

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15022020253-262>

## A REPRESENTAÇÃO, ESSA CRISE (OU, SE UM RAIOTE ATINGIR, É BOM ESTAR ACOMPANHADO) REPRESENTACIÓN, ESA CRISIS (O, SI TE ALCANZA UN RAYO, ES BUENO ESTAR ACOMPAÑADO)

Luciana di Leone\*

**Resumo:** A partir da questão “Mimesis e crise da representação”, do romance de César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, e de algumas obras de Johann Moritz Rugendas, este texto indaga a tensão entre uma representação realista, a sua construção de sentidos e a sua construção de temporalidades, e uma representação alicerçada no trauma e no acontecimento intempestivo – relâmpago. Nessa tensão, o texto pretende deixar rastros para uma reflexão sobre uma estética do afeto e do convívio.

**Palavras-chave:** Representação. Crise. Relâmpago. Cesar Aira. Johann Moritz Rugendas.

**Resumen:** A partir del tópico “Mimesis y la crisis de la representación”, de la novela de César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero* y de algunas obras de Johann Moritz Rugendas, este texto indaga la tensión entre una representación realista, su construcción de sentidos y su construcción de temporalidades, y una representación basada en el trauma e en el acontecimiento intempestivo – relámpago. En esa tensión, el texto pretende dejar rastros para una reflexión sobre una estética del afecto y de la convivencia.

**Palabras clave:** Representación. Crisis. Relámpago. Cesar Aira. Johann Moritz Rugendas

Igual que tantos descobrimentos, éste se presentaba en su faz de máxima inutilidad. Pero quizás algún día serviría de algo saberlo.

Cesar Aira

Houve um dia em que descobri que, se você colocar em questão o tempo, mas o tempo de atingir como um raio, é bom estar acompanhado para poder afirmar alguma sobrevivência. Foi no dia 9 de maio de 2014, eu realizei a prova didática do quarto de uma série de concursos – que naquele momento achava que seria infinita – para entrar no magistério superior no Brasil. Estava na UFRJ, na Faculdade de Letras. Concurso para professor adjunto de Teoria Literária. No dia anterior tinha sido sorteado o ponto que seria desenvolvido na prova, de cronometrados 50 min.: “Mimesis e crise da representação”.

Tinha chegado de manhã, pronta para o confinamento dos candidatos e para esperar a minha hora de ministrar a “aula”. Fiquei sentada no que, algum tempo depois, se tornaria um dos espaços mais familiares e coletivos do meu cotidiano de trabalho: o Centro de Estudos do Departamento de Ciência da Literatura. Estava com colegas bastante simpáticos, apesar das circunstâncias, mas estávamos exaustos e em um momento desses

---

\* Professora em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro/FAPERJ. E-mail: [lulidileone@yahoo.com.ar](mailto:lulidileone@yahoo.com.ar).

a verdade é que ninguém se faz companhia. Eu tinha tido que viajar para poder concorrer, e deixei a minha família, minha filha pequena, em outra cidade. Me sentia tremendamente sozinha. Esperei durante horas que desse a hora de contar meus minutos e poder falar o que tinha preparado. Não lembro que horas eram, mas, uma hora, já no Auditório, eu comecei a falar.

Comecei problematizando a frase que dava nome ao ponto: “*mimesis* e crise da representação”, não tanto na definição dos seus substantivos - mimese, crise, representação - mas a partir da letrinha minúscula, aparentemente inofensiva, que estava no meio da sentença e acabava por unir e separar duas línguas, duas épocas, dois paradigmas, dois sentidos: o *e*. Olhar o *e* me permitia colocar perguntas que desautomatizassem a oposição entre um apogeu do modelo representativo e sua crise, e a sua também automatizada concepção marcada por momentos históricos. O *e* me permitia ver não oposições, mas toques, contatos e atritos. Afinal, tentava interrogar a ideia de crise e de fim trocando os compartimentos estanques de um modelo representativo que entra em crise pela observação de modos sempre críticos/em crise da representação *e*, de certo modo, apontar para uma compreensão de que o que chamamos “modelo representativo” seria um dispositivo vistorizável, ocidental, moderno e controlador, e não um modo mais rudimentar, porque transparente, de usar a(s) linguagem(s).

Essa Introdução deveria durar dois minutos. Não sei quanto durou.

Em seguida, eu pretendia repor de modo rápido (rápido demais), a clássica tensão entre a perspectiva platônica e aristotélica em torno da *mimesis*, porém introduzindo a leitura de Jacques Rancière sobre os regimes de visibilidade em *A partilha do sensível* (2009). Eu achava que devia enunciar a perspectiva ocidental – era uma aula -, mesmo que não tivesse nenhuma vontade de universalização na minha leitura, por isso tentava marcar certas sutilezas na leitura de Plantão: por um lado, tensionando as posições às vezes divergentes entre diferentes diálogos ou diferentes momentos da sua obra, mas também colocando em evidência o “regime” ético apontando por Rancière. Em *A República*, texto que podemos chamar de programático, da “maturidade” de Platão, com uma função político intervencionista mais clara, a *mimesis* é, por um lado, da ordem do engano dos sentidos, como no caso de algumas epopeias, o que leva à conhecida expulsão dos poetas da imaginada República, mas também pode ser da ordem do elogio e do bom exemplo, como no caso dos hinos, dos encômios e dos cantos de louvor, tipos de poesia que, pela sua função, estariam permitidos e seus autores poderiam participar inclusive como mestres da nova constituição política. É isto o que leva Rancière, entre outras coisas, a apontar que a avaliação da representação se dá, não pela sua forma, por uma definição do que é a *mimesis*, mas pelos seus efeitos, o que a arte provoca na sociedade ou na polis, a partir de um dispositivo ético. Já no caso de Aristóteles, também sabendo que a sua *Poética* é um texto que chega totalmente fragmentado e ao mesmo tempo “já interpretado”, a diferença entre as “espécies” da poesia se daria não tanto pelos seus efeitos, mas pela sua forma, pelo seu princípio organizador – a sua enteléquia, como apontava Benedito Nunes (1966). Ao mesmo tempo, essa forma estaria dada tanto pelas diferentes linguagens ou materiais, pelos modos de usá-los, os modos de dá-los a ver, mas também pela hierarquia dos seus temas. Nessa perspectiva, as obras devem ser lidas pelo seu encadeamento interno, pela sua necessidade e verossimilhança e, nesse seu trabalho

*poiético*, trabalho crítico *a priori*, pelos gestos de observação, seleção e intervenção na forma, nos quais residiria também um modo de conhecimento. Assim, segundo entende Rancière, apareceria uma leitura da arte a partir dos modos em que ela se dá a ver, em que ela mostra a sua forma, e deixa ver como essas formas são consequências de modos de fazer. Podemos retomar a conhecida citação de Rancière em que define o regime poético/representativo das artes:

Denomino este regime *poético* no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas-artes” - no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. Chamo-o *representativo*, porquanto é a noção de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar (...). Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

Eu tinha citado essa cita que (re)cito agora. Minha exposição deveria ter tomado, até ali, quinze minutos.

Uma vez anunciada a necessidade de desnaturalizar, com o apoio em *A partilha do sensível*, a noção de representação, eu tentava entrar na problematização dessas formas que se “dão a ver” como coladas à realidade e o seu peso nas construções identitárias, muitas vezes numa difícil relação entre artes e consolidação dos estados nacionais. Rapidamente (rápido demais), eu falava do “realismo”, do “naturalismo” e das suas “armadilhas ideológicas”, fazendo um pequeno percurso pela crítica brasileira que se debruçara sobre o assunto. Luiz Costa Lima, no prefácio ao seu *História, ficção, literatura* (2006), já apontava como o estrato mais persistente na cultura literária brasileira, o privilégio do “documental”, a sua dependência do “fato”, a serviço da “verdade histórica”, da pátria ou da realidade. Essa persistência ou inclinação da balança para essa forma de se dar a ver, colada à realidade ou ao referente, seria comprovável no “eterno retorno” do naturalismo, tanto nos considerados primeiros escritores brasileiros – Alencar, Aluizio Azevedo – quanto no romance de ‘30, no romance-reportagem de ‘70 e, nós poderíamos acrescentar seguindo essa lógica, em algumas das chamadas “escritas do eu” das últimas décadas.

Para Flora Süssekind – aluna, eu dizia de passagem, mesmo não tendo anotado o dado no meu roteiro, de Luiz Costa Lima, mas também aluna de Silviano Santiago, que em *Literatura nos trópicos* (1978) aponta para aquilo que foge do controle do imaginário, que desborda e se fuga na literatura latino-americana, desmontando a lógica dependente do original e da cópia em prol das potências do entre-lugar – no texto da sua dissertação de mestrado que depois seria publicado como *Tal Brasil, qual romance?* (1984) - a recorrência que haveria entre essas tendências estéticas ou esse retorno do naturalismo no Brasil se daria por uma estética e uma ideologia que tentam ao mesmo tempo explicar o referente, e acalmar aquilo que ele traz de revulsivo e de traumático para a definição identitária que se pensa como urgente e como tarefa intelectual. Em outras palavras, perante uma história marcada pela violência, a escravidão, o estupro e a tortura, uma explicação a princípio coerente e “fiel” funcionaria como um calmante ou *band-aid* estético para a fratura social, cultural e de classe. A linguagem naturalista seria funcional ao se mostrar transparente, encenando uma não intervenção, ela se apaga e apaga a sua função mediadora através da ilusão de objetividade. Mas, para Süssekind:

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias do Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. [O discurso naturalista] se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição (...). A estética naturalista funciona, por tanto, no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões, as dúvidas (SUSSEKIND, 1984, pp. 39-43).

No entanto, continuava eu, haveria outra forma de pensar a representação que permitiria sustentar a identidade como algo, desde sempre, em crise. Uma arte considerada “degenerada” porque cancela a ideia de uma ficção de origem e de governo de si. Para Rancière, estaríamos nela em um *regime estético*: onde prima a desfiguração e quando a figuração aparece se dá sem hierarquias de verdade, sem essencialismos, e marcada pela estética – aquilo que afeta – como princípio de definição dos modos de encenar a linguagem.

Como aponta Rancière na sua definição dos regimes ético, representativo e estético, embora seja possível observar predominâncias históricas, esses regimes não se sucedem em uma lógica consecutiva. Pelo contrário, muitas vezes, é possível identificá-los em funcionamento em uma mesma época. Sússekind, por exemplo, observava no marco naturalista várias exceções: *Lucíola*, *Vidas secas*, *Em liberdade*. Ou seja, pensar nos regimes junto com Rancière e nos desbordes junto com Flora Sússekind (e Silviano Santiago a reboque) nos colocava – dizia eu, empolgada e entrando em mais uma digressão improvisada – longe de qualquer ideia de que há uma única hora histórica. Não há uma hora certa. Não há resposta infalível para a pergunta: que horas são?

Respirei e olhei o relógio. Segundo meus cálculos e planos deveriam ter passado 25 minutos de aula. Mas levava menos de 20. Deveria diminuir a velocidade, certamente, estava adiantada. O tempo tinha, como eu estava propondo, se deslocado. O problema era que a minha proposição devia contar para as artes, mas não para o meu plano e meu relógio. Entrava, assim, meio freando, com a atenção no meu pulso, ao “exemplo” que permitiria observar várias formas de representação crítica: o caso de Johann Moritz Rugendas e/por César Aira em *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

O pequeno romance de Aira começa em um tom algo enciclopédico, embora não sem humor e deixando entrever certa parcialidade, falando sobre a biografia e a pintura de Rugendas. Embora eu não tenha citado no dia da aula, tenho tempo, agora, de deixar ler o “tom” entre objetivo e malicioso, quase borgiano, que adota o narrador de Aira:

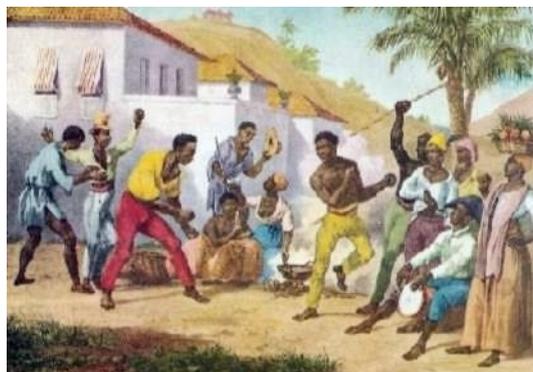
Su segundo y último viaje a América duró dieciséis años, de 1831 a 1845. México, Chile, Perú, otra vez Brasil, la Argentina, fueron escenario de sus laboriosos desplazamientos, y centenares, miles de cuadros, su resultado. (Su catálogo incompleto enumera 3353 obras entre óleos, acuarelas y dibujos.) Si bien la etapa más elaborada fue la mexicana, y las selvas y montañas tropicales constituyeron su temática más característica, el objetivo secreto de su largo viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas. Sólo allí, pensaba, podría encontrar el reverso de su arte... Esta peligrosa ilusión lo persiguió toda su vida (AIRA, 2000, p.10).

A partir daí, o narrador começa a contar as peripécias de um trecho da segunda viagem pela América do Sul, uma travessia do Chile para a Argentina, atravessando a cordilheira dos Andes e, particularmente, um “episódio” acontecido na descida. Mas a narração da viagem é feita, também, pela viagem interna de Rugendas e suas especulações sobre a sua pintura, que ele acha em crise, e a cisma por achar – na pampa Argentina – um novo patamar para o seu trabalho. Rugendas quer ver e retratar o “malón” de índios, por definição, irretratável. Rápido demais, intempestivo demais, invisível demais. A problemática da representação aparecia não apenas na própria figura do Rugendas e sua vontade naturalista, mas também em diversas figuras do romance que nos permitem problematizar as noções de herança e paternidade, dispositivos inseparáveis teórica e filosoficamente da ideia de representação: Humbolt, quem segundo o narrador pretendia com sua disciplina apreender a totalidade do mundo, aparece como um modelo a ser disputado; Krausse – o ajudante de Rugendas – o acompanha, mas também copia, mal segundo o seu mestre. Mas esses esquemas modelares são todos colocados em questão, junto com a sua pintura anterior.

As imagens publicadas em *Viagem pitoresca pelo Brasil. 1822-1825* que Rugendas faz na missão do Barão Von Langsdorff nos deixam ver uma dimensão do seu trabalho de cunho documental, onde o que importa é ver, retratar e compreender a cultura que se “descobre”, desde um ponto de vista botânico, antropológico e costumbrista [figura 1]. As imagens estavam feitas para a compreensão:

Sus trabajos eran eminentemente comprensibles, con lo que consumaba los postulados de la fisionomía. De esta comprensión emanaba su reproducción; no sólo su único libro publicado había sido un éxito de librerías en toda Europa, sino que los grabados que ilustraban su *Voyage Pittoresque dans le Brésil* habían sido usados para la fabricación de papeles murales y hasta para iluminar vajilla de porcelana de la manufactura de Sèvres. (AIRA, 2000, p.17).

Este valor instrumental e comercial da sua pintura é uma das inquietações que demora ao Rugendas do romance de Aira, mas que também aparecia nas cartas do pintor a sua irmã, o medo a que esse modo da representação caduque: “¿Quién le aseguraba que el arte fisionómico de la naturaleza no pasaría de moda, dejándolo aislado como un naufrago en medio de una belleza inútil y hostil? Por lo pronto, su juventud ya casi había pasado, y seguía sin conocer el amor” (AIRA, 2000, p. 23).



**Figura 1 – Capoeira (1823), Johann Moritz Rugendas**

O texto de Aira avança, então, entre a crônica histórica da viagem de Rugendas, e a ficcionalização da personagem, acompanhando cronologicamente alguns dados da sua obra e da sua biografia, porém sempre anunciando a aproximação de um momento - preanunciado pela paisagem e essa natureza vazia com a qual Rugendas se encontra depois de descer da cordilheira [Figura 2] em direção ao este, à *llanura* – em que a sua “visão” e com ela a sua pintura, se colocam em xeque.



Figura 2 – *Casinha de Las cuevas* (1838), Johann Moritz Rugendas

Essa tensão que Aira enuncia na concepção da representação que acompanha Rugendas e sua viagem, poderia ser vista, ainda, da perspectiva de um relato de formação. Porém, essa mudança no sujeito é aprofundada, levada às suas consequências mais extremas – identitária e esteticamente no “episódio” que ao mesmo tempo organiza e desorganiza a narrativa.

É conhecido o acidente que Rugendas sofre nessa viagem, quando é atingido pela descarga de um raio. E é esse “episódio” ou “acontecimento” o que o romance de Aira coloca no seu centro. Chegados no *llano* depois da descida das montanhas, Rugendas, Krausse, os ajudantes e os cavalos são surpreendidos por uma tormenta elétrica, onde o céu negro é também sonoro e luminoso, e funciona como paradoxo e metáfora, já que escuridão e visão se encontram: “Era una oscuridad a través de la cual se veía” (AIRA, 2000, p. 37). Sabe-se, e assim também nos conta Aira, que o cavalo de Rugendas é atingido duas vezes seguidas por raios e, ainda, o pintor é arrastado pelo animal, tendo ficado preso das rédeas por um dos pés. O pintor fica com o rosto totalmente deformado e passa as semanas seguintes sob os efeitos da morfina, única capaz de disfarçar a dor incontrolável. Depois do acidente, Rugendas sofre uma brutal intolerância à luz, e passa a se ataviar permanentemente com uma espécie de véu, que bloqueia a luz, como único modo de conseguir abrir os olhos e enxergar alguma coisa.

Desse modo, o que está no centro não é tanto a descrição do acidente, mas seu funcionamento. Ele é uma chave teórica para pensar uma perspectiva artística que não passe pelo estúdio, mas pela descarga: no romance depois do acidente, mas também antes por conta do enfrentamento com o “vazio” de referente, o conhecimento já não é possível pela observação, a seleção e a representação *poiética*, ou seja, não é mais possível um conhecimento em chave aristotélica, marcado pela forma, mas se dá um conhecimento como relâmpago. “El llano se había vuelto inmenso, sin salida porque todo era salida”

(AIRA, 2000, p. 38). Sem limites, abre-se um saber intempestivo. Brutal. Trazia aqui o texto de Antonio Carlos Santos, do meu amigo Caco, texto que eu conhecera em 2008, e no qual eu já tinha me apoiado para antigas aulas: “O conhecimento como relâmpago ou *Un episodio en la vida del pintor viajante*” (2007).

Como explicava o texto crítico no qual eu me apoiava: “A narrativa de Aira, então, simula ou rearma, entre outras formas, um *Bildungsroman*, um romance de formação em que um dado personagem passa por várias situações e termina transformado, transfigurado, ou desfigurado, por sua experiência de vida” (SANTOS, 2007, pp. 135-136). O romance de formação é aberto, não descartado, mas forçado e alargado mudando o seu pressuposto. Já não há identidade possível:

Em outras palavras, poderíamos dizer que Aira encena nessa *novelita* a passagem do regime poético para o regime estético, noções criadas por Jacques Rancière para reposicionar o debate sobre estética e política. Se no regime poético, regido pelo par *mimesis poiésis*, o que vale é uma hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos temas, sendo a arte separada da mentira por um conjunto de normas que garante aquilo que ela é, no regime estético, a arte se singulariza pela primeira vez e fica desobrigada de toda e qualquer regra específica. Assim, a arte de Rugendas, pós relação com o relâmpago, é uma prefiguração do surrealismo (p.76), do impressionismo, da *action painting* (p.34), uma arte sem mediação (p. 53 e 81), sem adjetivos (SANTOS, 2007, p. 138).

É necessário olhar de novo alguns trabalhos de Rugendas que, talvez, tenham sido os que – anacronicamente – nos permitam pensar em uma disputa de modos de conhecer e regimes de representação. Os trabalhos de Rugendas conhecidos como sua fase mais romântica seriam legíveis a partir da ideia documental, mas só em parte. Eles - mesmo tendo um referente – nos obrigam a pensar sem distância. Pintura e referente estão próximos demais para poder definir um observador claro. Ou melhor, um referente ausente enquanto referente [Figura 3]. O *malón* está ali, a cativa também, retratados, mas tudo foge no jogo de miradas e na estranheza das feições de todas as personagens da tela. Inclusive do cavalo, que embora branco e central, faz com que seus olhos esbugalhados nos levem fora do eixo. Como se ele estivesse sendo atravessado por um raio.

Nessa catástrofe que se opera sobre o regime representativo, retomando a terminologia de Rancière, vemos uma tensão entre a representação como um trabalho sobre algo anterior, como técnica, como forma, como sincronia temporal, como modo de interpretação, como método indutivo/dedutivo para uma forma de representar que, de forma radicalmente oposta, se dá como atualidade, como visão, como impacto traumático do objeto, como deformação e desfiguração, como velocidade e como erótica não interpretativa, e como relâmpago contingente. Em outras palavras, ou imagens, estamos com Rugendas e com Aira perante a impossibilidade de apreender o *malón* de índios, o *malón* foge da representação, ou melhor, terá que ser representado sem a prerrogativa da compreensão, pois já não tem uma cabeça, ou a centralidade de uma visão para guiar. Como o índio de Kafka:

Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremecesse sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou a espora, pois não havia espora, até que se jogou fora a rédea, pois não havia rédea, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo (KAFKA. 1999, p. 35).

A pintura não diz mais sobre a ordem, não permite uma narrativa na lógica da consecutividade. Só o raio.



Figura 3 - *El rapto de la cautiva* (1845), Johann Moritz Rugendas.

Que horas são?

Que horas eram? No meu pulso o relógio estava no mesmo ponto em que estava antes de entrar no romance do Aira. Não se tratava apenas da minha administração do tempo, mas do engano temporal, do desencaixe entre o tempo subjetivo, o tempo objetivo e o tempo do meu relógio. Importava que horas eram, sim. Havia, sim, uma hora certa para o concurso. O raio que tinha me atingido fazia chocar o conteúdo da aula e a sua forma, atravessando-os. Certamente não era o momento para ficar sabendo sobre esse trauma fundacional do conhecimento. Mas eu precisava continuar e concluir, descartar o planejado para improvisar sobre o tempo, no tempo, não tempo, que restava. Para onde ir com a minha aula, onde tinha tantas portas abertas que não via a saída? Era preciso se cercar de algumas companhias que segurassem o espanto e o trauma reduplicado.

Olhei para as imagens que tinha projetado. Observei que, se era possível, então, falar de uma passagem de paradigmas, não era possível observar uma saída total da figuração, como poderia se pensar se estivéssemos frente a uma tela modernista ou uma imagem da arte minimalista. O que estava em crise na comparação entre Rugendas e Rugendas? Entre um retrato e outro retrato? Entre um trabalho com o referente e outro? Assim, eu entrava rapidamente (rápido demais) na reflexão sobre o “retorno do real”. Hal Foster já apontava que o abstracionismo e o minimalismo podem ser pensados como reações da arte moderna contra a representação, contra o realismo e o ilusionismo, mas isso não seria suficiente. Foster aproveita a expressão de Lacan para pensar não na “representação” enquanto figuração ou enquanto relação com o referente, mas como sintoma, aquilo que não deixa de aparecer como não dito. Foster desenha uma certa genealogia da arte pop, do hiper-realismo, onde aquilo que chamamos de representação se torce na noção de simulacro (Foster, Foucault, Deleuze, Baudrillard). As obras de Warhol que para Foster encenam uma subversão radical – não irônica, mas cínica – que não se realiza sobre as formas, embora as formas também estejam na subversão. Nestas

imagens é impossível decidir por uma *ética* nos termos platônicos ou por uma *poiética* nos termos aristotélicos lidos por Rancière. Estamos frente ao que Foster chama de “realismo traumático”, onde vemos, mas não vemos; onde “entendemos” a imagem, ela é figurativa e referencial, mas não conseguimos dar um sentido (Que horas são?, eu gritava em silêncio).

Voltemos a Aira. Evidentemente o romance de Aira é um texto “literário”, isto é, podemos associá-lo a uma definição moderna e formal do que seja literatura, ao regime poético ou representativo, sem precisar de grandes acrobacias críticas. O texto em alguma medida se apresenta como tal. No entanto, aquilo que parece habitar o centro do romance é uma reflexão crítica e teórica sobre a própria arte, muito além de Rugendas. Seja como for, o texto não parece importar-se com a sua colocação dentro das categorias da ficção, ao mesmo tempo *bildung*, formação e deformação da personagem, *diegese* e *mimese*, trauma, *sintoma* e *imaginário*. Entendemos, sim, o texto. Mas a sua “experimentação formal” interessará só a estudos preocupados com as classificações. Nós já tínhamos perdido a hora. Se Flora Süssekind apontava um eterno retorno do naturalismo na literatura brasileira e nós poderíamos observar esse mesmo eterno retorno fora das fronteiras de uma cisma nacional brasileira, é importante ver, com Josefina Ludmer, que nessa retomada do referencial, do documental, do testimonial, do diarístico, da crônica, do etnográfico, do jornalístico ou do biográfico há, muitas vezes, uma constatação de que as categorias referenciais operam, sim, mas não são nossas, não nos definem, só nos tornam definidores no momento que as aplicamos:

Estas escrituras [textos de Cesar Aira, Fabián Casas, Bruno Morales, Daniel Link, Ana Cristina César, Nestor Perlongher, Washington Cucurto] no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido. (...) Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad. (LUDMER, 2007, s.p.)

Esses textos não “representam” compreendendo o referente, mas mimetizam, copiam, replicam, imaginando o trauma e o não saber. Perante um tipo de arte e de literatura que lida a aparição daquilo que não cessa de desaparecer, a “representação” seria essa crise que as artes vêm “suportando” desde que o homem ocidental se impôs a tarefa de compreensão e domínio total do mundo. Em outras palavras, outra genealogia é possível, uma história da arte que não seja a história do domínio, uma história da arte que não se preocupe com a hora. Uma arte baseada na repetição, na analogia, no aleatório, e não no didático, na formação, no domínio de um sujeito artista sobre uma matéria.

Eu terminava ali, com o tempo descontrolado, e com medo. Porém, nesse desafio, não de achar, mas de saber perder a hora, eu estava acompanhada por pessoas que fazem desse descompasso uma posição teórica, uma perspectiva crítica de leitura, uma posição ética, uma pulsão de vida. Para me amparar, sem apagar a ferida que se abre sempre entre o candidato e a vaga, entre o tempo e o tempo, estavam com seus textos presenças: Aira, Ludmer e meu amigo Caco.

## REFERÊNCIAS

- AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1981.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- KAFKA, Franz. “Desejo de se tornar índio”. *Contemplação / O fogueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.35.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas”, *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- PLATÃO. “Libro décimo”. In: PLATÃO. *Diálogos. La República*. Madrid: EDAF, 1969.
- PLATÃO. “Íon o de la poesia”. In: PLATÃO. *Diálogos. La República*. Madrid: EDAF, 1969.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, 1940.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Antonio Carlos. “O conhecimento como relâmpago ou *Un episodio en la vida del pintor viajero*”. In: ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia (orgs.). *Pós-crítica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

**Recebido em 05/11/2020. Aprovado em 30/11/2020.**



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.