

Imagens em crise: relações entre pintura e ficção em Sérgio Sant’Anna e Rubens Figueiredo

Marcelo de S. Pereira¹ (UERJ)

RESUMO: A pintura e a ficção se aproximam em seu projeto de colocar em xeque os limites entre o real e sua transposição estética. A partir desse postulado, a proposta da comunicação é refletir sobre a incorporação da pintura como uma estratégia usada pela ficção contemporânea para indagar sobre a sua própria natureza. Ou seja, como a pintura pode ser usada pela ficção num projeto metaficcional? A reflexão será feita a partir de dois textos-base: Um crime delicado, de Sérgio Sant’Anna, e Barco a seco, de Rubens Figueiredo.

Palavras-chave: ficção, pintura, romance, metaficção, contemporaneidade

1. Pintar e escrever: transfigurar e traduzir

“É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Com esse fragmento de confissão, a narradora-pintora de *Água Viva* traz à tona a célebre formulação do *Ut pictura poesis* de Horácio: assim como na pintura, também na poesia. Haveria um trânsito mais ou menos livre entre a produção de imagens pictóricas e a produção de imagens verbais, como se os dois tipos de imagens compartilhassem, em sua origem, de uma mesma natureza. Carregada de contradições, essa formulação tem sido usada ao longo dos tempos com os mais diversos propósitos e parece ter ainda bastante fôlego na literatura contemporânea.

Desde a Antigüidade, pintura e poesia têm sido vistas como artes irmãs. Se penetrarmos na radicalidade dessa metáfora, uma dúvida emerge: se elas são irmãs, de quem seriam filhas? Corria (ou ainda corre?) o burburinho de que as duas artes seriam filhas da Imitação. Entretanto, aceitemos correr riscos e pratiquemos uma mitologia apócrifa: as duas artes não são filhas da Imitação, mas do conúbio entre a Reflexão e a Tradução.

Haroldo de Campos diz que traduzir é recriar (CAMPOS, 2004, p.35). Traduzir não é repetir um mesmo conteúdo numa outra língua. A tradução atinge seu ápice no momento em que se reconhece como criação. Se a teorização de Haroldo diz que traduzir é criar, a inversão da fórmula produz um paradigma de igual validade: criar é traduzir. A idéia da tradução como alavanca criativa é explorada num poema de João Cabral em homenagem ao pintor Joaquim do Rego Monteiro, do qual transcrevemos um fragmento:

*e essa parca caligrafia
de recifense soube apor
aos verdes podres do alagado,
traduzindo o que é lama em cor.
(MELO NETO, 1997, p.66)*

Através da linguagem poética, João Cabral elabora uma sucinta “filosofia da composição” do pintor, que teria como fundamento o gesto tradutório: o pintor traduz os elementos da realidade (“lama”) para a linguagem da pintura (“cor”). A lama

¹ Marcelo de Souza PEREIRA
Mestre em Literatura Brasileira (UERJ)
riofish@yahoo.com

pintada, entretanto, ao estabelecer com a lama real uma relação de semelhança *via* diferença, oferece ao espectador a possibilidade da iluminação da experiência estética.

Ao usar a palavra “caligrafia” para se referir ao trabalho do pintor, Cabral propõe que o pintor também incorpora ao seu trabalho o gesto da escrita, fazendo da tela e da folha de papel espaços análogos. O poema é também um achado para refletirmos sobre a reversibilidade contida no *Ut pictura poesis*, pois o que o poeta disse do pintor pode ser igualmente dito dele mesmo: se a pintura é como a escrita, a escrita também é como a pintura. Poeta e pintor, portanto, são duas máscaras intercambiáveis do artista.

Poetas-pintores: oficiantes da tradução. Eles não imitam o mundo: traduzem-no. A legitimação, do ofício do poeta e do pintor, perante seus concidadãos, não é o ato pleonástico de repetir um mundo que já existe, mas o gesto inaugural de transfigurá-lo. Tomando o conceito de poesia na sua acepção mais ampla, podemos ver no poeta o símbolo do escritor em geral e do ficcionista em particular. A tradução transfiguradora é a centelha de que a narradora-pintora de *Água Viva* precisa para captar o instante-já. É pela transfiguração obtida através de sua arte verbo-pictural que ela mais se aproxima do real que lhe escapa: “Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de- de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu” (LISPECTOR, op. cit., p.19).

Arthur Danto, buscando entender filosoficamente a natureza das obras de arte, também recorre à noção de transfiguração para sublinhar o caráter transgressor contido no gesto artístico de reconfigurar o real em novas bases no momento da criação:

a obra de arte é constituída como uma representação transfiguradora e não como uma representação *tout court*, e penso que isso é pertinente para as obras de arte (quando representações) em geral, quer essa constituição seja obtida conscientemente, (...) quer ingenuamente, quando o artista apenas reveste seu tema de atributos imprevistos mas sugestivos (DANTO, 2005, p.252)

2. Metaficção: transfiguração de si mesma

Se pintura e escritura são irmãs, não são, porém, gêmeas ou xifópagas. Ao recorrerem a um campo diferente do seu, os artistas freqüentemente buscam sondar melhor o seu instrumento, que se torna mais afinado a partir do momento em que se dá o reconhecimento das semelhanças e diferenças. Mais ou menos o que ocorre quando fazemos uma viagem para uma região diferente: ao retornarmos, passamos a ver a nossa própria aldeia com outros olhos, nem que seja para nos convenceremos de que as diferenças talvez não sejam tão marcantes quanto as semelhanças. Escritores que visitam a pintura e pintores que visitam a literatura estão testando os recursos disponíveis nos dois campos e avaliando a possibilidade de novas formas de expressão. Não raro, o ganho qualitativo desses flertes entre as artes é a auto-reflexividade que cada uma delas adquire. No caso da literatura, o movimento auto-reflexivo pode-se concretizar como aproveitamento estético das potencialidades metaficcionalis.

Os romances *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, e *Barco a Seco*, de Rubens Figueiredo, constituem espaços privilegiados para a discussão do rendimento estético da metaficção enquanto produto da intersemiose derivada do diálogo entre ficção e pintura. Nos dois textos, os narradores se envolvem com a obra de pintores e a radicalidade desse envolvimento leva-os a um exercício escritural marcado pela auto-indagação dos limites da representação.

Comentando a recorrência da metaficção na literatura americana, sobretudo nas últimas décadas, Patricia Waugh aponta o duplo desdobramento da escrita metafictional: “What connects not only these quotations but also all of the very different writers whom one could refer to as broadly ‘metafictional’, is that they all explore a theory of fiction through the practice of writing fiction (WAUGH, 1984, p. 2). Para Waugh, a metaficção, ao se dedicar duplamente a praticar e a teorizar sobre a ficção, problematiza as questões teórico-filosóficas impregnadas na escrita ficcional, principalmente aquelas que se referem aos limites entre o real e suas transfigurações. Essa problematização do conceito de verdade enquanto construção ambígua é uma obsessão compartilhada por Antônio Martins, narrador de *Um crime delicado* e Gaspar Dias, narrador de *Barco a Seco*.

Gaspar é um perito especializado na obra de um pintor chamado Emilio Vega, o qual nunca havia conhecido pessoalmente e que acreditava estar morto. O que motiva a sua narração é o desejo de relatar a fraude em que se viu envolvido: o perito descobre que Emilio- o pintor que tanto admirava- não morreu, adotou uma nova identidade e passou a ser um falsário de sua própria obra. Paradoxo: como dizer que são “falsas” pinturas que foram feitas por um mesmo artista, ainda que em momentos distintos? Como dizer que são “legítimas” pinturas que não apresentam o mesmo ímpeto criativo das pinturas da juventude do artista e se apresentam como tentativas de copiar uma técnica que se perdeu? O imbróglio envolvendo as fronteiras entre o legítimo e o falso é o mote que o narrador usa para confessar ao leitor a dificuldade de representar com verossimilhança um personagem:

Não posso forçar minha mão a escrever a sequência. (...) Mas essa barafunda, esse labirinto de afirmações plausíveis e disparates, de circunstâncias documentadas e deduções delirantes esgota as forças mesmo do melhor ator. Em suma, inventaram um personagem bem difícil de representar: Emilio Vega e a sua pintura (FIGUEIREDO, 2001, p. 28)

Essa atitude de sinceridade narrativa- de revelar que o que se conta é fruto de uma transfiguração pela escrita- é também adotada pelo narrador de *Um crime delicado*. Antônio Martins é um crítico teatral que se envolve com Inês, a modelo de um pintor conhecido como Vitório Brancatti. O relacionamento erótico que o crítico teve com a modelo, por quem se apaixona, acaba evoluindo para uma acusação de estupro, que é julgada no tribunal. A narrativa é uma tentativa do narrador de entender retrospectivamente o que se passou no apartamento da modelo e deslindar o que é real e o que é representação na mulher por quem se apaixonou. Ele se apaixonou pela Inês-imagem, pintada por Brancatti, ou pela Inês-de-carne-e-osso ? Haveria como distinguir as duas? Do mesmo modo que o narrador de *Barco a seco*, Antônio também não tem pudores de dizer que os personagens daquilo que ele narra são entidades fluidas cuja realidade está totalmente contaminada pela idéia de representação: “O que poderia significar que a Inês que revivo agora, com a meticulosidade e os rigores da escrita, não passou de mais uma personagem numa grande representação” (SANT’ANNA, 1997, p. 104).

O caráter teórico-prático da escrita metafictional apontado por Waugh também se configura através de uma escrita que contém a sua própria crítica. Os narradores de *Barco e seco* e *Um crime delicado* escrevem ao mesmo tempo que comentam criticamente o que escreveram, tornando-se escritores e leitores de si mesmos. No caso de Gaspar, a crítica é em relação ao efeito danoso -de guiar a leitura para um sentido pré-determinado- do clichê de colocar um pintor de marinhas morando num barco:

Depois que paro e respiro fundo, não há como não rir em silêncio da idéia de que Emilio Vega pudesse morar em um barco. Há nesse

enredo a coerência forçada de uma parábola, a lógica da moral que devora a fábula inteira. (FIGUEIREDO, op. cit., p.82)

No caso de Antônio, a crítica é em relação aos convencionalismos da escrita literária, que muitas vezes recorre a modos saturados de expressão: “Saí de cima dela, sentei-me na borda do divã e tentei acariciar Inês. Ela se fechou como uma concha, como se minhas mãos estivessem em brasa. (Bah, comparações, metáforas, quão ridícula pode ser também a escrita.)” (SANT’ANNA, op. cit., p.107).

Curiosamente, os dois narradores denunciam o risco do risível que há na tradução da experiência do real através da escrita. Ao lado do risco do ridículo, entretanto, há também a chance da iluminação. Equilibrando-se na corda bamba entre risco e chance, a palavra segue adiante, desafiadora e artilosa. Uma característica da metaficção praticada nos dois textos é a desconfiança em relação à palavra. A palavra ao mesmo tempo que é um importante recurso para expressar um determinado estado de coisas, é impotente para duplicar esse mesmo estado de coisas. É o próprio narrador de *Um crime delicado* que o diz: “(ah, as palavras, tão inúteis para traduzir certos gestos, ânsias, sensações, sentimentos)” (SANT’ANNA, op. cit, p. 107). Paradoxalmente, para dizer de sua própria inutilidade, a palavra precisa se utilizar dela mesma. A consciência de que palavra não é espelho, todavia, é a força que impele as narrativas para frente.

Mesmo incompleta, inútil ou traiçoeira, é a palavra o instrumento que os narradores usam para descrever suas experiências com as obras dos pintores. Por força de suas profissões de crítico e perito, que têm em comum o traço de observação, análise e avaliação, Antônio e Gaspar desenvolvem uma relação de proximidade com objetos artísticos. Essa proximidade, entretanto, depende mais de um gesto de paixão do que de um desejo de racionalidade. O que a experiência desses narradores revela é que as obras de arte, se forçadas a escolherem entre serem entendidas ou serem amadas, prefeririam ser amadas, pois o amor ultrapassa o que há de incompleto nelas, enquanto o entendimento só vai até aonde a forma da obra permite que se vá. O olhar crítico não tem como se desvencilhar do *pathos* que o liga às obras observadas: “Antes de mim, nunca houve um estudo mais sério sobre Vega. Até me atrevo a dizer: antes de mim, ninguém amou tanto a pintura de Emilio Vega (FIGUEIREDO, op. cit, p. 30).

Em *Um crime delicado*, Inês é ao mesmo tempo modelo e obra do pintor Vitório Brancatti. Assim como Gaspar, Antônio também se apaixona pela obra que contempla. A contemplação apaixonada sugere que a relação entre espectador e obra é marcada por uma espécie de patologia do olhar, que seqüestra a imagem das mãos de seu criador e coloca-a nas mãos do observador:

a parte mais racional e defensiva do meu ser já respondia ao arrebatamento de voltar a reconhecer o amor dentro de mim, e aos sinais de correspondência por parte de Inês, com a suspeita de que o seu gesto de aproximação não passava de uma preliminar, talvez um aliciamento, para chegar ao objetivo que realmente a interessava: uma avaliação, de preferência positiva, é claro, do quadro de sua “espécie de pai” (SANT’ANNA, op. cit, p.97)

Não há, portanto, como haver neutralidade no gesto de olhar ou ler imagens. Nesse sentido, a relação da obra com o seu receptor nunca é imparcial, mas sempre mediatizada pelas circunstâncias nas quais a recepção se dá. Apesar de tentarem manter – através do uso de uma racionalidade exacerbada- um distanciamento em relação às obras que examinam, os críticos acabam reconhecendo que as próprias obras, por serem sempre incompletas, forçam a participação ativa do espectador, através de um gesto de doação. A comunicação da obra com o espectador só se dá na medida em que o espectador, em sua singularidade radical, se empenha em

suplementar os vazios que constituem a obra (cf. COSTA LIMA, 2002, p.26). Não é de surpreender, portanto, que tanto Gaspar quanto Antônio afirmem que, pelo menos em algum momento, deixaram a posição neutra de estarem *diante* do quadro para estarem na posição comprometida de *dentro* do quadro:

Por infantil que pareça, a verdade é que me descobri mergulhado em um quadro de Vega. Naquela hora, me vi varrido pelo golpe das suas pinceladas, sufocado pelos grossos empastamentos da sua espátula. (FIGUEIREDO, op. cit, p. 14)

como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços, naquele cenário com seus móveis e adereços, fazendo de nós imagens de um quadro em movimento, uma cena para dentro da qual eu fora tragado (...) (SANT'ANNA, op. cit, p.103)

Pelo depoimento dos dois narradores, percebemos que o trabalho- parcial e comprometido- dos analistas de obras de arte não é diferente do que ocorre com o espectador comum: nos dois casos o espectador-seja ele profissional ou leigo- precisa fazer o jogo da obra: mergulhar ou deixar-se tragar. O mergulho e o tragar implicam o abandono dos esquemas conceituais que teoricamente serviriam para encaixar a obra num parâmetro pré-moldado. Seja a obra uma peça teatral, uma pintura ou um texto, o espectador é chamado a interagir com ela a partir de sua própria experiência. É esse empenho de ver a obra como algo que precisa da doação do receptor que faz com que o receptor seja alçado à categoria de produtor: autor de sua própria leitura. Nesse ponto, é comum um misto de cumplicidade e rivalidade entre crítico-leitor e autor, como uma disputa por maior monopólio sobre os sentidos da obra. Essa duplicidade interacional entre os pólos produtivo e receptivo da obra é diretamente referida por Antônio, que vê o julgamento da acusação de estupro não como um processo jurídico, mas estético:

Na verdade, para os bons entendedores, o processo, a luta, que se travava ali era um processo estético, um jogo de xadrez entre mim e Vitória. O crítico como criminoso, como louco, em sua racionalidade extremada, ou o artista enquanto ambas as qualificações. (SANT'ANNA, op. cit., p.121)

A partida enxadrística entre o autor e o crítico faz com que ambos se igualem hierarquicamente ao reconhecerem sua mútua dependência. Não é a vitória de um ou outro o objetivo, mas a possibilidade mesma do jogo. Não há jogo se não há jogadores, do mesmo modo que não há circulação de sentidos se a palavra do autor não for rebatida pelo receptor. A visão da obra como processo interativo é apontado pelo narrador de *Um Crime delicado*, através da explicação que ele dá a Inês a respeito da figura do crítico:

Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria co-autor. (SANT'ANNA, op. cit., p.28)

Em *Barco a Seco*, o processo de co-autoria que liga o analista ao pintor é mais velado, uma vez que os dois personagens por vezes são retratados como figuras superpostas, como se um fosse o duplo do outro. É como se a interação, através da obra, fosse de tal ordem que autor e receptor tivessem seus papéis confundidos. Diferente, porém, do que ocorre em *Um crime delicado*, a interação ambígua entre produtor e receptor é sugerida indiretamente:

Eu e Emílio Vega nadávamos lado a lado. Cavávamos o mar com as mãos, com os dedos bem unidos. Inspirávamos na mesma cadência,

a boca aberta por um segundo, rente á linha d'água. Aqui, eu e ele nos afogamos, esgotados pela força da correnteza. E nos salvamos por pouco, nós dois, tontos, esfolados, em cima das pedras. (FIGUEIREDO, op. cit., p.112)

As experiências de nadar, afogar-se e salvar-se são compartilhadas pelo pintor e pelo perito. Se essas experiências são comuns a ambos, o que nos impediria de ver a obra de Emilio Vega como produto simultâneo da atuação do pintor e do perito?

3. Crítica: complementação do gesto transfigurador

As afinidades eletivas entre ficção e pintura permitem depreender do percurso narrativo de Antônio e Gaspar um jogo de correspondências entre espectadores que se tornam co-pintores e leitores que se tornam co-autores. Em certa medida, o que os narradores dos dois romances contam é a história de uma conversão: a sua própria transformação de *analistas* de obras de arte em *produtores* de obras de arte. A experiência dos dois narradores sugere que as melhores análises críticas são aquelas que se recusam à observação passiva e se empenham ativamente em suplementar criativamente as obras observadas. Nesse sentido, o trabalho analítico de Antônio e Gaspar parece tributário de uma linhagem crítica que remete a correntes tais como a estética da recepção e o romantismo alemão.

Em sua análise do conceito de crítica de arte no romantismo alemão, Walter Benjamin chama a atenção para o fato de que “[t]oda obra é necessariamente incompleta diante do absoluto da arte, ou- o que significa o mesmo- ela é incompleta diante de sua própria Idéia absoluta” (BENJAMIN, 1998, p.78). Essa idéia mostra-se verdadeira em relação às reações que as obras de Emilio Vega e Vitório Brancatti provocam em seus analistas: Antônio e Gaspar se vêem diante de quebra-cabeças em que faltam peças e que, ainda assim, precisam ser montados. É nesse sentido que Antônio se refere a Vitório como “alguém que dera à luz um enigma plástico e pictórico que não deveria ser sumariado num juízo banal de valor” (SANT’ANNA, op. cit., p.122). Como decifrar um enigma que em última instância se mostra indecifrável? Como suprir as peças faltantes de um quebra cabeça que desde o começo delas prescinde? Eis o trabalho da imaginação. Eis o trabalho do crítico. O empenho do crítico em desdobrar o núcleo de reflexão desencadeado pela obra é o elemento que garante o papel eminentemente criativo da crítica:

Tanto menos, a crítica é, como foi demonstrado, essencialmente um julgamento, uma exteriorização de opinião acerca de uma obra. Antes, ela é uma conformação, que na verdade, quanto a sua procedência, é ocasionada pela obra, mas que, em seu perdurar, é independente dela. Como tal, ela não pode por princípio ser diferenciada da obra de arte.” (BENJAMIN, op. cit., p.113)

A indiferenciação entre crítica e arte não escapa à escrita auto-indagatória de Antônio. Ao perceber no seu texto uma conformação que extrapola os limites da crítica convencional, Antônio reflete sobre a porosidade da fronteira entre crítica e criação: “não poderá uma peça crítica tornar-se uma obra de criação tão suspeita e arbitrária quanto *A modelo*, de Brancatti?” (SANT’ANNA, op. cit., p.97).

Essa suspeita torna-se, com o desenrolar de *Um crime delicado*, uma convicção por parte de Antônio. Depois de ver a modelo nua pintada num quadro, o crítico tem a chance de vê-la nua novamente, na realidade. E, para descrever essa experiência, Antônio, assim como Gaspar, usa igualmente a metáfora da pintura: “Que grande sensação de Poder, quando emolduro aqui não apenas o corpo de uma mulher dentro de um cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção de ter esse corpo nos

braços” (SANT’ANNA, op. cit., p.106). O uso do verbo “emoldurar” não poderia ser mais sugestivo: a sensação de poder maiusculizado a que se refere o crítico-narrador não seria derivado exatamente de um desejo de emulação da capacidade criadora do artista?

Um processo muito semelhante ocorre com Gaspar Dias. O perito, na ânsia de entender o pintor e seu processo criativo, incorpora ele mesmo, por um movimento de assimilação do objeto, a figura do pintor. Para descrever a figura nebulosa de Emilio Vega, Gaspar, na escrita de sua narração, recorre à metáfora da pintura, sugerindo a contaminação de sua escrita pela presença plástica das pinturas de que se ocupa: “Ao mesmo tempo que eu raciocinava, um pincel começava a retocar todas as imagens do rosto de Vega que eu trazia no pensamento” (FIGUEIREDO, op. cit., p.123). Esse fragmento pode ser lido como uma célula da qual a narrativa como um todo seria a expansão: o texto caligráfico que Gaspar compõe deixa-se ler ou ver como um retrato que o perito faz do pintor. Ou seja, a melhor forma que o perito encontrou de compreender o pintor e sua obra, foi produzir uma pintura, ainda que através de palavras.

A moldura de Antônio e o pincel retocador de Gaspar tornam-se ícones da conversão de analistas de imagens em produtores de imagens. Esses ícones, no entanto, são clichês que não dão conta da complexidade dos objetos imagéticos produzidos pelos analistas que se tornaram produtores, uma vez que o produto de suas criações- seus textos- são tipos de pintura que extrapolam o convencional. Se os textos de Gaspar e Antônio de fato pudessem ser vistos como pinturas, que tipo de pintura eles evocariam?

O que Gaspar nos propõe como itinerário de leitura é análogo à experiência de contemplar um tríptico. O tríptico é uma modalidade de pintura composta por uma peça central ladeada por outras duas que podem se dobrar em direção ao centro cobrindo todo o conjunto. Ler a narrativa de Gaspar é olhar para as três figuras retratadas nas folhas do tríptico: o pintor Emílio Vega, o perito Gaspar e o falsário Inácio Cabrera. As três figuras são desdobramentos uma das outras. Inácio é a segunda identidade de Emílio. E Gaspar em alguns momentos descreve-se como um duplo de Emílio. A possibilidade de movimentar as folhas laterais do tríptico torna a peça ainda mais propícia para uma interação mais incisiva do leitor: cabe a ele escolher de que forma prefere lidar com esse módulo tripartite de identidades, em que retrato e auto-retrato se confundem.

O quadro de Antônio, por sua vez, seria uma espécie de colagem envolvendo figuras compostas por várias camadas de representação. No texto-colagem de Antônio, articula-se caleidoscopicamente uma enxurrada de gêneros: o diário, a história de amor, o conto erótico, o drama de tribunal, o teatro, o romance policial, o ensaio. E a metaficção. Assim como o pintor promoveu a derrubada radical das fronteiras de gênero através de sua obra, que é um híbrido de “quadro, cenário, instalação” (SANT’ANNA, op. cit., p.127), o narrador faz o mesmo através de seu texto. Do mesmo modo que o tríptico de Gaspar, a colagem de Antônio também solicita do leitor o mesmo ímpeto de suplementação que fez com que os dois analistas migrassem do pólo receptivo para o pólo produtivo do processo estético.

A atividade crítica dos dois narradores redundou na elaboração de uma nova linguagem que se autonomiza em relação às obras que eles inicialmente abordaram. Os quadros textuais pintados por Gaspar e Antônio são as respostas críticas aos estímulos produzidos pelos quadros de Emilio e Vitório. Se aceitarmos que quadros também são textos, podemos dizer, barthesianamente, que Gaspar e Antônio leram as obras de Emilio e Vitório não como textos legíveis, mas escriptíveis (cf. PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 43): obras que não se satisfazem com uma simples leitura que se

esgota em si mesma, mas que demandam, por parte de seus receptores, uma reescritura.

Parodiando Fernando Pessoa, a metaficção é uma fingidora: finge tão completamente que chega a fingir que é ficção a ficção que deveras escreve. Ao traduzirem em matéria romanesca comentários críticos sobre pinturas que se deixam ler e reescrever como textos, *Barco a Seco* e *Um crime delicado* valorizam a metaficção como um dos desdobramentos da ficção contemporânea. Não é unânime, porém, o valor concedido à metaficção: há sempre alguém pronto para acusar os artifícios metaficcionais de alienação em relação às questões sociais que, argumenta-se, estariam excluídas do universo de sentidos desses textos. Esse posicionamento, entretanto, parece pecar por um conceito documentalista de literatura, que negligencia o potencial crítico contido na própria ficção. Para Patrícia Waugh, o espectro de atuação das narrativas metaficcionais extrapola os limites do texto, revelando, através da transfiguração literária, o caráter ficcional da própria realidade: “In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.” (WAUGH, op.cit., p. 2).

Apenas aparentemente, portanto, os jogos metaficcionais contidos nos dois romances se esgotam no universo do texto. Ao contrário: eles incorporam e retraduzem canibalisticamente a própria ficcionalidade do mundo da reprodutibilidade técnica contemporânea. A própria polêmica da ausência ou presença do chamado mundo real nas artes representacionais (no nosso caso, pintura e ficção) torna-se matéria de reflexão metaficcional. Em *Barco a Seco*, Ester é a companheira de Gaspar e tem uma visão leiga do universo da pintura. Seu conhecimento leigo, no entanto, apresenta ramificações que funcionam como contraponto para a visão do perito. Para Ester, o pintor que utiliza sua tela para reproduzir as mazelas sociais só faz aumentar, de forma sórdida, o distanciamento entre as pessoas e o mundo real :

Por outro lado, a alternativa de apresentar nas pinturas essa “sorte infeliz”, essas “coisas tristes do mundo”, como ela mesma diz, representa para Ester um desvio ainda mais sórdido. Comporta uma simulação redobrada, portanto uma dupla imoralidade. (FIGUEIREDO, op. cit., p. 44)

O que está em jogo no contraponto entre a visão leiga de Ester e a visão profissional de Gaspar é a autonomia das representações ficcionais: elas não precisam incorporar, como projeto, o real documental para que mereçam o respeito e atenção normalmente concedidos às coisas sérias. Ou seja, o ficcionista e o pintor não têm que documentar através de suas obras as “coisas tristes do mundo” para provar que sua arte está calcada na realidade. Não faz muito sentido atribuir à ficção e à pintura funções próprias de outras áreas, igualmente respeitáveis. Sendo a ficção um campo distinto da história, da sociologia e do jornalismo, sua seriedade e importância residem no fato de que as representações ficcionais produzem e dão a conhecer novas faces do real, que não teriam existência sem a intervenção do ficcional. É nesse sentido que o caráter produtivo do ficcional é sublinhado por Gustavo Bernardo: “Sem a ficção não há o que chamamos de real, uma vez que diferentes ficções formatam e produzem o real” (BERNARDO, 2004, p.89).

Através de seus metatextos picturais, os narradores mostram a seus leitores que a capacidade de formar imagens não deriva exclusivamente nem do texto nem na cabeça do leitor, nem do quadro nem dos olhos do espectador. O imaginário é produto da negociação entre o sujeito e o objeto estético. No mundo espetacularizado em que vivemos, afogados por uma fantasmagoria de imagens nem sempre digeríveis, é

sempre um conforto sermos lembrados, pela ficção, de que o vice versa do antigo ditado é igualmente possível: uma palavra também vale por mil imagens.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999
- BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004
- COSTA LIMA, Luiz (org). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Londres: Methuen, 1984.