

Barco a seco: o mergulho no espelho

Gloria Regina AMARAL, Profa. Ms.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
gloria.regina.amaral@gmail.com

Resumo:

Em Barco a Seco, de Rubens Figueiredo, o ato literário se encarrega de abrir circunstâncias para a relação entre literatura e artes plásticas. No entanto, questões como o duplo, o simulacro e mesmo a possível falsificação das obras do pintor-personagem, deixam pistas sobre o fingimento atuante no próprio texto, na medida em que o tratamento do tema, a relação entre literatura e artes plásticas, é passível de demonstrar o que não se conhece. Os recursos literários na obra estabelecem um jogo de fingimento, no qual o leitor tem um papel a cumprir, ao abrir algumas possibilidades de leituras na medida em que falseia a autoridade necessária para discursar sobre artes plásticas. Quando parece falar do Outro (pintura), o texto continua tratando de Si, pois ao tratar da pintura, utiliza os próprios códigos e instrumentos, a sua própria linguagem, e em última instância: vai tratar de si como escrita que é, escreve o escrito.

Palavras-chave: escrita, pintura, espelhamento, fingimento, leitor

1 Fraudes são coisas que se procriam sozinhas

Tudo é mentira, qualquer coisa é verdade: só nos resta deixar-se levar, deixar-se cair nesse vazio¹ (FIGUEIREDO, 2001, p. 28), afirma o narrador de Barco a Seco, romance premiado de Rubens Figueiredo. Mas recuso-me a simplesmente ser levada, ou a cair no vazio. Mentiras ou verdades? Não importam. Se as enfrento como mais um fingimento, a leitura, esta, pode desmontar o jogo que é capaz de empurrar-me para o vazio. Mentiras e verdades desmascaram um texto fingidor, que finge dizer o que deveras diz.

Se meus olhos fruem o quadro pintado através das histórias das personagens e da exagerada utilização de metáforas significantes que remetem ao universo da pintura, a leitora que me habita não se conforma apenas com o fruir. A escrita alerta-me: atenção, esta, que se pinta com palavras, não é pintura. No entanto, **todas as obras de arte são uma escrita** (ADORNO, 2008, p.193). Se a pintura de Emílio Vega, personagem pintor, não pode ser vista figurativamente pelos meus olhos de leitora, a não ser a partir das palavras do narrador, é a escrita que interessa, é ela que se me dá a ler.

Se me deixasse levar pelos olhares dessas personagens, poderia apenas aproveitar as representações das figurações e fruir também, junto com eles, as imagens transpostas e superpostas nas paisagens descritas, ou poderia acomodar-me numa primeira camada do texto e aplaudir tão somente o efeito estético daquela prosa poética. Ao captar-lhe as referências que remetem a questões éticas ligadas à criação e aquisição de obras de arte, poderia fazer uma leitura moral relacionada ao universo do mercado cultural e artístico.

No entanto, percebo a intenção, reconheço o jogo, o texto vai oferecendo peças de um bem urdido quebra-cabeças. Monta-se uma pequena sala de espelhos em que personagens principais e secundários acabam por refletirem-se uns nos outros. Tudo é feito com outra matéria, a linguagem escrita. Porém, mais complexa que a triangulação especular das personagens principais é a própria narrativa, esta é a que interessa, propondo outros lances a uma leitora que está disposta a jogar. Eu jogo: interessa-me o texto que se escreve como um gesto literal, fala de Si ao falar do Outro que é a

pintura. Seguindo-o, acompanho as trocas de identidades das personagens; o enredamento entre autoria, assinatura e falsificação das obras de Vega/Inácio; acredito, desconfio e rejeito as verdades ou mentiras atrás de cada obra e de cada identidade; descubro capítulos que se dão a ler como contos; percebo o cruzamento entre **Barco a Seco** e alguns contos de **Palavras secretas**, outro livro de Rubens Figueiredo; nas personagens principais de **Barco a Seco** reconheço traços de personagens daqueles e de outras personagens desse romance.

Pronto: iluminam-se em mim leituras sobre questões teóricas. A questão da autoria, o papel do leitor no funcionamento do texto, e, aí também, a relação especular ou de duplicidade entre autor/leitor. **Fraudes são coisas que se procriam sozinhas** e em meio a tantas falsificações de obras, falsários, falseadores e identidades falsas as camadas superpostas no texto cobrem e revelam leituras; ilumina-se principalmente ele, o texto, como uma fraude.

2 A pintura não é um assunto tão importante assim neste mundo

O homem que **em tudo pintava paisagens de mar**, que esfregava gravetos, cascas de árvore e folhas secas na pasta oleosa ainda fresca, raspava espinhas de peixe na pintura até ferir a madeira por trás, o mais fundo que podia; triturava algumas algas para extrair uma tintura esverdeada e feroz; e, quando precisou de um determinado tom marrom, seu pincel foi buscar o sangue fresco das vísceras de um peixe ainda palpitante para misturar ao pigmento. Os suportes utilizados podiam ser **tábuas de qualquer formato ou medida**, pintava **na tampa e no fundo das caixas de charuto**; assim como **podia aparecer com pratos de louça, tigelas, vasilhas de cozinha que encontrava abandonados na calçada ou na praia** e, outras vezes, retirava do fundo do mar **presas nos fios da tarrafa ou enroscadas em algas** e pintava nas **peças de louça lambidas pelo lodo**.

Emílio Vega usa a natureza e os objetos na própria técnica de representação, parece querer fundir arte e natureza, como se se pudesse apreender a natureza mesma na sua própria figuração. E o texto de Figueiredo, ou melhor, a narração de Gaspar Dias, parece pretender o mesmo. Narrando situações e descrevendo paisagens como se estivesse a pintar um quadro; finge que é figura o que é narrativa. Quando, na verdade, tudo é escrita.

Representar o mar na inconstância dos matizes que o colorem, no movimento das ondas que **às vezes se estendem lisas, na beira da praia, quando descem de volta para o mar**, deve ser bem difícil. Mais ainda se o pintor age **como se tivesse que lançar ao mar tudo que estivesse à mão para que seu barco não afundasse**, porque é certo que o mar devolverá tudo que lhe for lançado, trará de volta tudo que lhe for ofertado. E o que Emílio lança não é oferta, é estorvo. O que o mar devolve não é tesouro de navios naufragados; é lixo que bóia, corroído, enferrujado. Esta representação revela-se tanto mais difícil na medida em que o pintor pretende trabalhar de dentro da natureza; inscrever-se nas paisagens que pinta nas tábuas e objetos rejeitados pelo mesmo mar que o trouxe de sua terra.

O que ele quer é mergulhar nesse mar-inconsciente de um Vega estrangeiro; desbravar o desconhecido que outrora foi o mar dos navegantes que, como ele, partiram de suas terras para descobrirem-se estrangeiros em outras. Pescador, pintor ou falsário? Vega não encontra seu **eu** nesta terra estrangeira que, sem o acolher, todavia, acolhe sua obra. Ele quer reverenciar o mar, que é alicerce da sua casa-barco, seu endereço. Mas, apesar dessa identificação, dessa “ancoragem”, o mar é também para Emílio “abandono e partida”ⁱⁱ. Perdição no enigma que não pode ser respondido pela sua pintura.

Sua pintura é figuração de um mar que sinaliza, mas que não pode representar a inconstância do sujeito que a cria: rejeitado, expatriado, sem lugar. Sujeito que estava mais interessado em **desistir de si mesmo em favor da matéria que pintava**, apagar-se na inércia dos **botes perdidos**,

desastrados, que escorregavam e afundavam em pequenos montes de areia acumulada pelo vento. Quando o criador quer fundir-se à criatura, apagar-se naquilo que cria, como representar o seu próprio apagamento? Como representar quando tudo é signo de outro signo?

Até os barcos, feitos para navegar, aparecem na tela (que não é uma tela) sempre fora do mar, na areia, porque, afinal, não são barcos. São pinturaⁱⁱⁱ. Quando estão sendo montados ou quando abandonados, carcomidos pelo tempo, barcos parecem esqueletos em cuja espinha dorsal prendem-se costelas inumanas. Mas Emílio Vega não conhece a artesanaria da construção de barcos. Ele também não pinta barcos, ele pinta a pintura, em que barcos parecem estar **a espera não se sabe de que, mendigando o respeito de um céu indiferente, de um mar que já os abandonara**; barcos humanizados, futuros esqueletos de corpos tragados pelo mar e devolvidos, encalhados na areia, corroído pela ação do tempo impiedoso.

Como o corpo do próprio pintor, que desaparece, é dado como morto por afogamento e quase consegue seu objetivo de ser incorporado ao tema de suas obras. Mas rejeitado, ele também, abandona a própria identidade; torna-se outro. **No subir e descer de uma onda, a mão do afogado deu lugar à mão do homem salvo, do homem retirado do mar, puxado para um bote e estendido sobre a areia, em um lugar seguro**, barco a seco. Barcos que não são barcos, como Inácio também não é o pintor que se afogara,

há uma corrosão que vai mais fundo e arranca pedaços de tudo. Foi o que não pude deixar de pensar, enfim, diante de Inácio Cabrera. Prestei atenção, agora mais de perto, e vi que Inácio tinha sido operado de catarata nos dois olhos. Uma cintilação de lâminas no olho esquerdo me leva a apostar que fizera também um transplante de córnea. Um faiscar discreto de metal acusou em sua boca uma espécie de ponte que substituíra boa parte dos dentes. O pavilhão da orelha desabrochava mais largo do que se vê em geral e seu ouvido – só agora notei – era arrolhado por um diminuto aparelho auditivo. (FIGUEIREDO, op. cit. p.85)

Inácio usava ainda uma bengala que **tinha antes o ar de uma concessão às conveniências do que o peso de um socorro constante**. São necessárias próteses e órteses para este corpo que foi rejeitado pelo mar, esqueleto de um corpo abandonado por si mesmo, mas que se apossa da carcaça, da fama e de tudo o mais de que possa tirar proveito, já que ele é o Outro de Si mesmo, o falsário que ajuda a reforçar a lenda sobre Emílio.

Gaspar reconhece, como perito, que o desejo de Inácio vai além: **a técnica da simulação, por mais exata que se manifestasse ali, não se contentava em persuadir. Aquela mão queria mais, queria abrir caminho a força até onde estava Emílio Vega**. É nesse sentido que as falsificações de Inácio não são cópias, mas podem ser imitação. Enciumado, ele tenta chegar até Vega e apagar a diferença que o separa do seu Mesmo, mas é exatamente nesse traço que ele reforça a dissimilitude. Tentando pintar como Vega, afasta-se dele que não buscava ser **determinada pessoa... na outra ponta do pincel**. Vega queria apagar-se e Inácio quer encontrá-lo. O que Inácio faz é mimese, sim, do que lhe foi interdito por Vega.^{iv} Um reflexo sem potência de um Eu em um Outro que é ele próprio. E, ao mesmo tempo em que quer reencontrar a potência perdida do Eu, quer também esconder-se em seu Outro, traindo a Si mesmo.

Já Gaspar, com a desculpa de que pretende tirar da mediocridade o nome do pintor morto, escreve sua própria versão de Emilio Vega num exercício que propõe a si, de enfiar-se **na pele dos outros (...)** **ir para trás de suas palavras e experimentar o mundo visto dali**. Quando descobre que Emílio era dez anos mais moço do que se acreditava, e que, aos dezessete anos, mentira a idade para inscrever-se num curso, Gaspar refaz na mente o retrato do pintor:

... um pincel começava retocar todas as imagens do rosto de Vega que eu trazia no pensamento. Apagaram-se os vincos mais duros nos cantos da boca e dos olhos.
(...)

O pior de tudo é que, na falta de um rosto oficial, ele queria de todo jeito se parecer um pouco comigo, aos dezessete anos, quando fui posto para fora de casa pelo meu pai adotivo. (FIGUEIREDO, op. cit., p.123/4).

Abandonado na infância e depois expulso pelo pai adotivo, Gaspar tenta construir uma identidade que força a superação de seu passado e, ao mesmo tempo, o conecta a Emílio Vega. Mas, assim como o pintor, que pinta o que não conhece, Gaspar também vai escrever sobre o que não se dá a conhecer: espelha apenas a imagem que criou do pintor, sua criatura, reflete seu próprio reflexo. Ao tentar desvendar a história de Emílio Vega, pretende, na verdade, reescrever sua própria história. Se sua autoridade como perito quase não encontrava objeções, os **esforços no terreno da crítica e da história tropeçam o tempo todo na má vontade** e, ao procurar obstinadamente esse lugar de reconhecimento, Gaspar acaba descobrindo que o Outro é o Mesmo. Que Emílio morrera para Inácio nascer. **Quando essa mão mesma mudou de mão e outros dedos se enfiaram na pele dessa luva, quem por acaso movimentou sua malha de nervos e carne?** O Vega a quem ele queria salvar para também ser salvo preferiu morrer para lucrar na pele do Outro, salvo do afogamento. Mas Gaspar confessa ainda:

o retrato que eu havia pintado de Inácio Cabrera podia representar, em alguma medida, a minha própria situação, parte de mim, também – aos olhos de Inácio, e a rigor atizada por ele – pretendia agora passar da inexistência para a existência. (FIGUEIREDO, op.cit., p.151)

Mais um espelhamento, mais um embuste: Emílio, Inácio, Gaspar. **Cada vida é uma traição...Tem que ser uma traição.** No rastro desses duplos construídos entre si mesmos, personagens autores de sua própria mentira; pintura e narração também espelham-se e desmentem-se; também se traem tentando ocupar o lugar uma da outra. É uma escrita que se quer pintura, que se quer mancha ou marca^v no corpo do mundo.

O pintor que **queria transpor os olhos e o próprio corpo para dentro daquilo que pintava, teria até pintado, certa ocasião, na pele dos braços e das coxas sem pêlos**, usando a própria pele como fundo para aquela mancha que era sua marca no corpo do mundo. Se a mancha que se manifesta a partir das cores e desenhos contribui para confirmar a presença de Vega no mundo, também Gaspar pretende imprimir seus sinais, fazer com que se manifeste a mancha na pele gráfica do livro que escreve, reproduzindo a marca que quer deixar como afirmação de sua superação; como prova inequívoca de sua vitória sobre o inexorável, mas que só reflete seu mergulho na obra do Outro. Como se usasse também tintas e pincéis, ele descreve nuances de cores e imagens com que se depara, tentando deixar sua marca:

A nevoa trêmula pairava rente ao mar, mas sem tocar na água. Pouco a pouco me fixei na visão. Identifiquei alguns pálidos focos dourados, o rabisco de um ou dois barcos ao longe. Distingui uma cor de madeira que fazia pressão entre o mar e o céu, notei o ocre que queria vazar por trás do azul que vibrava. De repente, sem o menor esforço, sem a mínima elaboração, eu via o mundo reformulado pelos dedos borrados de tinta de Emílio Vega. (FIGUEIREDO, op. cit., p.47)

Se os dedos borrados do pintor são presença na obra que vai ajudar o perito a ver o mundo reformulado, a mão do perito se ausenta desta sua reformulação do mundo. É seu olhar que, fixado na paisagem, consegue emoldurar a imagem como uma refiguração da realidade outrora transposta para um dos quadros criados pelos dedos borrados de Vega. A mão foi substituída pelo olho que registra a imagem e o faz se sentir parte de uma paisagem de Vega, como se apagasse as fronteiras entre o real e o pictórico.

Em outro momento Gaspar teima em desencavar de uma pintura **a pincelada que conhecia. Quis por força conferir a marca dos dedos contra as tintas, a marca que tinha tão bem catalogada.** Esse olhar que registra e cria aquela refiguração é o mesmo pretende reconhecer a marca da mão de Vega nas obras. O olho de Gaspar o imerge na obra de Vega, mas deveria

distanciá-lo, pois, a partir do olhar vai autenticá-la e reproduzir parte dela em seu livro. Os olhos que “atestam a tradição da obra”, seu “testemunho histórico”, são os mesmos que colaboram para com o desaparecimento da sua “autoridade”, refigurando-a na imagem da natureza que tem diante de si, reproduzindo-a em seu livro que é **na verdade, o catálogo de uma exposição cujas setenta páginas restantes eram dedicadas a reproduções**^{vi}.

Apesar de assumir que inveja Ester, a namorada, por não ter a mesma capacidade que ela de apenas contemplar as pinturas, **sem as camadas de pensamentos e suspeitas [que] se acumulavam** entre ele e o que olhava, Gaspar não parece afastar-se da obra. Para que esses pensamentos e suspeitas se interponham entre o pesquisador e a obra, é necessária uma distância, sim, e não o olhar fruidor. Mas não há como confiar nesse afastamento se o próprio Gaspar diz que **Ester leu por alto as quarenta páginas de meu livro – abrindo caminho entre os parágrafos tentando apreender ali mais a respeito de mim do que de Vega**.

Ele assume mais radicalmente o papel de narrador e tem a consciência de que Ester conseguiu ler seu esforço, suas dificuldades, que o livro trazia seus argumentos. O que se vai apreender daquele texto no catálogo é a sua história, os seus sinais. Então, além do olhar, substituto da mão que produz a obra, Gaspar se utiliza também das palavras para trair Emílio Vega, para falsear seu verdadeiro objetivo. É alguém que colabora para roubar a aura dessa obra, benjaminianamente falando: primeiro através do registro do olhar que reformula o mundo a partir das figurações dos quadros; depois com a reprodução das obras no catálogo, e, final e principalmente, através da palavra, do texto, que apesar de parecer falar sobre a obra do pintor e sua pretensa biografia, fala é de si, disfarçadamente se autobiografa através do Outro que é a pintura de Vega.

O que seria essa relação especular entre as personagens pintor e perito/narrador e, principalmente, entre a expressão de cada um, a pintura de um e a narração do outro? Esse espelho parece estar deformando, mais que refletindo, ou pelo menos, como um raio-X do inconsciente, mostrando os perfis mais subjetivos e, por isso mesmo, mais sombrios de cada um.

...

Talvez também seja assim que eu, leitora, esteja agindo. Exercendo um papel de duplo do autor. Abrindo caminho com minhas palavras para chegar até o texto e escrever por cima dele. E o texto acaba aceitando também esse jogo de espelhamentos e me ensina que montou, na verdade, um enredo metatextual. Personagens se criam e se desconstroem, camadas de texto pinceladas pelo narrador podem ser descascadas por uma leitura, minha. E eu, feito um restaurador, recupero uma ou outra cor escondida por baixo de uma pintura falsa; limpo as marcas do tempo, os vestígios de textos que em mim ecoam. Procuro abstrair do murmúrio das ondas que se repetem, sempre outras, trazendo restos do que eu mesma já lançara ao mar, e que agora, aqui, dialogando com esse texto, mais atrapalham que ajudam no trabalho que me proponho de revelar cores esmaecidas, vozes emudecidas, o vestígio despercebido de sua própria mancha; e descobrir que esse texto é também um duplo de si mesmo.

E, no final repito, por que tanto alarde? A pintura mesma não é, nem de longe um assunto tão importante assim neste mundo. Como esperar que meu ardor consiga ainda acender a simpatia adormecida de alguém? Na verdade, o assunto mesmo não é esse, não é a pintura. (FIGUEIREDO, op.cit., p. 31)

Tudo que foi dito não importa. A pintura não importa. As palavras não importam. Nem poderia ser diferente. Porque, assim como o narrador, que narra o que não conhece sobre um pintor que pinta o que não conhece, o escritor também, aqui, escreve o que não conhece. Não conhece a

pintura; não conhece o pintor, que é, na verdade, um constructo (ou vários) das outras personagens e o engodo de si mesmo; não conhece a leitora que se debruça sobre o texto. Aquele que o assina, autor premiado, entrega à leitora, seu duplo, e ao narrador, seu cúmplice, a tarefa de escrever por cima de suas palavras. Afinal, **é da natureza da fraude a autoria múltipla.**

Referências Bibliográficas

- [1] ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- [2] ALLIEZ, Eric. Posfácio: Stanley Cavell ou uma modernidade ainda inabordável. Trad. Bento Prado Jr. In: CAVELL, Stanley. **Esta América Nova, Ainda Inabordável** - Palestras a Partir de Emerson e Wittgenstein. Trad. Heloísa Toleer Gomes. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- [3] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da Cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas v.1)
- [4] _____. Fragmentos estéticos: pintura e artes gráficas; sobre a pintura, ou sinal e mancha . In: **A modernidade**. Org. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. Acesso: http://www.rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin%20Zeichen%20und%20Mal%20port.pdf
- [5] FIGUEIREDO, Rubens. **As palavras secretas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- [6] _____. **Barco a seco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

i A partir daqui, todos os destaques (negrito) do texto que não estiverem acompanhados da respectiva referência foram retirados de páginas diversas de **FIGUEIREDO, Rubens. Barco a Seco. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.**

ii Termos tomados de empréstimo a Stanley Cavell, para quem “o desacordo essencial, comum a Emerson e Thoreau, com Heidegger é que a consumação do humano não requer a habitação e a ancoragem, mas o abandono e a partida.” (Apud ALLIEZ, 1997). No posfácio ao livro "Esta América Nova, Ainda Inabordável" Eric Alliez cita o texto em destaque, retirado de: CAVELL, Stanley. **Réflexion sur Emerson et Heidegger**, Critique, n. 399-400, 1980, p.729.

iii Cf. ADORNO (2008, p. 16): “segundo as palavras de Schönberg, pinta-se um quadro, e não o que ele representa.”

iv Sobre a obra de arte como enigma e mimese do interdito ver em ADORNO (2008, p.192 -197)

v Sobre pintura como sinal ou mancha ver em BENJAMIN (2006) no capítulo “Fragmentos estéticos: pintura e artes gráficas; sobre a pintura, ou sinal e mancha”.

vi Sobre reprodução técnica, autenticidade, tradição e autoridade da obra de arte ver em BENJAMIN (1985) no capítulo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”