar, parecendo assim, segundo os personagens, ainda mais “louco” e bizarro.

Dessa maneira o interior e o exterior se opõem drasticamente e a mantilha funciona como um paradoxo, porque o ato de a colocar age como uma cura e ao mesmo tempo como um aspecto ainda mais elevado da “doença”. Por conseguinte, à medida em que a luz incomoda Rugendas, somente a escuridão, pelo véu que veste à cabeça, é capaz de lhe trazer a normalidade que procura. Não obstante, é notório que o pintor inverte uma oposição tradicionalmente construída, quando relaciona à luz ao tormento e a obscuridade à paz. Essa metáfora é bastante significativa, pois demonstra, mais uma vez, a relatividade da verdade.

Faz-se pertinente, ainda, pensar no trajeto que acopla todos esses aspectos opositórios: o “processo *versus* o resultado”. Essa é uma das dualidades mais ricas do livro, pois trata, de certa forma, de uma crítica que o autor faz à questão da valorização apenas do resultado, enquanto o processo artístico é deixado de lado “[...] mas o que importava a Rugendas estava na linha, e não no extremo dela” (AIRA, 2007, p. 36). Há certo manifesto artístico, reivindicando mais sensibilidade e atenção ao caminho traçado antes da obra final.

No que tange ao fazer artístico posto em evidência, Azevedo (2007, p. 25) enfatiza que “César Aira costuma repetir que sua admiração pelas vanguardas vem especialmente do fato de elas darem mais importância ao processo criativo do que aos resultados.” Aira é um autor determinado a conduzir a sua obra da forma mais ampla possível. Tornando-se, portanto, inevitável que o seu trabalho acabe virando uma colagem. Devido às várias referências que fazem

presentes, bem como, técnicas, estéticas e gêneros. Esse choque de contrastes é o que constrói a sua originalidade e a de seu trabalho artístico-criativo. Ele traz a índole revolucionária da contemporaneidade, mas sem renegar o passado. Uma afeição ao já construído, sem pagar um tributo eterno a ele.

Há um trabalho com o afloramento da sensibilidade do leitor. Assim, o romance de Aira aproxima-se muito do gótico, pelo modo que a linguagem concebe as imagens, buscando nos detalhes o reforço para uma escrita melancólica, quase que poética. *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), dessa maneira, ainda pensando em clássicos como referência de comparação, se assemelha mais ao livro *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Bronte, por exemplo. Pela forma como trata a paisagem, o espaço, as sensações que evoca do local em que está, que vão além de uma simples descrição.

As narrativas do gótico que têm a natureza como elemento central, em geral, se pautam na melancolia que o campo traz, pelas lembranças que ele acorda e o vazio que ele desmascara. O escuro, o cinza, as folhas caídas e secas, os galhos balançando ao vento, o céu fechado, o silêncio ou ainda a paisagem tão sublime que remete a um sonho são alguns signos do gótico.

Por meio desses signos, constrói-se uma narrativa semelhante às situações sobrenaturais, mas sem tê-las. Assim, na estética gótica, a imaginação, a criatividade e a sensibilidade são aspectos fundamentais para o entendimento da história. Registra-se, mais uma vez, portanto, que o leitor é peça chave para a construção de sentidos.

De qualquer forma, mesmo que a narrativa de Aira antecipe um novo modo de conceber a pintura, sobretudo, por meio das técnicas sinestésicas, a arte só vai perder realmente a sua função de registro, isto é, sua utilidade, com o surgimento da fotografia. Antes disso, ela é uma profissão. O pintor ganha a vida pela sua tela, portanto, pode-se dizer que sua arte é regrada e limitada. E Rugendas só tem a sua metamorfose completa ao se recusar a fazer uma “arte

útil”. A seguir, diversas técnicas e estilos surgirão. Alguns perenes outros passageiros. O fato é que a grande luta literária/artística consistiu em se livrar das algemas do realismo.

César Aira, para Azevedo (2007), foge do realismo de uma maneira peculiar. Ele seria um colonizador do inconciente. Isto é, a partir de sua escrita o leitor pode sentir-se dentro da história. Esse efeito se dá porque os personagens do escritor são descritos com sutileza, a fim de não ficarem claros ao expectador, pois assim ele pode moldá-los inconscientemente de acordo com o seu contexto, fazendo com que se sinta próximo deles.

Segundo Antelo (2006), *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006) pode ser visto como construído à luz da estética do abandono. Para o autor “Na estética do abandono, aquilo de que se toma distância é a vida tal como era concebida. A literatura de Aira torna-se assim instrumento privilegiado de negação: ela vê a vida como algo já vivido, longe de propor a vivência do mesmo” (ANTELO, 2006, pref.). Dessa maneira, observa-se que Aira tira da realidade a sua matéria prima – a história de Rugendas –, mas não tenta retratar o real e sim trazer uma percepção dele.

É possível afirmar que a escrita de Aira conduz o leitor a pensar que a utopia do artista é uma arte não utilitária. Para ele, o reino da imaginação deve-se destacar nas obras. Essa nova perspectiva juntamente à sensação caótica da mudança vai levar a uma arte e escrita de evasão.

A utopia de Rugendas se dá pela ruptura que o acidente causa. Esse rompimento é constituído por três aspectos: o pintor passa a ser visto de outra forma pelas pessoas (de um *gentleman* a um monstro), passa a se ver também de outra maneira (de alguém que precisa se libertar a um liberto) e por fim, essas mudanças no eu ecoam no fazer artístico (uma transformação em sua arte, de representativa para criativa).

Desse modo, observa-se que o monstruoso em Rugendas não é um aspecto isolado que se manifesta apenas em sua face multifacetada, muito pelo contrário, ele está em todo o seu processo. O que remete à própria maneira de olhar a arte defendida por Aira, a qual não deve ser apreciada apenas no resultado, mas sim na trajetória, isto é: no fazer artístico.

O ápice do incompreensível e talvez o exemplo que melhor ilustra a metamorfose do personagem ocorre em uma passagem final do livro. Após uma batalha entre o povo indígena e os homens da fazenda em que Rugendas estava alojado, ele fica deslumbrado com os nativos e os segue a fim de pintá-los. Esse ato é bastante perigoso, pois, afinal, a batalha que acabara de ocorrer realçara fortemente que eles eram inimigos.

Rugendas, porém, não aparenta sentir medo algum. Após uma procura pela mata, acaba os encontrando. Ainda que sozinho em meio à multidão indígena, não apresenta nenhum receio, posiciona a sua tela no centro da roda e bastante calmo começa a fazer um retrato dos índios. No fim, o povo indígena é que fica assustado, não se sabe se com a coragem ou com a loucura do pintor.

Ele era o eixo do que parecia ser um pesadelo acordado, a realização do que havia mais temido, o ataque indígena em suas muitas manifestações no curso do tempo: o corpo-a-corpo. Rugendas, de sua parte, estava tão concentrado nos desenhos que não se dava conta de nada. Na meia-noite selvagem, drogado pelo desenho e pelo ópio, ele operava a contiguidade como mais um mecanismo. O procedimento seguia atuando por ele (AIRA, 2006, p. 127).

O livro acaba sem trazer a explicação do que acontece com Rugendas após essa passagem. O leitor se vê intrigado, sem saber se o pintor foi aprisionado, assassinado ou se o povo indígena permitiu que ele continuasse a pintá-los. A maneira como a história termina, ainda que sem tantas respostas e com muitas dúvidas, é brilhante. Pois ela consegue se conectar fortemente ao início da trama. No começo, está em evidência o desejo do pintor por um grande

acontecimento. Algo que fosse capaz de tirá-lo de sua monotonia, capaz de libertá-lo. É curioso que, por mais que procurasse assiduamente, Rugendas não conseguira encontrar a mudança. Fora ela que o encontrou.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreende-se que *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006), de César Aira, possui diferentes pontos pertinentes de análise e, assim, as possibilidades não se esgotam aqui. Nessa pesquisa, focou-se em destacar a estética da oposição, sobretudo, a dualidade “real versus ficção”. Foi observado que a originalidade de Aira consiste em se apropriar das mais diversas técnicas literárias para construir a sua. Bem como, em quebrar estereótipos por meio de um jogo de refutações. Ele põe uma “certeza” em voga e a desconstrói, evidenciando a relatividade da vida e da literatura.

A partir dessa gama de variações, vê-se uma composição híbrida. Uma colagem entre imagem e escrita. Uma transição por diversos gêneros literários, como a biografia, pelos fatos; o manual, pelas instruções sobre o fazer artístico; e a crítica, tanto literária quanto pictórica, pela reflexão sobre a pintura e a escrita. Não obstante, Stevenson (2017, p. 56) sublinha que a ficção “[...] não se trata de uma arte em si, mas de um elemento que se imiscui amiúde em todas as artes [...]” Há assim uma aniquilação da noção do romance enquanto uma categoria completa e fechada.

Aira aproxima pintura e literatura, história e ficção, Realismo e Impressionismo, belo e horrendo, sanidade e loucura, regras e liberdade, trabalho e arte. E é essa fragmentação que também configura o corpo monstruoso, que é composto por pedaços diversos. Cohen (2000, p. 27), ao explicar a etimologia da palavra “monstro” (monstrum), afirma que seu significado é: “aquele que revela”, “aquele que adverte”. Assim, vê-se que

Rugendas é o grande arauto da crise da função da arte, ao mesmo tempo que anuncia uma nova fase artística: livre, sensível e profunda.

REFERÊNCIAS

AIRA, Cesar. *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ANTELO, Raúl. Prefácio. In: *Um acontecimento na vida do pintor-viajante*. Trad. Paulo Andrade Lemes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

AZARA, Michel Mingote Ferreira de. Um acontecimento na vida do pintor-viajante, de Cesar Aira: o procedimento intempestivo. *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

AZEVEDO, Carlito. *13 Variações sobre César Aira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BEDRAN, Marina (org.) *A aventura do estilo*. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tadeu Tomaz da (org.). *Pedagogia dos monstros – Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Lourival Holt. São Paulo: Abril Coleções, 2010.

JAMES, Henry. A arte da ficção. In: BEDRAN, Marina (org.) *A aventura do estilo*. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

SERENO, Ana. *O Ready-made em Marcel Duchamp, a dimensão estética e o seu carácter conceptual na contemporaneidade*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, 2010.

STEVENSON, Robert Louis. Um humilde protesto. In: BEDRAN, Marina (org.) *A aventura do estilo*. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

Recebido em 28/04/2021

Aceito em 03/09/2021