

BARCO A SECO, DE RUBENS FIGUEIREDO: CERTEZAS E ENGANOS DA IMAGEM IDENTITÁRIA

Ivone Daré Rabello

É sempre um risco tratar de autores contemporâneos, sobretudo, neste momento histórico. A dificuldade da visada crítica tem a ver com o fato de que, com a desagregação do projeto moderno-modernista, entrou-se em um regime regulado pela rotinização das vanguardas, pelas ramificações heterogêneas da produção, pelo desapego à tradição literária acumulada e pelo cerco sempre alerta do mercado.¹

Atualmente, como sabemos, as práticas culturais e a produção de objetos de cultura seguem o ritmo industrial e são governadas hegemonicamente pelas leis do mercado. As promessas de talento surgem e desaparecem rapidamente. Os autores que se estabelecem formam nichos que se autoproclamam e se autoprotegem, como maneira (com maior ou menor grau de cinismo) de permanecer gravitando na mídia e/ou nos setores especializados das academias, não raro elas também muito próximas dos movimentos do mercado. Também na área da cultura, o ponto de vista da mercadoria detém a primazia. Inclusive por isso é difícil tratar de autores que, sem terem se cristalizado como produto, ainda estão *experimentando* técnicas e *buscando* temas.

Este, parece-me, é o caso de Rubens Figueiredo. Daí ser cedo demais para escrever ou falar em definitivo sobre ele. Outros escritores brasileiros, mais ou menos de sua geração, ou inseridos no mercado editorial à mesma época, já se fixaram numa certa linhagem estilística e temática, sem que nenhum duplo ameace sua identidade autoral. Diferentemente disso, e sem ainda ter realizado uma obra cujo valor seja indiscutível, Rubens Figueiredo é um escritor em processo de formação. Assim, não é possível, até agora, estabelecer de modo cabal as tendências de sua composição nem definir-lhe o valor – questão sempre decisiva para o crítico literário. Neste momento, porém, sua *identidade autoral* projeta-se numa direção determinada, o que permite algumas considerações menos incertas.

O mais marcante é que esse movimento implica (e supõe) o apagamento de um “outro” Rubens Figueiredo, aquele do início de sua carreira, mais aderido à produção para um setor especializado, e lucrativo, do mercado cultural: a chamada “literatura infanto-juvenil”.² Em nove anos, publicou três romances

policiais: *O mistério da samambaia bailarina* (Rio de Janeiro: Record, 1986), *Essa maldita farinha* (Rio de Janeiro: Record, 1987) e *A festa do milênio* (Rio de Janeiro: Rocco, 1990). Depois desse fecundo período de produção menor, e relativamente consagrado na área (um de seus livros tem na contracapa um elogioso comentário de Luís Fernando Veríssimo que decerto funciona como rótulo que alavanca a vendagem), retirou-se por quatro anos e, a partir de 1994, surgiu um Rubens Figueiredo transformado. Creio ser necessário investigar as origens da constituição literária desse “novo autor” que, flertando com um lugar no mercado, aprendeu a livrar-se do que fora para constituir-se *como um outro*.

Entre os romances infanto-juvenis e os contos de *O livro dos lobos* (Rio de Janeiro: Rocco, 1994), *As palavras secretas* (São Paulo: Companhia das Letras, 1998), *Contos de Pedro* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), bem como o romance *Barco a seco* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001), não há continuidade estilística ou temática aparente. Mais do que a experiência inicial com o romance (entre 1986 e 1990), depois a migração para o conto (desde 1994) e a retomada do trabalho com o romance (com *Barco a seco*), o que está em causa não é a experimentação com os gêneros, e sim a *matéria* a formalizar nas obras, bem como os resultados da composição e do estilo.

Ao que tudo indica, no início de sua carreira, Rubens Figueiredo tentava trazer para o campo da literatura infanto-juvenil uma nota de vanguardismo entre aspas, pois aplicava, no campo da literatura de entretenimento, traços de composição que, derivados das injunções históricas dos movimentos artísticos do início do século XX (os quais, entre outras coisas, punham em xeque a forma orgânica naturalizada), já haviam se banalizado. O artifício artístico torna-se mero *exercício de estilo*, que condiz com a transformação do livro em produto localizável nas prateleiras do mercado de bens culturais.

Nas suas paródias do romance policial *noir*, o escritor vale-se de procedimentos como a fragmentação da narrativa, a multiplicação de pontos de vista (configurando o sentido aberto e multívoco da história), a representação da oralidade mais corriqueira. Mas os enredos não convenciam: numa história que ainda se prendia à pretensão de “narrar”,³ a inverossimilhança das situações e peripécias não sustentava a vontade de pôr em cena indivíduos comuns que, sem mais nem menos, viam-se envolvidos em complôs internacionais com fortes interesses políticos e econômicos. Certa graça advinha do deboche das soluções realistas, do abuso das brincadeiras verbais, da *blague* pela *blague*, mas o tom dominante era o da inadequação de alguns expedientes de composição (como a do papagaio-narrador, por exemplo, que conduz parte da narrativa

em *O mistério da samambaia bailarina*, sem que do artifício resulte outro significado que não seja a piada irrelevante com a tradição). O que restava, de fato, era a vontade de dominar a estilização da língua falada e de se apropriar dos recursos da ironia na angulação narrativa e no desenho das personagens.

Nessa perspectiva, *O livro dos lobos* surpreende muito. Na coletânea de contos ficam nítidas a depuração linguística, a supressão dos excessos de *blagues*, a alteração dos temas – mudança radical em relação ao caminho que já estava fixado. Depois deste livro, não haverá outros desvios.

*

As inflexões do processo de identidade autoral de Rubens Figueiredo ocupam, não sem mal-estar, a crítica que se dedica à análise dos contemporâneos. Alguns simplesmente ignoram o autor dos romances infanto-juvenis – e eles estão em boa companhia, pois é o próprio Rubens Figueiredo quem afirma, quando trata de sua carreira anterior, que aquele autor provavelmente já está “morto”; ele não o reconhece mais e fala de si mesmo como se se tratasse de um desconhecido.⁴ Outros críticos tentam estabelecer traços de continuidade naquilo que, de fato, é bastante diverso: o modo realista do enredo cede lugar ao estranho, por vezes ao fantástico; o coloquialismo exagerado é subjugado pelo estilo enxuto e preciso.

Aliás, principalmente após *As palavras secretas*, a crítica com frequência se refere à “escrita precisa” que caracterizaria Rubens Figueiredo. O comentário, apesar de impreciso (o que querem dizer, afinal, esses termos? será ele um novo *Leão de Ruão* na periferia?), pretende estabelecer diferenças entre a representação estilizada da “língua falada” e o fraseado mais “literário” que marcaria suas últimas composições. De certa forma, a observação é correta, sobretudo se pensarmos nas diferenças da dicção dos romances infanto-juvenis e a dos livros após 1994. No entanto, ela deixa subentendida a *avaliação* da diferença entre a técnica deste autor (e de alguns outros escritores, consagrados pela “elegância” de seu estilo, como Milton Hatoum, por exemplo) e a da maioria dos autores brasileiros contemporâneos em que são hegemônicos a *mimesis mimesis* da linguagem “brutalista”, o flagrante da cena cotidiana ou, ainda, a representação do fluxo (caótico) da interioridade.⁵ Assim, sem negar a verdade do comentário, ele é apenas o começo da conversa quando se trata de analisar a composição de Rubens Figueiredo. Será preciso extrair as conseqüências da “escrita precisa” desse autor para avaliar seu significado bem como seu teor de verdade.

A primeira e mais evidente conseqüência da “escrita precisa” – se a entendermos como estilização de uma linguagem que anseia apreender o sentido da

realidade representada e que não se deixa captar senão em fragmentos e visões parceladas⁶ – é que ela está a serviço da tentativa de *organizar* a experiência dos narradores. A *voz narrativa* (e não simplesmente a voz autoral) apropria-se de um modo de dizer, balizado como “artístico”, para formular o que consegue captar dos acontecimentos. A dicção dos narradores é, assim, emblema que os distingue em meio à desordem da realidade. Os narradores podem ser quaisquer pessoas que tenham vivido acontecimentos que se abateram sobre elas, sem necessariamente tê-los compreendido; a escritura quer pôr em ordem, e assim dar “dignidade” estilística⁷ àquilo que permanece desorganizado no plano do conhecimento. Ainda mais: os narradores podem ser também uma voz que, estando fora dos acontecimentos, mistura-se à interioridade dos personagens que apreendem (ou não apreendem) o mundo à sua maneira. Isto é: a “escrita precisa” efetivamente engloba um ponto de vista segundo o qual a corrente da vida – aleatória, banal ou simplesmente estranha – precisa ser pensada, refletida, organizada com exatidão e “dignidade” lingüística na contracorrente das experiências-limítrofes, desorganizadas, brutais, aparentemente governadas pelo acaso, tal como os indivíduos as vivem.

Diretamente associado a isso, o modo de composição do enredo tende a ultrapassar os limites dentro dos quais se mantêm estáveis as *aparências* identitárias. Os relatos estão organizados a partir de muitos e diferentes tipos sociais,⁸ nos quais se buscam os traços de uma subjetividade “autêntica” – na qual, ao que tudo indica, o narrador ainda crê, ou ainda quer crer. Mas o que de fato conta é a presença de um outro, sempre por perto, insinuante, gerando, por vezes, uma tensão insolúvel. Um e outro se misturam de tal modo que se torna suspeito qualquer esboço da figuração da autenticidade autônoma. A estabilidade da *imagem* identitária é, assim, posta em xeque, mesmo que nenhum acontecimento contenha a possibilidade de *transformar o indivíduo* e de fato *torná-lo um outro*. Um se torna outro apenas em aparência. Também o mundo parece tornar-se um outro, mas nada se altera efetivamente. Os fatos e a própria subjetividade continuam incompreensíveis para os que viveram os eventos. Presos à circunstância imediata ou permitindo que se mostrem, por meio deles, dilemas psíquicos pretensamente únicos e individuais, os acontecimentos seguem uma lógica cuja evidência não está dada. A verdade objetiva – a razão abstrata que move os dias – permanece escondida naquilo que não está à mostra.

A recorrência dessa articulação estilístico-temática torna-se mais significativa à medida que acompanhamos as produções mais recentes de Rubens Figueiredo, quando se afirma a virada de sua imagem identitária como autor.

Essa recorrência, aliás, permite dizer que este autor se alinha a uma tradição bastante importante para o romance brasileiro, em que é bastante significativo o tema do duplo.⁹

Nos enredos de Rubens Figueiredo – contos ou romances – o *duplo* é presença indiscutível. Qual a significação específica desse tema em narrativas tão diferentes? Em *Barco a seco*, o tema da constituição de uma identidade – a *construção* de uma imagem identitária – retoma e coloca no centro do romance o tema já presente no conto “Os biógrafos de Albernaz” (de *O livro dos lobos*), o qual, por sua vez, estará presente também em “A última palavra” (de *Contos de Pedro*). Como podemos constatar em várias das narrativas, há quase uma idéia fixa que se pode formular como se segue: quem sou eu? o que é o indivíduo? o que se esconde sob a imagem que se tem de alguém e, principalmente, de nós mesmos? Certamente, alguns dilemas vividos pelo próprio autor, em busca de seu reconhecimento público, constituem a própria matéria da literatura que ele produziu. E assinalo isso não para explorar qualquer relação direta entre biografia e produção artística, mas para insinuar que o tema pode ter uma significação emblemática para a reflexão sobre o indivíduo no quadro do momento histórico contemporâneo.

O indivíduo, em tempos do capitalismo tardio, expõe-se – e isso já não implica nenhum esclarecimento – como aparência entre aparências. (Diz-nos Adorno, em *Mínima moralia*, que “em algumas pessoas já é um descaramento dizerem ‘Eu’”.) A identidade, segundo os modelos contemporâneos, parece seguir uma regra: a de se liberar da experiência vivida, ou mesmo negá-la, porque ela se mostra de tal modo incompreensível, de tal modo fantasmagórica, que é preciso esquecer o que, entretanto, não se esquece nunca. Só é possível “identificar-se” ao se aderir a um “modelo”, a uma *aparência* identitária, que nunca cessa de se mostrar como nova. Isto é: as configurações daquilo que chamamos de “individualidade” freqüentemente escondem o que joga o esconde-esconde da mercadoria: a cada dia, um novo modelo de identidade se impõe. Se o tema pode até parecer novo, lembremos, porém, que ele reveste de novidade, com a alusão aos materiais especificamente atuais, a velha ilusão da autonomia do sujeito – ela própria resultado histórico das determinações objetivas que a produziram e que resultaram, também, no elogio da “autenticidade”.¹⁰

A obra recente de Rubens Figueiredo faz dessa configuração (histórica e social) a força motriz da forma literária, buscando as manifestações específicas dessa lei geral.

*

No caso de *Barco a seco*, o narrador é alguém que *precisa* impor limites bem demarcados, que o separem tanto dos outros – quaisquer que sejam – quanto da aniquilação. O lema desse homem – Gaspar Dias – é “Existe um limite para tudo” (frase da abertura do romance) e franqueá-lo implicará perigos que, ao mesmo tempo, seduzem-no e assustam-no. A emblemática cena do primeiro capítulo fala por si só. Gaspar Dias nada, mas sempre estabelece uma linha imaginária no mar, que o salva de misturar-se aos outros na praia e, também, de avançar mais do que deve, pondo em risco sua vida. Certa vez, porém, não consegue resistir e, preso à armadilha que ele próprio constituiu, ultrapassa o limite e se arrisca a afogar-se. Num esforço brutal, salva-se – e a experiência serve-lhe para reafirmar a si mesmo: apenas por meio da autodisciplina é possível existir, individuar-se supõe controle e contenção – bem como o triunfo das forças de repressão. A aniquilação – tornar-se outro ou morrer – é, porém, o outro lado da vontade tenaz da individuação.

No primeiro capítulo de *Barco a seco*, a dimensão temporal dos acontecimentos fica como que suspensa – tudo que será narrado não se situa num antes ou num depois dessa representação simbólica que o indivíduo faz de si mesmo. Suspensa, a experiência emblemática revela um projeto – demarcar-se e delimitar-se – e, ao mesmo tempo, sua supressão temporária (com os riscos da aniquilação). Um movimento incessante: delimitar-se, ultrapassar limites, deter-se a um passo da aniquilação, reconstituir-se. Tal reconstituição, porém, é (sempre) precária, já que o anseio por individuar-se demarcando limites repõe incansavelmente o mesmo movimento: ir além desses limites, viver o risco e o gozo de não se deixar aniquilar. Numa espécie de círculo infernal, a única certeza é a instabilidade. A única saída para essa subjetividade é a morte. “Um morto é irrefutável”, dirá o narrador – ainda nesse primeiro capítulo.

Quem dera agora estivesse bem morto – um corpo despejado na areia pelo braço mole de uma onda. Assim não há dúvida de que elas [as mulheres] teriam mais respeito por mim. Morto, meu poder sobre elas seria de fato enorme (p. 17).

Tudo que é enunciado e narrado no romance tem raiz nesse sujeito, cujos contornos só aos poucos ganham especificação – e, aliás, de modo fragmentário. Reduzindo os termos do problema, digamos que Gaspar Dias vive uma situação insolúvel: ele tem de sepultar seu passado de João Ninguém para tornar-se um cidadão respeitável – o que se traduz pela posse de bens e de uma função que os garanta. Apartamento, carro e dinheiro no banco significam respeitabilidade pública. Gaspar Dias quer construir uma identidade que não

o torne próximo daquilo que abandonou. Quer livrar-se da condição de abandonado, de relegado, de pária, para poder constituir-se. Daí a força emblemática daquele primeiro capítulo cujas significações rondam o significado da história propriamente dita, contada pelo narrador a partir do segundo capítulo.

Gaspar Dias forja sua imagem identitária por meio da proximidade com a alta cultura – ou melhor, às bordas dela, numa situação limítrofe. Contra todas as expectativas e possibilidades sociais (numa situação histórica em que a carreira não se abre ao talento sem concessões que o desfiguram), e com golpes de sorte, ele o consegue, mas isso lhe custa demarcar com clareza o apagamento do que deixou de ser.

Assim, num primeiro plano da significação, a “escrita justa e precisa” desse narrador sobre sua experiência, bem como a deliberada disciplina para escrever a biografia de um pintor – feito que lhe propiciará obter reconhecimento – são seus *imperativos* e a consequência de seus esforços para constituir sua imagem identitária e afirmar a conquista de sua ascensão social. O estilo, assim, é a formalização do pertencimento social que o narrador quer forjar para si mesmo. O estilo implica um ponto de vista social – daquele que forja, também na manipulação do aparato social da língua, um lugar de pertencimento.

As atividades profissionais nos domínios da alta cultura (as belas-artes) e o estilo estão a serviço da possibilidade de mover-se socialmente ou, ao menos, de destacar-se da massa anônima de onde provém Gaspar Dias. Para mudar de patamar social, é preciso mudar de língua e de alma. “O estilo é o homem”, poderíamos dizer, numa acepção particular, uma vez que formaliza o lugar social que o narrador quer forjar para si mesmo. Isto é: Gaspar Dias prende-se a uma *maneira* de empregar a língua que lhe permita destacar-se de seu lugar de origem (social)¹¹. A mudança que deve fazer para obter conquistas não é, aqui, um *capricho* (como ocorre com Brás Cubas e Macunaíma, personagens muito representativos na nossa literatura). Trata-se de *uma necessidade* que pode ser compreendida a partir das origens sociais de Gaspar Dias e do estado de exclusão de direitos e de bens (inclusive culturais) aos quais está submetido o proletariado urbano. Para Gaspar Dias, a mudança é um imperativo para *constituir-se diferenciando-se*. A férrea disciplina para construir nova imagem é, sobretudo, resultado social.

O narrador protagonista quer se constituir como imagem, dizíamos, e, para isso precisa soterrar seu passado. Órfão (sua mãe talvez houvesse matado seu pai – e isso é tudo que ele sabe de seu passado “original”, por assim dizer), foi adotado por uma família que sobrevive nas esferas arcaicas da produção¹²

(a mãe adotiva é empregada doméstica; o pai faz serviços eventuais). Mas o menino não se parece fisicamente com nenhum deles, nem com seus quatro “irmãos”. Desde cedo aprende – nas lições da escola e da casa – que teria de forjar seu lugar identitário por meio da diferença.

O caminho para obter suas conquistas exige dele a reprodução dos mecanismos de exclusão e de violência que vê disseminados à sua volta. Mesmo para simplesmente sobreviver, na escola e em casa, para que obtenha um lugar no mundo é necessário que *um outro* não o tenha:

... comer era importante. Era uma aula, era um dever e uma prova a que nos submetíamos todos os dias. E não se tratava de mastigar e engolir até o fim, para depois lamber a ponta dos dedos um a um e chupar os restos de carne grudados nos molares. [...] Havia algo que não estava na comida, mas que fazia parte de toda refeição. Algo que se metia entre nós, na fila do lanche e do almoço. A distância entre um aluno e outro, na fila, abrigava inimigos e obstáculos tão numerosos quanto os que povoavam o espaço entre uma vontade e a sua satisfação [...] // O calcanhar violento de encontro à canela de quem vinha atrás, o chute de bico contra o tornozelo de quem estava na frente. O pisão que explodia em cheio no dedão espremido dentro do sapato e a dor que irrompia de baixo e subia pelos ossos até rebentar com toda força dentro dos olhos fechados. Essas foram as primeiras experiências na fila da comida, as manobras ao rés do chão (pp. 154-155).

Mas Gaspar não quer apenas subsistir *como todo o mundo que ele conhece*; ele quer chegar a um *outro lado*. Para conquistar isso, é preciso diferenciar-se de “todo o seu mundo”. É necessário diferenciar-se para incluir-se num “outro mundo”; é necessário incluir-se como *um outro*, num novo patamar social.

Note-se que as figurações desse passado – que nesta paráfrase faço parecerem representadas linearmente – surgem na estrutura da composição narrativa apenas à medida que, já com sua nova imagem identitária, as certezas são postas em causa e o projeto se revela, se não enganoso, fracassado. Os fragmentos da história de quem foi Gaspar surgem misturados às tentativas, também falhadas, de escrever sua obra – a biografia de um outro, um pintor a quem dedica seus esforços de especialista. À medida que sabemos o que fracassou, temos acesso a fragmentos cada vez mais progressos da sua vida anterior.

Contra todas as possibilidades (sociais), Gaspar Dias tornou-se um perito em artes plásticas. Sua função – a que lhe garante meios de vida, de ascensão social e de reconhecimento público – consiste em investigar a autenticidade das obras do pintor Emílio Vega. Estabelecer o limite entre o verdadeiro e o falso. Mas isso não lhe basta: Gaspar quer também reconstruir a identidade desse pintor que, nos círculos acadêmicos, é considerado obsoleto e passadista e que, nos circuitos comerciais das galerias, ganha mais e mais adeptos à medida

que suas obras têm valor de fetiche. (Decerto isso promove uma verdadeira caça às tábuas perdidas de Vega bem como o preço mais alto delas e de todo o trabalho ligado à autenticação). Vega, o homem-pintor bêbado e irresponsável, que pinta em restos de barco, em suportes residuais, parece encarnar, para seus consumidores, o ideal do artista em que vida e obra se constituem unidade indissolúvel, “autêntica” – sem limites demarcados. Na direção oposta, é exatamente a falta de especialização e de trabalho disciplinado e atualizado de Vega que impede a crítica de considerá-lo um grande artista, nos padrões em que está implicada a arte moderna. Mas fala mais alto o mercado: o mito do artista que se alimenta da arte para dissolvê-la nas telas produz bons negócios.

Gaspar Dias se insurge, igualmente, contra o valor da “lenda” do homem-arte e contra o veredito que as academias pronunciaram a respeito do não-valor (artístico) das telas daquele pintor. Para esse perito, que quer se consagrar pela diferença, é necessário criar um outro Vega, franqueando os limites da avaliação de um e outro círculos. Quer estabelecer um novo limite, para ele mesmo e para aquilo de que se ocupa. Quer criar *um outro Vega* também porque desse modo ele mesmo, Gaspar, se tornará definitivamente *um outro*. A imagem identitária de Gaspar dependerá, assim, da identificação das obras de um pintor tanto quanto da transformação da imagem identitária desse artista. Um existe apenas por meio do outro.

Se esse é o problema central do projeto de vida de Gaspar Dias, o que temos diante de nós, na leitura do romance, é a progressiva revelação do fracasso da proposição. Se Gaspar buscara constituir-se por meio de um outro (o pintor Emílio Vega), e já se tornara um outro (o perito) por meio dele, o fato de Vega escapar aos limites reduplica as armadilhas identitárias e traz à superfície o que o próprio Gaspar sepultara. O projeto desse narrador, como se vê, traz consigo a perigosa sombra do duplo, de início soterrada. À medida que Emílio escapa a Gaspar, à medida que fracassam as tentativas de escrever sua biografia – até porque, ao fazê-lo, Gaspar mistura-se a esse outro cuja vida deveria ter “limites” objetivados –, e à medida que surgem novas armadilhas contra Gaspar, a matéria narrativa ganha sua forma e ritmo.

Na estrutura da composição, há uma espécie de luta entre duas maneiras de contar. Tal luta também é insolúvel no romance. Explico-me. A composição parece firmar-se na direção de uma história que pode ser contada (com o que isso implica de “conflito dramático”, à maneira da narrativa realista): Gaspar Dias conhece um homem, chamado Inácio Cabrera. Este homem lhe diz que fora amigo de Emílio Vega e que tem tábuas ainda desconhecidas feitas pelo pintor. Pouco a pouco, Gaspar Dias se dá conta de que é o próprio Cabrera

quem “alimenta” o mercado com falsificações e, eventualmente, com tábuas autênticas, portanto com preços mais altos, assim como fora ele quem criara o mito do homem-arte, pintor-bêbado. Gaspar desconfia da identidade de Cabrera, mas só depois que este lhe dá os meios e todos os indícios para saber o que está em jogo (o que é verdade e o que é mentira sobre a vida e especialmente a morte de Vega, sobre a produção de suas tábuas e o aparecimento aleatório de algumas delas) é que Gaspar descobre que Inácio é Vega. Como Gaspar, que enterrou seu passado para conquistar novo lugar de pertencimento social, Cabrera inventou a morte de Vega e também a lenda sobre a vida, o processo de produção das telas e o afogamento de Vega. Como Gaspar Dias, Inácio Cabrera enganou a si mesmo e aos outros: inventou uma imagem identitária para poder viver da própria burla. Como num espelho, Gaspar e Vega/Cabrera repõem o processo de enganos em que se constitui a identidade burguesa: coisa num mundo de coisas.

A história é contada; o conflito dramático chega ao fim. É por isso que se pode dizer que ainda há, nesse romance, certa *confiança* no relato – e, indissolavelmente ligado a esse aspecto, um flerte com o mercado.¹³ Mas essa avaliação corre o risco de ser injusta. Se o romance mantém o conflito dramático, a *confiabilidade* do relato fica minada por dentro, na própria estrutura da composição. Os capítulos em “desordem”, que acumulam fragmentos heterogêneos, sem continuidade temporal, vários conflitos paralelos não concluídos (por exemplo, aquele entre a dona da galeria e seu filho, homem que vive às expensas da cordial exploração dos anseios e dos recursos de sua mãe, que o criou para ser um homem capaz para qualquer atividade), a biografia de Vega que é necessário interromper por causa da mistura entre Gaspar e o pintor, o passado que irrompe no presente de Gaspar Dias – tudo isso coloca em xeque a narratividade. A própria tentativa de inventar a biografia de Vega, que reinventaria a biografia de Gaspar, é minada pela dúvida quanto à autenticidade dessa biografia, uma vez que ela está carregada de projeções de Gaspar e, assim, traz à boca da cena episódios do passado infantil do narrador. E, finalmente, tudo que havia sido delimitado confunde-se. O último capítulo retoma o primeiro, mas a identidade do narrador já não se define: é uma terceira pessoa quem conta que, certo dia, transpondo os limites, alguém se afoga e, nesse momento, mistura-se às telas de um pintor ou à pintura de palavras e pensamentos, ainda ansiando salvar-se:

Só que o pior, talvez, vem agora, no que ele pensa, ou no que quer que pense dentro dele, no que quer que tome nas mãos o seu pensamento e o molde à vontade. O pior é ver que

o que parece ser o seu último fôlego serve apenas para dar vida, em sua mente, à imagem em que ele se vê misturado às tintas de suas próprias tábuas. [...] Visões do pintor que ele inventou, que ele roubou, o pintor com quem ele quis de todo jeito fazer uma troca mas que, no último instante se recusava e fugia. O pintor que ele fundiu da matéria da sua própria vida [...]. O pintor que [...] sem ele, sem o seu sopro repetido e tenaz, nem mesmo teria existido. // De repente, por trás de um pico de espuma, ele avista umas pedras familiares. Sabe que há um jeito de usar o impulso das ondas para ser levado até lá. // Porém desiste da primeira onda [...], ele ainda espera a onda seguinte. [...] Eles [os segundos] vão levá-lo aos trancos para uma ponta de granito onde, quem sabe, mesmo machucado, e contra toda razão, e até contra a mera decência, ele espera mais uma vez se salvar (pp. 190-191, grifos meus).

Rubens Figueiredo convida-nos a refletir sobre os enigmas da identidade em tempos em que um e outro estão permanentemente ameaçados de tornarem-se coisas que gravitam em torno da lei da existência como sobrevida, quando existir supõe eliminar o outro. Com a abolição da confiança na identidade burguesa, o sujeito enfraquecido é presa do triunfo do engano. Um e outro não têm possibilidade de tornarem-se eles-mesmos – seja lá o que isso possa significar – fora da ilusão da “individualidade”. O “sujeito suposto poder” aprendeu que nada pode.¹⁴ E, assim, sob o ângulo de um Gaspar Dias que *quer ser*, e não é mais que um fantasma entre fantasmas, a situação do sujeito contemporâneo lança luz espectral sobre o sujeito burguês clássico, já que o processo que determinou a metafísica da autenticidade – que acompanhou o da emancipação – está historicamente atrelado à mentira ideológica e à alienação.

Notas

¹ Sobre o assunto, ver, entre outros, “Modernidade e revolução”, de Perry Anderson, in: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 14, fev./86, pp. 2 a 15.

² Embora o tema não seja central aqui, convém lembrar que Rubens Figueiredo começou sua carreira literária como uma espécie de *ghost writer* para a Editora Cedibra, especializada em livros de bolso (banguê-banguê, românticos e eróticos) que atenderiam ao que se pensava ser um público popular, constituindo entre “cultura de massa” e “consumo de massa” a base da economia de produção mercadológica e dando continuidade à lucrativa demanda por sublitteratura. Sobre seu trabalho à época, é o próprio autor quem afirma: “Havia uma censura intermitente em torno dessas publicações, sempre sob suspeita de pornografia. Sem nenhum aviso os livros eram retirados. A editora se atrapalhava com esses surtos das autoridades. Meu trabalho resumia-se ao seguinte – quando os livros eróticos eram recolhidos, os editores me pediam para transformar os originais eróticos em livros românticos para que pudessem ir para as bancas. Passado algum tempo, quando os eróticos já podiam ser vendidos, a editora punha na minha mesa originais de livros românticos e pedia para transformá-los em eróticos. [...] Eram feitos sem nenhum cuidado, traziam incoerências flagrantes. Ninguém assinava. Os nomes eram todos falsos”. Ainda segundo o autor, essa experiência – cujo sabor pitoresco não diminui a ferocidade lucrativa da produção “para o povo” – trouxe-lhe como ganho a superação

do “medo de escrever” (Em “Lições do atrito”, entrevista de Rubens Figueiredo a Augusto Massi, *Rodapé. Crítica de Literatura Brasileira contemporânea*, nº 2, ago./2002. São Paulo: Nankin, p. 209)

³ Remeto às reflexões de Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

⁴ Rubens Figueiredo escreveu, na orelha da segunda edição de *Esta maldita farinha*: “Onde anda o autor deste livro? Ainda existirá a mão que batucou uma parte desta história em uma máquina de escrever mexicana, junto a uma perna engessada até o joelho, erguida sobre a mesinha para o pé não inchar? Não sei. E ninguém mais do que eu deveria saber. Pois convivi com o autor, partilhei dia a dia seus pensamentos, mesmo quando ele não os enunciava em voz alta. Mais do que ninguém, eu estava ao seu lado. O fato é que de uma hora para outra o perdi completamente de vista [...] Se o autor ainda vive, na certa rirá ao ler esta orelha. Achará graça do meu esforço de entender o que ele deixou para trás sem dar explicação. Em todo caso, duvido que ele volte para tomar satisfações” (“Lições do atrito”, cit., p. 210).

⁵ Talvez valha a pena ressaltar que o brutalismo tem a ver com a tentativa de criar a impressão de captar diretamente a barbárie instalada nos grandes centros urbanos por meio de recortes fulgurantes. No mais das vezes, porém, tais recortes – à força de se repetirem, com pequenas variações – tornam-se tão inofensivos como *sketches* jornalísticos, que alimentam a audiência com a falsa “fidelidade” às cenas sangrentas.

⁶ A “era da suspeita” envolve, decerto, também a desconfiança dos escritores quanto à possibilidade de a linguagem ser capaz de representar a totalidade da significação que não está mais dada na realidade objetiva. Sobre o assunto, ver o sempre excelente “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld. In: *Texto/Contexto*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, pp. 75-98. Também para Erich Auerbach a questão é decisiva, quando se trata de figurar a dimensão da “verdade dos fatos” (quase sempre lançados à óptica da subjetividade) no realismo moderno (cf.: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*).

⁷ Tal “dignidade” é, evidentemente, problemática, pois está fundada, na obra de Rubens Figueiredo, numa certa utilização dos padrões (tradicionais) da linguagem “poética” e não raro resvalam para o *kitsch*.

⁸ Há pedreiros, operários, jovens, milionários, prostitutas etc. Em *Contos de Pedro*, os tipos sociais representados são bastante numerosos.

⁹ Sobre isso, é preciso assinalar as contribuições de José Antonio Pasta em “Changement et idée fixe (L'autre dans le roman brésilien)”, in: *Cahier*. Centre de Recherche sur les Pays Lusophones – Crepal. Paris, nº 10, pp. 159-171, 2003; e em “Singularité du double au Brésil”, in: *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis*. Paris: Association Lacanienne Internationale, 2002). Suas pesquisas sobre o duplo no romance brasileiro permitem tratar da recorrência do tema ao longo do século XIX, do XX e até em nossos dias, a despeito das diferenças e dos contrastes advindos das diferentes épocas e estilos literários. Decerto o paradigma da identidade e as reflexões sobre a presença do duplo têm forte presença em toda a cultura ocidental, mas no caso brasileiro há uma especificidade que merece, e exige, que se interogue sobre seu significado formal. Em *Lugar do mito* (São Paulo: Nankin, 2006), Ana Paula Pacheco investiga o tema a partir do conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, trazendo importantes contribuições para a compreensão da sua recorrência e das diferenças de significação ao longo da produção moderna e a transformação, ou permanência, do tema romântico por excelência (cf. pp. 243-256).

¹⁰ Não será demais lembrar que boa parte da literatura brasileira tem de se haver com o problema, até por reproduzir a ilusão da autonomia do sujeito burguês em cenário periférico, em que ou não existiam condições materiais para sua constituição ou, quando passaram a existir (com o desenvolvi-

mento do “trabalho livre”), deixaram rapidamente de ter validade objetiva, dado que a própria existência do trabalho entra em colapso e o “sujeito autônomo” se rende às necessidades da luta pela sobrevivência a qualquer custo. Desse desajuste, sairá, para o bem e para o mal, boa parte da configuração de nossos personagens mais emblemáticos. Não é preciso dizer que o primeiro Machado de Assis, herdando de nossa tradição (brasileira) certo desconforto com os heróis de “tamanho fluminense”, fará exatamente do desconcerto entre material histórico e modelo literário a pedra de toque de sua literatura de mestre. O rosto de Jacobina, de “O espelho”, se refletirá em diversas outras personagens da literatura subsequente, com sentidos nem sempre à mostra.

¹¹ Avaliar (esteticamente) a realização lingüística da narrativa é um problema crítico na obra de Rubens Figueiredo. A “precisão” e a “elegância” do estilo caminham lado a lado com o *kitsch*, com o emprego de fórmulas metafóricas a serviço do embelezamento. Não é possível decidir, mas parece-me que essas fórmulas são uma *estratégia* do autor que constrói seu personagem também como um suporte (paródico) lingüístico condizente com seus anseios sociais. Gaspar Dias fala segundo as “regras do bem dizer”, seguindo a norma discursiva da burguesia, segundo a qual as frases de efeito, a retórica, as imagens grandiloqüentes servem para esconder a realidade. Não é de todo incorreto, porém, colocar o procedimento sob a suspeita de que pode indicar a *adesão* do autor à ideologia do “bem dizer”. Somente o processo da produção posterior de Rubens Figueiredo poderá dar a resposta correta ao sentido do procedimento – o que, aliás, será decisivo para avaliar seu teor de verdade.

¹² No que pese a repetição do já-sabido: as esferas “arcaicas” da produção se prestam ao desenvolvimento peculiar de nossa “modernização”, sempre incompleta. Isto é: o atraso está a serviço do desenvolvimento das formas capitalistas da exploração mundial.

¹³ Refiro-me às reflexões de Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, anteriormente citado.

¹⁴ Sobre a auto-atribuição de um poder que o sujeito julga deter, ver, de Slavoj Žižek, os ensaios reunidos em *La subjectivité à venir* (Paris: Flammarion, 2006).

Resumo: A partir da produção de Rubens Figueiredo, especialmente o romance *Barco a seco*, busco delimitar o problema crítico da configuração da identidade e da ilusão da autonomia do sujeito.

Palavras-chave: Romance brasileiro contemporâneo; configuração da identidade e da imagem identitária; processo histórico e representação literária

Abstract: I aim to circumscribe the critical problem of the configuration of identity and of the illusory autonomy of the subject through Rubens Figueiredo's works, particularly the novel *Barco a seco*.

Keywords: Contemporary Brazilian novel; configuration of identity and of the image of identity; historical process and literary representation