

Ficção e/ou realidade? uma questão para o narrador contemporâneo

Bernardo Barros Coelho de Oliveira*

Conhecer o mundo é algo essencialmente distinto de elaborar ficções provisórias? As interpretações que construímos a respeito do que nos interessa podem a qualquer momento ser substituídas por outras, às vezes mesmo sem que nos demos conta da mudança, e passemos a nos mover com familiaridade na nova ficção? Ou é por acaso possível que acompanhemos a nossa transferência de uma ficção para outra e nos demos conta do que ganhamos e do que perdemos? Estas perguntas são feitas pelo romance *Barro a seco*, de Rubens Figueiredo, através do processo vivido pelo personagem Gaspar. Esta nos parece ser uma das possibilidades mais exploradas pela arte do romance nos dias de hoje: abordar a ficcionalidade do mundo. O romance *Barro a seco*, de Rubens Figueiredo, publicado em 2001, será aqui lido como um exemplo da compreensão que a narrativa de ficção tem hoje de si mesma. Para chegar até lá, no entanto, temos de percorrer um caminho um pouco sinuoso. Vejamos.

*

Para narrar é preciso *saber*. Lembremos que *narrator* provém etimologicamente de *gnarus*, aquele que *sabe*, o oposto de *ignarus*. Carlo Ginzburg elabora uma hipótese para o surgimento do discurso narrativo que contraria a idéia de saber como posse de algo já dado. Para tanto cria a imagem de um arcaico caçador-narrador que não relata o que já transcorreu, mas que reconstitui, para efeitos práticos, o que *pode* ter acontecido. Este saber, indicado por Ginzburg como o mais arcaico que há, consiste na “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma seqüência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser ‘alguém passou por lá’.”¹ Este tipo de saber, articulado essencialmente com a capacidade de narrar, Ginzburg denomina de *indiciário*. As primeiras narrativas seriam fundamentalmente indiciárias.

Esta “realidade complexa não experimentável diretamente” é constituída pela capacidade do caçador-narrador de configurar: a narrativa é uma configuração, que ordena e relaciona ações como partes de um todo temporal. Uma vez configurada, a seqüência narrativa implica uma aposta, por parte do caçador, que pode auxiliá-lo no sucesso da caçada. A ação do caçador, portanto, é ao mesmo tempo, diríamos, real e ficcional. Real porque um animal de fato irá ou não ser capturado; ficcional porque consiste numa construção tão somente mental, que guia a ação prática: o “alguém passou por lá”, que auxilia o caçador,

* Prof. do Depto. de Filosofia da UFES.

¹ Ginzburg, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: Mitos, emblemas e sinais. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. P. 152.

pode se transformar numa realidade (ou pode induzir uma realidade), mas em princípio é apenas uma história em aberto. Seu fechamento dará ensejo a que o caçador retome discursivamente todo o processo diante de sua comunidade. O êxito ou o fracasso de um-caçador-que-compôs-uma-história-e-foi-averigar-se-procedia podem ser retomados diante de ouvintes boquiabertos à luz do fogo: o caçador, supomos, conta então aquilo que experimentou diretamente. Esta experiência, baseada inicialmente em leitura de sinais impressos pelos animais, o que é posto à prova pelos acasos e peripécias de uma perseguição na floresta, torna-se, com o tempo, um patrimônio de narrativas, transmitido oralmente: “gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo”²

Isto nos leva a uma outra teorização, ainda mais célebre, a respeito dos primórdios da narrativa. Walter Benjamin nos fala de uma prática arcaica da narrativa, na qual o contar e o recontar são inseparáveis: “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos.”³ Situação distinta da do caçador nômade e seu modo indiciário de compor histórias a partir da leitura de elementos mudos da paisagem mais ínfima. O narrador, neste contexto em que predomina a *transmissão*, parte sempre da retomada de alguma narrativa já ouvida de outrem. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.”⁴ O ato de narrar está associado ao de escutar, e não ao de ver e observar sinais e indícios. A memória individual põe-se a serviço de um sentido coletivo, pois mesmo as experiências mais pessoais podem conter alguma experiência transmissível. O contador de histórias de que fala Benjamin “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer).”⁵ Num contexto como este, o “jovem” sempre tem seus passos precedidos pela palavra da “experiência”. O termo alemão utilizado por Benjamin, e que é traduzido por experiência, é *Erfahrung*, que provém de *fahren* (que, neste caso, significa principalmente *ir, atravessar, passar por*, e não seus outros significados mais comuns e mais atuais⁶). Uma *Erfahrung* é a memória de uma passagem, de um atravessamento. Transmitir uma experiência implica ter algo valioso a transmitir, alguma coisa cujo sentido às vezes não é descoberto de imediato por quem a recebe. O *lugar* da narrativa não é mais a floresta de sinais, por onde se aventura o primeiro narrador e também primeiro leitor em busca da história recente de sua caça, mas sim o ateliê do artesão, onde se fia ou se tece enquanto se escutam e se recontam histórias. A distensão psíquica do artesanato, isto é, de um trabalho também baseado na transmissão e no lento aperfeiçoamento, substitui a tensa espera do caçador. A escuta e a memorização fazem parte do processo denominado *tradição*, em que “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado.”⁷

Conservar, transmitir, retomar, interpretar a herança são movimentos que se enfraquecem durante o processo que Benjamin chama de crise da tradição. Esta constitui a temática mais recorrente na obra

² Idem, p. 151.

³ Benjamin, Walter. “Experiência e pobreza”. In: Obras escolhidas I. P. 114.

⁴ Benjamin, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: Obras escolhidas I. P. 205.

⁵ Idem, p. 221.

⁶ Segundo Jeanne Marie Gagnebin, este sentido de *Erfahrung* provém do arcaico sentido do radical *fahr*, que tem o sentido de “percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem.” História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva/FAPESP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. P. 66.

⁷ Benjamin, Walter. “O narrador”. In: Op. cit., p. 210.

benjaminiana, em especial na última fase, a dos ensaios críticos da década de 30. A crise do mundo da experiência é a porta de entrada que Walter Benjamin constrói para aquele que na verdade é seu grande tema, o mundo moderno, com suas novas formas de memória e percepção, então (e sempre) carentes de uma teorização que não mascare a nova realidade. A crise da experiência e de sua transmissibilidade é correlata da derrocada da aura da obra de arte. É também contemporânea da criação do indivíduo moderno, que tem na pobreza de sua experiência um possível novo ponto de partida. Mas que é escamoteado pelo culto da *vivência*. Benjamin se apropria do termo *Erlebnis*, utilizado desde fins do século XIX, por diversos autores, para denominar este novo tipo de memória individual. Sua marca inicial é a cisão entre mundo privado, interno, e o coletivo, externo, o que cria também uma cisão no interior da memória, como o atestam as obras proustiana e bergsoniana. Se a memória do homem tradicional, pré-moderno, se constrói como uma lenta acumulação e aperfeiçoamento de poucos elementos, que trazem a marca do individual indissociada daquela do coletivo, na modernidade urbana a memória constitui um assunto difícil, privado e fragmentado. “As inquietações de nossa vida interior não têm”, diz Walter Benjamin a respeito da obra de Proust, “por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. (...) Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. (...) As recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca.”⁸

O narrador de “Os crimes da Rua Morgue” diz que “Observar atentamente equivale a recordar com clareza”.⁹ Para compreendermos toda a originalidade deste pensamento, devemos destacá-lo sobre o fundo da experiência tradicional e sua memória coletiva e narrativa. O personagem narrador do conto de Poe introduz, com esta frase, o método que regerá sua narração. Uma faculdade francamente indiciária é apresentada e exemplificada, através de Dupin, protótipo dos personagens detetives que habitarão inúmeras séries de narrativas produzidas até os dias de hoje, nas quais o fio condutor é fornecido pela coleta e interpretação de indícios realizadas em um ambiente cuja principal característica é a ausência de história. Em “Os crimes da Rua Morgue”, Dupin precisa recompor os acontecimentos que culminaram num duplo assassinato, e cujos indícios se encontram dispersos e ocultos no local onde foram encontrados os cadáveres. Estes, obviamente, não podem contar o que aconteceu. As únicas testemunhas do acontecimento não estavam presentes à cena, mas apenas escutaram gritos e diferentes vozes. Os depoimentos são confusos e a polícia resolve responsabilizar alguém que não teve qualquer participação. A estrutura básica do conto se repetirá centenas, milhares de vezes ao longo de uma literatura que continua forte até hoje: o personagem detetive chega a um lugar onde ninguém pode ou deseja contar o que aconteceu. O responsável pelos acontecimentos desapareceu ou está disfarçado. As identidades são no mínimo dúbias, precisam ser estabelecidas. Depoimentos falsos, intencionais ou não, são comuns e só vêm corroborar a regra que rege este novo universo: ninguém conta nada, e o personagem principal, o

⁸ Benjamin, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 106-107.

⁹ Poe, Edgar Allan. Ficção completa, poesia & ensaios. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. P. 66.

detetive, ao contrário de receber narrativas como herança, terá de, a contrapelo desta situação, *construir* a história do que aconteceu.

Outro personagem de Poe emblematiza a situação social e sensorial que dá origem a este tipo de narrativa. No conto “O homem da multidão”, um homem sentado num café observa através da vidraça a multidão de uma grande cidade do século XIX. Diverte-se com sua capacidade de identificar estrato social, ocupação, trajeto dos inúmeros tipos humanos que desfilam mudos como num filme sem som. A noite e a luz fantasmagórica do lampião a gás invadem a cena, e o narrador tem seu último arroubo de confiança: “Os estranhos efeitos da luz obrigaram-me a um exame das faces individuais, e, embora a rapidez com que aquela profusão de luz fugia diante da janela me impedisse de vislumbrar mais de um rosto, parecia-me que, no meu particular estado mental de então, podia freqüentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.”¹⁰ Na falta de histórias ouvidas, constrói-se uma com o que se vê. A nova narrativa indiciária reatualiza, no espaço urbano das novas metrópoles do século XIX, a situação que, seguindo a proposta de Carlo Ginzburg, deu origem ao ato de narrar. Na falta de histórias que precedam o narrador, este se vê obrigado a *construir* uma história. Diversas são as manifestações desta renovada necessidade de ler o mundo circundante como composto de sinais. Como, por exemplo, as fisionomias, gênero literário/jornalístico que se propunha a decifrar a aparência de quem circulava pelas ruas deste novo espaço, a metrópole industrial moderna. O romance policial é outra, e bem mais duradoura, modalidade de resposta à nova situação.

Walter Benjamin afirmou que “A famosa novela de Poe, *O homem da multidão*, é algo como a radiografia de um romance policial. Nele, o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro.”¹¹ Nesta radiografia o que sobressai são as condições a que a sensorialidade é submetida com o advento da multidão anônima, dos novos meios de transporte, da velocidade, da publicidade, dos novos meios da produção capitalista, do culto da mercadoria etc. A leitura de sinais e indícios passa a fazer parte novamente da ordem mais imediata do dia. Como bom iluminista, o homem moderno, “espoliado em sua experiência”, deve começar sempre do zero, desprovido de qualquer apoio na autoridade da tradição. O detetive é a mais perfeita imagem que este novo homem pode fazer de um herói. O detetive solitário tem a habilidade de, ao olhar uma cena de desconcerto, reunir os fragmentos e compor uma ordenação. Novamente a narrativa, enquanto forma discursiva, reaparece como modalidade mais espontânea e eficaz de ordenamento¹². Na história policial típica, tudo converge para a identificação de um responsável, um causador¹³.

“Os crimes da Rua Morgue” é considerado por muitos como o marco inicial da literatura policial. Nele percebemos um traço fundamental da nova narrativa: o seu caráter abertamente artificial. Ao unir fragmentos, construindo uma espécie de mosaico de observações díspares, Dupin procura, através de um método inteiramente estranho ao homem tradicional, construir uma história. Consciente da artificia-

¹⁰ Poe, Edgar Allan. “O homem das multidões”. In: Op. cit., p. 395. O autor da tradução aqui utilizada optou por traduzir “The man of the crowd” por “O homem das multidões”. Optamos, porém, por citar o título tal como se costuma, em português, se referir a este conto, “O homem da multidão”.

¹¹ Benjamin, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 45

¹² Não deve ser coincidência o fato de que contar serve tanto para a ordenação numérica quanto para a narrativa. O mesmo ocorre em alemão, por exemplo: erzählen vem de zahlen, contar.

¹³ O grego clássico utiliza o termo aitia para dizer o que chamamos causa, que vem de aition, o responsável.

lidade de seu empreendimento, tira partido disso e diz ao seu atento ouvinte: “Se agora, em adendo a todas essas coisas, tiver você refletido na estranha desordem do quarto, teremos chegado a um ponto tal que se podem combinar as idéias duma agilidade espantosa, de uma força sobre-humana, de uma ferocidade brutal, de uma carnificina sem motivo, dum horrível grotesco, absolutamente extra-humano, e duma voz de tom estranho aos ouvidos de homens de muitas nações e privada de qualquer enunciação distinta e inteligível. *Que resulta de tudo isso? Qual a impressão que lhe causei à imaginação?*”¹⁴ Em seguida, seguro do efeito provocado na faculdade de imaginar de seu ouvinte, Dupin exhibe pranchas de desenhos anatômicos de animais, “orangotangos fulvos das ilhas da Índia Oriental”¹⁵, levando seu ouvinte a visualizar, como se o tivesse diante dos olhos, o único ser vivo capaz de ter cometido aquele determinado crime, em função das pistas deixadas e da leitura das possibilidades de ação naquele ambiente específico. Para confirmar e continuar sua ficção, Dupin publica um anúncio, fingindo estar de posse de um orangotango perdido, atraindo assim o proprietário do animal foragido que havia matado duas mulheres. Todos os fatos, outrora dispersos, agora se fecham em torno da figura do responsável/causador (no caso, não culpabilizável), assim como no desenho em perspectiva tudo converge para um único ponto no espaço.

A narrativa denominada policial não é a única a se reapropriar do modo indiciário. O próprio Carlo Ginzburg, num rápido comentário, estende a toda literatura romanesca o papel de concentrar o saber indiciário, até mesmo a uma obra como a de Proust (não se poderia imaginar algo mais distante do modelo da novela de detetive): “Pode-se demonstrar facilmente que o maior romance da nossa época – a *Recherche* proustiana, – é constituído segundo um rigoroso paradigma indiciário”¹⁶. Na literatura brasileira podemos encontrar narrativas claramente indiciárias, por exemplo, em Machado de Assis (lembremos dos contos “A causa secreta”, “A cartomante”, “Dona Paula”, entre outros, ou do romance *Memorial de Aires*). Isto porque, como aludimos acima, o paradigma indiciário não produz textos que se encaixem necessariamente sob a alcunha “policial”. Neste sentido, assim como a *Recherche* de Proust, em grande parte movida pelo desejo de saber do personagem-narrador (desejo este moldado não pelo “desinteresse científico” mas sim por paixões como o ciúme¹⁷), constitui um ponto alto deste modo de narrar, também um romance como *Dom Casmurro* é um sofisticado representante de uma ótica de narrativa que se empenha em reconstituir um passado através de *sinais*, relidos ao sabor de uma tentativa de (re)construção. No caso de *Dom Casmurro*, como já foi frisado por diversos intérpretes, a reconstituição assume seu caráter artificial ao sugerir ao leitor que aquele que conduz a “investigação” manipula os pretensos fatos a fim de compor um enredo cuja lógica lhe é favorável. A pretensão à totalização de uma dada realidade, mesmo singular, é posta em questão. Este indiciário por assim dizer “consciente de si”, prenunciado em Machado, acentua-se na produção contemporânea.

Romances como o de Machado acentuam um problema inerente à nova narrativa: a reconstituição do “foi assim” é levada a cabo não através de uma pretensa contemplação isenta, mas sim a partir dos

¹⁴ Poe, Edgar Allan. “Os crimes da rua Morgue”. In: Op. cit., p. 85.

¹⁵ Idem., p. 86

¹⁶ Ginzburg, Carlo. Op. cit., p. 178. A respeito do romance em geral ele diz que “é justamente graças à literatura de imaginação que o paradigma indiciário conheceu nessa época [o século XIX] um novo, e inesperado, destino.” P. 168.

¹⁷ Cf. a bela descrição desta busca em Deleuze, Gilles. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense, 1983.

interesses e da história prévia de um sujeito. A reconstrução é suspeita em sua pretensa objetividade, em seu suposto realismo e “exterioridade” ao sujeito. A narrativa de cunho indiciário já nasce marcada por sua propensão à reflexividade, à auto-consciência de seus procedimentos. O romance policial, tal como foi geralmente praticado depois dos contos de Poe, no entanto, tenta fazer ouvidos moucos a este ruído que nasce nas engrenagens de seu próprio funcionamento. Este romance é realista ao extremo. O termo realismo transcende aqui o seu uso como estilo de época, e, como nos mostrou Adorno, consiste antes na constante sedução de narradores que criam a ilusão de saberem de fato o que se passou. “Quanto mais estrito o apego ao realismo da exterioridade, ao ‘foi de fato assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero faz-de-conta, tanto mais cresce a contradição entre sua pretensão e a de que não foi assim.”¹⁸ A veia realista do romance durante os séculos XVIII e XIX, porém, escamoteou este problema. Predomina o narrador que reproduz com perfeição todos os processos do real, desde os panoramas das batalhas até os pensamentos mais íntimos. O leitor de romance é alguém que deseja este tipo de segurança, pois pretende, através da leitura, mergulhar numa realidade na qual sobra o que na sua mais falta. Lembremos que este leitor é o mesmo homem carente de um saber tradicional que lhe sirva de modelo, do qual falamos acima. É o homem da vivência, não da experiência. Este leitor quer algo que não existe em seu mundo. O desejo por realismo e objetividade é, paradoxalmente, desejo de ilusão: “O romance tradicional, cuja idéia talvez se encarne mais autenticamente em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Esta técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina: o leitor deve participar de coisas acontecidas, como se estivesse de corpo presente.”¹⁹

A ficção detetivesca tem a vantagem adicional de apresentar um mundo objetivado e amarrado em torno de causas, um mundo onde nada está fora de lugar. O narrador de uma novela de Paul Auster explica o vício de um personagem, o de ler novelas policiais: “O que gostava nesses livros era o seu sentido de plenitude e economia. No bom livro de mistério, nada é desperdiçado, nenhuma frase, nenhuma palavra que não seja significativa. E ainda que não seja significativa, ela tem o potencial para isso – o que no final dá no mesmo. (...) Uma vez que tudo o que é visto ou falado, mesmo a coisa mais ligeira e trivial, pode guardar alguma relação com o desfecho da história, nada deve ser negligenciado. (...) O detetive é quem olha, quem ouve, quem se movimenta nesse atoleiro de objetos e fatos, em busca do pensamento ou idéia que fará todas essas coisas se encaixarem e ganharem sentido.”²⁰ Auster, no entanto, é um dos autores que se aproximaram da forma policial pelo viés do encurtamento do que Adorno denominou “distância estética”²¹, como já o havia feito Machado, ao criar narradores duvidosos como Bentinho, Brás Cubas e Aires. Focalizando os grandes nomes da geração modernista européia (Proust, Kafka, Joyce e Mann), Adorno localiza uma narrativa romanesca que abdica do ilusionismo/realismo. É de uma ficção reflexiva que se trata aqui. A distância estética, que era “inamovível no romance tradicional”, agora assume um ponto de vista cambiante: “ora o leitor é deixado de fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores,

¹⁸ Adorno, Theodor. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Textos escolhidos/W. Benjamin, M. Horkheimer, T. Adorno, J. Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

¹⁹ Idem, p. 271.

²⁰ Auster, Paul. “Cidade de vidro”. In: *Trilogia de Nova York*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. P. 14-15.

²¹ Adorno, Theodor. Op. cit., p. 272.

para a casa de máquinas.”²² No caso do que nos interessa mais aqui, o encurtamento da distância entre o leitor e a matéria narrada conduz a uma intensa reflexividade narrativa. A artificialidade do modo indiciário moderno, tal como pudemos vislumbrar em Poe, já traz em germe um radical questionamento dos limites entre ficcional e real. Ou antes, uma narrativa que se reapropria do modo indiciário de construir uma história, mostrando o procedimento indiciário como instigador, indutor dos acontecimentos, chamando a atenção para o processo de *produção* do que se chama de realidade. Paul Auster, que já havia escrito ao menos um romance policial *stricto sensu* (*A estratégia do sacrifício*²³), tenta isto nas três novelas reunidas em *Trilogia de Nova York*. Ricardo Piglia percorre caminho semelhante em *A cidade ausente*²⁴.

No caso da literatura produzida no Brasil, podemos falar de um longo diálogo entre uma escrita reflexiva e a forma mais difundida do indiciário realista, a policial. Rubem Fonseca, a partir dos anos 60, mantém uma relação que transita entre o pastiche, a homenagem e alguma releitura crítica de modelos oriundos principalmente de novelas policiais norte-americanas, de autores como Raymond Chandler e Dashiell Hammett. Autores como Marçal Aquino vêm dando, até certo ponto, continuidade a esta via, com modificações que não introduzem diferenças essenciais. Subsiste, porém, nestes autores, a sedução ilusionista do realismo. Não temos condições, neste ensaio, de demonstrar isto. Nos interessa abordar narrativas que se aproximam mais daquilo que este casamento entre modo indiciário de narrativa e encurtamento da distância estética pode produzir. Os romances *Barro a seco* (2001), de Rubens Figueiredo, e *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, são duas tentativas recentes que logram atingir um nível de questionamento crítico ou reflexivo de intensidade dificilmente rivalizada por obras produzidas nas décadas de 90 do século passado e na primeira do atual. Os dois romances não poderiam ser, e nem o foram, recebidos dentro do rótulo “literatura policial”. Nada nos dois textos autoriza a isto. No entanto, ambos se apropriam silenciosamente, sem alarde, de elementos da tradição iniciada por Poe. Em ambos, a narrativa é conduzida por uma investigação. Em ambos esta investigação se mantém consciente dos efeitos que exerce sobre o real, e também de como este real é alimentado e moldado por ficções. Tentemos agora assinalar alguns elementos para uma interpretação do primeiro destes romances.

Barro a seco é narrado em primeira pessoa por Gaspar, jovem historiador que se especializou em pintura, e em um pintor em especial, tido por falecido. Um dos eixos da narrativa é o relato da biografia deste que se tornou perito na obra de um pintor morto, e que detém, portanto, poderes exclusivos sobre a aura de autenticidade dos trabalhos atribuídos ao pintor. Seu percurso de órfão, rechaçado na adolescência pelos pais adotivos, e sua persistência em não se deixar deslizar para a mendicância são narrados em porções, entremeadas por outras que contam do relacionamento entre o historiador, perito em autenticar obras, e um ancião que diz ter conhecido o pintor falecido, remoto autor das telas por aquele autenticadas. Ao fim, o pretenso amigo revelar-se-á como sendo o próprio pintor, que sobrevive sob outra identidade produzindo imitações ou cópias falsas dos seus trabalhos de juventude, e que muitas vezes haviam sido desmascaradas pelo próprio

²² Idem.

²³ Auster, Paul. Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

²⁴ Piglia, Ricardo. A cidade ausente. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Gaspar. A trama do romance se resume a estas duas linhas: o único crime da história é o de falsificação, por parte do próprio falsificado, um perfeito anti-crime, ou melhor, um crime irônico, e, entrelaçado a isto, a biografia de um jovem que escapa à miséria se tornando perito em estabelecer a identidade deste pintor que inesperadamente resiste à sua intenção organizadora.

O jovem Gaspar trabalha numa galeria de arte e estabelece a autenticidade de quadros trazidos por pessoas que querem revendê-los com a valiosa aura de peças únicas. Seu ofício, ligado ao estabelecimento de autorias, e sua área de atuação, a pintura, são a todo tempo assinalados por metáforas oriundas de um universo móvel e de fronteiras não visíveis: o mar, o movimento das águas, o fluir à deriva, o submergir, os perigos da desindividuação, o afogamento (cena de abertura do romance, que funciona como uma espécie de alegoria do perigo sempre iminente que corre o protagonista), o perigo de perder a posição social heroicamente conquistada (a luta contra a pobreza e a mendicância descrita em termos de uma resistência contra a deriva, como uma firmeza de propósitos que pode soçobrar graças ao mínimo deslize²⁵), o perigo de ser deslocado pelas outras versões que circulam a respeito da vida e da obra do pintor, que considera insensatas e fantasiosas²⁶ etc. Esta seria a característica do personagem: Gaspar vive num constante terror diante do informe (“cada hora dominada e posta a salvo do caos, representava um triunfo para mim”²⁷), e tenta como que opor um certo apolinismo, que sabe frágil, a um impetuoso impulso dionisíaco que, aterrorizado, entrevê em tudo à sua volta. Uma passagem, entre tantas outras, pode resumir o *páthos* deste personagem: “Olho à minha volta, agora. Vejo a escrivanhinha estender-se dócil à minha frente, pronta para o trabalho. Vejo lápis, canetas e espátulas que desabrocham no porta-lápis, curvam-se em minha direção, a postos para me obedecer e servir. Vejo as gavetas que mantenho organizadas de forma impecável e onde não admito perder nada. Esta é a minha cidadela e quem entra e depara com este apartamento tão bem-arrumado, tão racionalmente desprovido do supérfluo, não pode sequer desconfiar dos sustos e do caos que me empurraram pelos anos, pelas ruas, pelas madrugadas sem ter onde dormir, e terminaram me instalando aqui.”²⁸

O personagem Gaspar consiste tão só nesta persistência em conquistar e sobretudo manter um pequeno ponto arquimediano, uma pedra na qual se agarrar e resistir à força das ondas do mar, como no capítulo de abertura, em que trava uma batalha de vida contra as forças do oceano. O pintor em cuja obra e vida se tornou especialista, Emílio Vega, ao contrário, é apresentado através de incertas narrativas e relatos dos poucos que o conheceram, como isento de qualquer desejo de permanência, o que era atestado pelos traços de sua biografia, que incluía a lenda de ter tido como residência um precário barco, e cujas telas e modo de pintar traíam o desejo de se misturar com o mar, o tema recorrente de seus quadros²⁹. Some-se a isso a ausência de suporte material confiável em suas pinturas, que eram lançadas sobre qualquer objeto, até mesmo conchas e pedaços de madeira jogados à praia, o que fazia eco com uma absoluta despreocupação com dinheiro, posição e carreira. Gaspar tenta, no entanto, construir uma versão mais sóbria deste pintor cujo “prestígio entre os historiadores era bem menor do que entre as pessoas que compravam e

²⁵ “Minha sensação é de que o passado respira todo o tempo às minhas costas, anda sempre no meu calção e, se acelero o passo, ele também aumenta o ritmo da sua marcha, disposta a me tragar de vez na sua corrente. De um jeito ou de outro, naquela época eu já sabia em que direção minha vida estava deslizando. Era uma questão de me manter equilibrado, de pé, enquanto a crosta movediça se deslocava embaixo dos meus calcanhares.” Figueiredo, Rubens. Barco a seco. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. P. 38.

²⁶ “Encontrei o legado de Emílio Vega em desordem completa. Durante anos, refiz como pude o caminho de cada tábuca, quem vendeu para quem, quando e até quanto foi pago.” Idem. P. 146.

²⁷ Idem. P. 65.

²⁸ Idem. P. 33.

²⁹ “Há um testemunho de que Vega pintava na madeira do próprio barco. Teria até pintado, certa ocasião, na pele dos braços e das coxas sem pêlos, enquanto sua roupa, ensopada de chuva, secava na verga do mastro. E como duvidar, uma vez que se tratava de transportar os olhos e o próprio corpo para dentro daquilo que pintava?” Idem. P. 76.

vendiam obras de arte.”³⁰ Em nome de retirar os exageros e mistificações que rodeavam a figura do pintor, o perito esforça-se por construir uma versão mais branda de sua biografia, de encontrar intenções e projetos em suas obras. O pretense amigo do falecido pintor, Inácio, diz porém a Gaspar: “O senhor imagina o Emílio sério demais, respeitável demais, talvez. Afinal, o senhor sabe, o homem bebia. E não era pouco, não.”³¹ O relato que oferece ao perito reforça tudo o que este deseja enfraquecer, se não mesmo apagar da imagem do pintor.

Vale ressaltar aqui, porém, que Gaspar é uma forma atenuada de detetive. Sua especialidade, o estabelecimento de autoria de quadros é, coincidentemente, o ponto de partida do ensaio de Carlo Ginzburg sobre o método indiciário. Morelli, um médico italiano do século XIX, que escrevia com pseudônimo russo artigos sobre pintura, propunha um método para identificar a autoria de obras de arte e sua distinção para com os produtos de falsários, imitadores ou obscuros e anônimos discípulos de mestres famosos. Neste método, propõe-se prestar atenção em detalhes normalmente desprezados, como o modo de pintar orelhas, unhas, dedos dos pés, nos quais normalmente o copista deixa de imitar e pinta como ele mesmo o faria³². Um perito como Gaspar procura, através da leitura de sinais deixados na superfície de uma tela, indícios da história pregressa daquela obra. No caso de uma pintura cuja autoria é controversa, esta história é tão oblíqua e dissimulada quanto a que se pode colher no local de um crime.

Gaspar, como um detetive, esforça-se no sentido de construir uma versão na qual o acontecimento se encaixe, em geral como evento culminante de uma série que o investigador, ao final, como um narrador, desfia diante de uma platéia embasbacada (o que acontece, por exemplo, de forma quase invariável, nas novelas de Agatha Christie). A versão dos fatos oferecida pelo detetive à pequena comunidade de ouvintes carentes de uma história pode, em muitas ocasiões, conflitar com a dominante, oficial, fornecida por exemplo pela investigação policial (como ocorre com frequência em Poe e nos romances policiais norte-americanos dos anos 1930 e 40). Neste tipo de história policial, trava-se então uma guerra de interpretações, a qual será inevitavelmente vencida pelo detetive, afinal o detentor da verdade. E é, em princípio, um gênero semelhante de guerra que o personagem de Rubens Figueiredo trava, pretendendo salvar sua cidadela de ataques, impedindo que tirem de suas mãos o curso da história que se empenha em contar com exclusividade, fazendo com que valha apenas a *sua* versão, derrotando a pretensão de verdade dos concorrentes. A diferença fundamental entre as histórias policiais clássicas e o romance de Figueiredo residirá, entre outros aspectos, na derrota do “detetive”, na sua capitulação diante da pluralidade de forças em jogo, as quais seu poder discursivo e suas armas retóricas não conseguem domar. Sua infância de órfão e sua adolescência de quase mendigo o pressionam, pelo lado do passado, a se aferrar ao seu lugar social de determinador da verdade e da autenticidade de quadros e versões da biografia do *seu* Emílio Vega, a protegê-lo contra o caos das vozes dissonantes.

Gaspar é procurado por pessoas que lhe trazem objetos aos quais falta a aura de obras únicas. Pedacos de madeira ou outros objetos cobertos por pinturas de marinhas, trazidos por pessoas em busca de um autor

³⁰ Idem. P. 35.

³¹ Idem. P. 90.

³² Cf. Ginzburg, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: Op. cit., p. 144-145.

desaparecido, de uma assinatura. Como um misto de detetive e perito criminal, ele tenta impedir que o laudo sobre Vega, que construiu com tanto esmero ao longo dos anos, seja desestabilizado: “Por livre vontade, retirei as luvas de borracha na hora de fazer a autópsia. Mas o efeito às vezes me alarma. Mesmo em um cadáver, nem tudo está morto. Pressinto que discutir a impostura a revigora”³³, pensa ele, a propósito de mais uma falsificação que lhe chega em mãos. A fragilidade do propósito de Gaspar vai se revelar através da inserção de Inácio Cabrera, o pretenso amigo do falecido pintor, na trama. A versão que este traz a respeito da vida do pintor é reproduzida em diversos capítulos: a residência em um barco, a rotina de embriaguez etc. Gaspar, como um detetive, procura encontrar indícios da existência de Inácio Cabrera na vida de Vega. Sua investigação é apresentada pela narrativa de modo a acentuar o caráter artificial e até mesmo arbitrário da descoberta por ela produzida. Depois de martelar “mil vezes a mesma pergunta”³⁴, o detetive/perito consegue fazer com que “alguns vestígios da ação de Inácio Cabrera” se revelem: “Eis a imagem deixada pelo fantasma de Inácio, nas recordações de décadas passadas *que fiz reviver em várias pessoas*. Não existia mais dúvida. Inácio Cabrera havia intermediado a venda de diversas tábuas de Vega.”³⁵ Em sua investigação tão meticulosa quanto tendenciosa, Gaspar termina por formar a opinião de que Inácio tinha papel decisivo na composição da imagem de Emílio.³⁶ A revelação final, algo teatral, de que Inácio e Vega são o mesmo indivíduo leva Gaspar a reconstituir a história do pintor: seu quase afogamento, seu salvamento por uma família de pescadores, sua amnésia temporária, em parte causada pela abstinência de álcool, e, principalmente, o ponto em que “tinha nascido Inácio Cabrera, o imitador, o teimoso falsário de Emílio Vega, um dos principais difusores da lenda piegas, o amigo do pintor morto.”³⁷ A revelação de Inácio, sugerida pela narrativa quase ao ponto da confirmação cabal, faz com que o perito, até então detentor de todos os direitos sobre a imagem do pintor pretensamente falecido, reconheça: “me aventurei além dos limites da minha doutrina”³⁸, o que o obriga a abrir mão da ordenada ficção que tão cuidadosamente havia composto, e aceitar tomar parte na constituição de outra. O golpe final vem de uma conjunção de acaso e oportunidade, quando uma crise financeira da galeria onde trabalha, aliada ao reaparecimento de Inácio/Vega com seis telas de Vega recém “encontradas” proporcionam não só uma reviravolta na trama, mas na compreensão que o personagem narrador tem de si. Uma destas novas pinturas era um “barco a seco”: “tratava-se de um Vega legítimo, e dos mais impressionantes”, ao passo que “as outras cinco tábuas confessaram depressa, uma a uma, sob a lâmpada fixada à minha mesa e sob o foco das minhas lentes.”³⁹ Ao autenticar todas as seis tábuas, que salvariam a galeria, Gaspar é obrigado a modificar sua versão de si mesmo e de seu ofício, e, por extensão, sua opinião sobre a construção disto que chamamos de *realidade*: “lembrar, conhecer, provar, saber – tudo isso é muito bom de se dizer, muito bonito de se ouvir. Mas está condenado a ser pouco mais do que o esforço para que alguém acredite em alguém. O esforço para uma pessoa se convencer de uma história montada, inventada, adulterada ao gosto das circunstâncias.”⁴⁰ O seu percurso é o do aprendizado de que “conhecer alguma coisa significa impor ao mundo a marca da minha mão.”⁴¹

³³ Figueiredo, Rubens. Op. cit., p. 142.

³⁴ Idem. P. 146.

³⁵ Idem. P. 146-147. Grifo nosso.

³⁶“(…) constatee como ele punha em circulação uma espécie de folclore em torno do local onde encontrara as tábuas. (...) Aproveitava, assim, para semear pontos-chave da imagem de um Vega semilouco, um pintor genial mas sem nenhuma noção do mundo nem de si mesmo. Mais de uma pessoa, premeida pela minha insistência, admitiu ter ouvido de Inácio declarações dessa ordem.” Idem. P. 147.

³⁷ Idem. P. 181.

³⁸ Idem. P. 151.

³⁹ Idem. P. 185.

⁴⁰ Idem. P. 187.

⁴¹ Idem.

“Por que não poderia o mundo *que nos concerne* – ser uma ficção?”, pergunta Nietzsche⁴². A esta pergunta, que tanto mal-estar causa ao nosso senso comum, sempre tão cioso de que determinadas ficções passem por verdades, um romance como o de Rubens Figueiredo responde sem engasgar. O personagem Gaspar passa por um aprendizado, um processo nítido de formação, coisa rara em se tratando de narrativa contemporânea. Ao fim deste processo, compreende algo sobre o modo como se constrói o cotidiano mais concreto, e sobre o papel fundamental que a mentira, o fingimento, enfim, a ficção desempenham nele. A tentação do realismo é completamente evitada na construção do romance, com sutileza e sobriedade, sem qualquer recurso ao mergulho no delírio, na fantasia desenfreada que substitui o pretense real, como acontece por exemplo nos romances de João Gilberto Noll e, em parte, nos de Chico Buarque, nos quais, apesar ou justamente por causa deste recurso ao domínio da alucinação e da loucura, permanecem intocados os direitos de um pretense real, que subsiste para além do que é narrado. O romance de Figueiredo, ao contrário, parece calmamente convencido do teor artístico das narrativas que compõem a chamada vida real, do caráter *poético* da realidade prosaica. Evitou-se, assim, tanto o realismo ingênuo quanto o mergulho num subjetivismo desiludido com a falta de sentido do real, posições antagônicas que ao final se tocam. Devemos chamar atenção ainda para o espaço que é dado neste romance à ponderação ética a respeito das ficções assumidas, ao fato de que há conseqüências nos caminhos assumidos, mesmo que não haja escolha prévia, ou espaço para um abstrato livre-arbítrio. Gaspar sabe por que deseja manter certa ficção em detrimento de outras, percebe o momento em que não é mais possível mantê-la, sabe o que perde ao se ver obrigado a mudar de rumo, tenta resguardar certa liberdade frente à deriva completa, sem descuidar de fazer notar a dificuldade e os riscos de sua empreitada. Sabe que precisa, a certa altura, negociar com outras vozes uma nova versão, sempre provisória, disto que então vai ser chamado de realidade. Ou seja, ele acompanha, *a seco*, um barco que ao mesmo tempo lhe pertence e que foge ao seu controle. A afirmação de um tal caminho por parte de um romancista contemporâneo brasileiro nos chama a atenção, ainda mais em tempos de capitulação completa e generalizada diante de um mundo midiaticamente urdido, no qual a tentação do realismo, paradoxalmente, é ainda mais forte. Haveria, como o defende Gianni Vattimo em *A sociedade transparente*⁴³, espaço para a liberdade no mundo da informação ao vivo, vinda das mais diversas regiões do mundo, do país, da cidade? Talvez a arte do romance esteja especialmente apta a investigar isto.

Bibliografia citada:

ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos/W. Benjamin, M. Horkheimer, T. Adorno, J. Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AUSTER, Paul. *Trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

⁴² Nietzsche, Friedrich. Além do bem e do mal. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. Aforismo 34, p. 41.

⁴³ Lisboa: Ed. 70, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário" In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Ed. 70, 1989.