

## ***PONTO E PONTE: MEDIAÇÕES DA PINTURA EM AN ARTIST OF THE FLOATING WORLD***

Adelaine Nogueira

O protagonista do segundo romance de Kazuo Ishiguro é Masuji Ono, um pintor aposentado e antigo propagandista da causa imperialista nipônica, que após a guerra vê ruírem por terra seus valores, ideais e prestígio social. A proximidade da morte e a consciência de seu anacronismo o conduzem a uma angustiante revisão do passado, na vã tentativa de reencontrar ali um sentido para a própria existência ou uma ética capaz de justificar as atitudes pretéritas. A seu redor, ergue-se uma nova ordem histórica, que gera profundas mudanças na cultura e na geografia local. Da tensão entre as transformações processadas em ritmo acelerado no âmbito público e a necessidade de restabelecer uma ordem pessoal estável, resulta a escrita desesperada do pintor, que busca, pela palavra, deter o processo corrosivo que desfigura o espaço e ameaça comprometer sua estrutura existencial. Marcado pelos horrores da guerra, pelas perdas humanas indizíveis e pelos desastres pessoais decorrentes de posturas políticas adotadas, o passado em *An Artist* só se torna palatável pelo viés de uma reconstrução nostálgica ou de uma restauração essencialmente plástica do tempo pretérito.

O presente trabalho se propõe a investigar o papel de uma estética plástica, particularmente a estética da pintura, como elemento mediador da estruturação textual deste romance e o exercício metalingüístico ali presente, pelo qual se discute uma possível função da memória no contexto pós-moderno.

*Esquema*

Os códigos da pintura mediam a construção narrativa deste pastiche do diário íntimo, que se apresenta mesclado às nuances do auto-retrato e da autobiografia.<sup>1</sup> Como um diário íntimo, que visa a reter os momentos fugazes de uma vida (MIRANDA, 1992), *An Artist* se divide em quatro blocos datados sucessivamente entre outubro de 1948 e junho de 1950, cada qual possivelmente composto de uma só vez. Cada bloco vai agrupar uma série de esboços ou retratos (sempre inacabados) do narrador e de outros homens, em cujos perfis ele se espelha ou se contrapõe, em momentos distintos de sua história. O auto-retrato aproxima-se do *self-portrait* dos pintores na medida em que, num sentido restrito, compõe “um retrato sistemático, moral e físico” de um indivíduo. A relação entre o diário e o auto-retrato neste romance aponta para a confluência entre as duas formas de arte, a escrita da memória e a pintura, uma vez que ambas encontram no “traço” seu elemento constitutivo. O narrador que, antes de tudo, é um mestre das superfícies e espaços, um “artista do mundo flutuante”, mergulha no tempo, utilizando as mãos ágeis para acordar as formas ocultas da memória e fixá-las na tela da escrita. Através do traço que informa a letra, vai compondo as linhas da memória, ao mesmo tempo em que restaura a paisagem de sua cidade e o retrato de seus contemporâneos. Nesse gesto, acaba traçando o próprio perfil, não da forma “pictórica” como faria um pintor, mas através de um contínuo deslocamento. Esse movimento, traduzido em suas constantes digressões discursivas ou perambulações pela cidade bombardeada, sinaliza o conflito gerado pela necessidade e, ao mesmo tempo, a resistência do protagonista em empreender o exame do passado.

Uma vez que o auto-retrato pressupõe um gesto deliberado que se traduz em uma “pose”, o auto-retratista de *An Artist* freqüentemente não escapa à própria insinceridade. A auto-análise

---

<sup>1</sup> Sobre as relações entre o auto-retrato, o diário íntimo e a biografia, ver MIRANDA (1992), especialmente o capítulo “A ilusão autobiográfica”.

se dará de forma problemática, uma vez que pode implicar constatações indesejáveis e a auto-recriminação, daí a necessidade do desvio, da digressão ou da dissimulação. Disso resulta uma sucessão de retomadas, superposições e recorrências, que vão conferir a esse texto um aspecto fragmentário e descontínuo.

A confluência entre memória e pintura nos leva a refletir ainda sobre ambos os sentidos da palavra “retratar”, que refletem as funções da memória neste romance. O primeiro deles propõe a reprodução da imagem do *eu* e de seus correlativos, na ânsia de (re)compor integralmente um sentido existencial. Através de uma linguagem ambígua, que filtra e organiza estrategicamente os dados, a memória buscará reaver a integridade desse auto-retrato dilapidado, reinscrevendo, em tons e letras desesperadas, a face sonhada do narrador. Ironicamente, contudo, esse objetivo não se cumpre no texto, já que a imagem grandiosa do narrador vai sendo paulatinamente desconstruída no próprio esforço empreendido de restaurá-la ou preservá-la.

A segunda acepção da palavra “retratar” remete tanto ao caráter confessional desse tipo de escrita quanto à função catártica exercida pela memória nesse romance. Essa função se cumpre na medida em que o narrador é compelido a admitir publicamente e, eventualmente, perante si mesmo, os equívocos por ele cometidos no passado. A dimensão redentora da memória se expressa exatamente através desse gesto “heróico”, que o conduz à compreensão de si próprio, ainda que tarde demais.

Contrariando as expectativas do auto-retrato, *An Artist* “tem tudo para esconder”. Contudo, sua “utilidade pública” se revela justamente pelo teor daquilo que o texto suprime ou apenas sugere: a barbárie da guerra e a complexa questão histórica das responsabilidades diante das atrocidades cometidas contra a humanidade.

Um paralelo entre os pressupostos culturais que informam o texto de Ishiguro e aqueles implícitos historicamente na composição dos *portraits* vai revelar o gesto sutil e subversivo do

autor implícito que organiza esse auto-retrato. A pretensão de estabelecer para a posteridade a autoridade e o valor pessoal tem motivado grandes figuras do passado (entre representantes das aristocracias, líderes políticos e pintores) a terem suas imagens fixadas em quadros, o que levou ao estabelecimento da tradição dos retratos na pintura. Não é de surpreender, portanto, que essa tradição tenha florescido na era do Império. Baseado nesse mesmo tipo de “pretensão”, mas com o intuito de desconstruí-la, o autor compõe o texto que retrata não a grandeza, a virtude ou o poder de um homem, mas a dimensão de seu fracasso.

### *Esboço*

Ao traçar, pela escrita, uma espécie de memorial da trajetória de um pintor, Ishiguro faz uma investigação sobre o percurso da arte japonesa desde o século dezenove até meados do século vinte, revisitando a tradição de Utamaro e do *ukiyo-e*, que celebrava os prazeres da vida boêmia, imortalizados nas pinturas e xilografias de gueixas. Ao descrever o rompimento do narrador com esse tipo de arte que se firmava sobre seus aspectos intrínsecos, o texto critica a proposta da arte pela arte, desvinculada do social, cujo potencial político jamais é explorado. Por outro lado, através do exemplo do pintor que abraça o ideal de uma “arte engajada” aos interesses do expansionismo militar japonês, o texto alerta para as limitações e riscos da proposta programática de arte, uma vez que esta frequentemente se associa a interesses de grupos ou a propostas utópicas e revolucionárias de ruptura com a tradição e o passado. Em seu dialogismo, o texto sugere que, sob a tutela do poder, seja ele político ou econômico, a arte perde seu apelo estético, compromete seu conteúdo de verdade social, sujeita-se à perda da própria autonomia e se condena à degradação. Isso ocorre uma vez que a arte comprometida pressupõe uma superioridade e uma invulnerabilidade diante daquilo que constitui o fato mais básico de uma sociedade de trocas: a impossibilidade de uma comunicação imediata com o público, num mundo

caracterizado pela intermediação (JAMESON, 1992). Em contrapartida, o texto demonstra que uma arte totalmente desvinculada de seu contexto social e histórico facilmente se perde na contemplação narcísica de si mesma, tornando-se anacrônica, inútil e fadada à decadência.

É na postura sutilmente combativa de um pintor como Kuroda (o melhor aluno cuja carreira o narrador inviabiliza) que o texto oferece uma possível alternativa para o contexto contemporâneo. Seu quadro “The Patriotic Spirit” constitui uma síntese polêmica, que não dissocia o conteúdo social e histórico das demandas estéticas de sua obra. Forjado sobre os princípios da ambigüidade e da ironia, o quadro critica o espírito ébrio e insano que teria alimentado o nacionalismo daqueles intelectuais fervorosamente reunidos em torno da bebida (*the spirit*) e da boemia no Migi-Hidari.

### *Quadros da memória*

Para Ono, a memória proporciona o exercício dialético que o constrange progressivamente ao reconhecimento de si mesmo. Ao revisitar os bairros e lugares anteriormente freqüentados, o narrador os verá como *outros*. Essa aprendizagem o convidará a despojar-se das coisas e fatos originais, constituindo uma experiência de *descentramento*, através da qual seu pensamento será conduzido lenta e dolorosamente a uma orientação *diferente*. A conversão operada no olhar provocará um distúrbio na *geografia ingênua* ou no provincianismo que caracterizava o *eu* anterior do pintor.

Como um restaurador, o pintor lança mão de uma série de técnicas para recuperar a iconografia de origem, procedendo ao levantamento dos aspectos físicos e estéticos dos locais e à sua contextualização histórica. O procedimento conhecido pelos pintores como *Pentimento*<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> Lillian Hellman explica da seguinte forma esse procedimento artístico que dá origem ao termo italiano: “À medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais: através de um vestido de mulher surge uma árvore, uma criança dá lugar a um cachorro e um grande barco não está mais em mar aberto. Isso se chama *Pentimento*, porque o pintor se arrependeu, mudou de idéia. Talvez se pudesse dizer que a antiga concepção, substituída por uma imagem ulterior, é uma forma de ver, e ver de novo, mais tarde” (HELLMAN, 1981: 1).

descreve o processo de constituição da memória em *An Artist of the Floating World*. Com seu olho benjaminiano, Ono esquadrinha o espaço destruído da cidade, onde detecta os vestígios de paisagens perdidas. Em seguida substitui as imagens do presente por antigas paisagens de um mundo desaparecido, para mostrar todo um modo de vida coletiva que se extinguiu.

A imagem da Ponte da Hesitação fornece uma referência final a partir da qual se pode também refletir sobre as características e funções da memória no romance. Em Ishiguro, esse local de passagem e prova confere à travessia uma dimensão moral e ritual. No mundo dividido de Masuji Ono, ela é o termo de ligação entre duas dimensões: o espaço e o tempo. É ela que propicia as idas e vindas do pintor aposentado, em seus passeios pelos bairros desfigurados da cidade, despertando regiões adormecidas da memória. Suas perambulações estimulam as recordações do passado, ao mesmo tempo em que promovem a reedificação de toda uma geografia esquecida.

Para o narrador, ela é um ponto de observação a partir do qual as mudanças vertiginosas a seu redor podem ser registradas. Do alto desse mirante estratégico, seu olhar pode esquadrinhar a extensão da destruição provocada pelo recente bombardeio, concretizada nas ruínas da cidade. Como um vestígio do tempo, a ponte estabelece um ponto de encontro entre o passado e o presente, subtraindo da linearidade o olhar do leitor, que ali se converte em uma espécie de espectador da história. Essa busca levará o narrador a regiões inteiramente desfiguradas pela guerra, onde percebe que as bases de sua identidade foram destruídas. Através da escrita, o pintor vai adquirindo a capacidade de reconfigurar a paisagem perdida da cidade e de seu próprio destino. Em seu desesperado esforço restaurador, ele tenta recompor a tela esgarçada do tempo

vivido, fixando-a em outras imagens que resistam ao desgaste e à morte. Contudo, os materiais a sua disposição são escassos, fragmentários, restos apenas. Assim, a memória se detém nos vestígios, seja de um corredor ou de uma varanda, um pedaço de jardim, um terreno baldio, a fim de rastrear, por um processo metonímico, o todo que se desfez.

A destruição do Migi-Hidari, antigo reduto dos intelectuais e artistas engajados, sinaliza não somente o termo da vida de Masuji Ono ou de sua geração, mas a transição da ordem capitalista industrial para a sua fase multinacional. Ao serem demolidos, o Migi-Hidari, bem como o bairro inteiro, levam consigo todo um modo de vida coletiva, enquanto abrem espaço para os modernos edifícios de escritórios, freqüentados por uma leva de eficientes “colarinhos brancos”. Metamorfoseado num banco de pracinha, o Migi-Hidari deixa de constituir um centro de referência substancial para constituir um centro virtual, um ponto de convergência, onde tudo se concilia em um instante de plenitude “vazia” e silêncio. Inserido no plano ilusório do “quase”, o romance se fecha nesse ponto (ou não-lugar) que coincide com o lugar nenhum – o centro descentrado – o *agora*, como ponto de convergência entre passado, presente e futuro. O *agora* como centro virtual, categoria imaginária constelar ou múltipla, ocupa um lugar privilegiado entre o passado e o futuro, constituindo-se enquanto ponto de convergência a partir do qual se podem pensar as existências temporais ou a história, concebidos em sua dimensão plural, feita de instantes ou de eternidades provisórias, em vez de durações.

O centro virtual torna-se um ponto ilusório de referência para a própria arte, traduzindo o interesse do autor no sentido de construir uma estética afinada com as demandas do momento pós-moderno. Através da conjugação e justaposição de diferentes tempos e espaços, culturas e identidades, bem como de uma gama de escritas do *eu*, a arte de Ishiguro se mostra desinteressada em um centro espaço-temporal de referência (entendido como a Europa ou o Japão, o Ocidente ou o Oriente e seus respectivos estilos de época) e fundada no *agora*, embora

não abdique de uma consciência histórica. Sua arte se mostra liberta de débitos com o passado, mas também de um compromisso com o futuro. Nela, o poder crítico é resgatado junto com a função de reciclar as tradições que emergem, e de denunciar os estereótipos dos tempos atuais.

*An Artist* se apresenta, finalmente, como um “ponto de reflexão” para o momento presente, na medida em que propõe distintas formas de se encarar a história, tanto em sua dimensão diacrônica quanto sincrônica. Diante dos dilemas da condição pós-moderna, o texto oferece suas imagens e sua lógica ambivalente, para sugerir que tomemos o presente como “ponto de inserção”, onde a memória do passado possa atuar como “ponte”, intermediando o contínuo debate da experiência pretérita com o atual ou com aquilo que se reveste sob a máscara do “novo”, do “original” ou do “moderno”. Ao fazer do *agora* seu centro virtual ou objeto de uma revisão crítica constante, que abre mão de soluções apocalípticas ou consoladoras para o futuro, o texto de Ishiguro pode ser lido enfim como uma “utopia pós-utópica”.

O olhar lançado pelo narrador ao futuro é projetado na direção dos arautos do progresso, como um espelho inquietante, lembrando-lhes que, num momento em que o sentido histórico de nossas vidas tem sido reduzido a uma miríade de pequenos e descontínuos presentes, em que os prospectos de futuro se apresentam carregados de imprevisibilidade, mais do que nunca, o homem carece de um reposicionamento crítico diante da realidade. Por esse gesto sutil, Ishiguro pisca os olhos ao leitor pós-moderno, num convite irrecusável para que este prossiga à investigação crítica do presente, porém com os olhos voltados *em todas as direções*.



## **Bibliografia**

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo :  
Brasiliense, 1995.

HELLMAN, Lillian. *Pentimento*. Trad. Elsa Martins. 3 ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves,  
1981.

ISHIGURO, Kazuo *An Artist of the Floating World*. London/Boston : Faber & Faber, 1987.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literature do século XX*. Trad.  
Iumna Maria

Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo : HUCITEC, 1985.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad.  
Valter Lellis

Siqueira. São Paulo : Ática, 1992.

MIRANDA, Wander M. *Corpos Escritos*. São Paulo : Editora USP, Belo Horizonte : Ed. UFMG,  
1992.