


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

AGNES TERESA COLTURATO CINTRA

MANUAL INTERMITENTE
NOTAS SOBRE A POÉTICA FICCIONAL DE JOSÉ SARAMAGO



ARARAQUARA – SP
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Agnes Teresa Colturato Cintra

MANUAL INTERMITENTE
NOTAS SOBRE A POÉTICA FICCIONAL DE JOSÉ SARAMAGO

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

ARARAQUARA – SP
2008

Cintra, Agnes Teresa Colturato

Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José

Saramago / Agnes Teresa Colturato Cintra – 2008

2 v. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus
de Araraquara

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

1. Saramago, José, 1922- . 2. Poética. 3. Ficção.
I. Título.

AGNES TERESA COLTURATO CINTRA

MANUAL INTERMITENTE

NOTAS SOBRE A POÉTICA FICCIONAL DE JOSÉ SARAMAGO

Tese de Doutorado, apresentado Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Data de aprovação: 25/06/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Universidade Estadual Paulista – FCL / UNESP – Araraquara.

Membro Titular: Prof^a Dr^a Maria Lúcia Dall Farra

Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Membro Titular: Prof^a Dr^a Sônia Helena de O. R. Piteri

Universidade Estadual Paulista – IBILCE / UNESP – São José do Rio Preto.

Membro Titular: Prof^a Dr^a Guacira Marcondes Machado Leite

Universidade Estadual Paulista – FCL / UNESP – Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Universidade Estadual Paulista – FCL / UNESP – Araraquara.

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

A pintura não é mais do que literatura feita com pincéis.
José Saramago (1998, p. 15)

*O arco-íris cai não interferindo
Nas cores do quadro. O pintor
Agradece. O peixe lento
Que o pintor trouxe ao mundo tem
Cores despropositadas, porém não há nenhuma razão
Para apontar aos peixes a responsabilidade
De um erro, afinal,
Estético.
Quanto à literatura: não falha na cor,
Mas jamais acerta nas palavras.*
Gonçalo M. Tavares (2005, p. 96)

RESUMO

Esta tese objetiva apresentar a “outra história” que aflora à obra ficcional de José Saramago e que expõe, de forma intermitente, as diretrizes do seu processo de criação. O texto é visto como construção progressiva de um universo fictício em processo de contínua auto-avaliação e em constante re-elaboração. Integrantes de um fio discursivo coerente, questões específicas sobre o gênero romance e a sua criação, dispersas no todo da obra romanesca do escritor, são reveladoras das linhas mestras que regem a sua poética ficcional. Numa sintaxe coerente que associa explícitos comentários aos contornos alegóricos conferidos às ações das personagens, os romances de Saramago expõem a própria construção, tanto do ponto de vista do seu projeto, como do ponto de vista da avaliação autocrítica do mesmo. A adoção do método comparativo de trabalho sustenta a análise descritiva e interpretativa de obras representativas de momentos decisivos do percurso ficcional do escritor que oferecem patamares eficazes de observação do “caminho já andado” e “do que falta a percorrer” (SARAMAGO, 1983, p. 256). A autoconsciência escritural instaurada no *Manual de pintura e caligrafia*, romance que re-introduz Saramago no gênero em 1977, se configura como um processo discursivo que marca singularmente a produção posterior, pela “carta de rumos” que lhe oferece, sistematizando-a e conferindo-lhe unidade. Observados em sua duração e constância, os caminhos apontados no manual estético de 1977 se fundem num conjunto que possibilita compreender o caráter singular do ficcionista. Emolduradas pelo questionamento fundamental da representação do real, que emerge do diálogo estabelecido entre *caligrafia e pintura*, questões sobre os procedimentos narrativos e discursivos adotados afloram em alguns romances que as polarizam: a interface entre *Levantado do chão* e *O homem duplicado* sustenta a análise do papel do narrador em sua relação com a personagem; em *A jangada de pedra*, um comentário metaficcional insere reflexões sobre a personagem de ficção frente ao herói épico; a alegoria dos bonecos de barro, modelados pelo oleiro segundo um modelo padrão, mostra a paródia enquanto procedimento adotado em *A Caverna*; confrontada com a música, a linguagem ficcional é pensada nas suas possibilidades e nos seus limites em *As intermitências da morte*.

Palavras – chave: Manual. Autoconsciência escritural. Poética. Ficção. José Saramago.

ABSTRACT

This thesis aims at presenting “the other story” that blooms from José Saramago’s fictional work and that exposes, intermittently, the directions to its creation process. The text is seen as a progressive construction of a fictional universe which is in a continuous self-evaluation process and is also in constant re-elaboration. Elements of a coherent discursive thread, specific issues on novel as a genre and its creation, dispersed throughout the author’s novels, are in charge of revealing the master plots that conduct his fictional poetic. In a coherent syntax that links explicit comments to allegoric outlines given to the characters’ actions, Saramago’s novels expose their own construction, from the point of view of his project as well as from the point of view of its self-critic evaluation. The adoption of the work comparative method supports the descriptive and interpretative analysis of representative works from decisive moments of the author’s fictional path, which offer efficient steps of observation on “the walked path” and on “the to-be-walked path” (“caminho já andado” and “do que falta a percorrer” – SARAMAGO, 1983, p. 256). The writing self-awareness first established on *Manual of Painting and Calligraphy*, novel that reintroduces Saramago in the genre in 1977, is configured as a discursive process that singly remarks its next production, by the “letter of directions” that is offered, systematizing it and giving it unity. Observed as to what concerns their length and constancy, the paths pointed on the 1977 aesthetic manual are merged into a set of characteristics that allows one to understand the single character of the fictionist. Framed by the fundamental questioning of the representation of what is real, which emerges from the established dialog between *calligraphy and painting*, issues on the adopted narrative and discursive procedures blossom on some novels that polarize them: the interface between *Levantado do Chão* and *The Double* supports the analysis of the role played by the narrator to what concerns their character; on *The Stone Raft*, a metafictional comment inserts reflections on the fiction character confronted to the epic hero; the allegory of the clay dolls, made by the potter according to a standard model, shows the parody as a procedure adopted on *The Cave*; confronted with music, fictional language is thought as much as it is allowed to what refers to its possibilities and limits on *Death at Intervals*.

Key words: Manual. Writing self-awareness. Poetic. Fiction. José Saramago.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|--------|
| Figura 1. <i>Los dos misterios</i> , de René Magritte..... | p. 62 |
| Figura 2. <i>O pintor e o comprador</i> , de Pieter Bruegel..... | p. 84 |
| Figura 3. <i>Retrato do poeta Pietro Aretino</i> , de Ticiano Vecellio..... | p. 90 |
| Figura 4. <i>Duques de Urbino</i> , de Piero della Francesca..... | p. 94 |
| Figura 5. <i>Madonna del Magnificat</i> , de Sandro Botticelli..... | p. 110 |
| Figura 6. <i>La géante</i> , de René Magritte..... | p. 121 |
| Figura 7. <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> , de Édouard Manet..... | p. 124 |
| Figura 8. <i>O concerto campestre</i> , de Giorgione e Ticiano jovem..... | p. 125 |
| Figura 9. <i>Stato d'assedio</i> , 1972, de Valeriano Trubbiani..... | p. 164 |
| Figura 10. <i>Installazione Stato d'assedio</i> , 1980, de Valeriano Trubbiani..... | p. 165 |
| Figura 11. <i>San Giorgio e il drago</i> , de Vitale da Bologna..... | p. 170 |
| Figura 12. <i>Guernica</i> , de Pablo Picasso..... | p. 170 |
| Figura 13. <i>Quattro storie di Sant'Antonio Abate</i> , de Vitale da Bologna..... | p. 172 |
| Figura 14. <i>O veneno</i> , de René Magritte..... | p. 209 |
| Figura 15. <i>A família de Carlos IV</i> , de Francisco de Goya..... | p. 219 |
| Figura 16. <i>Sofia posseduta dal demonio</i> , de Vitale da Bologna..... | p. 229 |
| Figura 17. <i>Carceri d'invenzione</i> , de Giovanni Battista Piranesi..... | p. 248 |
| Figura 18. <i>Retrato de Paracelso</i> , de Peter Paul Rubens..... | p. 265 |
| Figura 19. <i>Crucificação</i> , de Albrecht Dürer..... | p. 282 |
| Figura 20. <i>Europa na figura de uma jovem</i> , de Heinrich Büting..... | p. 310 |
| Figura 21. <i>A criação de Adão</i> , de Michelangelo Buonarroti..... | p. 403 |
| Figura 22. <i>Hombre con guitarra</i> , de Pablo Picasso..... | p. 405 |

SUMÁRIO

| | |
|---|---------------|
| INTRODUÇÃO | p. 11 |
| 1 MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA, VOZ EM DEFESA DO ROMANCE ... | p. 21 |
| 1.1 O poeta e o cronista em busca da ficção | p. 21 |
| 1.2 O <i>Manual de pintura e caligrafia</i> e o seu tempo..... | p. 30 |
| 1.3 Ambigüidade genológica | p. 35 |
| 1.4 As (in)definições do romance autobiográfico | p. 39 |
| 1.5 O autor e a sua máscara narrativa | p. 45 |
| 1.6 O percurso de H., um escritor à procura da sua ficção | p. 48 |
| 1.7 Narrativa e romance: esboço de uma arqueologia genológica | p. 54 |
| 2 A SINUOSIDADE NA CALIGRAFIA E A AMBIGÜIDADE NA PINTURA..... | p. 62 |
| 2.1 Possibilidade de salvação e conhecimento | p. 63 |
| 2.2 Obra aberta: dialogismo, polifonia e intertextualidade..... | p. 77 |
| 2.3 A ironia eleita estratégia discursiva..... | p. 87 |
| 2.4 Os retratos de S. e a experiência da transgressão..... | p.100 |
| 3 QUEM É ESTE HOMEM?: A PERSONAGEM DE FICÇÃO SEGUNDO H. | p. 112 |
| 3.1 A visão fragmentada do sujeito..... | p. 115 |
| 3.2 Olga e as incongruências do devaneio..... | p. 118 |
| 3.3 Adelina, a lógica em pessoa..... | p. 127 |
| 3.4 M.: o amor cor de rosa e os cravos de abril | p. 129 |
| 3.5 António: de personagem secundária a “herói”..... | p. 131 |
| 3.6 Adelaide, a mulher ferramenta | p. 133 |
| 3.7 Um grupo efervescente dos anos 70: artes, sexo e política..... | p. 134 |
| 4. NAS TRAMAS DA CALIGRAFIA..... | p. 139 |
| 4.1 Do labirinto intimista ao espaço urbano..... | p. 140 |
| 4.2 As lições de Defoe, Rousseau e Yourcenar..... | p. 143 |
| 4.3 A vida, a viagem e a escrita..... | p. 148 |

| | |
|--|--------|
| 4.4 Um pintor português em terras de Michelangelo..... | p. 158 |
| 4.5 Autobiografia dissimulada..... | p. 184 |
| 4.6 As idéias humanísticas no projeto estético de H. | p. 195 |
| | |
| 5. DA CALIGRAFIA À PINTURA, DO CONFSSIONAL AO FICCIONAL..... | p. 204 |
| 5.1 O quadro dos senhores da Lapa: uma lição sobre paródia..... | p. 213 |
| 5.2 A cena de Santo António, por H.: um ensaio alegórico..... | p. 222 |
| 5.3 Signos esgarçados: os primeiros passos do romance | p. 236 |
| 5.4 O auto-retrato autobiográfico de H. | p. 257 |
| | |
| 6. A FICÇÃO DE SARAMAGO À LUZ DO MANUAL ESTÉTICO DE H. | p. 279 |
| 6.1 As experimentações do narrador: de <i>Levantado do chão</i> a <i>O homem duplicado</i> ... | p. 286 |
| 6.1.1. Um jogo entre aproximações e distanciamentos..... | p. 297 |
| 6.2 <i>A jangada de pedra</i> : intertextualidade nos contornos da personagem de ficção... | p. 305 |
| 6.2.1 A fratura continental: o lugar do humor..... | p. 309 |
| 6.2.2 O primeiro capítulo: uma abertura insólita..... | p. 314 |
| 6.2.3 As possibilidades metaficcionais das personagens..... | p. 323 |
| 6.2.4 Um estudo sobre a personagem de ficção face ao herói épico..... | p. 326 |
| 6.3 <i>A Caverna</i> : indisfarçáveis costuras na distopia/utopia contemporânea..... | p. 347 |
| 6.3.1 A paródia: o conhecimento de si no outro..... | p. 349 |
| 6.3.2 O conhecimento de si no recurvar-se sobre o barro..... | p. 364 |
| 6.4 As (im)possibilidades da linguagem em <i>As intermitências da morte</i> | p. 380 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | p. 407 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | p. 421 |

INTRODUÇÃO

O presente estudo sobre a autoconsciência escritural em romances de José Saramago teve sua motivação nas reflexões suscitadas pela pesquisa que desenvolvemos nos anos 2002 e 2003, durante o curso de Mestrado. Naquele período nos dedicamos à análise da paródia como procedimento narrativo em *A Caverna*, romance publicado em 2000 no qual o escritor da literatura portuguesa estabelece diálogo com a famosa alegoria do Livro VII, de *A República*, de Platão.

O enfoque sobre a paródia do mito platônico encaminhou considerações sobre o narrador instaurado por Saramago no que concerne à presença dos inúmeros comentários auto-referenciais orientadores da leitura da paródia. Na voz auto-reflexiva identificamos a marca característica de todo narrador saramaguiano que, infalivelmente, revela os arcabouços lingüísticos e diegéticos do texto, uma vez que nele se posiciona não só como contador de uma história mas como comentador da forma de contá-la.

Singular, na obra de 2000, é o fato de que a narrativa revela a sua autoconsciência através do recurso da alegoria. Enquanto a história do oleiro Cipriano, ambientada no cenário entre o grande centro comercial e a pequena olaria, permite-nos analisar a apropriação do mito platônico e a sua transformação pela ficção contemporânea, o enfoque na produção dos bonecos de barro encaminha o registro de uma leitura autocrítica que se entrelaça à paródia – um discurso metaficcional fortemente entretecido à história narrada.

A força da imagem suscitada pelo barro modelado pelo oleiro, a partir de protótipos-padrão numa obra onde se percebe uma intencionalidade paródica revela um movimento de auto-reflexividade, um olhar narcísico que espreita o próprio fazer. É como se o fio da escrita estivesse posicionado diante de um espelho que registra passo a passo o seu percurso. A prosa tangencia uma poética da construção, conforme concebe Barbosa (1974, p. 138): “o estímulo e o registro, o *dizer* e o *fazer*, estão de tal modo relacionados que um não pode ser devidamente esclarecido, ou mesmo apreendido, sem o outro”. Passada pelo “crivo da crítica criativa”, a ficção é entendida como “ficção da ficção”.

A estrutura composicional de *A Caverna* incorpora o registro da própria reflexão quando nos fala sobre moldes, cozimentos, cofragens ou trabalhar a dedo, quando freqüentemente justifica a cópia ou enaltece a contraposição aliada à inventividade. Traços da construção do romance estão registrados numa equação matematicamente condensada. Aí estão, como as armas de uma batalha, a alegoria platônica esboçada no papel, a beligerância

da linguagem como se fosse trabalhada a barro e água, em função de uma forma a ser preenchida e burilada esteticamente pela tinta e pelo fogo. Ligado ao barro modelado em forma padrão está o oleiro, a nos indiciar que o movimento de autoconsciência da escrita ficcional está centrado na sua própria ação no romance.

A partir desse impulso inicial, ampliamos a abrangência do nosso olhar direcionando-o a outros romances de José Saramago que nos ofereçam elementos pertinentes à nossa abordagem da manifestação literária da autoconsciência.

Num exercício de aproximação, é possível o seguinte “diálogo” entre o narrador heterodiegético do romance *A Caverna*, mediador das ações do oleiro, e o pintor H. que, como narrador personagem do *Manual de pintura e caligrafia*, está colado à autodiegese:

Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. (SARAMAGO, 2000, p. 84).

[...] sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento. (SARAMAGO, 1983, p. 46)¹.

O narrador de *A Caverna* fala do barro marcado pelo trânsito do ser no tempo e o pintor fala do desenho de uma linha que se parte e é atada; ambos falam da grande personagem dos romances de José Saramago, a escrita. Esta flui marcando o texto com sua matéria vital, sulcos da sua primeira leitura crítica, pois, como diz H., “este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração” (SARAMAGO, 1983, p. 95).

A escolha dos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa levou-nos a estabelecer uma primeira interface entre os romances *Manual de pintura e caligrafia*, obra produzida em 1977, considerada pelo autor e pela crítica como a de arranque da sua produção e *A Caverna*, parte final da “trilogia” dos romances da década de noventa, onde encontramos eficientes pontos de observação do caminho “já andado” e do “que falta percorrer”.

¹ As nossas citações do romance *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago, referem-se à edição portuguesa, de 1983, da Caminho. Há uma correspondência com a configuração gráfica da edição brasileira de 2001, da Companhia das Letras, guardando-se uma diferença de 34 (trinta e quatro) páginas, referente à extensão do prefácio “Os rumos da ficção de José Saramago”, de autoria de Luís de Sousa Rebelo, que consta na edição por nós escolhida.

Além do material narrativo e discursivo que oferecem à análise, o fato de serem representativos de momentos decisivos do percurso romanesco do escritor reforça uma convergência de olhares entre eles. O tema da autoconsciência perpassa as duas obras e, em ambas, se encontra centrado no trabalho das personagens protagonistas: o pintor e o oleiro. Tanto o pintor H. quanto o oleiro Cipriano cumprem a missão de mestres que têm o autor como seu aprendiz. “Hoje me reconheço criador dessas personagens, mas ao mesmo tempo, criatura delas”².

Integrantes de uma sintaxe coerente, os romances *Manual de Pintura e Caligrafia* e *A Caverna* incorporam registros da construção ficcional saramaguiana, quer seja do ponto de vista do projeto dessa construção, quer seja da avaliação autocrítica do mesmo. Podemos afirmar que *A Caverna* concretiza um dos patamares futuros de auto-observação ao qual o pintor H. alude: “falta-me um patamar decisivo de tempo, o lugar que separa o caminho já andado do que falta percorrer” (SARAMAGO, 1983, 256).

A despeito do fato de Saramago ter avaliado o *Manual de pintura e caligrafia* como um “projeto inconsciente”³, o percurso estético do pintor H. pode ser lido como o caminho que o romance saramaguiano pretende percorrer. A ação pictórica de H., as suas reflexões intimistas, dúvidas e experimentações artísticas compõem um cenário favorável à elaboração do novo manual estético sobre o gênero romance, nos bastidores da narrativa.

A inserção de uma personagem artista que coloca em julgamento a própria expressão sugere um exercício de interpretação que envolve discussão a respeito da gênese da obra e das normas que a sustentam. O “simples gesto de agarrar num pincel ou numa caneta” (SARAMAGO, 1993, p. 40) instaura, a partir do novo “manual de pintura” esboçado pelo protagonista – o pintor H. -, “o manual de caligrafia” da arte ficcional que se fará intermitente na produção ficcional posterior, através de registros explícitos de auto-referencialidade ou do material narrativo que se oferece à interpretação.

Do ponto de vista da abordagem da autoconsciência escritural, o romance *Manual de pintura e caligrafia* se reveste de grande importância, motivo pelo qual o elegemos sustentáculo de nossa hipótese de trabalho. Pólo aglutinador das reflexões desenvolvidas durante o nosso estudo, o considerado primeiro romance de Saramago é direcionador das

² Saramago, em discurso proferido durante cerimônia que lhe outorgou o Premio Nobel de Literatura de 1998.

³ Em entrevista - “*Conversación en La Habana*”, concedida a Jitrik (1996, p. 154) -, Saramago diz: “*cuando, en 1977, escribí esa novela que se llama Manual de pintura y caligrafía y que es casi una especie de programa – aunque yo no estuviera consciente de eso porque es el pintor quien escribe – [...]*” (“quando, em 1977, escrevi esse romance que se chama *Manual de pintura e caligrafia* e que é quase uma espécie de programa – ainda que eu não estivesse consciente disso porque é o pintor quem escreve – [...]”).

recorrências – temáticas ou lingüísticas - que povoam o universo romanesco do escritor da literatura portuguesa.

Pontos de contato entre as concepções de Saramago e do pintor H. possibilitam reflexões sobre a tendência da personagem se colocar lado a lado com o seu criador, de cumprir, dentro do plano artístico do escritor, a função de ser porta-voz do seu discurso metaficcional. Seguindo o caminho traçado pelo pintor H., as ações de algumas personagens que povoam os romances saramaguianos ganham contornos de espelhos refletores do fazer literário. Atuando em grupo, como os itinerantes de *A jangada de pedra*, de forma solitária, como o oleiro de *A Caverna*, ou em dueto, como a morte humanizada pelo violoncelista, de *As intermitências da morte*, essas personagens têm em comum o gesto revelador dos processos internos que movem a própria expressão artística de José Saramago. Fundamental à interpretação mediada da ação das personagens é o papel do narrador heterodiegético que Saramago instaura para narrar as suas histórias, a partir de *Levantado do chão*.

Este estudo desenvolve-se em torno da hipótese de que a autoconsciência escritural, instaurada no romance de re-estréia *Manual de pintura e caligrafia*, se configura como um processo discursivo contínuo que marca singularmente a obra posterior do escritor e, de certa forma, sistematiza e confere uma unidade ao todo da sua produção romanesca. Portanto, o objetivo fundamental deste trabalho é apresentar a literatura ficcional de José Saramago como aquela que, de forma intermitente, nos expõe as diretrizes orientadoras do seu processo de criação. Integrantes de um fio discursivo coerente, questões específicas sobre o gênero romance e a sua criação, dispersas no todo da obra do escritor são reveladoras das normas que regem a sua poética ficcional.

Recurvamo-nos sobre o texto, analisando-o como construção progressiva de um universo fictício em processo de contínua auto-avaliação e em constante re-elaboração. Adotamos o método comparativo de trabalho para realizar estudo descritivo e interpretativo de momentos que consideramos decisivos do percurso desse fio auto-reflexivo, no qual as obras se alinham, partícipes da edificação de um sistema ficcional. Nosso trabalho configura-se como aquele do leitor que é convidado a participar do processo de auto-observação escritural e que busca, nas obras estabelecidas como pólos limites e nas intermediárias, os sulcos com os quais a ficção de Saramago registra o próprio processo da criação ficcional.

Parte do nosso trabalho consiste em buscar o que subjaz além das grandes tensões e crítica ao tempo presente que a ficção saramaguiana expõe aos nossos olhos. Procuramos ler, no que está oculto pelo fio narrativo, esse estar denunciado aos próprios olhos a partir da primeira palavra escrita. Dentro desta perspectiva, lemos o pincel do pintor H. como a caneta

do escritor e a crise profissional em que está mergulhada a personagem como o encaminhamento de um grande estudo sobre a representação romanesca. Nas entrelinhas do *Manual de pintura e caligrafia*, são esboçadas as primeiras páginas de um outro manual, que se fará intermitente em prol da salvação do romance. Pólo desencadeador e aglutinador de um movimento de autocrítica nas obras posteriores, o estudo deste romance nos possibilita construir um eixo de auto-reflexão, a partir dos entrelaçamentos e das interpenetrações que estabelece com os subseqüentes.

Todos os romances de José Saramago, sem exceção, integram essa espécie de “*fil rouge*”⁴ esclarecedor que percorre a sua produção ficcional; indistintamente, partilham desta clara tendência pela incorporação do discurso da explicação da obra em si. Diante da abrangência do material que se apresenta à análise, para não incorrer em excesso e dispersão, optamos por destacar romances representativos de momentos singulares da produção, levando em consideração temas levantados pelo *manual* estético de 1977 que sejam reiteradamente tratados e a categorização tipológica. Mesmo que cada uma das obras encaminhe discussões particulares, o compartilhamento das reflexões garante a continuidade do manual.

Seguindo o caminho das repetições, seguramente sobrepomos “o manual” que emana das entrelinhas do *Manual de pintura e caligrafia* às obras que o sucedem com o intuito de investigar o seu alcance. Os romances são, pois, analisados pelo que carregam de comum, ou seja, os traços de continuidade do processo de autoconsciência escritural. São vistos um através do outro e um por outro, de maneira que cada um deles contribua pelo afloramento da malha discursiva que os une ao tema aqui tratado.

Do romance *Levantado do chão*, que oferece a Saramago as portas de entrada aos bosques da ficção, extraímos reflexões sobre a relação entre narrador e personagem, pertinentes ao encaminhamento deste estudo que se desenvolve em torno da especularidade da ação. Tais reflexões ecoam no todo da obra e alcançam o distante *O homem duplicado*, abrindo-se uma possibilidade de articulação entre os dois romances, do ponto de vista de uma problematização dessa relação.

Não só por ocupar posição estratégica e de grande significação dentre os romances da primeira fase do escritor – os que trabalham a relação entre história e ficção -, mas por oferecer uma possibilidade de análise da forma híbrida que conjuga digressão à progressão dos acontecimentos e, principalmente, por tematizar uma grande discussão acerca

⁴ Em conversa com Carlos Reis, o escritor se refere ao “‘fil rouge’ que acompanha toda a obra” como sendo “um esforço para dizer e para dizer-se” (REIS, 1998, p. 53).

da personagem romanesca em confronto com o herói épico, escolhemos o romance *A jangada de pedra*, de 1986, para integrar o *corpus* desta pesquisa.

Uma das formas de autoconsciência ficcional concretiza-se na obra romanesca de José Saramago através das relações que a sua escrita estabelece com as demais formas de expressão artística: intersecções entre caligrafia, pintura, modelagem e música. Ao lado da ação pictórica de H. em *Manual de pintura e caligrafia* (1977), as performances de personagens tais como o oleiro de *A Caverna* (2000) ou a morte interagindo com o músico de *As intermitências da morte* (2005) ganham contornos de espelhos refletores do ato escritural.

O romance *As intermitências da morte* passa a integrar o *corpus* desta pesquisa tardiamente (uma vez que o seu lançamento em 2005 alcança o nosso trabalho já em andamento) não somente pelo fato de ocupar hoje a posição estratégica de última produção ficcional do escritor mas, principalmente, por trazer no seu bojo resposta ao questionamento da possibilidade de salvação da arte através da narrativa fabular.

A eleição desses romances para compor o *corpus* de análise não inviabiliza o acesso aos demais, todos igualmente significativos a esse estudo da autoconsciência escritural e aos quais recorreremos freqüentemente, com o intuito de preservação da continuidade discursiva e de traçar uma visão panorâmica abrangente da ficção saramaguiana. O estudo da relação entre narrador e personagem, que integra o tópico “As experimentações do narrador: de *Levantado do chão* a *O homem duplicado*” surgiu dessa necessidade.

Orientada basicamente por coleta de dados teóricos aplicados à análise das obras, nossa pesquisa privilegia a condução teórica dada pelo próprio texto em análise, uma vez que a própria ficção encaminha o esboço de uma teoria do romance. De qualquer forma, “é difícil começar sem tomar nada emprestado”, como diz Thoreau (apud NESTROVSKI, 1996, p. 19). O material diversificado pede um primeiro olhar à sistematização de uma tipologia dos modos e das formas de autoconsciência escritural que Saramago experimenta.

A pretendida abordagem pragmática e formal das categorias de autoconsciência encontra consonância com a perspectiva teórica que Linda Hutcheon desenvolveu em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, publicada pela primeira vez em 1980, um itinerário que seguramente podemos superpor à dinâmica linha discursiva da auto-reflexividade percorrida pela ficção romanesca de Saramago. A partir deste enfoque didático e abrangente, edificamos um método próprio de trabalho que privilegia as questões levantadas pelo texto e as leituras teóricas compatíveis com o seu momento de produção.

O conceito de “metaficção” de Linda Hutcheon nos possibilita olhar a escrita de José Saramago não apenas como um produto, mas também como um processo condicionado

ao contínuo movimento de recurvar-se sobre si mesma – uma constante busca de como a arte é criada. A autoconsciência da criação confere à obra um padrão estilístico semelhante ao pretendido pela “caligrafia” do pintor H em seu manual estético.

Algumas notas se fazem necessárias sobre a organização deste trabalho. A despeito da exuberância de material que nos é oferecido à análise, no primeiro romance *Manual de pintura e caligrafia* em relação aos demais, optamos pela continuidade em detrimento de uma divisão em duas grandes seções, embora esta fragmentação naturalmente se evidencie durante o desenvolvimento deste estudo. Inevitavelmente, *Manual de pintura e caligrafia* ocupa a posição de carro-chefe desta pesquisa, em função da extensão (dedicamos mais da metade deste documento ao estudo desse romance) e da sintaxe coerente que articula o projeto de construção do sistema ficcional proposto em 1977 à sua aplicação e avaliação autocrítica nos romances que lho sucedem.

Levando em consideração a singularidade estrutural do *Manual de pintura e caligrafia*, dividimos o estudo do romance que instaura o manual estético da ficção saramaguiana em cinco tópicos, onde temas sobre o gênero em criação emergem naturalmente e se configuram como orientadores da articulação estabelecida com os demais romances. Reservamos a sexta seção para as reflexões sobre a continuidade desse processo nos romances que o sucedem.

Inevitável ouvir-se, nas entrelinhas do *Manual de pintura e caligrafia*, a voz de José Saramago que clama pela defesa do romance em crise quando trabalha o percurso estético de uma personagem artista – um pintor com pendores para a escrita que anseia escrever “datas novas e filiações diferentes”, na “tela branca, lisa, ainda sem preparo” (SARAMAGO, 1983, p. 40). A obra que marca a re-estréia do escritor na ficção sugere a interpretação de uma busca de novos caminhos que lhe garantam o “conhecimento” e a “salvação” através da narrativa. Faz-se imprescindível, a essa viagem empreendida aos bosques da ficção saramaguiana, vasculhar a bagagem do cronista e do poeta que o escritor carrega. Igualmente importante é visualizar o *Manual de pintura e caligrafia* como produto dos condicionantes históricos e literários do seu próprio tempo. Tratar da sua inserção no contexto literário e histórico implica reconhecer que o romance sobre o romance de Saramago nasce em momento de crise da prática romanesca tradicional, crise que se exacerba com o conturbado momento histórico e político vivenciado por Portugal.

Procuramos direcionar o encadeamento dos tópicos da nossa análise em função da cronologia das reflexões teóricas que o percurso do protagonista suscita, embora nem sempre isso seja possível. O *Manual de pintura e caligrafia* impõe uma ordem única de apreensão do

mundo, centrada no olhar do pintor H.. O olhar, tomado como fonte de correspondência entre a pintura e a caligrafia, entre a realidade visível e a sua representação, direciona o movimento de autoconsciência escritural, de tal forma que as pinturas produzidas pelo artista durante o desenvolvimento do romance fornecem as diretrizes das reflexões sobre os passos percorridos pela caligrafia.

Em função da relação que a literatura estabelece com a pintura, reconhecemos um esforço por parte do narrador-pintor que procura impor a apreensão simultânea das coisas à linearidade da caligrafia. As questões que encaminham a fatura do manual estético de H. são tratadas simultaneamente, de tal forma que o romance se configura como uma imensa tela onde tudo coexiste a um só tempo. Coube-nos destacar, deste quadro, os temas articuladores das novas regras estéticas que são norteadores das nossas reflexões: os gêneros, a ironia, a intertextualidade, a autobiografia, a ideologia, a narrativa de viagem, a paródia, a alegoria e a verossimilhança. Alinhavamos esses tópicos de forma a um ser o pressuposto do outro, conferindo-lhes uma nova organização, o que certamente provoca uma intervenção à forma proposta pela obra.

O estudo do romance de re-estrela pede-nos um olhar às particularidades desta obra em relação ao todo da produção ficcional de José Saramago. Tais singularidades são identificáveis, principalmente, na instauração de um narrador em primeira pessoa e na complexa estrutura composicional que propõe, durante o desenvolvimento, uma metamorfose na forma escrita. Levando em consideração esses elementos abrangentes e as ambigüidades do título e do subtítulo, num primeiro momento, o romance comporta reflexões sobre os gêneros e o esbatimento dos seus limites, reflexões que procuramos incorporar quando tratamos as (in)definições do gênero autobiográfico, a relação do autor com a sua máscara narrativa, a experiência da narrativa e a busca de caminhos nítidos no romance.

Da diluição das margens entre os gêneros à complexa relação entre realidade e ficção, questões que vão da obra aberta ao dialogismo, à polifonia e à intertextualidade, mediadas pela ironia, emergem do texto enquanto o pintor português direciona o olhar às obras e aos artistas consagrados pelas artes plásticas, com o intuito de reverenciá-las, questioná-las ou negá-las. Traçados em forma de um *novo* manual estético, os novos caminhos passam necessariamente pela tradição da escrita romanesca e pela contestação ou recusa à imposição de leis rígidas que a regem. Emergente no segundo retrato do cliente S., o discurso irônico encontra terreno favorável à *ambigüidade* que rege a crítica e a autocrítica numa forma que ata e desata a *sinuosidade* da caligrafia. Experimentada na mediação das relações intertextuais e no tratamento das personagens, a ironia – tratada especificamente no

segundo capítulo desta pesquisa - é eleita estratégia discursiva fundamental no novo projeto estético.

Como se fizessem parte de uma galeria especial, obras significativas das artes plásticas desfilam diante dos nossos olhos, revistas pelo olhar do protagonista que busca novas referências no passado. Igualmente mediadas pela visão do narrador, as personagens que dividem com ele o espaço efervescente dos anos setenta encadeiam respostas à questão - “quem é este homem?” - direcionadora dos primeiros contornos da personagem de ficção, segundo o manual estético esboçado. Destinamos o terceiro segmento deste trabalho às reflexões suscitadas pela apresentação do representativo grupo social a partir da visão fragmentada do sujeito.

Trabalhadas em contraponto, as lições de Defoe, Rousseau e Yourcenar conferem contornos mais nítidos ao gênero “romance autobiográfico”, expediente que evidencia a intencionalidade do enunciador de trabalhar o espelhamento da escrita no momento presente da sua fatura. Envolvido nas “tramas da caligrafia”, o protagonista se prepara para os novos temas e as novas formas experimentadas na pintura e na escrita. Os cinco “exercícios de autobiografia”, que compõem a parte central e mais extensa do romance, fluem entrelaçados ao relato das memórias da viagem “em terras de Michelangelo”. Simultaneamente à saída do protagonista “do labirinto intimista ao espaço urbano”, o fio caótico da escrita ganha organização temporal numa forma que privilegia a estética da digressão quando elege a fragmentação favorável à inserção de comentários autocríticos. A “viagem” que a escrita possibilita em torno do mundo, em torno da vida, em torno da tela no cavalete e em torno do papel sobre a mesa se abre acolhedora às idéias humanísticas que integram o novo projeto estético. Procuramos circunscrever as múltiplas reflexões desencadeadas pela viagem do pintor português à Itália, no quarto fragmento deste documento.

Reservamos a quinta e última seção do nosso estudo sobre o *Manual de pintura e caligrafia* para focar a recondução dos passos do artista à pintura experimentada em novas formas e temas, nos quadros dos “senhores da Lapa” e do “Santo António” estilizado. Neste momento, o romance alcança o ponto de maior aproximação entre as duas linguagens – a plástica e a verbal – de tal forma que os dois quadros admitem leitura de dois procedimentos narrativos que o manual intermitente de Saramago elege: na pintura dos senhores burgueses identificamos um estudo sobre a paródia e, no santo despojado de sua aura, encontramos uma análise exemplar da alegoria. A metamorfose narrativa se concretiza com a perda dos traços confessionais, condição que o protagonista satisfaz quando desloca o centro de interesse do seu relato para a aventura “heróica” vivida pelo amigo António. No “auto-retrato

autobiográfico”, quinto e último quadro elaborado pelo pintor enquanto imerso no universo ficcional, diluem-se as margens entre a obra e o artista que a contempla.

Emoldurada pela última convenção inquestionável – “verificar” os limites de um “possível” ficcional -, a derradeira pintura que enquadra a auto-representação do artista se constitui no pólo desencadeador do movimento de autocrítica que se faz intermitente nas obras posteriores. Tendo como substrato a complexa relação entre realidade e ficção, questões pertinentes aos procedimentos narrativos e discursivos são esmiuçadas nos romances que sucedem ao *Manual de pintura e caligrafia*.

Convocados que somos como leitores a atuar de forma participativa na criação que explicita a verdade subjacente à criação literária, no sexto e último capítulo deste trabalho - “a ficção de Saramago à luz do manual estético de H.” -, destacamos algumas reflexões suscitadas pela ficção que fala de ficção: um contraponto estabelecido entre os trabalhos dos narradores de *Levantado do chão* (1979) e de *O homem duplicado* (2002) é revelador de um jogo de aproximações e distanciamentos em relação às personagens mediadas por eles; os contornos da personagem de ficção em face ao herói épico são esboçados em *A jangada de pedra* (1986), a partir de um intenso dialogismo intertextual; o procedimento da paródia do mito da Caverna narrado por Sócrates é didaticamente mostrado na alegoria dos bonecos de barro de *A Caverna* (2000); as relações que a literatura estabelece com a música em *As intermitências da morte* (2005) refletem as (im)possibilidades da linguagem ficcional.

Ao pintar um pintor com tintas da literatura no romance *Manual de pintura e caligrafia*, José Saramago traceja o caminho a ser percorrido por outras personagens que integrarão o seu universo fabuloso. As diretrizes do modelo artístico assumido pelo escritor estão, explicitamente, esboçadas nesse itinerário antevisto através do diálogo estabelecido com as artes plásticas. Nesse compêndio valioso, onde o ficcionista expõe os parâmetros dos livros que virão, o leitor encontra as ferramentas necessárias para a condução dos seus passos no espaço textual onde a ficção, de fato, acontece.

1. MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA, VOZ EM DEFESA DO ROMANCE

O romance contém em si a aberta possibilidade de se transformar num lugar literário, capaz de receber como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio e também da ciência e da filosofia, tornando-se a expressão de um conhecimento, de uma sabedoria (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 137-138).

Em meio às vozes que clamam pela “morte do romance” e as que defendem a sua sobrevivência, depois das incursões pelos gêneros da crônica e da poesia, José Saramago escolhe (re)lançar-se no universo literário português com o romance *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977. Em tempos marcados por grandes contestações à forma tradicional de romance, o escritor da literatura portuguesa faz da sua obra um libelo pela salvação do gênero. *Manual de pintura e caligrafia* é um romance escrito, a partir de si, sobre o encontro de si; o percurso estético da personagem - o pintor H. – reflete o próprio percurso do romance em busca de salvação.

Inserido na primeira fase da produção literária de José Saramago – “período formativo”⁵, conforme propõe Horácio Costa (1997), - o romance *Manual de pintura e caligrafia* confere a sistematização dos parâmetros de uma singular poética ficcional que o escritor passa a explorar a partir de 1979, em *Levantado do chão*, “sua primeira obra de inegável sucesso de público e crítica”, segundo Costa (1997, p. 17).

Antes de analisarmos os caminhos da ficção que o romance *Manual de pintura e caligrafia* abre aos passos de José Saramago, procuraremos visualizar algo da bagagem que o viajante carrega.

1.1 O poeta e o cronista em busca da ficção

José Saramago tinha vinte e cinco anos quando o seu romance *Terra do pecado* foi publicado em 1947, obra que se mostrou estranha ao panorama das produções literárias

⁵ Segundo Horácio Costa (1997, p. 18), a partir do romance *Terra do pecado*, 1947, as obras de Saramago, nesse período obedecem à seguinte cronologia: *Os poemas possíveis*, 1966, e *Provavelmente alegria*, 1970 (poesia); *Deste mundo e do outro*, 1971, e *A Bagagem do viajante*, 1973 (crônicas); *As opiniões que o DL teve*, 1974 (escritos políticos); *O Ano de 1993*, 1975 (texto experimental); *Os apontamentos*, 1976 (escritos políticos); *Manual de pintura e caligrafia*, 1977 (romance); *Objecto quase*, 1978 (contos); *A noite*, 1979 (teatro); *Poética dos cinco sentidos – O ouvido*, 1979 (prosa); *Que Farei com este Livro?*, 1980 (teatro).

portuguesas da época⁶. Apreende-se da leitura desse primeiro romance “que a sua matriz narrativa e mesmo estético-ideológica, se encontra num momento literário mais afastado no tempo”, talvez no “naturalismo em geral, e no luso-brasileiro em particular”, como reflete Horácio Costa (1997, p. 29).

Após essa infundada incursão no gênero romance, José Saramago cai no ostracismo e só retorna ao cenário da literatura, quase vinte anos depois, com gêneros diversificados entre a poesia, a crônica e os escritos políticos. Tratados com laboriosa habilidade – “em ritmo, segurança e consciência”, como diz o verso de “Arte poética” (SARAMAGO, 1999b, p. 20) -, a poesia e a crônica preparam a mão do ficcionista de tal forma que traços do poeta e do cronista estarão dispersos nas suas futuras narrativas ficcionais.

Num dos diálogos com Carlos Reis, o escritor reconhece que “afloramentos poéticos surgem no próprio fluxo narrativo com espontaneidade” e que a sua poesia “é uma espécie de prólogo para o romance que vem depois” (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 112). Na “Nota da 2ª edição” de *Os Poemas Possíveis* (1982), que aparece dezesseis anos depois da primeira (1966), o já então consagrado romancista ressalta a importância dos “materiais herdados” do passado em “toda produção cultural”. A poesia de ontem é raspada com “unha seca e irônica” pelo prosador que nela reconhece “nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança” (SARAMAGO, 1999, p. 13-14).

Berço de imagens obsessivas, a poesia de Saramago antecipa temas que serão recorrentes durante a ficção. Em “A mesa é o primeiro objeto”, de *Provavelmente alegria* (1970) está registrada a fascinação pela “pequena mesa” à qual sempre virá dar o aprendiz da escrita do *Manual de pintura e caligrafia*:

A mesa é o primeiro objecto do sonho.
É branca, de madeira branca, sem pintura.
[...]
Os papéis brancos não obedecem, e isto impacienta o sonhador.
[...] (SARAMAGO, 1999a, p. 50).

⁶ Segundo Horácio Costa, na década de quarenta, estava vivo e ativo o Neo-Realismo que coroava as produções de Alves Redol (*Gaibéus*, 1940) e de Carlos de Oliveira (*Casa na Duna*, 1943), obras que, ao contrário de *Terra do pecado*, apresentavam traços de contato com a jovem literatura regionalista brasileira de Jorge Amado e Graciliano Ramos. O primeiro romance de Saramago distanciava-se também dos princípios presencistas de José Régio, Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e Miguel Torga e da corrente ‘racionalista’ fundada em 1921 pela revista *Seara Nova*, que incluía nos seus quadros de ficcionistas Aquilino Ribeiro e Raul Brandão (COSTA, 1997, p. 28-29).

Na mesma coletânea de 1966, encontra-se o poema “Na ilha por vezes habitada”, em que o poeta antecipa o ideal libertário dos que do chão se levantam no romance *Levantado do chão*, produzido em 1979: “libertemos devagar a terra onde acontecem milagres como a água, a pedra e a raiz. Cada um de nós é por enquanto a vida. Isso nos baste” (SARAMAGO, 1999a, p. 52).

O “Protopoema” é o “proto-romance” *A Jangada de pedra* (1986): o poeta navega em direção ao futuro para ancorar a sua busca identitária na península navegante e experimentar as emoções de Maria Guavaira, que desfaz prodigioso pé de meia (“do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio que me aparece solto”). No universo do mesmo poema, testa a metamorfose de Pedro Orce (“nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas águas como os apelos imprecisos da memória”) e a fascinação de José Anaiço pelo desenho dos pássaros no céu (“agora o céu está mais perto e mudou de cor. É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo acorda o canto das aves”). A antevisão de Joana Carda que traceja o chão com uma vara explica o poeta que anuncia: “três palmos enterrarei a minha vara até à pedra viva”. Quando esse mesmo poeta diz que “haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos”, lembramos do amor singelo entre o português Joaquim Sassa e a espanhola Maria Guavaira que remete a Portugal e Espanha entrelaçados na busca mútua da própria identidade cultural: “depois saberei tudo” (SARAMAGO, 1999a, p. 54-55).

Ainda da coletânea *Provavelmente alegria*, em “Malha, rede, cercado”, o poeta pressente o tema do cerco da própria linguagem ficcional que *História do Cerco de Lisboa* (1989) veicula. “Obra de fogo” contém os germes da cegueira branca de *Ensaio sobre a cegueira* (1995): “onde estão os meus olhos sem remela / E a brancura da alma, grave e nua?”. “Cá sentado no chão, entre formigas, / numa ilha de nada”, de “Dissemos, e partimos”, evoca o oleiro Cipriano, prisioneiro dos próprios pensamentos em *A Caverna* (2000). Em “Tenho um irmão siamês”, reconhecemos a obsessão pelo espelhamento, tema que ilumina o distante “*O homem duplicado*” (2002) (SARAMAGO 1999a, p. 32, p. 57, p. 66 e p. 41).

O tema da *flanerie*, reiteradamente explorado – o pintor H. em viagem à Itália, o poeta Ricardo Reis nas ruas de Lisboa e o oleiro no interior do Centro comercial contemporâneo - é antecipado em “Acidente de aviação” de *Os poemas possíveis*:

Vago, secreto, alheio e disfarçado
 No conforme cortejo da cidade,
 Dobro esquinas e paro separado,
 À espera de mim mesmo ou da metade
 Que ficou sem saber do outro lado. (SARAMAGO, 1999, p. 26).

Em “Se não tenho outra voz”, identificamos a ânsia do poeta em alcançar um outro registro – linear - para dizer o pensamento:

Se não tenho outra voz que me desdobre
Em ecos doutros sons este silêncio
É falar, ir falando, até que sobre
A palavra escondida do que penso. (SARAMAGO, 1999, p. 23).

Muito além de integrar os grandes temas metapoéticos explorados pelos “poemas possíveis”, o árduo trabalho com as palavras e a relação do escritor com a escrita apontam para o desejo de ingressar no universo das múltiplas possibilidades da ficção, como nos diz o poeta de “Science-fiction I”:

Talvez o nosso mundo se convexe
Na matriz positiva doutra esfera.

Talvez no interspaço que medeia
Se permutem secretas migrações.

Talvez a cotovia, quando sobe,
Outros ninhos procure, ou outro sol.

Talvez do eco dum distante canto
Nascesse a poesia que fazemos.

Talvez só amor seja o que temos,
Talvez a nossa coroa, o nosso manto. (SARAMAGO, 1999, p. 61).

A excessiva preocupação do poeta com a sintaxe frasal indicia avanços em direção ao procedimento narrativo. O corpo literário em metamorfose é apreendido pelo Saramago poeta que prevê a entrada no universo das coisas prováveis em “Provavelmente”, da coletânea *Provavelmente alegria*:

Provavelmente, o campo demarcado
Não basta ao coração nem o exalta:
Provavelmente, o traço da fronteira
Contra nós, amputados, o riscamos.
Que rosto se promete e se desenha?
Que viagem prometida nos espera?
São asas (que só duas fazem vôo),
Ou solitário arder de labareda? (SARAMAGO, 1999a, p. 15).

A consciência de que, com a entrada no universo do romance, calam-se os deuses e de que, descrente, o herói é abandonado ao seu próprio destino, é apreendida pelo poeta em “Aos deuses sem fiéis” e “Natal”, ambos de *Os poemas possíveis*: “ouvem-me calados os deuses e prudentes, / Sem um gesto de paz ou de recusa”. “É dia de Natal. / Nada acontece” (SARAMAGO, 1999, p. 86 e p. 82).

Trabalhando a ação de uma personagem literária em confronto com os acontecimentos em curso no cotidiano, a crônica é um gênero que trabalha entre as margens da história e da literatura. Por conta dessa especificidade, José Saramago instaura, na prosa cotidiana produzida para jornais, a oficina dos seus romances, principalmente daqueles que trabalham exaustivamente a complexa relação entre a história e a ficção. Falando sobre as suas crônicas a Carlos Reis, o escritor destaca: “há que lê-las, porque está lá tudo” [...]. Há personagens, situações, ambientes, embriões de coisas que vieram a ser tratadas mais tarde” (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 52-53).

A viagem pelas crônicas de José Saramago contempla a sistematização proposta por Adriana Alves de Paula Martins, dada a variedade⁷ da produção do escritor nesse gênero. A ensaísta propõe um roteiro politizado que passa pelos volumes *As opiniões que o DL teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976); já, viajar pelas crônicas reunidas em *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973) possibilita a investigação do gênero como laboratório da narrativa que o sucederá (MARTINS, 1999, p. 99).

Antecipando o movimento metalingüístico, que caracteriza a linguagem do futuro romancista, em “Viagem da minha terra”, de *Deste mundo e do outro*, o cronista fala da crônica como “o melhor das Viagens”: “crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser”. A seguir discorre particularmente sobre as suas crônicas, localizando-as no espaço intervalar condutor a algo distinto no seu porvir, onde permaneçam: “estas crônicas, que são como pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração” (SARAMAGO, 1985, p. 52).

Nessa fala de Saramago, identificamos o desejo de prolongamento da vibração momentânea captada pelo cronista num espaço textual que dê conta de todas as ressonâncias possíveis que tal vibração provoque. Espaço amplo e acolhedor de outros gêneros, o romance praticado por José Saramago acalenta a esperança de manutenção da crônica em seus interstícios, à medida que os narradores instituídos pelo escritor praticam o olhar do cronista, seguindo a máxima veiculada no *Livro dos Conselhos*: “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (que recebe lugar de destaque como epígrafe no *Ensaio sobre a cegueira*). Absorvido do cronista, o movimento retrospectivo - parar para olhar o mundo, refleti-lo e compreendê-lo, antes de seguir adiante – que caracteriza o narrador saramaguiano encaminha a

⁷ O livro *Deste mundo e do outro* recolhe peças que foram publicadas entre 1968 e 1969 no jornal *A Capital*; *A bagagem do viajante*, textos que apareceram no mesmo diário ainda em 1969 e no semanário *Jornal do Fundão* entre 1971 e 1972. Em *As opiniões que o DL teve* encontramos uma compilação de editoriais escritos para o *Diário de Lisboa* em 1972 e 1973. Em *Os apontamentos*, são reunidos os textos que Saramago produziu para o *Diário de Notícias* entre 11 de março e 25 de novembro de 1975, durante o período em que exerceu o cargo de diretor-adjunto do jornal (MARTINS, 1999, p. 99).

digressividade característica da prosa narrativa do autor, a qual se desenvolve numa progressão que privilegia a linha curva.

A herança do cronista está presente nas personagens enquanto trabalham o olhar sobre o próprio tempo ou enquanto percorrem o espaço, dele extraíndo o movimento transformador da história. De maneira intensa, o gênero é explorado pelo pintor H., do *Manual de pintura e caligrafia*, enquanto experimenta narrar as suas deambulações em terras de Michelangelo; é experimentado pelo revisor cronista da “outra” história do Cerco de Lisboa e pelo velho oleiro, de *A Caverna*, que procura apreender com o olhar as transformações do caminho entre a pequena olaria e o grande Centro comercial que reiteradamente percorre.

Em *Deste mundo e do outro*, o cronista José Saramago experimenta o hibridismo textual quando privilegia a narratividade, como acontece com a crônica “A cidade”, que abre o livro: “era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade” (SARAMAGO, 1985, p. 11). Ressaltando o emprego da “fórmula tradicional dos contos populares, infantis e de fadas” - “era uma vez” -, Isabel Moutinho observa que “a crônica inaugural reivindica o direito de contar histórias que não se restrinjam necessariamente ao domínio do real factual” (MOUTINHO, 1999, p. 82).

Ainda dentro desse enfoque, o direito de contar histórias criadas pela imaginação é reivindicado pelo cronista em “A neve preta” (“nessa infância está, por exemplo, a história que vou contar”). A fantasia contamina o espaço textual de “Um azul para Marte” (“A noite passada fiz uma viagem a Marte”), texto que posteriormente o escritor relê em “Cada vez mais sós”, designando-o como “pequena utopia, um breve exercício de imaginação”. Outro exercício de imaginação pode ser identificado quando o escritor fala sobre a lua em “A lua que eu conheci” (“amarelada, com faixas cor de sangue, era enorme, terrivelmente próxima – e silenciosa”). Nesse momento, ele está muito mais próximo do ficcionista e, quiçá, do poeta do que propriamente do cronista que pretende discorrer sobre a visão das fealdades da terra pelos astronautas em viagem espacial (SARAMAGO, 1985, p. 215, p. 195, p. 203-204 e p. 207-209).

“O planeta dos horrores”, de *Deste mundo e do outro*, antecipa a angústia das personagens tateantes do *Ensaio sobre a cegueira* (“Esta manhã, ao sair para a rua, achei que o mundo estava escuro”) (SARAMAGO, 1985, p. 191). “E agora, José?”, de *A bagagem do viajante*, remete a todos “os Josés” que “andam pelo mundo” - o de Drummond e, com toda certeza, o José aprisionado pelo labirinto da Conservatória de *Todos os nomes*:-

Alguns não têm nada, nem ninguém a seu favor, e esses são afinal, os que tornam insignificantes e fúteis as nossas penas. A esses, que chegaram ao limite das forças, acuados a um canto pela matilha, sem coragem para o último e mortal arranco, é que a pergunta de Carlos Drummond de Andrade deve ser feita, como um derradeiro apelo ao orgulho de ser homem: “E agora, José”? (SARAMAGO, 2002b, p. 33-34).

Inevitavelmente, “Saudades da Caverna”, de *A bagagem do viajante*, faz parte da bagagem que o romancista carrega e utiliza em 2000 quando produz o romance *A caverna*:

Que razões profundas, que mecanismos, que vozes ancestrais, se estão definindo, movendo, articulando, nesta sociedade, para que se tivesse tornado tão usual uma terminologia que evoca tempos revolutos, sobretudo, e é isto que me parece mais importante, quando aplicada a lugares de ajuntamento, de repasto, isto é, onde o gregarismo é padrão. (SARAMAGO, 2002b, p. 45).

Da crônica nasce o interesse pela descrição minuciosa dos detalhes que o pintor H. explora com sofreguidão no *Manual de pintura e caligrafia* e que, como regra instaurada, direciona uma forma pictural de conduzir a narrativa nos demais romances, os quais são oferecidos ao olhar do leitor como sucessivos quadros.

O céu é todo feito de rosa e amarelo em partes iguais. O pintor esqueceu as fáceis memórias do azul e amontou ao fundo umas névoas espessas que filtram a luz sem direção nem sombras que rodeia as coisas e torna visível o outro lado delas, como se tudo fosse simultaneamente opaco e transparente. Depois baixou a cabeça e mergulhou o rosto na terra até que os olhos, as pálpebras inferiores, os cílios arqueados e trêmulos, ficassem rentes à superfície de um chão feito de pasta vegetal, limosa, e ao mesmo tempo vítrea, como um tufo transportado através de todos os ardores e frios da volta maior do mundo, como um escalpe arrancado inteiro. (SARAMAGO, 2002b, p. 189).

Estas são algumas das “palavras mortas”, com as quais o cronista José Saramago diz descrever a aquarela do pintor alemão Albrecht Dürer, na crônica “Com olhos no chão”, de *A bagagem do viajante*. Descrevendo a iconografia sacra da *Crucificação*⁸, produzida pelo mesmo pintor, palavras em tudo semelhantes a essas preenchem o primeiro capítulo do romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Entretanto, a despeito de tratarem da agonia do protagonista, essas mesmas palavras ultrapassam a estaticidade da cena de Dürer e ganham dinamismo no espaço textual do romance, oferecendo ao leitor portas que se abrem à história produzida pela ficção sobre a vida de um mito sagrado.

O narrador do romance trabalha sobre o dialogismo que Dürer estabelece entre a paisagem de fundo - cenário apreendido pelo pintor alemão além do Gólgota - e a figura

⁸ A iconografia sacra de Albrecht Dürer (1471 – 1528) *Crucificação*, citada no romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, é atribuída ao período compreendido entre 1495 e 1500, após viagem que o pintor empreendeu à Itália, o que justifica, segundo Kurth (1963, p. 16-17), a presença de motivos e formas italianos na obra, que teriam sido derivados do pintor Mantegna.

central de Jesus que tematiza o quadro. A narratividade sugerida pelo dinamismo das personagens representadas no segundo plano constitui a porta de entrada para a “outra” história - “história possível das coisas da terra” - que o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* pretende nos contar.

Singular pelo assumido hibridismo textual, *O ano de 1993* (1975) se distingue no todo da produção do período formativo do escritor José Saramago. Em diálogo com Carlos Reis, o escritor se refere ao livro como o seu terceiro volume no gênero da poesia. Na ocasião, evoca a opinião de Maria Alzira Seixo a respeito do mesmo, por ela considerado “um passo muito grande em direção à ficção” (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 110-111).

Segundo Maria Alzira Seixo, “*O Ano de 1993* é um livro de teor inesperado, intrigante, simultaneamente misterioso e sedutor na sua indecisão estrutural, na sua feição alegórica e na indecisão de caminhos interpretativos que pode abrir”. A ensaísta ressalta que, embora nenhum subtítulo integre essa obra “num gênero literário determinado”, a sua “estrutura, organizada em 30 partes (poemas ou capítulos), assenta na escrita versicular”. Entretanto, “há um fio narrativo sensível ao longo do livro, com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística” (SEIXO, 1987, p. 22). Referindo-se à mesma obra, Horácio Costa aponta o hibridismo textual de um discurso que “intenta precipuamente dissolver a fronteira entre prosa poética e de ficção” (COSTA, 1997, p. 213).

Experimental na forma como conjuga representação plástica ao texto verbal, o livro *O ano de 1993* se aproxima de uma coletânea de poemas narrativos visuais. Pode ser considerado um preâmbulo ao *Manual de pintura e caligrafia* na medida em que antecipa o intenso dialogismo entre pintura e literatura que o escritor exercitará no gênero romance dois anos depois. As imagens visuais, que emergem das idéias veiculadas pelo código verbal em *O ano de 1993*, se concretizam nas ilustrações da artista plástica Graça Morais que a primorosa edição de 1987 (da Caminho) acrescentou à composição gráfica do texto escrito por Saramago.

Inicial dos trinta fragmentos, a seção⁹ 1 começa com a descrição de uma cena plástica em consonância com a paisagem de Dali veiculada pela composição. Aos poucos, o texto verbal incorpora, à estaticidade da imagem plástica, as múltiplas possibilidades conferidas pela imaginação do narrador-observador, a ponto deste alcançar, nos versos da última estrofe, a transfiguração do real veiculado pela imagem visual.

⁹ Empregamos o vocábulo “seção” para designar cada um dos trinta fragmentos numerados que integram a coletânea *O ano de 1993*. Alertamos o nosso leitor que a edição que temos em mãos (da Caminho, 1987) carece de paginação.

As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado

Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez é menor e a luz sabe muito menos o seu lugar
[...]

Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos que tanto podem ser um retrato como uma declaração de amor ou a palavra que faltasse inventar

Vê-se agora que o sol afinal não estava parado e portanto a paisagem é muito menos daliniana do que ficou dito na primeira linha (SARAMAGO, 1987, seção 1).

Só foi possível ao poeta-narrador dizer que o sol não estava parado porque houve uma paisagem daliniana, criada pela sua imaginação plástica, que lhe mostrou um sol parado com possibilidades de movimento. Só foi possível dizer que uma das pessoas vai riscando, no chão, traços enigmáticos com várias possibilidades de interpretação, porque a criação da paisagem nos moldes de Dali trabalhou o movimento entre o real e a sua transposição estética. Da mesma maneira, só foi possível ao ficcionista José Saramago dizer que “Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho” (SARAMAGO, 2001, p. 7) porque ele acrescentou o efeito da passagem do tempo ao mundo interior da “jangada de pedra” que passou pela sua imaginação plástica.

O narrador-poeta de *O ano de 1993* diz “o sol se move fora das pinturas” e “o sol afinal não estava parado”. E só o faz assim porque, inspirado nos “relógios moles” de Dali - que escorregam para fora do espaço pictural -, ele constata: há mais a dizer de um quadro do que a sua mera “semelhança” com a realidade. O seu trabalho será acrescentar o efeito do tempo às figuras estáticas visualizadas no quadro primordial gerado pela sua imaginação, fazendo-as ultrapassar os limites da representação plástica que as contém. Dessa maneira, as personagens delineadas na paisagem daliniana da seção 1 passam a integrar, a seguir, as múltiplas e infinitas possibilidades da narrativa ficcional que se inicia na seção 2: “os habitantes da cidade doente de peste estão reunidos na praça grande que assim ficou conhecida porque todas as outras se atulharam de ruínas” (SARAMAGO, 1987, seção 2).

Em *O ano de 1993*, a prosa poética enlaça a alegoria e trabalha elementos fantásticos para mostrar as distopias de um universo invertido, o caos urbano provocado pela peste, guerra, alucinação e loucura. Nesse mundo apreendido num futuro distopicamente alegorizado, “a música se afasta e voa sobre os campos devastados” (seção 2), “saem os lobos

a caçar os homens e sempre apanham algum” (seção 5), “os habitantes preferem as cobras e os ratos ainda que seja arrepiante o contacto frio e escamoso das cobras e o arranhar fino das unhas dos ratos” (seção 9), “os animais domésticos deixaram de o ser” (seção 12), “o homem do norte e a mulher do sul o homem do oriente e a mulher do ocidente juntam os sexos porque assim foi decidido que deveria acontecer todas as manhãs” (seção 14), “todas as calamidades haviam caído já sobre a tribo ao ponto de se falar da morte com esperança” (seção 20). Após construir a profunda dissonância entre a experiência caótica em relação ao que deveria ser, o narrador-poeta amplia o avanço futurístico para registrar uma superação da situação distópica com um movimento em direção à utopia: “e tudo isto se dirá nos mais felizes tempos de 2093” (seção 20); “o arco-íris tem voltado todas as noites e isso é um bom sinal” (seção 29).

Evidente paródia de *1984*¹⁰, de George Orwell, *O ano de 1993* antecipa traços da ficção futura produzida por José Saramago e prenuncia que o seu romance nascerá da relação estabelecida entre pintura e caligrafia. Fundamental ao percurso imediato da obra do escritor, a fábula alegórica de 1975 antecipa a regra que inaugura o manual estético proposto pelo pintor H., protagonista do romance de 1977: cabe ao escritor, que pretende adentrar os bosques da ficção, buscar as qualidades da caligrafia para com elas transformar o mundo picturalmente apreendido pela sua imaginação. Afinal, diz-nos o lúcido revisor que propõe uma outra possibilidade para a *História do Cerco de Lisboa*: “a pintura não é mais do que a literatura feita com pincéis” (SARAMAGO, 1998, p. 15).

1.2 O romance *Manual de pintura e caligrafia* e o seu tempo

O *Manual* de Saramago se insere num contexto literário que, a partir da década de 60, exercita em Portugal uma espécie de “*experiência dos limites*” quanto ao gênero romance. Segundo Cristina Robalo Cordeiro, esse laboratório da narrativa que alcança a produção do final do século implica passar forçosamente pela contestação do “equilíbrio inabalável” inerente à prática romanesca tradicional e pela recusa à imposição de “leis rígidas e de significações preconcebidas”. Dentre as tentativas mais radicais para subverter o cânone do romance, Cordeiro situa aquelas que postulam “como dominante o princípio de auto-

¹⁰ Segundo Horácio Costa, o título já denota a apropriação paródica que é confirmada pela “matéria futurante-distópica, na qual se mesclam em diferentes dosagens a ciência-ficção com uma intenção de crítica político-social” (COSTA, 1997, p. 215).

referencialidade e de produtividade significativa da palavra.”¹¹ A ruptura não se pauta por meros exercícios de linguagem: a par de um sentimento de inquietação perante o próprio ato criador e o ato incerto da história, esses *textos*¹² caminham à procura de uma *essencialidade*. Cordeiro situa essa tendência no rastro do *nouveau roman*¹³ francês (CORDEIRO, 1993, p. 111-112).

Considerando o romance como um gênero que, por natureza, se manifesta em constante renovação, Cordeiro lança um olhar diacrônico ao movimento francês. Ressalta que os novos romancistas não se eximiram de inscrever as suas contestações na linha de uma determinada tradição literária, identificando-as como influências de Poe, Joyce, Proust, Woolf, Kafka e Borges. Apoiando-se em estudo de Margarido e Portela Filho, a estudiosa destaca que nos “romances-textos” de Proust, de Kafka e de Joyce observa-se a irreversível dilapidação do universo romanesco que, não obstante a negatividade, estimula um ato de contestação, o qual o revivifica. Do “próprio espaço literário português”, ressalta o exemplo de Raul Brandão, que ela considera “precursor e modelo da moderna ficção portuguesa”, por condicionar uma evolução da escrita. Em *Húmus*, romance que Brandão publica em 1917, Cordeiro identifica, já, “a encenação de um espaço e de um tempo deformados e a apresentação de uma ação fragmentada, tecida de pedaços de dois monólogos, o do sujeito da enunciação e o de Gabiru, estranho e lunático filósofo” (CORDEIRO, 1993, p. 112-113). O próprio Saramago admite a forte impressão causada pela leitura do romance brandaniano:

assim como os russos diziam que tinham todos nascido d’*O Capote* do Gogol, eu achava que todos os escritores portugueses destas últimas gerações, ou muitos deles, tinham nascido, mesmo que não se apercebessem disso, do *Húmus* do Raul Brandão (SARAMAGO, apud REIS, p. 36).

¹¹ Cordeiro (1993, p. 111) cita textos que se alinham a essa nova tendência: *No fundo deste Canal*, de Alfredo Margarido (1960), *Rumor Branco*, de Almeida Faria (1962), *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa (1969), *Memória*, de Álvaro Guerra (1971), *O que diz Molero*, de Dinis Machado (1977), *Finisterra*, de Carlos de Oliveira (1978), *No jardim das Nogueiras*, de Yvette K. Centeno (1983), *Os guarda-chuvas cintilantes*, de Teolinda Gersão (1984), *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol (1990).

¹² Segundo Cordeiro (1993, 111-112), a crítica cada vez mais designará esse tipo de romance por *texto*, em função da sua projeção para as margens da pura textualização.

¹³ “conjunto de investigações literárias levadas a cabo, na década de 50, por escritores como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget, Jean Ricardou e Claude Simon, com o objetivo de renovar a arte do romance” (CORDEIRO, 1993, p.112). Analisando o “Novo Romance”, Sandra Nitri (1987, p. 44-45) reflete que as características - “a probabilidade, a incerteza, a insegurança, o absurdo e a ambigüidade” - fazem dele “um digno representante da nossa era, a era da *suspeita*”. Enlaçando o pensamento de Jean Ricardou, a estudiosa tece considerações sobre as tendências de contestação e de subversão assumidas pelo movimento. Se a primeira encaminha o questionamento às categorias da narrativa tradicional, a segunda direciona uma radicalização em posturas assumidas pelos chamados “novos novos romancistas”, em face à *escritura*, ou seja, a exploração das funções da linguagem como forma de alcance da individualização e da afirmação da liberdade de escolha.

Maria Alzira Seixo enuncia algumas das “pistas percorridas pela narrativa de ficção” portuguesa durante os anos que sucederam a Revolução dos Cravos, ocorrida em 1974. Dentre elas, a estudiosa reconhece que se “mantém interiorizada nos esquemas narrativos a influência do ‘novo romance’ francês”. Acrescenta que “embora ultrapassada, a grande vaga existencialista ainda se manifesta” e define-se um “determinado tipo de modernidade que os grandes nomes do neo-realismo, da problemática existencial e do romance psicologizante ajudaram a configurar”. Procede-se a uma “miscigenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia da escrita muito produtiva mas de efeitos inevitavelmente desiguais” (SEIXO, 1986, p. 50).

Segundo Cordeiro, as transformações assumidas pelo movimento “novo romance” francês encontram, no terreno cultural e literário de Portugal, espaço favorável à sua penetração, tendo contribuído para tal absorção estética os fatores seguintes: a presença, em meados do século XX, de “uma vanguarda especificamente formalista, decorrente de um dinamismo estético de raízes futuristas e dadaístas e onde o *nouveau roman* frutifica” e “um apego às formas do conteúdo e ao diálogo com a História que contribui para o melhor entendimento de uma postura de representação peculiar”. A estudiosa da literatura portuguesa comenta que a literatura da década de 60 foi claramente marcada por textos que refletem direcionamentos simultâneos ao formalismo e à história, através de um processo de escrita revolucionário¹⁴. A partir da década de 70, a prosa romanesca da literatura portuguesa liberta-se do fascínio do *nouveau roman* com a encenação de novos processos de elaboração do gênero não só ao nível das formas de expressão (renovação da estrutura narrativa), como ao nível das formas de conteúdo (o mundo entendido como lugar do conhecimento e da consciência de si e como espaço de convergência de sentidos das relações estabelecidas com os planos social, político, psicológico e conceptual) (CORDEIRO, 1993, p.116-119).

Para Arnaut, a leitura das obras publicadas na década de 70 permite entrever outro tipo de assimilação: “uma assimilação literária efetiva das coordenadas do Post-Modernismo”¹⁵, “fenômeno que no começo dos anos setenta inicia a sua migração dos Estados Unidos para a Europa”. Na tentativa de validar a existência de uma literatura marcadamente contemporânea em Portugal, Arnaut destaca o romance *O Delfim* de José Cardoso Pires, publicado em 1968, como sendo uma obra “ponto de viragem e de mutação

¹⁴ Cita obras de Alfredo Margarido, Artur Portela Filho, Mário Dionísio, Almeida Faria e José Cardoso Pires.

¹⁵ Arnaut (2002, p. 13-14) procura estabelecer alguns parâmetros desse movimento, a partir da distinção entre os termos “Post-Modernismo” e “pós-modernidade”, sendo o primeiro apropriado para descrever algumas das mudanças “na formação da sensibilidade, das práticas e do discurso” ou das artes em geral; reserva o segundo para uma configuração cultural mais vasta, envolvendo uma constelação socioeconômica e política mais ampla.

literárias”. Esse estatuto lhe é conferido, não só por apresentar como novidades “a mistura de gêneros e a decorrente fluidez genológica, a polifonia e a fragmentação narrativas e a metaficção” mas, principalmente, por apresentar essas novidades “sujeitas a *nuances* simbólicas e, em alguns casos, ostensivamente subversivas” (ARNAUT, 2002, p. 14-17).

O Delfim apresentar-se-á, pois, como o primeiro romance português onde, por vezes em filigrana, confluem as principais linguagens estéticas que, na esteira do Post-Modernismo norte-americano, irão nortear o futuro do Pós-Modernismo nacional (ARNAUT, 2002, p. 17).

Arnaut constata que, se a José Cardoso Pires a literatura portuguesa fica devedora do primeiro romance contemporâneo, será contudo a José Saramago, pelo seu *Manual de pintura e caligrafia*, que se poderá atribuir “o mérito de ser o primeiro escritor a, de forma sistemática, precisa e objetiva, inscrever num romance uma vertente ensaística” que, “através de procedimentos metaficcionais”, desestabilizará as fronteiras canonicamente apontadas aos dois gêneros - romance e ensaio. Além disso, o romance ganha importância pelo “tratamento da problemática da representação-imitação do real” (ARNAUT, 2002, p. 18-19).

Sem se preocupar em reconhecer filiações a movimentos estéticos que troam no exterior, Luís de Sousa Rebelo reconhece uma tendência à inovação na produção dos primeiros romances de Saramago. No seu prefácio “Os rumos da ficção de José Saramago”, da segunda edição do romance *Manual de pintura e caligrafia*, de 1983, comenta que a obra até então publicada de José Saramago¹⁶ se afirma “num excitante período de intensa experimentação literária e da busca de novos caminhos para a imaginação do real”. O estudioso da literatura portuguesa atribui à mudança de regime político “a reprocura de outras vias de expressão mais adequadas ao mundo novo”. Para ele, com a liberdade de expressão, houve grande diversidade na produção de escritas ficcionais após a revolução de abril de 1974 (REBELO, 1983, p. 7 e p. 8-9).

Nesse contexto de libertação, José Saramago produz *Manual de pintura e caligrafia*, romance que contém em si o próprio manual estético do escritor. Ali estão, segundo Rebelo (1983, p. 38 e p. 9), “um semental de idéias e uma carta de rumos da ficção”, verificáveis na produção imediatamente posterior que alcança “alta maturidade estética”.

Referindo-se aos romances *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, imediatamente posteriores ao *Manual*, Rebelo reflete que “Saramago não é um subversor de escritas por mero intuito lúdico ou vocação do gratuito. Todo o seu processo criador é

¹⁶ Em 1983, o escritor já colhia os louros do sucesso com *Levantado do chão* (1979) e *Memorial do Convento* (1982).

comandado pela necessidade interior da significação”. Para esse estudioso da literatura praticada por Saramago, “o reverso do seu discurso romanesco, o outro lado da literalidade já referida da sua estória, conduz logicamente ao controverso, ao mundo deslumbrante da sua narrativa, onde o poético se liberta totalmente na captação do futuro possível” (REBELO, 1983, p. 20).

Considerando o âmbito do julgamento da obra no todo da produção literária de Saramago, Maria Alzira Seixo (1987, p. 28-29) atribui ao *Manual de pintura e caligrafia* “grande importância e originalidade na consideração evolutiva de sua obra”: “*Manual* é o cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais de José Saramago.” Enfatizando palavras do próprio escritor que considera o seu manual como “uma espécie de programa inconsciente”¹⁷ em relação à obra posterior, Horácio Costa (1997, p. 274-275) ressalta que, com o romance de 1977, “se dá a conquista do ato de narrar.”

A conquista do ato de narrar passa forçosamente pela reflexão estética acerca das possibilidades da representação do real na ficção e essa reflexão é, sem dúvida, a linha de força do romance *Manual de pintura e caligrafia*. Entretanto, essa reflexão ganha novos contornos por estar inserida num contexto histórico relevante para Portugal. Profundamente entrelaçada ao momento político da sua produção, a história narrada no romance de Saramago retrocede ao período dos meses que antecedem à data da Revolução dos Cravos e tem como o seu grande final o quadro da festa do povo nas ruas de Lisboa, testemunhada pelas personagens H. e M., abraçados e embrulhados no mesmo lençol: “a cidade, oh cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe” (SARAMAGO, 1983, p. 311). Contrapondo-se às marcas temporais diluídas na narrativa, o momento em que o narrador protagonista H., no último capítulo, anuncia: “o regime caiu”, a data 25 de abril de 1974 ancora explicitamente a história das inovações estéticas experimentadas e registradas pelo pintor aprendiz da escrita, no ambiente da Lisboa que assiste aos estertores da ditadura salazarista. No refluxo da escrita, encontraremos aquele “clima morno e ominoso da era marcelista”, referido por Rebelo (1983, p. 25).

Seixo (1986, p. 48) observa que o 25 de Abril veio transformar a vida cultural portuguesa, incidindo sobremaneira sobre a literatura produzida durante e após o período revolucionário: inevitavelmente, as obras se entrançaram com a revolução e a assumiram em

¹⁷ Costa refere-se à entrevista concedida por José Saramago a Noé Jitrick, por nós citada anteriormente, durante a qual o escritor destaca o caráter de programa inconsciente do romance *Manual de pintura y caligrafia* - “*que es casi una especie de programa – aunque yo no estuviera consciente de eso – [...]*”(COSTA, 1997, p. 274-275).

modalidades várias ou com ela se confrontaram. Analisando a literatura contemporânea portuguesa “sob o vermelho dos cravos de abril”, Gerson Roani reflete que

[...] a anulação das amarras impostas à atividade artística implicam em uma nova organização editorial, no apoio das novas entidades públicas à produção artística, na implantação de prêmios literários e, principalmente, na livre manifestação dos autores, anteriormente silenciados pelo antigo regime. (ROANI, 2004, p. 16).

Quando o romance *Manual de pintura e caligrafia* foi publicado em 1977, os portugueses experimentavam um período pós-revolucionário de normalidade constitucional¹⁸, com a expectativa de um futuro otimista. No entanto, Rebelo (1983, p. 8) fala sobre a dificuldade de superação imediata do desajuste entre a arte e a literatura e as maneiras de sentir e pensar, nascidas na viragem de um regime político. Segundo Ventura (2005, p. 63), durante os primeiros anos após a queda da ditadura salazarista, “os escritores buscavam uma forma de expressão adequada ao novo momento social”, conforme considera Abdala Júnior (1992, p. 200): “com o Abril, a fermentação intelectual colocou em xeque as formas do imaginário do passado. À crise, era necessário responder com criatividade, reinventando imagens da nacionalidade e do novo perfil de seus atores sociais”.

Tecendo considerações sobre a “candente atualidade” do romance de José Saramago, Vechi (1999, p. 233) nos lembra que a sua publicação coincide com o momento em que começa a brotar, em Portugal, “uma copiosa literatura”, escrita pela chamada “geração da guerra colonial”¹⁹ produtora de obras onde a tradição “problematicamente se renova através da anamnese do passado” e das quais o *Manual de pintura e caligrafia* deveria ser reconhecido como precursor.

1.3 Ambigüidade genológica

Publicado pela primeira vez em 1977, o romance *Manual de pintura e caligrafia* aparece, nessa edição²⁰, com o subtítulo “ensaio de romance”, substituído nas edições seguintes pela indicação “romance” (REIS, 1998, p. 18-19).

¹⁸ A nova Constituição foi promulgada em 2 de abril de 1976 (SARAIVA, 2003, p. 371).

¹⁹ Segundo Vechi (1999, p. 233), são obras representativas da “geração da guerra colonial”: *A Memória de Ver Matar e Morrer*, de João de Melo, romance publicado em 1977 e depois refundido em *Autópsia de Um Mar de Ruínas*, de 1984, *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes (1979) e *Percursos (do Luachimo ao Luena)*, de Wanda Ramos (1981).

²⁰ Edição de Morales Editores, segundo Ventura (2005, p. 25).

O termo “manual” introduz uma linha discursiva que tem por tema uma aprendizagem a partir de tentativas - o vocábulo *caligrafia* o confirma – e que percorre a história editorial do livro de José Saramago, marcada pela correção, pelo apagamento do termo “ensaio” do subtítulo. A rasura corretiva poderia ser explicada, conforme o faz Rebelo (1983, p. 24), como uma forma de orientação do “leitor desatento”, que teria julgado ver no livro uma obra didática, deixando de nele encontrar um “interessantíssimo romance do gênero autobiográfico”. No entanto, o desvio é seta certa em direção aos campos semânticos que o vocábulo “romance” suscita, tais como as possibilidades de contestação das formas canônicas de escrita que este gênero oferece ou uma forma de estabelecer com o leitor o “pacto romanesco” desestabilizador de possível “pacto autobiográfico”²¹.

Em entrevista a Carlos Reis, Saramago diz que chamou o seu *Manual de pintura e caligrafia* de “**ensaio de romance**”²² por estar consciente de que esse romance era “uma espécie de reflexão sobre o próprio romance”. Por se apresentar como “romance que sucessivamente faz reflexões” ou “que está a pensar”, a ele poder-se-ia atribuir a classificação de “**romance de ensaio**”. Parecendo-lhe pretensioso tal subtítulo, o escritor confessa que entrou num “jogo” - que, no fundo, sempre aparece em toda a sua obra - , inverteu os termos e passou a chamar ao Manual “**ensaio de romance**” porque “efetivamente como romance ele era um ensaio, no sentido de **tentativa**: como quem diz: ‘vamos lá a ver o que isto dá.’” Saramago diz que na época da segunda edição do *Manual de pintura e caligrafia* ele já tinha demonstrado, por outras publicações, a sua preferência pelo gênero romance, não mais se justificando o subtítulo: “*Ensaio de Romance* porquê, se já era um romance?” (REIS, 1998, p. 139-140).

A historiografia da produção romanesca de Saramago demonstra que os títulos dos seus romances são índices eficazes de leitura do que virá a seguir no corpo textual. O “jogo” com os gêneros fica patente nos romances que seguem o “*Manual*” e surgem como “memorial”, “história”, “evangelho” ou “ensaio”. Isso não significa, conforme nos diz Reis (1998, p. 19), “uma sujeição passiva a gêneros pré-estabelecidos” - muito pelo contrário, pois o que normalmente o escritor nos propõe no desenrolar de suas histórias é “uma subversão dos gêneros e dos campos institucionais”.

O termo “manual” remete a uma obra de caráter pedagógico que, uma vez articulado a “pintura e caligrafia”, passa a significar um conjunto de diretrizes orientadoras da

²¹ Um dos aspectos do “pacto romanesco” é o atestado de ficcionalidade que o subtítulo “romance” evidencia; já o “pacto autobiográfico” implica uma identificação entre autor e narrador (LEJEUNE, 1975, p. 27).

²² preservamos o destaque tipográfico em negrito da edição consultada que nos oferece a transcrição da entrevista em: REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

execução ou aperfeiçoamento de uma criação estética que conjuga a expressão plástica à verbal. A tais princípios, o protagonista do romance - o pintor H. - adere para os assumir, contestar ou subverter durante o seu processo de aprendizagem da escrita. A proximidade serena entre o não literário e o literário - “manual” e “romance” - confere ao título um caráter ambíguo reforçado pela aliança entre as duas expressões artísticas – a plástica e a verbal -, que também guardam, entre si, distanciamentos. Para Arnaut (2002, p. 142), “implodir ou esbater os contornos das fronteiras inter-genológicas” é uma tendência identificável na literatura das últimas décadas e provocadora de uma implosão dos próprios “universais de representação”.

O desgaste dos gêneros como formas rígidas é identificado na forma como o percurso do “escrepintor”²³ acolhe uma problemática estética em desenvolvimento discursivo, “convertendo-se os seus dados fundamentais em autênticos actantes da narrativa”, o que justifica a inclusão do *Manual de pintura e caligrafia* na categoria de “romance-ensaio”, conforme a concebe Maria Alzira Seixo - categoria de romances que não se instituem propriamente como aventura do sintagma ficcionado por apresentarem personagens que, através da sua ação, questionam o sistema composicional do próprio gênero: “ambientes, o tempo do seu enquadramento e da sua duração, a relação intersubjetiva personagem-personagem e narrador-leitor e, num plano mais lato, a relação obra-mundo” (SEIXO, 1986, p. 125).

A ambigüidade genológica instaurada pelo título e subtítulo perpassa outras tentativas de classificação do romance, tais como aquelas que o consideram pertencente ao “gênero autobiográfico”, comportando ainda os rótulos de prosa diarista ou memorialista. Desestabilizados os limites, não são estranhas as possibilidades de prosa confessional ou com traços muito fortes das crônicas de viagem. Como narrativa que conduz “inevitavelmente ao exame das questões teóricas e práticas, normalmente associadas com a criação estética”, o romance de Saramago, segundo Rebelo (1983, p. 24), poderia ser ancorado no subgênero “romance de idéias”. Para tanto, corroboram as tonalidades ensaística e de meditação filosófica. Arnaut (2002, p. 165) contempla as possibilidades de situá-lo como “romance de formação” (“um dos sentidos que perpassa pela urdidura romanesca é também o da procura de si mesmo”) ou, conforme terminologia lukácsiana, como “romance psicológico” (“a alma do herói passivo é demasiado grande para se adaptar ao mundo”) e “romance educativo” (“o de uma renúncia consciente que não é nem resignação nem desespero”).

²³ Um dos neologismos criados pelo narrador protagonista, durante o desenvolvimento do romance: “Inventei já o centissegundo, que não sei como aplicar. Faltar-me-ia agora descobrir o escrepintar, esse novo e universal esperanto que a todos nós transformaria em escrepintores [...]” (SARAMAGO, 1983, p. 204).

Arnaut lembra que esse grande leque de possibilidades genológicas corrobora a posição defendida por Ralf Cohen: os gêneros fazem parte de “um sistema, cada um deles define-se e ganha consistência apenas em relação com os seus congêneres”. Se, por um lado, o predomínio de um sobre o outro convoca categorizações e gera expectativas de leitura e se a obra serve de reduto a diversos indicadores de gênero, cabe ao leitor descortinar outras afinidades e outras presenças genológicas. É o que faz Arnaut quando analisa as mesclas genológicas no *Manual* de Saramago como se elas acontecessem na paleta do pintor: uma vez que a aventura interior é indissociável da aventura facultada pelo conhecimento estético, aproxima-se a definição de romance de formação a um quase nível de intersecção à tipologia sugerida de romance de idéia (ARNAUT, 2002, p. 166-167).

Traços dessa interpenetração genológica proposta por Arnaut são identificados na epígrafe²⁴, que, segundo Ventura (2005, p. 63), consta da primeira edição. Para a estudiosa, os versos de autoria do jornalista, escritor e político Paul Villant-Couturier (1892-1937) cumprem o seu papel de “apresentação do campo de trabalho”, pois evocam o percurso interior e a formação estética do protagonista.

Voltamos de longe.
Da formação burguesa, do orgulho intelectual.
Da necessidade de revisão a cada momento.
Os laços subsistem.
O sentimentalismo.
A influência perniciosa da cultura orientada.²⁵ (VILLANT-COUTURIER
apud VENTURA, p. 63).

Os versos do poeta trabalham o contraponto entre a tradição que se sustenta e a sua revisão constante, pré-anunciando a postura do protagonista do romance que sustenta essa tensão continuamente, “um pé firmado no chão que nos pertence, o outro pé avançado” (SARAMAGO, 1983, p. 259). O caminhar titubeante de H. que, direcionado pela ânsia do acerto, é movido pela constante necessidade de revisão dos preceitos, talvez explique a supressão da epígrafe que teve vida tão efêmera nesse manual. Embora meteórica, a epígrafe nos legou o seu rastro.

Lido na “necessidade de revisão a cada momento”, o tema da renovação estética prevê a ênfase dada a um presente com laços de referencialidade ao passado, “campo de trabalho” do romance de Saramago que registra os experimentalismos de um pintor nos

²⁴ Sobre a função exercida pela epígrafe no texto, assim se expressa José Saramago: “a epígrafe me ajuda, no sentido de que ela é já uma proposta: é como se a epígrafe já me apresentasse o campo de trabalho onde depois a narrativa se vai desenvolver” (REIS, 1998, p. 122).

²⁵ A tradução foi elaborada por Maria Cecília de Oliveira Marques. Original em francês: “*On revient de loin. La formation bourgeoise. L'orgueil intellectuel. / la nécessité de se reviser à tout moment. Les liens que subsistent. / La sentimentalité. / L'empoisonnement de la culture orientée*” (VENTURA, 2005, p. 63).

campos das expressões plástica e verbal. A epígrafe suprimida articula-se ao subtítulo, igualmente suspenso, e ambos, a despeito da ausência, cumprem a função de setas orientadoras de leitura e enfatizam o “caráter experimental” do romance, o que, segundo Ventura (2005, p. 63), justifica a sua inserção em uma série de obras questionadoras publicadas no mesmo período em Portugal.

Deslizado para o interior do texto, o tema da revisão articula-se à primeira forma que o acolhe: “continuarei pintando o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei” (SARAMAGO, 1983, p. 39). A epígrafe funciona, pois, como superfície refletora que direciona o olhar do leitor para o “eu” detentor do ato narrativo. A identificação com o pensamento de Villant-Couturier contempla uma dupla possibilidade de condução da forma autobiográfica colocada em escrutínio: a adesão do romance a um processo de formação cultural “burguesa” que inclui respeito à tradição e a sua inserção numa linhagem de obras que assumem posturas questionadoras, com tendências à subversão dos “laços que subsistem”, ligando o novo que surge às fórmulas rígidas transparentes eleitas pela “cultura orientada.” Com a epígrafe, o escritor pré-anuncia, singularmente, ao seu leitor, a linha condutora de um manual estético que prevê uma atitude de defesa da opacidade dos limites da forma experimentada na execução do romance.

1.4 As (in)definições do romance autobiográfico

Pontos de contato entre as concepções estéticas de Saramago e do pintor H. possibilitam reflexões sobre a tendência de criação de uma personagem que se coloca lado a lado com o seu criador e que cumpre, dentro do plano artístico do escritor, a função de ser porta-voz do seu discurso. A fusão de pontos de vista encaminha o monologismo²⁶, referendando a possibilidade de ser o *Manual de pintura e caligrafia* uma autobiografia. Sobre essa definição genológica, a crítica é bastante cautelosa em função do “pacto romanescos” que o subtítulo “romance” instaura e da não coincidência entre os nomes do escritor e personagem, condições consideradas fundamentais por Lejeune (1975, p. 14) quando restringe os limites desse gênero.

²⁶ Referimo-nos ao plano monológico que se sustenta em narrativas onde o herói se mostra “objeto da palavra do autor”; monologismo, conforme pensou Bakhtin, em oposição ao dialogismo por ele constatado em Dostoiévski, quando o herói “desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, [...] como se fosse veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (BAKHTIN, 1997, p. 3).

Para que se estabeleçam, textualmente, os limites do gênero autobiográfico, Lejeune (1975, p.75 e p. 25-26) parte da posição do leitor, considerado por ele como o eficaz operador do discurso autobiográfico que se concretiza a partir do ‘pacto autobiográfico’ firmado entre autor e leitor. Analisando o romance *Manual de pintura e caligrafia* à luz da perspectiva de Lejeune²⁷, nele identificamos uma forma de narrativa que trata, em primeira pessoa, da história de uma vida individual: a do pintor-escritor H. Este apresenta complexa identidade, uma vez que congrega em si as figuras da personagem (pintor de quadros e escritor das próprias memórias) e do narrador (instaurado para narrar a história de forma autodiegética). Com exceção do caráter retrospectivo – colocado em dúvida pela crítica²⁸ -, esses elementos atendem a três das categorias que Lejeune atribui ao discurso autobiográfico: forma de linguagem, tema abordado e identificação entre narrador e personagem principal.

Entretanto, não satisfazem ao “pacto autobiográfico” que deveria ser firmado entre o autor e o leitor, pacto esse que, segundo Lejeune (1975, p. 25-29), determina a condição autobiográfica do texto, fundando-a numa identidade entre o seu autor e a personagem narradora. Para se concretizar o “pacto autobiográfico” com o leitor, nos moldes propostos por Lejeune, seria fundamental que o nome do autor José Saramago fosse coincidente com o do narrador/personagem, o que não ocorre no seu *Manual*. Essa identidade sequer é aventada de forma implícita através do emprego de títulos ou em prefácios²⁹, o que exclui a possibilidade de autobiografia.

²⁷ Recordamos aqui a demarcação do gênero autobiografia, proposta por Philippe Lejeune: “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsque’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (“narrativa em prosa retrospectiva que uma pessoa real faz da própria existência quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história da sua personalidade”) (LEJEUNE, 1975, p. 14). Essa definição coloca em jogo elementos que pertencem a quatro categorias:

1. quanto à forma de linguagem: trata-se de narrativa em prosa;
2. quanto ao tema abordado, refere-se à história de uma vida individual;
3. quanto ao situação do autor, remete à identidade entre autor e narrador;
4. quanto à posição do narrador, satisfaz à identidade entre narrador e personagem principal.

²⁸ Sobre o caráter retrospectivo em *Manual de pintura e caligrafia*, citamos a reflexão de Idalina Castanheira Costa: “a perspectiva dominante da narrativa não é retrospectiva”; para a autora, o tema do romance é tratado preponderantemente no presente, “como se a mão do ‘escriba’ imitasse o gesto do pintor que compõe o quadro e não pode regressar ao gesto anterior. No entanto pode recomeçar de outro modo[...] é de recomeço em recomeço que se avança na narrativa” (COSTA, I., 2002, p. 51). Embora concordemos com a argumentação de que o enfoque narrativo recaia sobre o presente do ato da escrita, consideramos que o percurso de aprendizagem força um olhar ao passado, rememorado nos “exercícios de autobiografia”. Essas tentativas frutificam e, aos poucos, a perspectiva retrospectiva vai tomando conta do processo narrativo, a ponto de nele preponderar quando H. nos re-apresenta o passado vivido por António, tema que passa a ocupar espaço preponderante no romance. Esse desvio invalidaria, sim, a adesão do romance de Saramago ao gênero autobiografia, conforme o concebe Lejeune, não pela ausência do caráter retrospectivo, mas em função da posição homodiegética assumida pelo narrador. Voltaremos a tratar da evolução do esquema narrativo do romance oportunamente.

²⁹ A identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida implicitamente, ao nível da relação autor/narrador, através do emprego de títulos ou à guisa de seção inicial que prepara a leitura ou de forma explícita, através do nome que se atribui ao narrador- personagem (LEJEUNE, 1975, p. 27).

À medida que se diluem as chances de classificação da obra como “autobiografia”, aproximamo-nos da categoria do “romance autobiográfico”³⁰, eleita por Lejeune para ocupar posição distinta em relação à “autobiografia” a qual simula uma identificação com este gênero discursivo. A propósito de tal simulação, Lejeune (1975, p. 29) contempla o “pacto romanescos” estabelecido em narrativas autodiegéticas atribuídas a um narrador fictício. Acerca deste pacto que o leitor estabelece com o ficcionista, é pertinente a reflexão de Maria Heloísa Martins Dias:

[...] a escrita poética, assim como o discurso narrativo, institui a ficcionalização da identidade, ou seja, cria um pacto por meio do qual simula a afirmação textual da identidade autoral que, no entanto, sabemos tratar-se de uma convenção ou tática de fingimento, própria da linguagem literária. (DIAS, 2006, p. 314).

Tendo firmado pacto ficcional com o autor José Saramago, adentramos o campo ambíguo da possibilidade operacional do leitor que reconhece (ou não) uma identidade entre autor e personagem, independente do autor que escolhe negá-la ou não afirmá-la, conforme propõe Lejeune. Ao radicalismo assumido na categorização da “autobiografia” - “*c’est tout ou rien*” - se contrapõem gradações possíveis no âmbito do romance autobiográfico, graças à incorporação das possibilidades múltiplas de leitura³¹ (LEJEUNE, 1975, p. 25).

O próprio Saramago, primeiro leitor do próprio texto, aponta para uma identificação muito forte com o pintor H. em relação ao percurso de ambos, mas de algum modo deixa sempre em suspensão uma afirmação categórica de identidades. No discurso “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, proferido por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, Saramago traz, para o cenário da festa em Oslo, personagens dos seus romances:

[...] hoje me reconheço criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que eu criei. (SARAMAGO, 2005c, p. 3-4).

³⁰ “*La catégorie du ‘roman autobiographique’ : j’appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du personnage, alors que l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l’affirmer*” (“A categoria do ‘romance autobiográfico’: denominarei assim todos os textos de ficção nos quais o leitor pode ter razões para supor, a partir das semelhanças que ele acredita divisar, que há uma identidade entre o autor e a personagem, sendo que o autor escolheu negar a própria identidade, ou pelo menos não a afirmar”) (LEJEUNE, 1975, p. 25).

³¹ “*Le roman autobiographique [...] se définit au niveau de son contenu. A la différence de l’autobiographie, il comporte degrés*”. (“O romance autobiográfico [...] se define ao nível do seu conteúdo. A diferença em relação à autobiografia comporta gradação”) (LEJEUNE, 1975, p. 25).

Dentre essas criaturas que foram seus mestres, Saramago destaca o pintor H., protagonista e narrador do seu *Manual de pintura e caligrafia*.

Desses mestres, o primeiro foi, sem dúvida, um medíocre pintor de retratos que designei simplesmente pela letra H., protagonista de uma história a que creio razoável chamar de dupla iniciação (a dele, mas também, de algum modo, a do autor do livro), intitulada *Manual de pintura e caligrafia*, que me ensinou a honradez elementar de reconhecer e acatar, sem ressentimento nem frustração, os meus próprios limites. (SARAMAGO, 2005c, p. 4).

Ainda traçando o caminho das referências pessoais, recorremos ao enunciado de realidade autêntico de *As pequenas memórias*, autobiografia publicada pelo escritor em 2006. Aqui não nos resta dúvida acerca do “eu” que discursa sobre a própria vida: lá estão registradas a aldeia de Azinhaga, a casa dos avós maternos Josefa e Jerônimo e a assinatura de José: “me chamo Saramago” (SARAMAGO, 2006, p. 43). Também lá encontramos uma referência direta ao *Manual de pintura e caligrafia* que direciona uma superposição entre as “pequenas memórias” de José e de H., ambos meninos moradores de Lisboa dos anos trinta e, igualmente, testemunhas oculares das transformações urbanas sofridas pela cidade:

No Manual de Pintura e Caligrafia escrevo, em certo momento, sobre as mulheres que levavam para despejar na dita pia, cobertos por um pano, em geral branco, imaculado, os vasos receptores das dejeções nocturnas e diurnas, também chamados bacios ou penicos, [...] (SARAMAGO, 2006, p. 51-52).

Em entrevista a Carlos Reis, o escritor afirma: “o *Manual de pintura e caligrafia* é (e já o disse várias vezes) talvez o meu livro mais autobiográfico” (REIS, 1998, p. 38-39). Continuamos apenas com a suspeita: a despeito da insistência, a modalização do discurso pelo advérbio “talvez” constrói uma atitude de dúvida que só confirma estarmos transitando no universo do provável, deslocado para o âmbito do leitor. Este poderá agir dentro do texto numa gradação possível, como prevê Lejeune, circulando desde uma semelhança reconhecida, desde um “*air de famille*”, até uma quase transparência que identifica o autor “*tout craché*” (LEJEUNE, 1975, p. 25).

Vejamos o que pensa a respeito do gênero autobiográfico H., pintor aprendiz da escrita, instaurado por Saramago para ser a personagem narradora do romance *Manual de pintura e caligrafia*. O seu “primeiro exercício de autobiografia” - “*As impossíveis crônicas*” - produz, no capítulo que imediatamente o sucede, lição sobre os limites do gênero autobiográfico e, no capítulo seguinte, reflexões em direção à retórica específica do foco narrativo em primeira pessoa, que envolve o complexo desdobramento autor / narrador/ personagem e o estatuto de realidade/fingimento do discurso produzido em primeira pessoa:

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado, e sobre isso ninguém pode ter a certeza. (SARAMAGO, 1983, p. 147).

Ao expor, categoricamente, a sua opinião a respeito das fronteiras da forma autobiográfica - “a questão é saber lê-la” (SARAMAGO, 1983, p. 149) -, o discurso de H. se aproxima do pensamento de Lejeune (1975, p. 25) que atribui, ao leitor de “romance autobiográfico”, o poder de decidir sobre a superposição ou não das identidades autor/personagem fictícia que discursa em primeira pessoa. O aprendiz da escrita esboça sua “teoria do romance autobiográfico” que pode ser o manual condutor da leitura da relação de reciprocidade que ele mesmo, como personagem narradora do romance *Manual de pintura e caligrafia*, estabelece com o seu criador, o escritor José Saramago.

Uma vez que cabe ao leitor estabelecer os parâmetros do gênero autobiográfico em *Manual de pintura e caligrafia*, recorreremos à recepção do romance, destacando algumas opiniões críticas sobre esse aspecto. No ensaio de apresentação da edição de 1983, Luís de Sousa Rebelo fala em “interessantíssimo romance do gênero autobiográfico”. No entanto, mais cauteloso a seguir, apela à heteronímia para diagnosticar a relação de identidade entre o pintor H. e José Saramago:

[...] as considerações de H. projetam-se para além do espaço literário, definido no seu diário, e, na medida em que são relevantes para a obra romanesca, que sucede ao *Manual*, elas levam-nos a compreender que o artista plástico, tornado escritor, tem muito de um heterônimo de José Saramago. (REBELO, 1993, p. 32).

Maria Alzira Seixo (1987, p. 31) assume a definição de gênero autobiográfico apenas em relação aos “exercícios de autobiografia” e, assim mesmo, como “esboços autobiográficos em forma de ‘narrativa de viagem’”. Depreende-se uma atitude de indefinição ou dúvida da ensaísta (explicável se atribuiu ao assunto apenas a função de introduzir o tema da alteridade que vinha tratando nesse ensaio) quando nos dá o seu diagnóstico. Considera que, “para além do que possa haver (e há) de autobiográfico no *Manual*, a noção de autobiografia funciona como um efeito especular”. Seixo destaca que a biografia da personagem é tratada, dentro do livro, como “o retrato do retrato da personagem a retratar”, ou seja, “como um acrescido desdobramento de duplicidades” (SEIXO, 1987, p. 31).

Pólo aglutinador e refletor das experiências acumuladas do escritor, ao longo da sua carreira de cronista e de poeta, o romance *Manual de pintura e caligrafia* alcança uma

posição de transição no todo da produção de José Saramago. Ao *valor transicional* atribuído ao romance, Horácio Costa acrescenta um *valor exemplar* em termos de configuração do desempenho futuro do escritor como ficcionista. Considerando o romance como significativo de um “*momento de objectivação*”³² na carreira do escritor”, Costa recorre à consideração do próprio autor, que lhe confere a forma de “programa inconsciente”, para explicar “aquilo que a sua subjetividade viera tentando corporificar, sob a forma de um produto avaliável para ela e para os outros como elemento de um mundo comum”. Costa reconhece, no “necessário desdobramento” narrador-personagem, um “discurso autobiográfico”: “de modo significativo, no romance este esforço de objectivação veicula-se através do discurso autobiográfico do narrador-personagem, cuja primeira avaliação interpretativa será, não surpreendentemente, [...], representar alegoricamente o próprio autor” (COSTA, 1997, p. 274-276).

Admitindo evidências textuais convincentes, Arnaut (2002, p. 168) considera H. “porta-voz de uma (auto)biografia em segunda mão, de uma (auto)biografia descentrada ou dissimulada”, pois o que lê em *Manual de pintura e caligrafia* é “o paralelo percurso do autor José Saramago”.

O eu que fala neste discurso, e que determina e constrói o aqui e o agora do espaço e do tempo da narrativa, projetando-se nas suas múltiplas facetas, define, pois, extensionalmente, o eu-autor-José Saramago quer em termos de referências pessoais, quer estético-literárias, quer, ainda, ideológicas. (ARNAUT, 2002, p. 168).

Arnaud (2002, p. 168) entende que o desdobramento do autor civil Saramago na personagem literária H. acontece em função de um jogo de alteridades típico dos primeiros modernistas: ao traçar o seu perfil estético-ideológico, a personagem traça também o do autor que a cria.

Para convocar uma nova classificação ao romance *Manual de pintura e caligrafia*, Arnaut assimila a terminologia “*autorbiografia*”, cunhada pelo teórico italiano Luigi Cazzato para classificar o “tipo de romance em que o autor-narrador se transforma em personagem”,

³² Costa recorre ao *Vocabulaire technique et pratique de la philosophie*, de André Lalande, para explicar o termo “objectivação” como a passagem de um estado afetivo, concernente ao sujeito, a um estado de percepção da realidade. A esta concepção, Costa justapõe outra acepção do termo que o vincula à filosofia schopenhauriana: “*manifestation de la chose en soi, la Volonté, sous la forme de phénomènes*” (COSTA, 1997, p. 276). No *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano, encontramos a distinção entre os adjetivos “objetivo” e “subjetivo”, o primeiro referente a “o que existe como objeto ou tem um objeto ou pertence a um objeto” e que “é externo em relação à consciência ou pensamento; o que é independente do sujeito” e o segundo como referente àquilo “que pertence ao sujeito ou tem o caráter da subjetividade” (ABBAGNANO, 1982, p. 692 e p. 888).

com o intuito de expressar a sua “ansiedade”³³ relativa à “autenticidade da história que conta”: “*autobiografia*, pois, não porque claramente seja personagem da obra, não porque consideremos haver ansiedade perante a veracidade dos fatos, mas porque na obra em apreço nos é possível assistir ao re-nascimento de José Saramago como autor-romancista” (ARNAUT, 2002, p. 172-173).

Como obra do gênero *autobiográfico*, nos moldes que Arnaut propõe, o livro de Saramago ultrapassa a expressão do autor-sujeito da enunciação e alcança, na trajetória do protagonista, a busca do próprio processo de criação. Segundo Arnaut (2002, p. 172), o complexo desdobramento autor-narrador-personagem possibilita que, no *Manual*, se dramatize “a criação de uma identidade literária” que, para a autora, se traduz como a própria identidade literária do escritor:

[...] é o percurso de conquista e de reaprendizagem, trinta anos depois, de um lugar que em 1947 se havia ensaiado com *Terra do Pecado*, romance de uma juventude literária que amadurecerá quando, regressando no papel do poeta que escreve *Os poemas possíveis* ou do cronista de *Deste Mundo e do Outro*, retoma progressivamente o seu lugar na cena literária nacional. (ARNAUT, 2002, p. 172).

Adentrando o campo das referências estético-literárias, indagamos: como extrair o eu-autor José Saramago do monólogo de um pintor medíocre, aprendiz da escrita, inserido num texto sub-intitulado “romance”, senão através da observação minuciosa do grau de aprofundamento da relação entre o “autor implícito” ao texto e a sua máscara narrativa?

1.5 O autor³⁴ e a sua máscara narrativa

“Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever” (SARAMAGO, 1983, p. 39).

³³ “*Ansiedade metaficcional*” é a expressão utilizada por Luigi Cazzato para designar o modo como “obras apontam diretamente para a fonte emissora da ‘mensagem’, assim expondo, cada vez mais, o posicionamento do autor como sujeito ideológico” passível de configurar tal ansiedade (ARNAUT, 2002, p. 172-173).

³⁴ Quando nos referimos ao autor, levamos em consideração a distinção entre a personalidade empírica e a personalidade autoral. Interessa-nos a segunda possibilidade, o autor como aquele que tem as características do texto: texto elaborado a partir de uma capacidade de escolha e seleção de palavras que, se supõe, essa personalidade autoral tenha. Em Bakhtin (2000, p. 31) encontramos a entidade “autor-criador, componente da obra”, distinta de “autor-homem, componente da vida”.

O “eu”, que assim escreve, “sabe que não é exatamente aquele *eu* que aparece como sujeito gramatical do texto; em outros termos: o *eu*-autor sabe que o *eu*-narrador é apenas uma sua variante possível, uma sua possível máscara” (BOSI, 1978, p.12).

Ao esboçar um panorama sobre as linhas mestras que nortearam as reflexões de Maria Lúcia Dal Farra sobre o romance de Vergílio Ferreira, Alfredo Bosi destaca pontos decisivos para encaminhar uma análise do foco narrativo do romance em primeira pessoa do ponto de vista da relação entre o autor e o narrador. Ressalta a consideração feita pela estudiosa da literatura portuguesa sobre “a realidade prévia, fundante” de toda obra ficcional, ou seja, “a realidade da máscara, da *persona*, que todo autor produz à medida que vai narrando”: “a máscara atualiza sempre um ou mais pontos de vista do autor, quer este se disfarce na figura de narrador onisciente, quer se estreite e se reduza à ótica de um *eu* que lembra, conta e comenta”. Com o “aprofundamento da relação entre o autor e a sua máscara narrativa” no romance de primeira pessoa, “acede-se mais rapidamente à consciência do caráter criador, construtivo, do texto narrativo” (BOSI, 1978, p. 11-12).

O autor H. demonstra aceder à consciência do “caráter construtivo” do próprio texto ao apontar as “duas faces do romance de primeira pessoa” - *narração* e *discurso*: “o *eu* que se dá no texto é não apenas o sujeito do enunciado gramatical como também o sujeito da enunciação, logo objeto e mola da criação ficcional” (BOSI, 1978, p. 12). “É por isso”, diz Dal Farra (1978, p. 49), “que se concebe o romance de primeira pessoa como a alegoria mais perfeita do ato de criação e trabalho do autor-implícito”.

Deslizadas para o interior do texto, essas “duas faces do romance de primeira pessoa” ganham uma lógica própria, tendo em vista que ali tudo se complica com o desdobramento da personagem entre a pintura e a caligrafia. Como quadro dentro do quadro, o microcosmo narrativo de H. se insere num espaço maior que é o romance *Manual de pintura e caligrafia*. Cabem aqui palavras proferidas por Bosi (2003, p. 39-40) a respeito de Brás Cubas e Machado de Assis: “não se trata de um jogo de exclusões, de preto e branco, de mentira e verdade, de narrador *vs.* autor, mas de um movimento de inclusão de Brás Cubas em Machado de Assis” (dizemos nós: de inclusão de H. em José Saramago).

“A minha arte, enfim, não serve para nada; e esta caligrafia, para que serve ela?” (SARAMAGO, 1983, p. 113). Nesta frase que integra o monólogo existencial do pintor H., identificamos um primeiro desdobramento do narrador no nível da personagem - que conjuga em si o pintor e o escritor. Enquanto H. discorre sobre o universo, para ele inalcançável, da pintura, não nos restam dúvidas: estamos, tão somente, diante da *personagem*, um ser criado

por Saramago que o elege como *narrador* do seu romance e que se dispõe a nos narrar as suas dúvidas e a sua autonegação - “a minha arte não serve para nada”.

Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o *agente* imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Entretanto, a mesma voz de H. ganha outra modulação com: “esta caligrafia, para que serve ela?” (SARAMAGO, 1983, p. 113). Modula-se a voz quando se revela, no artista, de forma intensa, a vontade de escrever. Liberta-se “o ser que habita para além da máscara e do qual emanam as avaliações e o registro do universo erigido” (DAL FARRA, 1978, p. 21). Emerge do texto a apreciação do próprio traço, característica que, segundo Dal Farra (1978, p. 20), é a mais expressiva da presença do “autor implícito”³⁵, detentor da ogiva maior que tudo vê e controla. Aplicando, aqui, a reflexão de Dal Farra (1987, p. 24), inferimos que a *ótica* superior nasce do confronto entre os “*pontos de cegueira*” do narrador pintor e o “*ponto de vista*” amplificado do narrador escritor com os proveitos que o autor-implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara narrativa.

Retomando o discurso da personagem narradora de Saramago e absorvendo o que lhe sucede, deparamo-nos com um momento de encenação desse desdobramento, como se a frase acima destacada preparasse o desempenho teatral de um ator – H. - que narra suas experiências e expectativas em suas duas caracterizações – como pintor e como escritor.

Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não Gachet, e os mil trajos [...] com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente (SARAMAGO, 1983, p. 113).

Eivado de subjetividade, fala o narrador-pintor, em caráter de estrita proximidade, deixando entrever, nas suas limitações artísticas, os pontos de cegueira que impedem o olhar para além de si, ou seja, para o universo literário onde transita. Entretanto, a essa perda de horizontes se contrapõe a lúcida réplica do narrador-escritor que, no exercício de um perceptível distanciamento, demonstra ter um alto grau de consciência do mundo que o acolhe:

³⁵ Conforme entendimento de Booth, esse ser que habita para além da máscara narrativa, cujo juízo “está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo”; embora possa “escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38)

Mas quem escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na *Guerra e Paz*? Que é Stendhal na *Cartuxa*? É a *Guerra e Paz* todo o Tolstoi? É a *Cartuxa* todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles; ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção e como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a *Cartuxa*? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? (SARAMAGO, 1983, p. 113-114).

Esse acesso ao universo literário somente é possível a partir de um “lugar de origem da emissão geradora do universo romanescos”, recurso estratégico para manifestação do “autor implícito”, ser que, agindo nos bastidores do texto, nele provoca “lacunas”, as quais podem ser preenchidas pela própria luz ou permanecer no feixe de sombra emitida pelo narrador (DAL FARRA, 1978, p. 24).

Permitindo que, através do filtro do narrador, o pintor H. fale e se revele em suas limitações, o “autor implícito” cria um espaço favorável à entrada do erudito escritor H., a outra face da personagem que ele almeja burilar. A estratégia que elege lhe possibilita tecer uma retórica em torno do próprio ato criativo, argumentar sobre a criação artística frente ao mundo, através da performance de uma personagem que pode se mostrar tal qual consente a sua condição singular de pintor medíocre que experimenta a escrita e que exerce o direito de tudo dizer sobre o que pensa e o que se passa durante o seu percurso estético.

Grande encenação do percurso de um escritor em busca da sua ficção, o romance *Manual de pintura e caligrafia* faz dos modos de composição escrita experimentados por H. o seu próprio tema. Como diretor de cena, o “autor implícito” administra, dos bastidores onde se aloja, o intercâmbio dialético entre carência e excesso de lucidez atribuídos ao filtro do narrador, jogo de luz e sombra que confere vitalidade à narrativa: ao modo inspirado e subjetivo, induzido pelo uso dos pincéis e das tintas, o artista narrador acrescenta os proveitos do “autor implícito”, no modo racional e consciente dos artesanais “exercícios de autobiografia”, antes de alcançar o domínio de uma técnica particular de construção ficcional, síntese que vai ocorrer somente no final do romance.

1.6 O percurso de H., um escritor à procura da sua ficção

No universo especular do *Manual de pintura e caligrafia*, o trabalho transformador da escrita ocorre paralelamente à modificação interior do protagonista e narrador do romance, o pintor retratista H.. Peça fundamental do universo romanescos em

construção, somente durante o decorrer da narrativa H. se constitui como personagem de romance: de sujeito alienado, contemplativo de si e do cliente que se-lhe apresenta ao retrato, distante do mundo circundante ao qual se opõe, só depois de submeter-se pela própria vontade ao processo de aprendizagem da escrita alcança o conhecimento além de si e passa a atuar no universo romanesco, ali alcançando o estatuto de personagem de ficção.

O retratista é consciente da anacronia da sua forma de expressão, bem como das suas limitações estéticas. Como forma de compreender a sua arte e a si mesmo, recorre ao inusitado ato de repetir, às escondidas, o retrato do cliente S. enquanto se dedica à escrita confessional numa espécie de diário. Interrogando-se a respeito da própria vida e das suas relações amorosas e com os amigos, decide permanecer no exercício da escrita, dedicando-se à reprodução das memórias de uma viagem feita anteriormente à Itália.

O circuito artístico de busca dos parâmetros estéticos que configurem uma forma particular de expressão é registrado em forma de “exercícios autobiográficos”. Durante esse período, H. elabora mais dois quadros: um retrato contratado pelos clientes a que se refere como *Senhores da Lapa* e outro que reproduz a estátua do Santo Antonio, desprovida de aura, de livro e de Menino Jesus, que possui em seu apartamento. A transformação de H.- a saída de si em direção à realidade exterior - ocorre a partir do episódio que narra a prisão do amigo António e o encontro com M., jovem revolucionária militante, tendo como pano de fundo os momentos que conduziram o país a novas esperanças. Emoldurado por esse espaço de crença nos novos tempos, H. anuncia a quinta pintura: o seu auto-retrato.

Composto por trinta e sete fragmentos, que consideramos capítulos, o romance *Manual de pintura e caligrafia* contempla uma seqüência narrativa tripartite, constituída por uma exposição inicial do estado do pintor-calígrafo diante da sua expressão artística, o desenvolvimento da sua aprendizagem no campo da escrita e, como recapitulação dos dois movimentos anteriores, a apresentação final de um trabalho que se configura como uma escrita experimental de romance.

Trabalhando um dialogismo interno, *Manual de pintura e caligrafia* nos mostra um sistema construtivo que apresenta em seu desenvolvimento diferentes posturas frente ao real, em função dos diferentes graus de subjetividade que perpassam o relato do pintor. Durante o desenrolar do discurso metafísico de H. na abertura do *Manual de pintura e caligrafia*, o isolamento do pintor promove um tipo singular de subjetividade no qual o que está em jogo é a interioridade; com a viagem à Itália, retomada na escrita dos “exercícios autobiográficos”, a mesma solidão é testemunha de uma saída através da memória que recupera o exterior e o passado revisitados pela palavra. O caráter ensaístico do monólogo

polêmico e filosófico que abre o romance e a crítica e a auto-crítica que recobrem as crônicas de viagem conferem ao relato de H. um estatuto de realidade, nele entranhado com tal intensidade, que justifica o reiterado discurso da negação do gênero ficcional anunciado no subtítulo e do qual faz parte como personagem: “se os meus amigos fossem figuras de romance”, ou “sendo eles reais como eu sou”, ou “nesta escrita que não é romance”, ou, ainda insistindo, “já expliquei nestas páginas, [...], não serem elas romance (SARAMAGO, 1983, p. 147 e p. 206).

Entretanto, através do exercício de circularidade entre os códigos plástico e verbal, H. vai esboçando, aos poucos, os parâmetros de uma narrativa que demonstra saber produzir em si mesma, através das linguagens da “pintura” e da “caligrafia”, espelhos que a revelam como “ficção”. Os limites ao caráter autobiográfico são edificados no caminho em direção à epicização³⁶, paradoxalmente, vislumbrados nos “exercícios de autobiografia” que, como diz Seixo, sintomaticamente representam “sinal de uma entrada deliberada e protocolar na ficção”³⁷ (SEIXO, 1987, p. 31).

Os “exercícios de autobiografia” oferecerão ao escritor-pintor um espaço de ruptura do fingimento inicial que, transformado, representar-se-á em movimento de auto-reflexão. Essa metamorfose se completa a partir do momento em que o ponto de vista de H. se desloca para o “outro”. Num processo de libertação de si próprio e do “possível” compromisso com a realidade, H. despe os trajes do “herói autobiográfico” que carrega para assumir uma posição exterior em relação à aventura do amigo revolucionário António, a qual passa a ocupar espaço central na parte final do *Manual de pintura e caligrafia*. Somente então a ficção se concretiza, pois o “ensaio de romance” que flui como último “exercício” do aprendiz da escrita apresenta como ingredientes: espaço, tempo, personagens e uma intriga narrada por alguém que ocupa uma posição exotópica³⁸ em relação ao relato.

As possibilidades da exotopia são contempladas pelo discurso irônico do narrador, cujo grau de lucidez evidencia momento de explícita manifestação do autor implícito ao texto: “se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou um deles, mas por

³⁶ consideramos “epicização” como o movimento em direção à “ficção épica, ou narração em terceira pessoa”, conforme nos propõe Hamburger (1975, p. 42), embora essa atitude narrativa não se concretize nesse romance, a não ser, ocasionalmente, em situações de encaixe.

³⁷ Numa clara superposição autor/personagem, Seixo aqui está considerando os reflexos dos “exercícios de autobiografia” experimentados por H. nos romances futuros de Saramago - que elege a “ficção épica” como forma de expressão dos narradores por ele instaurados.

³⁸ Segundo Bakhtin (2000, p. 43-47), por se situar num lugar fora do âmbito das demais personagens, o narrador passa a ter um *excedente* constante da sua visão e do seu conhecimento, o que favorece o princípio do seu acabamento estético.

alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso se presume” (SARAMAGO, 1983, p. 147).

A auto-ironia só se justifica pela consciência acurada dessa linha divisória que separa o *sistema enunciator* da linguagem, até então experimentado, do gênero ficcional para o qual esta mesma linguagem se encaminha. Reflete a melancolia que decorre de prescindir do caráter realista do relato pessoal para adentrar o instável campo do fictício, regido por outra lógica – a da verossimilhança. Estamos diante de H., plenamente lúcido das possibilidades da escrita como ato que transforma “o viver” em “verdade pessoal e em seqüência cultural” e do seu inexorável envolvimento, uma vez que “o viver” pode “conter alguns nascimentos e mortes, não apenas os alheios que de algum modo nos toquem ou firam, mas outros nossos” (SARAMAGO, 1983, p. 274).

Já não se estabelecem limites entre a arqueologia pessoal do artista e a do traço que produz. A metáfora da troca de pele da cobra ilustra a natural metamorfose da narrativa, bem como o estado de espírito do narrador diante da transformação:

tal como a cobra, largamos a pele quando nela não cabemos, ou então vêm a faltar-nos as forças e atrofiamo-nos dentro dela, e isto só acontece aos humanos. Uma pele velha, resseca, estaladiça, cobre estas páginas de películas brancas e negras que são as palavras e os espaços entre elas. Neste momento, diria que estou esfolado como S. Bartolomeu, imagem, não dor. Ainda seguro restos de pele antiga, [...] (SARAMAGO, 1983, p. 274-275).

Coincidentemente, essa analogia é empregada por Bakhtin quando formula “o princípio vital e dinâmico” da exotopia, associando-o a uma beligerância travada pelo escritor: “a exotopia é algo por conquistar e, na batalha, é mais comum perder a pele do que salvá-la, sobretudo quando o herói é autobiográfico” (BAKHTIN, 2000, p. 35).

De uma outra forma, esse mesmo conflito é aventado por Kate Hamburger, quando analisa os parâmetros que regem a singularidade da narração em primeira pessoa, fenômeno que, para essa teórica, ocupa o lugar especial de “pseudo-enunciado de realidade” no sistema da criação literária. O “eu” que narra em romances desse tipo é, por ela considerado, “um estranho estrutural na esfera épica”, em função do caráter transacional da forma que tende a levar a sua estrutura da enunciação para o campo ficcional. O lugar lógico desse tipo especial de criação literária é “determinado pela noção do enunciado de realidade fingido³⁹ que o distingue de um lado da ficção e, de outro, do lírico”⁴⁰. Para Hamburger, o que

³⁹ Chamamos a atenção sobre a diferença categorial entre as palavras “fingido” e “fictício”, conforme propõe Hamburger: “o termo ‘fingido’ significa algo pretense, imitado, inautêntico, figurado, ao passo que ‘fictício’ significa o modo de ser daquilo que não é real: da ilusão, da aparência, do sonho, do jogo”. Essa distinção é explicada pela teórica através da etimologia: os dois termos derivam do verbo latino *ingere*, que tem sentidos diversos tais como: “compor”, “imaginar”, “fábula mentirosa” e “fingimento”. Enquanto o substantivo

interessa é a escala dos graus de fingimento que distingue as posições extremas ocupadas pela autobiografia autêntica e pela composição ficcional (HAMBURGER, 1975, p. 223-226).

O grau de fingimento saramaguiano sustenta o caráter de autobiografia dissimulada do *Manual de pintura e caligrafia*, quando passado pelo crivo do discurso do narrador que, de forma reiterada, embora pouco convincente, nega o gênero romance. No entanto, o pintor H. é concebido como personagem tão fictícia como qualquer outra narrada em terceira pessoa⁴¹, configurando-se, portanto, uma composição romanesca que desestabiliza o procedimento estilístico que privilegia alcançar o efeito de verdade. Além disso, a tendência natural da narrativa é conduzir a sua estrutura da enunciação de realidade para o campo da ficção, graças ao esforço de objetivação que desloca o pólo de atenção do narrador para a aventura vivida por António, personagem fictícia, constituída como “eu” fictício ou sujeito. Será, pois, pelos caminhos de busca da não-realidade que a escrita de H. criará a “ilusão da vida”, esboçando contornos fiéis ao Homem, ao Herói, ou simplesmente ao próprio H, pois, como diz Hamburger, “a ilusão da vida é criada na Arte somente por um ‘eu’ vivo, que pensa, sente, fala” (HAMBURGER, 1975, p. 42).

“Veio visitar-me o Carmo. Porém, antes de escrever sobre a visita e a conversa, que pouco de mim dirá, mas muito dele, [...]. Pelo tom da voz percebi que havia história” (SARAMAGO, 1983, p. 212-213): até esse “veio visitar-me o Carmo”, o cenário e o tempo do narrador estavam situados no passado da viagem à Itália, rememorada pelo narrador; estavam relacionados com “o aqui e o agora” que rege a lógica da sua enunciação. Entretanto, o pretérito perfeito⁴² em “veio visitar-me o Carmo” marca recuo a um ponto do passado, que dará origem à história que o narrador anuncia como aquela na qual pouco do enunciador se dirá, mas muito de outros sujeitos - fictícios autônomos - que desalojam, do espaço textual, a primazia da função regida pela lógica do “sujeito da enunciação”.

“fingimento” conserva apenas o significado pejorativo de “simulação”, o substantivo “ficção” (*fictio*) conserva como predominante o sentido eufêmico da “função criativa”. Partindo dos estudos de H. Vihinger sobre “a filosofia do faz de conta”, Hamburger aprofunda reflexões sobre a distinção fingido/fictício. Dentre elas, interessa-nos: uma personagem fictícia é percebida não dentro de uma “*estrutura do faz-de-conta*”, mas sim, dentro de uma “*estrutura do como*”. A expressão “parecer *como* realidade” define a essência da ficção: “aparência, ilusão da realidade, que significa não-realidade” (HAMBURGER, 1975, p. 225; p. 39-41).

⁴⁰ Cabe aqui a reflexão de Maria Alzira Seixo sobre o percurso anterior do escritor, que corrobora o caráter autobiográfico do romance e, dentro dessa linha de interpretação, justifica o riso melancólico que flui através da metáfora da “troca de pele”: “José Saramago, na sua carreira, arranca da liberdade total da poesia, censurando-a de certo modo, para dessa censura e da inevitabilidade da sua razão de ser nos dar parte aberta e autêntica nas crônicas, e mergulhar com rigor de salto (ou amadurecimento de escrita) nos universos condicionados mas de prolongamentos libérrimos da ficção, nela sentindo finalmente que todas as dimensões da sua obra podem confluir” (SEIXO, 1987, p. 28).

⁴¹ Para Hamburger (1975, p. 42), somente a narração em terceira pessoa preenche a categoria de ficção épica.

⁴² “tempo canônico da narração” (NUNES, 2000, p. 37).

Segundo Hamburger (1975, p. 52), o narrado que passa a não mais se referir a uma “*eu origo real*”, mas sim a “*eu-origines fictícias*”⁴³, é fictício. O desvio temporal para o pretérito e a presença do “eu fictício”, que passa a reger a lógica espaço-temporal do texto, são as marcas indicativas da entrada no universo ficcional e de uma mudança de atitude de locução em face do mundo; ou seja, muito mais do que comentá-lo, a partir da realidade, o narrador H. passa a narrá-lo, a partir da não-realidade⁴⁴.

Como se fosse um exame final, a avaliação dos princípios esboçados no decorrer do *Manual de pintura e caligrafia* acontece quando, da narrativa, emerge a história do arquiteto Antônio, num enredo oscilante entre o presente histórico da resistência ao poder dominante e o passado absorvido à memória. Coroados pela aventura amorosa - vivida por H. e M. -, esses dois pólos tendem à conciliação numa unidade harmônica regida pelas leis da realidade imaginada. Ao “encontrar uma configuração, uma forma, no turbilhão da experiência humana” (ECO, 1997, p. 94), o pintor saramaguiano cumpre a suprema função do contador de histórias.

Acrescido do valor “era uma vez”, “veio visitar-me o Carmo” soa como convite ao leitor a distensionar a atenção vigilante dispensada ao presente da enunciação que, até então, o grande comentário sobre pintura e caligrafia dele tem exigido, para ouvir a história anunciada. Tendo alocado o objeto da sua narração no passado, o narrador se posiciona diante dele com o distanciamento necessário para melhor apreendê-lo. Isso não significa, como diz Pouillon (1974, p. 117), que o romancista esteja situado no futuro da personagem, mas apenas que *ele não é* essa personagem, mas que a *mostra*.

No *Manual de pintura e caligrafia*, o desligamento da ficção com o real não ocorre de forma abrupta, e tampouco chega a estabelecer uma ruptura, uma vez que a história pré-anunciada pelo narrador inicia o seu desenvolvimento paralelamente às reflexões intimistas que se sustentam nas crônicas de viagem ainda em andamento. Da mesma forma, a situação descontraída da história narrada ganha certa tensão na flexível atitude de “narrar comentando”⁴⁵ que H. assume. A metamorfose, que ocorre em fluxo gradativo, é contemplada

⁴³ Baseada na terminologia proposta por Brugmann e Bühler, Hamburger utiliza a noção de “*eu-origo*”, ou seja o ponto zero a partir do qual se instala o sistema coordenado espaço-temporal da enunciação (*eu-origo real*) ou da ficção (*eu-origines fictícias*) (HAMBURGER, 1975, p. 47-52).

⁴⁴ Empregamos aqui a concepção de Harald Weinrich (1973, p.30-35) que, em seu ensaio *Tempus*, reflete sobre os tempos verbais como forma de situar o leitor no processo comunicacional da linguagem. A mudança de atitude de locução tem a ver com o uso dos tempos verbais em relação à tensão da situação de comunicação: com os tempos relacionados ao presente e futuro se configura uma situação de locução discursiva, de comentário que pede a atenção vigilante da platéia; com os tempos do pretérito, o ouvinte é convidado a ingressar no distensionado universo do narrado.

⁴⁵ Weinrich (1973, p. 31) contempla essa flexibilidade na literatura que tende a dispersar diferentes situações de comunicação através do texto, quando então se atenua a classificação arbitrária proposta.

pelo lúcido narrador, quando sobre ela discorre, em continuidade ao discurso metafórico sobre a troca de pele da cobra, reforçado pela introdução de nova analogia: a imagem do “bicho-da-seda”.

Ainda seguro restos de pele antiga, mas sobre as fibras dos músculos e as cordas dos tendões uma rede frágil se estende já, primeira metamorfose do meu bicho-da-seda pessoal que dentro do casulo suponho terá vida sucessiva e não morte. Não me parece estimável o estado de crisálida: a sua inviabilidade como tal contradiz o contínuo que é, para mim, o fluxo vivo. (E, no entanto, a crisálida vive). (SARAMAGO, 1983, p. 275).

Não poderia ser mais contundente o discurso imagético de H. sobre a autoconsciência escritural: a imagem da crisálida, inviável como tal – em estado latente ou de recolhimento -, tomada em contraposição ao fluxo contínuo, que é vida, ultrapassa a visão panorâmica da metamorfose do próprio traço que busca revelar a sua sobrevivência numa forma outra e, de maneira abrangente, alcança o movimento “*ad eternum*” do gênero pretendido. Nessa busca infinda está previsto um olhar ao movimento anterior que possibilita ao artista descobrir marcas da forma ancestral experimentada: “a crisálida vive”. O mecanismo de expansão da analogia encaminha reflexão sobre a realização contemporânea da forma ficcional romance que contém, em si, traços da metamorfose sofrida pelo gênero, no curso do tempo, alcançando até mesmo, como diz Motta (1998, p. 5), “a projeção da sombra ancestral da tradição”.

1.7 Narrativa e romance: esboço de uma arqueologia genológica

Em seu trabalho de reconstrução do perfil genológico do gênero narrativo, Sérgio Vicente Motta defende a tese de que é possível reconhecer, em obras contemporâneas, “fragmentos da memória formal de seu gênero de gestação”: “a narrativa épica, vestida com o talhe da forma poética que a caracterizou, soube perpetuar sua dinastia e perfilar sua descendência pela teia dos séculos e pelos fios dos tecidos narrativos que o homem emaranhou” (MOTTA, 1998, p.5; p. 55).

No romance *Manual de pintura e caligrafia*, traços do fundamento poético do código primevo são preservados na repetição rítmica que caracteriza o discurso extremamente recorrente do pintor e na forma como opera a sintaxe, produzindo mudanças de nível textual

com inserções de motivos delimitáveis *en-abyme*⁴⁶: quadros dentro de quadros ou narrativas dentro de narrativas. Principalmente durante a primeira parte da narrativa, acompanhamos os devaneios metafísicos do pintor, através de uma prosa que ganha o ritmo da oralidade, aparentando-se com a oratória que, conforme observa Frye (1973, p. 246), “mostra muitos característicos métricos, tanto na sintaxe como na pontuação”. Com a entrada “oficial” da prosa no universo ficcional, a partir dos “exercícios de autobiografia”, a despeito da manutenção ainda bastante ostensiva dos mecanismos repetitivos, a narrativa ganha “o ritmo da continuidade” que dará sustentação ao encadeamento lógico causal e temporal: “na ficção, a prosa tende a predominar, porque só a prosa tem o ritmo contínuo apropriado à forma contínua do livro” (FRYE, 1973, p. 246).

O problema das fronteiras da poesia e da prosa, assim tratado dialeticamente, num romance que faz da própria evolução o seu tema, enlaça a concepção de Lotman 1978, p. 182) de que “a prosa surgiu sobre o fundo de um sistema poético determinado enquanto negação deste”. No movimento de busca das matrizes arqueológicas do gênero pretendido, o pintor H. escava o túnel da memória, indo ao encontro do modelo circular, fornecido pela raiz mítica⁴⁷, para conferir, ao início da sua narrativa, uma marcação temporal caótica, onde prevalecem retrocessos e antecipações e impera a lei do eterno retorno.

Imagem reflexiva da macro-narrativa que tematiza a linha evolutiva das formas narrativas, o percurso do aprendiz da escrita, que diz se encontrar “naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento” (SARAMAGO, 1983, p. 40), reproduz a trajetória do próprio romance que, numa “perspectiva de retorno”, pretende reviver o seu momento de gestação e libertação da forma épica geradora.

Nobre e dominador, o gênero épico teve a sua hora e vez. Coroou a sua glória por entre os giros das voltas da história cultural do homem. Mas, quando se viu tolhido e o seu anacronismo apanhado pelas engrenagens do tempo – a

⁴⁶ “Expressão tirada do vocabulário heráldico – um brasão dentro do outro – designa uma parte da obra que contém, reduzidamente, os elementos essenciais do conjunto, uma *espécie de modelo reduzido e análogo* que se descobre no romance” (NITRINI, 1987, p. 42).

⁴⁷ Consideramos aqui o problema da *deslocação*, provocado pela presença de uma estrutura mítica na ficção realista, conforme alerta Frye: “o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile; analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes” (FRYE, 1973, p. 138-139). Lembramos que tratamos do primeiro momento da narrativa, quando o narrador, extremamente autoconsciente do que pretende, experimenta um fluxo que privilegia uma estrutura circular e nega serem romance aquelas páginas que escreve. Motta prevê o delineamento de uma estrutura circular para o enredo em obras contemporâneas, argumentando que a literatura de qualquer época identifica-se com pólos antagônicos metafóricos do mundo: o desejável, “formando a abóboda apocalíptica da arquitetura do ‘ideal’, onde reinam a ‘vida’, a ‘fertilidade’ e ‘o renascimento’, configurando, no domínio do ‘bem’, o mundo que tem o ‘céu’ como arquétipo essencial” *versus* o indesejável, “desenhando as profundezas do ‘real’, onde pulsam as forças malignas, da ‘esterilidade’ e da morte, puxadas pelos símbolos demoníacos, que fazem do ‘inferno’ o seu arquétipo principal” (MOTTA, 1998, p. 68-69).

máquina do mundo em que ele, muitas vezes, fora mestre e operador -, aceitou com humildade e resignação o seu devir. Mirou-se em sua outra face e foi encontrar na imagem do irmão não-nobre a sua metamorfose. Passou então o cetro ascensional à narrativa em prosa, revigorada e transubstancializada na forma de romance. (MOTTA, 1998, p. 55).

Fiel reprodução do nascimento de um gênero, o percurso estético do pintor H. vivencia o momento determinante da metamorfose do fio titubeante da sua escrita que dá origem a algo diverso. Também ele se vê “tolhido e o seu anacronismo apanhado pelas engrenagens do tempo” – “estou atrasado pelo menos meio século” (SARAMAGO, 1983, p. 40) - e mira-se “em outra face”, a do espaço e tempo onde está inserido, o que lhe permite um revigoramento em outra forma: romance dentro do romance, “a aventura” do engajado António está intimamente ligada à “aventura amorosa” de H. que, humilde, assume o papel de narrador testemunha da uma história que não é tão somente a sua. Já não mais carrega consigo aquele interlocutor absoluto com o qual dividira as suas angústias e expectativas e a sua atenção se volta para as demais personagens que habitam o seu universo - personagens de uma história em potencial que, até então, estiveram veladas em meio ao seu fluxo esfuziante⁴⁸.

Estabelecendo-se o paralelismo desse momento metamórfico da escrita de H. com a linha histórica evolutiva das formas narrativas, proposta por Motta, dela destacamos o momento da virada para a modernidade, com a entrada em cena da figura do narrador:

A narrativa escrita, ao colocar em cena a imitação ou a representação retórica de um contador, dá nascimento à figura do narrador, encarregado do novo processo de enunciação da ficção desenvolvida em prosa escrita contínua. A evolução dessa narrativa será impulsionada pela primazia do *o que* contar, expandindo a aventura da prosa ficcional na variação das possibilidades de experimentação do *como* narrar. (MOTTA, 1998, p. 128).

A partir das referências matriciais encontradas no passado, a personagem de Saramago procura, através da variação das possibilidades de experimentação do *como* narrar, determinar os elementos que compõem um código particular e funcional que congregará regras e soluções válidas à forma de expressão que privilegia. O seu manual de escrita de romance passa, então, a ser esboçado, oscilante entre o respeito à tradição gerada na modernidade e a adesão ao novo que surge, mesmo que esta novidade comporte uma perspectiva ampla de retorno ao passado, para efetuar aquele “trabalho de redescoberta da

⁴⁸ A intenção aqui é identificar, em Saramago, traços da narrativa primordial: “no *epos*, o autor defronta sua audiência diretamente, e as personagens hipotéticas de sua estória estão escondidas” (FRYE, 1973, p. 245).

linguagem da narrativa por meio da qual as obras modernas criam as suas idiossincrasias, ou as novas fantasias, reinventando as possibilidades das regras pautadas a partir desse código primevo” (MOTTA, 1998, p. 7).

O romance *Manual de pintura e caligrafia* se estrutura em função das fases pelas quais se desenvolve o percurso da personagem como aprendiz da escrita: a fase preparatória ensaística, enquanto o pintor se mostra reflexivo a respeito de si e da sua expressão artística, a fase intermediária que envolve a aprendizagem da caligrafia, em si, através dos “exercícios de autobiografia” e a fase final, probatória, quando o autor H. comprova sua aptidão com as palavras, ao narrar a própria aventura amorosa entrelaçada às peripécias do guerrilheiro António. Em seu ensaio sobre a perspectiva genológica do romance contemporâneo, Maria Alzira Seixo (1986, p. 13) confere, a essa organização textual tripartite, a “forma romance”, aproximando-a por analogia à “forma sonata”⁴⁹. Para a teórica da literatura contemporânea, essa determinação estrutural dominou a produção artística, quer sinfônica quer narrativa, do século XIX, “de constituição progressiva e relativamente definida”, que a época contemporânea tem procurado abalar e subverter nos dois setores artísticos.

Paradoxalmente, dentro desse formato tradicional, Saramago opera, em seu romance, um dinâmico experimentalismo formal que reflete o movimento crítico e de subversão que, segundo Seixo (1986, p. 13-14), tem ocorrido a partir dos anos cinqüenta: com o incremento dos estudos semiológicos, as reflexões interpretativas ou as propostas de definição do romance passam a ser substituídas pelos estudos de um nível fundamental da estrutura romanesca que é o nível da narrativa (SEIXO, 1986, p. 13-14).

O material apresentado em *Manual de pintura e caligrafia* espelha o que a articulação teórica de Seixo constata nos estudos da relação narrativa/romance, a partir da metade do século XX, ou seja: “o deslize progressivo e insensível, mas no conjunto notável, da atenção ao nível restrito e concretamente determinado da narrativa para a consideração global do processo romanesco”. Na trajetória de busca da forma que satisfaça a sua necessidade de expressão verbal, o pintor saramaguiano integra componentes da narrativa, tais como “o estatuto do sujeito e a problemática da enunciação”, aos “quatro grandes

⁴⁹ Solange Ribeiro de Oliveira esclarece que o termo “sonata” tem um duplo sentido, podendo referir-se a “composições complexas para um único instrumento – como uma sonata para piano, geralmente com três movimentos – mas também a uma forma de construção presente no primeiro movimento de uma sinfonia” que, “em sua estruturação clássica, consiste numa exposição (que muitas vezes é repetida), um desenvolvimento e uma recapitulação” (OLIVEIRA, 2002, p. 132). À teórica Maria Alzira Seixo, parece interessar a aproximação do romance do século XIX a esse último sentido.

componentes tradicionais do romance: personagem, intriga, espaço e tempo”, conforme nos expõe Seixo (1986, p. 14)⁵⁰.

Desenvolvendo o seu propósito de pensar a relação narrativa/romance em termos genológicos absolutos, Seixo (1986, p. 15) propõe um aprofundamento da inter-relação de áreas, enquanto contempla uma diferenciação apreensível e analisável entre elas. Para tanto, olha inicialmente para o gênero narrativa e nos diz: “a narrativa tem a ver com o relato puro, com a seriação sequencialmente lógica ou temporal dos acontecimentos, com a horizontalidade da atitude de contar”. A partir disso, podem ocorrer complexidades do relato, “detendo-lhe a horizontalidade, e desviando-a para surtos verticais ou sinuosos, modificando-lhe a lógica e alterando-lhe os mecanismos de justaposição ou mesmo reduzindo esta a um aglomerado de elementos aparentemente ou efetivamente caóticos”, e esse “trabalho sobre o encadeamento da narração nada tem a ver com o processo romanesco” (SEIXO, 1986, p. 15).

Reconhecemos tal gênero, em forma caótica, no primeiro momento do *Manual de pintura e caligrafia* e, em seqüência ordenada, nos “exercícios de autobiografia” que, não de forma equivocada, H. chama inicialmente de “narrativa de viagem”. Partindo da diferenciação apreensível entre narrativa e romance, fica plenamente justificável a atitude do narrador protagonista do *Manual* que, por duas vezes, nega a prática do gênero romance, enquanto exercita a narrativa autobiográfica⁵¹.

Lembrando que o romance, por sua própria fundamentação épica inicial, se baseia na narrativa, Seixo estabelece possíveis interpenetrações entre os gêneros épico e romanesco. Reconhecendo que os gêneros em geral se fundam em encadeamentos sintáticos e se desenvolvem em aliança com os investimentos semânticos, Seixo reflete que “a proeza está na base do relato épico”, delimitado em “blocos definidos (à imagem das estrofes) e repetíveis” e tendo “a aventura” como motivadora do percurso romanesco. Este se apresenta “necessariamente errante e difuso”, em função de aproveitar “a seqüencialidade narrativa para a multiplicar e desenvolver segundo processos de paralelismos e de encaixe que podem vir a criar efeitos de especularidade e de vertigem de nítida repercussão textualizante”. Seixo ainda

⁵⁰ Seixo (1986, p. 14) comenta que isto leva a teoria e a crítica contemporâneas a praticarem a relação narrativa-romance como sinônimos. Constatamos que, neste trabalho, incorremos nessa prática, tratando o mesmo texto, ora como narrativa, ora como romance, em função da ênfase dada aos componentes que o configuram como narrativa ou como romance, nos moldes propostos pela teórica citada.

⁵¹ Recordamos que a primeira negação ocorre logo após o primeiro exercício de autobiografia, quando H. afirma que apenas dos seus pensamentos pode dar parte “nesta escrita que não é romance”; a segunda acontece em seguida ao quarto exercício, quando ainda sob efeito do rompimento com a namorada Adelina, H. confessa não se identificar com heróis de romance que usam “desabafar suas mágoas carpindo sobre o retrato da ingrata [...]”, como já expliquei nestas páginas, de que direi, no a-propósito da boa ocasião, não serem elas romance” (SARAMAGO, 1983, p. 147; p. 205-206).

acrescenta que “a proeza” carrega uma marca “guerreira” e “a aventura” uma marca “amorosa” (SEIXO, 1986, p. 15-16).

Independentemente dos limites evidentes entre os gêneros em questão, o romance de Saramago guarda traços da ancestralidade épica quando apresenta, em blocos definidos e repetíveis, os momentos que caracterizam o percurso de aprendizagem de H. e, se esse se apresenta “errante e difuso”, é porque ele expandiu a seqüencialidade narrativa fundante utilizando todos os recursos possíveis de paralelismos e encaixes intertextuais que ela suporta.

Para melhor observar as interpenetrações da forma narrativa no gênero ficcional moderno, Seixo recorre a duas concepções de romance - a de Lukács, de ordem semântica, e a de Kristeva, de ordem sintática -, conjugando-as num postulado, segundo o qual, “o romance consiste no desenvolvimento de uma frase de caráter narrativo nuclear”⁵² (SEIXO, 1986, p. 17).

A partir do momento no qual H. apresenta a aventura de António como “herói problemático” que age contra o sistema e é por ele submetido, configura-se no *Manual* um exercício de caligrafia que, segundo a proposta de ordem semântica de Lukács, converte a noção de seqüência narrativa em “situação problemática”. A frase de caráter nuclear que passa a narrar se configura como esboço condensado inserido *en-abyme* no interior daquela que a sua própria situação de artista problemático produz. Visto com o filtro proposto por Lukács, o percurso romanesco de H., pautado por uma intensa atividade interior, peca por uma inação frente à submissão ao sistema e só não é aniquilado por ele porque passa a integrar o microcosmo romanesco de António, assumindo timidamente a sua causa política e, com ardor, a paixão por M.. Embora as diluídas noções de “herói” e “conflito” problematizem a relação com o gênero da antigüidade, a seqüência narrativa se sustenta como “situação problemática”, que só o é porque há uma “personagem que propõe e desenvolve e/ou resolve um problema” (SEIXO, 1986, p. 16).

Sob a perspectiva de Kristeva, o processo romanesco da “aventura” pessoal e estética de H. pode ser definido “como algo que ultrapassa a atitude de narrar”, pois vai além das “relações de alteração que, em sentidos de ordem vária, organizam a seriação por isso mesmo *diferenciada e possível* das seqüências”, alcançando um processo geral de transformação a partir de

[...] um sintagma básico onde atitudes, comportamentos, situações, tempos, etc. não só se diferenciam, mas sobretudo, e justamente, se trabalham num sentido de modificação que conserva a entidade inicial como marca de

⁵² A frase nuclear pode ser entendida como o “grande sintagma narrativo, o seu telegrama de endereço, a sua mensagem ideológica” (SEIXO, 1986, p. 18).

produção da alteridade final que não é só a imposição de *outra* coisa mas daquilo que inicialmente, e a partir de si próprio, procede à sua finalização envolvendo a marca originária *sobre a qual se pratica o trabalho transformador*. (SEIXO, 1986, p. 17).

A autoconsciência de que a transformação narrativa conserva a entidade de origem está registrada no discurso digressivo de H., em momento que antecede à aventura de António: “o meu trabalho ainda não acabou. Os exercícios, sim, mas não o que de antes vinha”. Na fala do pintor, identificamos o vislumbre do *novo* que emerge daquilo que o precede e encaminha a finalização “envolvendo a marca originária *sobre a qual se pratica o ato transformador*”, conforme contempla Seixo.

“Há coisas que começam agora a tornar-se claras, diria mesmo que já me parecem óbvias, quando antigamente eram caos e confusão, eram outra forma de labirinto, sem dúvida redutível à linha reta” (SARAMAGO, 1983, p. 228): a imagem do “labirinto redutível à linha reta”, insistentemente retomada pelo aprendiz da escrita, ilustra o tema do romance como gênero que produz o desenvolvimento de um sintagma básico, desenvolvimento esse que se processa, segundo Seixo (1986, p.17), por “expansão”, através de um “espaço de possíveis” (“de acordo com uma dinâmica temporal-espacial e com uma dinâmica temporal-causal”).

Passa pela reflexão do pintor saramaguiano a consideração: à linha reta - sintagma básico -, a narrativa está fadada a sempre retornar por mais labiríntica que se apresente - “o próprio labirinto contém a linha reta, quebrada, sim, interrompida, sim, mas permanente e à espera”. H. ainda nos diz: “a linha reta, mais do que aspiração, é uma possibilidade” e, usando a imagem do metro do carpinteiro, completa: “é preciso desdobrá-lo, estendê-lo, até ao seu tamanho para que o seu tamanho seja” (SARAMAGO, 1983, p. 228 e p. 229).

O manual estético esboçado pelo pintor saramaguiano leva em consideração as reflexões sobre a complementação expansiva da frase nuclear original e os limites do leque de possibilidades da narrativa. A lição sobre a relação narrativa/romance é praticada por H., quando exercita expansões narrativas permitidas nos três níveis preconizados por Seixo: no nível das catálises, que abrangem descrições ou justificativas, no nível da textualização, quando experimenta a transgressão ao introduzir *possíveis textuais que não são possíveis narrativos*, ou ainda no nível da temporalidade, explorada como *campo de decorrências plurais e simultâneas*. Explorando as máximas possibilidades das expansões catalíticas, H. as pratica “a um nível” des-hierarquizante quando o seu conflito pessoal cede espaço aos

comentários justificativos do próprio fazer romanesco⁵³; o intenso diálogo intertextual que H. estabelece com a problemática social e política do seu tempo e com as artes plásticas carrega, para o interior da narrativa, elementos que lhe são exteriores, tais como a História e a Estética; avançando o tempo de *sucessão* e encadeamento da narrativa, o narrador protagonista do *Manual* explora a pluralidade e simultaneidade das decorrências que incidem sobre o encadeamento sucessivo, mas de forma a apresentar “fases de suspensão *não finalizada* que retardam o acontecer *ou por isso mesmo o impulsionam*” (SEIXO, 1986, p. 18-19).

Seixo conclui o seu estudo sobre a relação narrativa/romance colocando a hipótese que o romance seria a expansão de um *nome*, enquanto a narrativa se conduz como a história de um *predicado*. “Entre a determinação nominal e o decurso predicativo podem-se possivelmente integrar as várias modalidades de práticas discursivas que têm organizado o romance nestes últimos dois séculos”. Como resultado, teremos “um texto de caráter polivalente e plurifacetado, mas onde é possível distinguir níveis de agenciamento e propostas discursivas metodologicamente abordáveis como singulares” (SEIXO, 1986, p. 20).

A singularidade do *Manual de pintura e caligrafia* está na forma como o seu romance sobre romance dialoga com os estudos literários do seu tempo. A relação narrativa/romance, que tanto motivou a atenção de Maria Alzira Seixo, é contemplada, na prática, por Saramago quando o processo de expansão de um *nome* só acontece a partir de intenso trabalho de um *predicado* que retrata o ser e o estar da personagem no mundo. E se esse predicado re-elaborado vai aos poucos sendo deixado para trás – “tal como a cobra largamos a pele” - é porque o essencial dele foi preservado para que o diverso dele surgisse e se impusesse como a nova forma assumida: o relato ficcional num exercício do romance.

“Ao escrever, se abandona o que à escrita não serve, ainda que as palavras tenham cumprido, na ocasião de serem ditas, o seu primeiro dever de utilidade: o essencial fica preservado nessa outra linha interrompida que é escrever” (SARAMAGO, 1983, p. 297-298).

⁵³ “O ‘problema’ e a ‘aventura’ perdem a sua incidência efetiva para se confrontarem com uma questionação do processo narrativo e romanesco que lhes subjaz” (SEIXO, 1986, p. 18).

2.: A SINUOSIDADE NA CALIGRAFIA E A AMBIGÜIDADE NA PINTURA

O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E entretanto... Vocês podem encher de fumo, o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ela é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito sob meu quadro isto é um 'cachimbo', eu teria mentido.

René Magritte (apud FOUCAULT, 2002, capa)

Num manuscrito, o resultado plástico produzido pelo traço sinuoso e fragmentado formado pela sucessão das palavras na folha de papel se confunde com a imagem produzida num quadro. Diluem-se os limites entre a pintura e a caligrafia. Para H., a personagem artista criada por José Saramago, o traço intermitente produzido pela caligrafia se prolonga infinitamente, satisfazendo a sua ânsia de salvação e conhecimento. No entanto, em seu caminho de busca da representação da realidade, inexoravelmente, o pintor saramaguiano passará pela reflexão semelhante à que suscita a última versão de *Ceci n'est pas une pipe* (*Isto não é um cachimbo*), do pintor René Magritte⁵⁴: “nem a palavra, nem a imagem são garantia de que o objeto existe na realidade” (PAQUET, 2000, p.68).

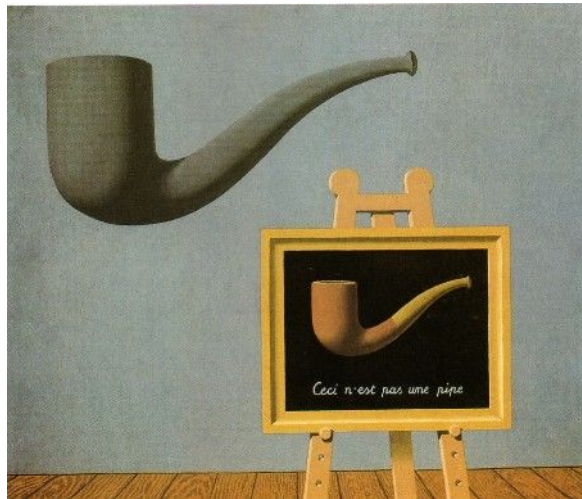


Figura 1: *Los dos misterios*, 1966, de René Magritte.
Fonte: Paquet (2000, p. 68).

⁵⁴ Um dos grandes representantes do surrealismo na pintura, o belga René Magritte (1898-1967) ocupa lugar de destaque na galeria dos artistas plásticos revistados pelo protagonista H., sendo por ele considerado “o mais literário dos pintores” (SARAMAGO, 1983, p. 275).

Durante o percurso de busca dos seus parâmetros estéticos, o protagonista do romance *Manual de pintura e caligrafia* procura, como o pintor Magritte⁵⁵, reconstituir, através do exercício simultâneo da caligrafia e da pintura “o lugar-comum à imagem e à linguagem”, como diz Foucault (2000, p. 34). Contornos horacianos⁵⁶ são conferidos à ação da personagem de Saramago que, nos moldes do poeta latino, aproxima as duas formas de manifestação artística. A afinidade entre as duas artes imprime um movimento em direção à prosa descritiva que tem como objeto a observação detalhada dos espaços, das pessoas que o povoam e a contemplação de obras plásticas. Esse tipo de descrição plástica sugere a absorção do recurso da *ekphrasis*⁵⁷, sem contudo limitá-lo a uma simples exposição dos dados observados, mas como um exercício de reconstrução subjetiva do objeto.

2.1 Possibilidade de salvação e conhecimento

“Toda descrição literária é uma *visão*. Dir-se-ia que o enunciador, antes de escrever, põe-se à janela não tanto para ver bem, mas para construir o que vê através de sua própria moldura” – um “rito inicial” que transforma o real em objeto pintado (BARTHES, 1992, p. 85).

Viver “em” faz parte do “rito inicial” a que se submete H.; instalar-se em algo passa a ser primordial para a narrativa que precisa passar pelo sujeito construtor do que vê através da sua própria moldura. A partir da folha de papel onde H. começa a escrever as suas reminiscências, os objetos que compõem o cenário da escrita são, um a um, iluminados e apresentados ao leitor sob sua perspectiva. O espaço interior, aos poucos, vai sendo composto, nesse “rito inicial”, referido por Barthes: o primeiro quadro de S., o segundo quadro de S., os cavaletes, o quarto e o ateliê. Elementos são dispostos no espaço físico de acordo com as

⁵⁵ A partir da proposição “em nenhum lugar há cachimbo”, Foucault propõe a sua compreensão da última versão que René Magritte deu a *Isto não é um cachimbo*: “colocando o desenho do cachimbo e o enunciado que lhe serve de legenda sobre a superfície bem claramente delimitada de um quadro (na medida em que se trata de uma pintura, as letras são apenas a imagem das letras; na medida em que se trata de um quadro-negro, a figura é apenas a continuação didática de um discurso), colocando esse quadro sobre um triedro de madeira espessa e sólida, Magritte faz tudo o que é preciso para reconstituir (seja pela perenidade de uma obra de arte, seja pela verdade de uma lição de coisas o lugar-comum à imagem e à linguagem)” (FOUCAULT, 2000, p. 34).

⁵⁶ Referimo-nos à expressão empregada pelo poeta latino Horácio (65 a.C. – 8 a. C.), em sua *Arte poética*, “*Vt pictura poesis*”, que quer dizer “a poesia é como a pintura” (TRINGALI, 1993, p. 22 e p 35).

⁵⁷ Segundo Carlos Ceia (2008), o termo grego *ekphrasis* – que quer dizer “descrição”, aparece na “retórica de Dionísio de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17)”, tornando-se “um exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas e lugares”. Ceia enfatiza que “o *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (*Ilíada*, 18, 483-608), sendo que “Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Enéias na *Eneida* (8, 626-731)”. Acrescenta que “um outro tipo de *ekphrasis* concentra-se em descrições epigramáticas de pinturas e estátuas”.

regras de uma visão engendrada pelo observador que se auto inclui no ambiente. Igualmente sob a sua perspectiva, as demais personagens integram o cenário narrativo. A rua de Lisboa, exterior circundante obsessivamente espionado através da janela do apartamento, poucas vezes é alcançada por H. através da escada espiralada que lhe traz intermitentes visitas femininas – a namorada, a amante e a mulher-a-dias – e, esporadicamente, os amigos quando convidados a comemorar a entrega de um trabalho. Distante do foco de interesse do pintor está o momento histórico presente que antecede a Revolução dos Cravos em Portugal, pano de fundo do romance. Nesse espaço pasteurizado e preservado das transformações políticas que ocorrem no espaço exterior, H. entrega-se a reflexões intimistas, de caráter confessional, enquanto pinta retratos ou escreve manuscritos sobre as memórias subtraídas à vida vivida medianamente. Em destaque, a segunda obsessão do “escrepintor:” a pequena mesa, a luz e o fio da escrita. Transportada do cavalete para a mesa, a moldura vazia se transforma em janela, através da qual o pintor consegue, com o novo código adotado, se posicionar para construir o que vê.

O auto-retrato do protagonista passa a ser esboçado enquanto ele realiza o desejo de (re)apresentar o mundo visualizado através da escrita que experimenta. Segundo Beaujour, o gênero auto-retrato literário “est d’abord um objet trouvé auquel l’écrivain confere une fin d’autoportrait em cours d’élaboration”⁵⁸ (BEAUJOUR, 1977, p. 444). Comentando o estudo de Beaujour sobre o gênero auto-retrato, Clara Rocha ressalta que

[...] o auto-retrato é sobretudo uma escrita, e não tanto uma *mimesis* do eu: as questões “Quem sou eu?”, “O que sou eu?”, “Como sou?”, que sintetizam a fundação do *eu* autobiográfico, são substituídas no auto-retrato pelas questões “O que é escrever?” e “Como escrevo eu?” (ROCHA, 1992, p. 249).

Realmente, a inserção de uma personagem artista – um pintor com pendores para a escrita - numa criação literária nos convida a um exercício de interpretação que encaminha discussão a respeito da obra que surge e reflexões acerca da sua gênese e crença. O enfoque principal recai sobre o momento da escrita, sobre o traço que se delineia sob a caneta. O escritor não se preocupa em narrar o que ele foi, mas em dizer o que ele está sendo enquanto escreve. Daí decorre o caráter de grande comentário auto-referencial que se atribui ao primeiro momento do *Manual de pintura e caligrafia*. O discurso da autoconsciência

⁵⁸ “é em primeiro lugar um objeto desejado ao qual o escritor confere uma finalidade de auto-retrato em processo de elaboração” (BEAUJOUR, 1977, p. 444).

escritural⁵⁹ se instaura a partir do título e é encaminhado pela explicitação da alegoria que se evidencia nas primeiras linhas do romance.

Municiado de uma afinidade visual com o espaço contactado diretamente através da experiência ou com as imagens pictóricas produzidas pelas artes plásticas que a memória revisita, o pintor saramaguiano propõe um discurso com descrições que pretendem alcançar um equivalente verbal da realidade e das obras observadas. Entretanto, através do tratamento diferenciado conferido aos dois “*portraits*” do cliente S., o percurso estético de H. contempla avançar além das leis da perspectiva e da mimese postuladas pelos ideais renascentistas rigorosamente seguidos nos retratos oficiais que garantem a sobrevivência do artista.

Autoconsciente da sua impossibilidade de retratar a “verdade” dissimulada pelo modelo, segundo as regras estabelecidas pelo cânone das artes plásticas, o pintor H. opta por justapor, à pintura oficial do empresário S., um segundo retrato, que mantém de todos escondido. As inúteis tentativas de libertação do compromisso de representar mimeticamente o objeto ou de transformá-lo, tentativas essas experimentadas no segundo retrato de S., encaminham a busca da escrita. O exercício de uma poética autocrítica nasce, portanto, dessa dupla impossibilidade. Trabalhando a simultaneidade, o pintor H. registra o esboço de um projeto de expressão que superpõe palavras às vãs pinceladas dos dois retratos.

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermédia, ou interrompereei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. (SARAMAGO, 1983, p.39).

Emolduradas por esse reiterado “ou” que, de forma paradoxal, distancia realidades próximas, as imagens da pintura e escrita sucessivamente se alternam na fala com a qual o pintor H. abre o romance. Instaura-se no texto um ritmo que mobiliza a linguagem em direção ao simultâneo, movimento semântico direcionado a uma relação mútua de tradutibilidade que o “e” apaziguador da tensão entre as duas expressões artísticas anuncia a partir do título *Manual de pintura e caligrafia*, e que o pintor H. referenda quando cita o discurso de Lactâncio Tollomei (em diálogo com M. Ângelo) sobre “a grande conformidade que têm as

⁵⁹ Empregamos essa terminologia, contemplada por Linda Hutcheon em seu estudo sobre “narrativa narcísica”, para referência ao texto que se mostra consciente do seu processo de produção. Seguindo Hutcheon (1980, p.1-2), dependendo da ênfase dada pelo contexto, outros termos serão utilizados para descrever os modos e formas de narrativas autoconscientes do processo da escrita, tais como auto-reflexividade, auto-referência, auto-conhecimento, auto-avaliação, autocrítica, auto-espelhamento e auto-representação.

letras com a pintura”: “legítimas irmãs estas duas ciências que, apartadas uma da outra, nenhuma delas fica perfeita” (SARAMAGO, 1983, p. 101).

O movimento de alternância entre as duas manifestações artísticas – pintura e caligrafia -, que movem o pintor H., encaminha a passagem do sentido de um campo semântico para outro, definindo a matriz metafórica que rege o procedimento da alegoria. Em seu estudo sobre a reflexividade narrativa, Dallenbäch destaca, como objetos de reflexão, estruturas de duplo sentido tais como a alegoria e o símbolo:

avec ses structures de double sens, le segment réflexif a en co mun d’être sudéterminé, de donner asile au parasitisme sémantique (puisque l’un de ses codes vit et profite de l’autre) et de sédimenter ses significations de telle sorte qu’un sens premier, littéral et obvie, recouvre et découvre à la fois un sens second eu figuré⁶⁰. (DÄLLENBACH, 1977, p. 61-62).

Segundo Dallenbach (1977, p. 61-62), por se constituir em estrutura com duplo sentido, a alegoria elabora a reflexão de enunciados e se realiza porque existe *a priori* uma relação de tradutibilidade entre os dois sentidos.

Trabalhando essa relação de tradutibilidade na escala móvel proposta por Frye⁶¹ (1973, p. 94), inserimos o *Manual de pintura e caligrafia* dentre os textos mais explicitamente alegóricos (“pintura” quer dizer “caligrafia”⁶²), compatível com as alegorias contínuas.

A natureza alegórica oferece ao romance de Saramago “espelhos de tinta” (“*miroirs d’encre*”⁶³) e uma possibilidade de mirá-lo nas artes plásticas, recurso que o escritor estrategicamente elege para indicar como a leitura sobre o seu romance deve se conduzir. A partir do momento em que se instaura o símile pintura = escritura, o ritmo que alimenta a tensão decorrente da transição semântica é fio condutor da tradução da alegoria que emerge, óbvia e acessível, encaminhando possibilidade de leitura da autoconsciência escritural a partir da ação da personagem protagonista.

⁶⁰ “com suas estruturas de duplo sentido, o segmento reflexivo tem em comum ser subdeterminado, dar asilo ao parasitismo semântico (uma vez que um dos seus códigos habita o outro e dele se beneficia) e sedimentar suas significações, de tal sorte que um sentido primeiro, literal e óbvio, recobre e por vezes desvela um sentido segundo figurado” (DÄLLENBACH, 1977, p. 61-62).

⁶¹ Elaborada a partir do grau de tradutibilidade da alegoria, a escala móvel de Frye vai do texto “mais explicitamente alegórico, compatível com ser literatura de qualquer modo, num extremo, até o mais indefinível, antiexplícito e antialegóric no outro”. Partindo das mais explícitas, o teórico enumera “as alegorias contínuas” “as alegorias de estilo livre”, “as estruturas poéticas de grande e insistente interesse doutrinal”; no centro exato, ele dispõe “obras, nas quais a estrutura de imagens tem relação somente com fatos ou idéias” e, passando para as indefiníveis, cita as “imagens irônicas e antialegóricas” do barroco, do simbolismo, a imagem que trabalha concomitantemente a emoção e a idéia e o símbolo heráldico (FRYE, 1973, p. 94-95).

⁶² Segundo Frye, “um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo ‘por isto eu também (állos) quero dizer aquilo” . Isso feito continuamente caracteriza a alegoria (FRYE, 1973, p. 93).

⁶³ *Miroirs d’encre* é o título do livro onde Michel Beaujour leva a cabo “um estudo aprofundado do auto-retrato” (ROCHA, 1992, p. 40).

A probabilidade de desvelamento da alegoria ganha indícios de certeza desde o instante em que o pintor passa a nos expor as sensações que experimenta quando inicia um novo quadro. Identifica-se no pintor criado por Saramago aquele processo de criação referido por Calviano, o qual

[...] procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal (CALVINO, 2001, p. 106).

Elementos referentes ao campo semântico da escrita são enumerados pelo artista que confessa ver na “tela branca, lisa ainda sem preparo, uma certidão de nascimento por preencher”, onde ele, “amanuense de registo civil sem arquivos”, poderá escrever “datas novas e filiações diferentes”. A palavra torna possível, ao pintor H., a evocação de um passado artístico edificado sobre “a segurança das regras aprendidas no manual” e a projeção num futuro que lhe impõe o que “escolher para ser”: passado e futuro que emolduram o grande presente de “hesitação” que justifica a tela branca à espera de que se cumpra o ritual da pintura “por nascer”, a mesma “hesitação” que explica a caligrafia do novo manual que se esboça marcado pela sinuosidade do traço. (SARAMAGO, 1983, p. 40).

No singular espelho saramaguiano de dupla face, olha-se na pintura para nela se ler caligrafia ou olha-se na caligrafia para nela se ler pintura e, em ambas, lê-se o “escrepintor” movido pela busca de referências estáveis para si e para a forma de expressão artística que experimenta. A superposição dos dois códigos se concretiza na palavra manuscrita, traço que emerge da tela como prolongamento da sua pintura. Barthes diz que traçar palavras no papel é o mesmo que pintar para um pintor. O semiólogo justifica sua preferência pela palavra manuscrita dizendo que ela motiva “o verdadeiro gozo plástico” - “escrever sai dos meus músculos, eu gozo de uma espécie de trabalho manual; acumulo duas ‘artes’: a do texto e a do grafismo” (BARTHES, 2004, p. 304).

Primeiro leitor-contemplador do próprio “texto” e “grafismo”, o calígrafo H. coloca seu foco sobre a representação plástica da própria escrita. Como se estivesse dotado de uma câmara, faz uma aproximação em *close-up* no movimento do próprio punho e captura, do produto que se esboça diante de si, o processo que o produz: “esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S.” (SARAMAGO, 1983, p. 46).

A referência ao mito grego que narra o enfrentamento do minotauro pelo herói Teseu, no interior do labirinto, compõe uma série de citações que farão parte da intrincada trama intertextual do romance. Através da analogia direta e propositada ao espaço mítico do minotauro grego, é gerado um espelho que reflete a estrutura formal labiríntica da narrativa que, nesse momento, aprisiona a personagem no interior do seu fluxo. Configura-se o modelo de espelhamento que Saramago privilegia, ou seja, a reflexão direcionada ao presente da escrita.

Como se fizessem parte de um prefácio do seu *Manual de pintura e caligrafia*, as palavras do “escrepintor” H. nos aproximam de uma particularidade fundamental da sua visão artística. A fascinação pela linearidade e pela linha curva encaminha uma concepção artística do mundo que privilegia o movimento temporal, ver tudo em continuidade, numa sinuosidade barroca que preenche todos os espaços. Essas palavras prenunciam a configuração estética de uma narrativa que privilegia o fluxo torrencial, marcado por um infundável dizer. Paradoxalmente, essa forma barroca e dinâmica aloja o conteúdo alegórico que se desenvolve em torno de um centro estático e pré-determinado. São esboçados, aqui, os possíveis contornos da figura do narrador, cujo papel ganha importância na maneira de condução do sentido que emerge através dos interstícios da forma.

A despeito da orientação precisa conferida pelo título e pela tradução da alegoria, o texto manuscrito não pré-estabelece o traçado do pintor narrador, que flui com extrema espontaneidade, isento, num primeiro momento, da preocupação com a regularidade ou legibilidade. Entretanto, aglomerar-se ou distender-se num exercício extremo da liberdade de narrar faz parte do experimentalismo que torna o aprendiz da escrita apto para lidar com o tempo de narrar, legivelmente, uma história.

Nesse primeiro momento do romance, são reconhecíveis traços do exercício da função poética da linguagem – paralelismos semânticos, retomadas das imagens, espontaneidade rítmica, evocação de mitos, personagem solitária prisioneira da própria palavra – que encaminham uma aproximação ao gênero híbrido “narrativa poética”, nos moldes propostos por Tadié (1978, p. 7-11). Entretanto, a ironia que perpassa o discurso da personagem narradora mina essa expectativa e a ambigüidade formal se mostra como um experimentalismo transitório direcionador da assunção do gênero essencialmente paródico - o romance. Assumir a forma romanesca não invalida o contínuo da coloração poética que marca a prosa do pintor saramaguiano a seguir: parceiros, o riso e o poema da “crisálida” inicial sobrevivem, em pinceladas, nos “exercícios de autobiografia” e no exercício de romance que a aventura de António configura.

Em íntima parceria, articulam-se o silêncio da criação, traduzido pelo ato físico da suspensão da mão ao retorno do gesto, que registra um testemunho e a marca de uma existência na composição do texto, enquanto a caligrafia vence a resistência do papel e avança labiríntica, oferecendo seu fio à reflexão do primeiro leitor, que é também o detentor dos gestos. A linha curva fragmentada promove, por um lado, a distensão temporal que permite parar para refletir e refletir-se antes de seguir adiante e, por outro, a compressão caótica que possibilita tudo perceber num só momento, ver, em cada situação do presente, as marcas do passado ou a tendência futura.

Robbe-Grillet justifica a tendência de olhar em frente, procurando descortinar a produção futura como própria do escritor que antecipadamente experimenta

[...] uma forma de escritura que lhe ocupa, por primeiro, o espírito e reclama sua mão. Ele tem na cabeça o movimento de frases, arquiteturas, um vocabulário, construções gramaticais, exatamente como um pintor tem na cabeça linhas e cores. O que se passará no livro vem depois como que segredado pela própria escritura. (ROBBE-GRILLET apud NITRINI, 1987, p. 45).

O diálogo com as artes plásticas que o romance *Manual de pintura e caligrafia* propõe nos faz refletir sobre José Saramago como o escritor que teria tido, sim, a visão antecipada da sua obra numa configuração plástica. O dialogismo pintura/caligrafia ultrapassa a complexa e evidente relação intertextual que a narrativa estabelece com o que subjaz em cada uma das obras – esculturas e quadros - citadas durante o relato de H.. Está presente no exercício da representação plástica na escrita e no exercício da representação plástica da escrita, ambos atados a fios discursivos que têm as suas nascentes na semântica dos vocábulos “pintura” e “caligrafia”, do título. O primeiro, ligado à “pintura”, é identificável na forma como o “escrepintor” traceja e atribui uma perspectiva física ao cenário romanesco e como nele pincela personagens. O segundo, instaurado por “caligrafia”, tem a ver com a forma do fio narrativo: “fio negro que se enrola e desenrola” ou “que constantemente se parte” e é atado “debaixo da caneta” (SARAMAGO, 1983, p. 46).

O grafismo que caracteriza a escrita diferenciada de H. - primeiramente experimenta o fio que “enrola e desenrola”, depois passa à experimentação do fio que “desata e ata”, nos exercícios e, por fim, ensaia uma forma estável que conjuga continuidade e fragmentação – oferece ao leitor uma macro-visão da estrutura narrativa do romance, o qual pode ser plasticamente representado por um tríptico que, com certeza, o escritor teria antecipadamente vislumbrado.

O todo apreende o movimento de transição entre o confessional e o ficcional, passando pelo caminho intermediário dos exercícios autobiográficos. Cobrindo a extensão dos nove primeiros capítulos, o primeiro painel à esquerda⁶⁴ corresponde à primeira parte do romance e expõe-nos um fio narrativo caótico, enrodilhado em si mesmo, reflexo do estado de espírito de H., hesitante entre a segurança das regras aprendidas no manual e o que irá escolher para ser. Construído em torno de um “se” - a lógica do “é provável que” -, o primeiro momento narrativo, mais voltado ao encaminhamento do “manual de pintura”, privilegia o presente do pintor que nos mostra o seu estado subjetivo, como se constantemente nos lembrasse: “sou assim e cá estou em meio às telas, aos pincéis e às tintas”. Como material que preenche o painel central, para o qual convergem os olhares dos espectadores da obra plástica, “os exercícios de autobiografia” atraem o olhar do leitor atento ao desenvolvimento do tema do romance, pois é da escrita que ele trata. Cobrindo uma extensão correspondente a cerca de quinze capítulos, a parte mediana do relato de H. trabalha dentro da lógica “é certo que”, para organizar objetivamente o fio narrativo numa forma fragmentária que justapõe comentários às crônicas de viagem. Nos derradeiros onze capítulos, correspondentes ao painel da direita e à parte final do romance, o narrador trabalha a pluralidade da sua visão subjetiva aplicada à história do amigo António, dentro de uma seqüência narrativa que contempla pausas e distensões. Apesar da forma cindida, o fio narrativo apresenta uma dinâmica condicionada a um encadeamento linear; a transição entre um desenho e outro ocorre a partir de interpenetrações, de tal sorte que são diluídos os limites entre as três partes do romance.

O prazer encontrado na linha sinuosa da escrita, que viabiliza pensar o mundo no próprio tempo, direciona o propósito do amanuense, primeira de uma série de determinações que farão parte do seu manual estético: “[...] sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e conhecimento” (SARAMAGO, 1983, p. 46).

Motivado pelo elemento visual que, fruto do exercício da pintura, lhe é internalizado, H. se deixa capturar pela imagem que a palavra “sinuosa” desencadeia. Enlaçado pela sinuosidade do fio da própria caligrafia, que trabalha os volteios da letra “S”, o aprendiz da escrita se deixa seduzir pelo ritmo da palavra que convoca palavra. A quebra da magia poética acontece com a emergente lucidez que dá o tom à frase “que ficou aí a fazer a palavra salvação?” (SARAMAGO, 1983, p. 46).

⁶⁴ seguimos o movimento da caligrafia que se faz da esquerda para a direita.

Essa indagação implica uma paragem para voltar-se nos próprios passos, reparar no que se passou quando escreveu que viria dar sempre à escrita como sua “única possibilidade de salvação e de conhecimento”. “Que ficou aí a fazer a palavra salvação”, se sua intenção até então fora alcançar o conhecimento de S., devassar-lhe o espírito, a alma, o coração e o cérebro, seguindo tão somente este fio negro da escrita? Se a sua estética sempre se pautara pela busca da verdade na forma visível (no primeiro retrato de S.) ou pela busca da mesma verdade no âmago do ser (no segundo retrato de S.) e se o conhecimento pela forma sinuosa da escrita agora lhe parece possível, então porque esquadrihar tão fundo este fio negro enrolado, dissecá-lo em suas entranhas labirínticas para dele extrair das suas profundezas o grande tema da “salvação”?

A constatação de que o “ato falho” o encaminha a terrenos não desejáveis – os terrenos da “salvação” - provoca no calígrafo um discurso dos mais confusos, extremamente enrodilhado, cujos volteios da linguagem provocam tropeços na própria argumentação, evidenciando o desacerto da personagem diante de uma imagem não desejada que o espelho da escrita lhe expõe nesse momento. No afã de construir uma comporta de defesa contra algo eminentemente perigoso, o pintor H. se debate em justificativas, patina em meio a argumentos encadeados de maneira inextricável. Paradoxalmente, inicia sua defesa negando o que afirma ao desfiar ataques contra a retórica, embora justifique o fato de fazer dela profissão, pois “todo retrato é retórico”, e faça dela instrumento – inábil, por sinal - de auto-persuasão nesse momento. Enquanto defesa do conhecimento objetivo, o discurso se reveste de alta carga de subjetividade, cujo resultado é uma forma caótica de expressão que desestabiliza a comunicação.

Melhor está o ‘conhecimento’ pois desejá-lo, lutar por ele, sempre infunde algum respeito, mesmo sabendo-se quão facilmente se escorrega dessa sinceridade para um pedantismo insuportável: não têm conto as vezes que o conhecimento se entrincheira nos mais sólidos bastiões da ignorância e do desprezo do conhecimento: tudo está em usar a palavra sem reparar nela ou reparando demasiado, para que o simples entrelaçar dos sons que a repetem tome o lugar, o espaço (num simples oco explosivo da atmosfera onde a palavra se aloja e se mistura), do que deveria ser, se realmente compreendido e praticado num trabalho que todo o mais excluiria. Ter-me-ei feito entender agora? Terei entendido eu próprio? (SARAMAGO, 1983, p. 46-47).

Apesar da confusa moldura discursiva, a palavra “conhecimento” é exaustivamente iluminada, velando quaisquer outros significados possíveis de serem desencadeados pela palavra “salvação”. A retórica vazia cumpre o seu papel e possibilita ao orador uma certa distensão na assunção de uma postura mais incisiva, ao encerrar o assunto –

“conhecimento é o ato de conhecer: eis a definição mais simples, e que me deve bastar, pois é necessário que eu possa simplificar tudo para seguir adiante” -, não sem antes insistir, enfático: “se, também pela primeira vez, venho repetir, ou tentar, escrevendo, um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou – a razão é o conhecimento” (SARAMAGO, 1983, p. 47).

Na busca de respostas às suas indagações existenciais e estéticas, o pintor saramaguiano desvia a sua atenção para a escrita. A atitude precisa e determinada de H., associada ao “tecido verbal quase imponderável” identificado na narração de um processo psicológico no qual interferem elementos do “espaço escritural vertiginoso”, aponta para uma imagem figurativa da “leveza” articulada à da “rapidez”, valores considerados por Calvino como integrantes das suas “seis propostas para o milênio”⁶⁵.

A possibilidade de salvação lhe é acenada pela “alegoria do tempo narrativo” e de sua “incomensurabilidade com relação ao tempo real”. Aderindo ao tempo que se dilata pela “proliferação de uma história em outra”, o pintor saramaguiano se insere na linhagem dos contadores de histórias orientais que exercitam a mesma “arte que permite a Sheherazade salvar sua vida a cada noite”. Tal arte está no “saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo” – “um segredo de ritmo” que o pintor criado por Saramago se dispõe a desvendar no exercício do romance (CALVINO, 2001, p. 51).

O escrepintor precisa do espelhamento mútuo entre a pintura e a caligrafia para recriar o mundo e a própria figura em seu percurso narrativo salvador. Na ânsia de alcance do auto-conhecimento, pinta-se ao retratar modelos e retrata-se através da caligrafia. Trabalhando sua principal ferramenta – o olhar -, diante do modelo que se apresenta ao pincel e à tinta, pergunta: “quem é este homem?”, confundido entre “este”, que ele pretende representar na tela ou no papel, e “este”, ele próprio, que pinta ou narra. Diante do funcionário da empresa do cliente, o “outro” mais distante e casualmente aprendido em visão parcial (apenas em seu dorso), indaga: “quem sou eu-aquele?” De olhar em olhar, de espelhamento em espelhamento, aos poucos H. traceja o seu auto-retrato, elaborando-o cuidadosamente “do lado de cá”, seguindo a máxima do seu manual – “toda pintura deve ser feita do lado de cá” (SARAMAGO, 1983, p. 48 e p. 65).

⁶⁵ Calvino esclarece aquilo que entende por “leveza”: “a leveza para mim está associada á precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi que disse: *‘Il faut être léger comme l’oiseau, et non comme la plume’* [é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma]”; para o romancista italiano, o valor da “rapidez” está em garantir “a eficácia da narrativa” através da “sucessão de acontecimentos que se repondem uns aos outros como as rimas numa poesia” (CALVINO, 2001, p. 28; p. 49).

O “lado de cá” evoca os limites da superfície refletora e a consciência do perigo da dispersão do “eu” ao ultrapassá-la. Como Narciso⁶⁶, H., obsessivamente, perscruta-se na superfície refletora do lago, sabendo que, ao decifrar-se diante da própria caligrafia, corre o risco de perder-se numa busca infinda: “podem dar-se todos os passos até à beira do precipício, mas daí para diante será a queda inevitável, desamparada, mortal” (SARAMAGO, 1983, p. 48).

Segundo Rocha, o tormento da escrita autobiográfica decorre do choque entre as duas forças que conjuga: “a concentração ou procura dum centro e a dispersão ou desagregação da coerência do *eu*”. Enquanto o confessional gera uma força de natureza *centrípeta*, “[...] o modo da escrita revela-nos um *eu* disperso que se dá a conhecer por justaposição, e variável ao sabor dos dias ou mesmo das horas” (ROCHA, 1992, p. 27).

A angústia do pintor, em dicotomia diante da atração pelo enigma de si e da escrita, cresce em função da consciência do próprio desconhecimento do código que experimenta: “vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço” (SARAMAGO, 1983, p. 48). O processo de alteridade se desenvolve em torno da aprendizagem que passa pela renovada percepção da linguagem, habilidade formal e modelo estético. Tal mecanismo se mostra extremamente funcional à elaboração das regras que farão parte do seu manual sobre a escrita ficcional, no qual “o controle dos passos” - para se evitar “a queda no precipício” da verdade autobiográfica - figura como norma fundamental. Instaure-se assim uma poética da auto-crítica, regida pelo movimento de retorno sobre o próprio traço: “observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste ato” (SARAMAGO, 1983, p. 50).

Sem dúvida que a primeira norma do “novo” manual da escrita ficcional é aquela que o institui, cujo teor, direcionado à natureza auto-referencial da linguagem do romance, poderia ser ilustrado pela metáfora de Eco, conforme propõe Linda Hutcheon⁶⁷: condenada a

⁶⁶ Seguindo as distinções entre interdiscursividade e intertextualidade propostas por Fiorin (2003, p. 34), aqui se identifica um processo interdiscursivo do tipo alusão: trata-se da alusão ao mito de Narciso que serve de contexto para se entender as expressões “lado de cá” e “passos à beira do precipício” que mutuamente se complementam através da relação estabelecida com o discurso da antiguidade. Fundido ao texto, de forma indireta, o mito de Narciso, conforme nos propõe Hutcheon, direciona o discurso do narrador protagonista do *Manual de pintura e caligrafia*: tendendo à auto-obsessão, como Narciso, a escrita de H. está fadada à auto-destruição, uma vez não cumprido o destino prenunciado por Tirésias: “Narciso só terá longa vida *“si se non noverit”* (se ele jamais se conhecer)” (HUTCHEON, 1980, p.16).

⁶⁷ Delimitando a sua pesquisa ao universo ficcional romanescos, Hutcheon propõe uma leitura alegórica crítica do mito do Narciso, tal como nos é rerepresentado por Ovídio, com a intenção de aproximar o romance a essa figura mítica, uma vez que o narcisismo pode ser discutido como “condição original” do romance como gênero. No mito, o destino de Narciso é ligado ao da ninfa Eco - “*resonabilis Echo*” (“a razoável Eco”): transformada em rochedo por Juno, é condenada a repetir, de forma mutilada, as palavras que ouve de Narciso (HUTCHEON, 1980, p. 8-10).

conter a sua autonomia criativa e a eternamente referir-se, a repetir a última palavra que foi dita pelo outro, a ninfa exerce função, em tudo, semelhante à da linguagem romanesca quando cumpre o seu destino auto-referencial. Apesar de lhe ser vedada a participação na criação, esta será sempre atravessada pela voz da razão, ou seja, a voz da consciência da própria linguagem. (HUTCHEON, 1980, p. 10-11).

A voz da autoconsciência lingüística está presente quando o pintor H. interrompe o fluxo narrativo das suas impressões a respeito das formas de expressão que experimenta para nele inserir reflexões a partir de questionamentos tais como: “que ficou aí a fazer a palavra ‘salvação’?” ou “pergunto a mim mesmo porque escrevi que S. é belo” (SARAMAGO, 1983, p. 46 e p. 51). Seduzido pelo material que tem diante de si – o fio narrativo – e pelo processo que promove a sua transformação, ao pintor calígrafo não importa como fica o produto final, mas sim, explicitar a verdade da sua criação como construção da linguagem.

No manual estético do escrepintor, esboça-se a concepção de que a arte da ficção precisa desse realce de realidade, o qual preenche os espaços de suspensão produzidos pelo fio da caligrafia que desata e é atado sob a caneta. A busca de uma forma que equilibre a fragmentação do fio com a inserção do comentário auto-referencial passa pelo exercício dos parêntesis - recurso gráfico indicador da leitura autocrítica - que, explicitamente, isola o elemento estranho, cumprindo a função de preservar o texto do seu possível predador.

Retomamos o ponto da narrativa no qual H. estabelece a dupla analogia da sua caligrafia com “o labirinto de Creta” e com “os intestinos de S.”; a seguir, o aprendiz da escrita coloca entre parêntesis a sua digressão justificativa:

(Interessante: esta última comparação veio sem que eu a esperasse ou provocasse. Enquanto a primeira não passou de uma banal reminiscência clássica, a segunda, pelo insólito, dá-me algumas esperanças: na verdade, pouco significaria se eu dissesse que tento devassar o espírito, a alma, o coração, o cérebro de S.: as tripas são outra espécie de segredo.)⁶⁸
(SARAMAGO, 1983, p. 46).

Mesmo abandonando, no decorrer da sua narrativa, o recurso ortográfico que isola o material auto-referencial entre duas paredes, o pintor H. não desiste de transitar entre os dois universos, utilizando a forma explícita de auto-espelhamento, intercalando um comentário ao relato do seu percurso pessoal e artístico. O seu processo de aprendizagem inclui um trabalho de elaboração da fluidez, de tal forma que esta seja preservada com a absorção espontânea dos “impossíveis narrativos que são possíveis textuais” e que a inserção de material estrangeiro

⁶⁸ A insistência no emprego dos dois pontos confirma o teor explicativo do texto destacado pelos parêntesis e a sua ruptura com o precedente e o que lhe sucede.

não provoque a dispersão temática. Paralelamente, o calígrafo apreende que a fragmentação produtora de formas híbridas é também geradora de frestas, através das quais ele pode ultrapassar o hermetismo insondável do labirinto onde se encontra prisioneiro e visualizar uma opção de saída para alcançar a pretendida salvação num possível e fascinante prolongamento em direção ao conhecimento do próprio traço.

[...] estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a idéia do prolongamento infinito que me fascina. (SARAMAGO, 1983, p. 50).

A essa narrativa que se distende e “se põe a si própria em jogo”, Barthes (1981, p. 90-91) chama de “texto limite” e conclui que “toda narrativa se pensa a si própria como uma espécie de mercadoria”, exemplificando: “nas *Mil e uma noites*, troca-se uma narrativa por um dia de sobrevivência”. Seguindo o pensamento do estudioso da literatura francesa, acrescentamos: aqui, no universo narrativo experimentado pelo pintor saramaguiano, a troca também se faz pela salvação, de tal sorte que apreendemos, no seu percurso estético, o próprio percurso do gênero romance em busca da sua sobrevivência.

Fazendo do recurvar-se de Narciso sobre a superfície do lago, o mote das suas reflexões sobre a própria *gênesis* e evolução a história do romance, Hutcheon (1980, p. 13) chega ao momento em que Narciso, segundo Ovídio, incapaz de deter uma aceitação da visão espelhada de si próprio, consome-se de desgosto, e o romance, segundo alguns olhos críticos, consome-se até a forma escassamente perdurar. Esses olhos críticos, alinhados aos de Ovídio, discutem que o romance, como Narciso, começou a perder aqueles traços atrativos – de ação e personalidade –, os quais fizeram-no tão bem amado no século XIX, para ser absorvido num profundo estado auto-reflexivo, ameaçado de cair num niilismo e negar a própria existência.

Segundo Hutcheon (1980, p. 13-16), tanto a transformação do romance como a de Narciso podem ser interpretadas sob duas perspectivas: uma negativa, considerando-se a prevalência da obsessão pela autodestruição, como o fazem Ovídio e os críticos que só vêem o declínio do romance como gênero realista e a autocrítica como a destruição inexorável predestinada por Tirésias - “*si se non noverit*” -, e uma perspectiva positiva, se levarmos em conta a leitura irônica que Hutcheon faz do mito quando ressalta a interpretação de Ovídio sobre a aceitação de Narciso em outro mundo, onde passa a viver sob duas formas: uma sua própria e outra que, embora diferente (em forma), lhe dá o seu nome. Segundo a mesma perspectiva, Eco rompe o seu destino, permitindo-se ser voz e eco, fim e meio em romances que passam a operar com o criativo funcionamento da linguagem.

Em sua visão otimista acerca da sobrevivência do romance, Hutcheon (1980, p. 16) comenta que não há prova de que o romance tivesse morrido como um gênero narrativo realista. Para ela, a forma adormeceu em outro mundo, numa muito semelhante atitude e modelo. Algo novo enlaçado ao velho apareceu em seu tradicional lugar. Como a flor com a qual Narciso partilha seu nome, o “*non-fictional novel*” é um natural desenvolvimento da antiga tradição realista, uma espontânea redescoberta daquelas estratégias do realismo formal que Ian Watt considerou como característica vital do romance. Segundo Hutcheon, o romance seria, usando palavras de Barthes, como “*cette héroïne raciniene que meurt de se connaître mais vit de se chercher*” (“essa heroína raciniana que morre de se conhecer, mas vive de se procurar”).

Emergente em meio às discussões sobre o destino do romance, o *Manual de pintura e caligrafia*, de Saramago, trabalha uma retórica em defesa do gênero em questão. Traduzido como o manual de sobrevivência do romance, o manual estético elaborado pelo pintor-calígrafo H., porta-voz de José Saramago, levanta pontos de fragilidade e expõe a força da forma que se mantém.

Para falar do romance no romance que trata do seu percurso pessoal e estético, H. parte da relação estabelecida entre a realidade que rege a sinuosidade infinita do próprio traço e a re-representação ficcional da experiência vivida no seu mundo fechado e finito. Vistas através do “espaço instável entre as ombreiras”⁶⁹ da realidade e ficção, questões fundamentais sobre o romance são enumeradas em lições disseminadas no fio da escrita que narra uma vida. Adentram o particular manual da escrita de romance proposto por H., lições sobre dialogismo, polifonia e intertextualidade; o papel participativo do leitor; a eleição da ironia como procedimento discursivo; a valorização do tempo como procedimento narrativo; o espaço como categoria narrativa fundamental; o romance autobiográfico; o papel do narrador; as personagens de ficção e a auto-representação do escritor. Serão esses os procedimentos a serem abordados na seqüência da análise da poética ficcional que José Saramago instaura, de forma intermitente, a partir do romance *Manual de pintura e caligrafia*.

⁶⁹ Expressão empregada pela personagem H. (SARAMAGO, 1983, p. 275).

2.2. Obra aberta: dialogismo, polifonia e intertextualidade

Singular pela busca de identidades diversas – a da forma de expressão, a do espaço português e a do homem -, o romance de re-estréia de Saramago adere à heterogeneidade quando apela ao leitor, quando explora relações intertextuais ou quando rompe os limites dos gêneros e conjuga a mobilidade do fio narrativo à inserção de comentários digressivos e auto-referenciais. Evidencia-se uma tendência de trabalhar o dialogismo, conforme o concebe Bakhtin – constitutivo ou mostrado.

No exercício de uma poética que busca, na tensão entre pintura e caligrafia, os parâmetros singulares da sua escrita, Saramago privilegia as relações dialógicas⁷⁰ identificáveis a partir do título *Manual de pintura e caligrafia*, que anuncia o espelhamento entre as expressões plástica e verbal. O seu manual da escrita ficcional nasce no cruzamento das duas linguagens - a plástica e a verbal -, cujas manifestações oferecem a visão abrangente e múltipla que constrói o sujeito autocrítico. A edificação de um protagonista narrador artista plástico fascinado pela imagem visual e pelo movimento do traço na escrita explica a busca do simultâneo como uma das linhas mestras de sustentação do romance; o gosto pelas coisas que coexistem emoldura a intensa dialogia que subjaz à sua fala.

O projeto estético do pintor, criado por Saramago, prevê um trabalho com o dialogismo que é constitutivo de todo discurso. A natureza dialógica da linguagem é convocada através da atuação participativa do destinatário: no “ausente” interlocutor das reflexões do pintor H. são esboçados os contornos do “leitor modelo” que, segundo Eco (1997, p. 15), é “uma espécie de tipo ideal que o texto não apenas prevê como colaborador, mas também tenta criar”.

Fio condutor da ânsia de significação, o dialogismo encaminha abertura para a intertextualidade que, uma vez intensamente experimentada, ganha destaque na obra direcionada a um universo, como diz Abdala Júnior (2004, p. 9), “cada vez mais pautado pela interconexão e interatividade.” O dialogismo atravessa a forma como o discurso do narrador protagonista do *Manual de pintura e caligrafia* explora a sintaxe justapondo repetições ou propondo encadeamentos *en-abyme* – quadros inseridos em quadros, narrativas em narrativas; está evidente na ambigüidade genealógica, no tratamento do espaço interior e exterior, nas duas faces do narrador em primeira pessoa e na interdiscursividade exercitada no nível das personagens e através da reiterada convocação de outras falas.

⁷⁰ As relações dialógicas “se situam no campo do *discurso*”, ou seja, “da língua enquanto fenômeno integral e concreto”, pois “todo discurso é por natureza dialógico” (BAKHTIN, 1997, p. 183).

O caráter autobiográfico do romance encaminha a relação dialógica básica entre o criador e a personagem protagonista por ele criada, relação essa que direciona o discurso de autoconsciência escritural, identificado na relação estabelecida entre o pintor e o modelo por ele retratado e nos profícuos “exercícios de autobiografia”. Uma das prerrogativas da narração em primeira pessoa é a aproximação ao discurso direto do autor, fato que não é de todo descartado por Saramago em relação à personagem que busca os parâmetros estéticos direcionadores da escrita ficcional. A fascinação pelo movimento temporal que determina a linearidade do fluxo narrativo de H. se constitui no princípio estético que fundamenta uma possível relação de circularidade entre a consciência criadora do autor José Saramago e a do herói por ele criado, nos moldes propostos por Bakhtin⁷¹ (2000, p. 33). Apesar das constantes projeções para o futuro incerto e das ancoragens nas experimentações do passado, a narrativa de H. se pauta pelo presente da escrita – este tempo inapreensível pelo fio que, uma vez traçado, escapa “debaixo da caneta”, conforme diz o próprio José Saramago, em entrevista a Carlos Reis. Para o escritor da literatura portuguesa, “a única coisa que efetivamente há é passado e o presente não existe, é qualquer coisa que se joga continuamente, que não pode ser captado, apreendido, que não pode ser detido no seu curso” (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p. 80).

Conforme metodologia proposta por Bakhtin (2000, p. 30-31), o remanejamento da idéia de Saramago a faz corresponder com o todo do herói H.. A concepção gráfica do tempo expressada pelo escritor encontra reflexos na forma como o pintor H. conduz o fluxo narrativo do *Manual de pintura e caligrafia*. Para o escritor, o tempo é concebido

[...] como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os fatos, as pessoas tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra ‘arrumação caótica’, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 80).

Ora, no primeiro momento do romance *Manual de pintura e caligrafia*, que fixa a personagem narradora no espaço do seu apartamento em Lisboa, a narrativa se apresenta nessa “espécie de caos”, referida pelo escritor, desprovida de ancoragens temporais que só serão esboçadas no decorrer do relato das memórias da viagem à Itália. A partir de então, a narrativa se reorganiza cronologicamente para acolher outros acontecimentos e outras pessoas

⁷¹ “A consciência do herói, seu sentimento e seu desejo do mundo – sua orientação emotivo-volitiva material – é, cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ela assegura” (BAKHTIN, 2000, p. 33).

em nova arrumação que encontra “um sentido” na aventura do amigo António que H. passa a narrar. Só então ficamos sabendo que o romance alcança o período de tempo correspondente aos meses que antecederam a Revolução de abril de 1974.

A par da consciência da personagem H. ser dada como a do *outro* - a consciência de José Saramago -, não há um fechamento em torno do escritor, pois ela parece polarizar em si uma multiplicidade de vozes, constituindo um exercício pleno da polifonia que Bakhtin identificou em Dostoievski (BAKHTIN, 1997, p. 4-5). Aliás, traços do anti-herói dostoievskiano emanam do alienado pintor H. que contrapõe, ao homem de ação, o homem de pensamento: “aquela subjetividade agressiva e torturada do narrador-personagem, o seu discurso alucinado, sua veemência desordenada, o fluxo contínuo de sua fala, que parece estar sempre transbordando” e que “pode ser ouvido por trás da obra de muitos escritores da modernidade” (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 11).

Horácio Costa (1997, p. 288) diz que “o anti-herói saramaguiano” sofre de “acídia”⁷², um mal que a sua crise vivencial deixa transparecer. Mal persistente e corrosivo, “a acídia” ecoa na mediania da existência de H. – tristeza não muito profunda, relativa paralisia diante da vida – e se traduz na autocrítica da pintura à qual sempre se dedicou e da escrita que experimenta.

Entregue ao fluxo regido pela própria subjetividade, H. não assume posturas políticas nesse primeiro momento do romance. Decorre da inércia, do negar-se ao mundo, o prazer secreto de rememorar, o prazer de tomar da pena e fazer do humor crítico a sua defesa contra tudo e todos. Segundo Rocha (1992, p. 19), a escrita do eu pode ser encarada como uma forma de “salvação individual num mundo que começa a descrer de sucessivos modelos ideológicos de salvação coletiva”. A personagem canaliza a lucidez do seu olhar crítico à expressão escrita que experimenta e faz, da ironia, o seu instrumento de contestação e subversão das regras impostas pela tradição – mote da elaboração do seu particular manual estético. O individualismo se insurge contra a universalidade que, como diz Bornheim (1992, p. 247), “pertence ao próprio estatuto originário da norma”. Por outro lado, conclui o pensador, é na intimidade da distância entre o universal e o individual que “pode surgir a norma enquanto problema a ser discutido”.

⁷² Conforme o filósofo italiano Giorgio Agamben, “no cristianismo medieval, o vício da “acídia” tinha o seu lugar garantido como um dos sete pecados capitais” e, conforme lembra Horácio Costa, está representado no famoso quadro de Bosch, *Los siete pecados capitales*, numa “cena interior: sob a superfície calma e confortável esconde-se a turbulência debaixo do silêncio e da serenidade, o ‘humor merencório’” (COSTA, H., 1997, p. 288-289).

Extremamente digressiva, a primeira parte do *Manual de pintura e caligrafia* apresenta exígua matéria ficcional, pois a narrativa se direciona à apresentação do estado presente da personagem, que se coloca como pintor retratista, reconhece os limites da sua capacidade de expressão e hesita perante o que escolher para ser. Da fala solitária de um perdedor, depreende-se a tensão de uma polêmica explícita na postura de defesa assumida em relação a outras personagens críticas do seu trabalho, tais como S. e os senhores da Lapa, empresários que contratam os seus serviços de retratista, a namorada Adelina, que julga os seus exercícios autobiográficos, ou o editor, que se nega a publicá-los. H. submete o seu trabalho ao crivo do outro, escuta sempre o que os outros dizem ou o que ele imagina dizerem a seu respeito. Com ironia, apreende o ar de superioridade do empresário S. e contrapõe o seu “machismo” às posturas feministas e libertárias das mulheres do seu tempo, cujas vozes são ouvidas através da namorada Adelina e da secretária Olga. Os sons clamorosos dos sapatos dessas mulheres nas escadas inquietam tanto o pintor quanto o “bater surdo” das chinelas da mulher-a-dias, personagem estrategicamente desprovida de voz num cenário de rumorosa polifonia⁷³ social interdiscursiva: “Que pensará de mim a mulher-a-dias?” (SARAMAGO, 1983, p. 69).

Tal como o “homem do subsolo”, o pintor retratista se constitui dialogicamente. Antecipa-se ao possível julgamento de si por outros, tenta formular a fala do outro a seu respeito e acrescentá-la ao próprio discurso. Atado ao próprio campo vivencial, as respostas que H. acumula aos discursos contundentes, silenciosos ou retumbantes que assimila são determinantes do tom e do estilo do seu próprio discurso. Este se constrói sobre hesitantes indagações, em constantes movimentos de retomadas, extremamente auto-crítico, conferindo à narrativa uma tonalidade de justificativa defensiva em relação à polêmica velada que escapa ao âmbito das personagens e se estende ao nível do observador ou leitor crítico, resvalando, por vezes, a agressividade e a auto-negação. “Pensando bem, tenho honestidade bastante para dispensar vozes de crítico, de perito, de conhecedor. Enquanto transporto meticulosamente as proporções do modelo para a tela, ouço um certo murmúrio meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço” (SARAMAGO, 1983, p. 41).

Discursos que se constroem na expectativa da palavra do outro, as falas de personagens como a do homem do subsolo dostoiévskiano e a do pintor H., de Saramago,

⁷³ Termo emprestado à música, ao qual Bakhtin atribui, em seu célebre livro sobre Dostoiévski, um valor e um sentido completamente novos: ao longo de um texto, podem ser veiculadas várias vozes; aqui, o epíteto “interdiscursiva” reforça a propriedade que todo discurso tem de ser atravessado pela interdiscursividade, ou seja, de estar em “relação multiforme com outros discursos” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 384; p. 286).

sugerem desde o início “uma *réplica* de um diálogo não concluído”, como nos diz Bakhtin (1997, p. 32). Para quem se dirigem as vozes desses enunciadores senão para o interlocutor próximo e ausente, o leitor que está implícito⁷⁴ ao texto? Bakhtin (1997, p. 197-198) nos explica que nesse dialogismo constitutivo e velado, as palavras ausentes do interlocutor testemunha invisível deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. A despeito do pretendido distanciamento do observador crítico, vestígios velados da sua presença ecoam na fala confessional de H. e são determinantes na concretização da atitude irônica que ele assume em seu caudaloso discurso:

Enquanto troco o pincel e dou os dois passos atrás que me permitem enquadrar melhor e clarificar o novelo que sempre é um rosto ‘para retrato’, respondo calado: ‘sei’ e continuo a reconstituir um azul necessário, uma terra qualquer, um branco que fará as vezes da luz que nunca poderei captar. Faço tudo isto sem contentamento, porque está nos preceitos, protegido pela indiferença que finalmente a crítica dispôs em minha volta como um bloqueio sanitário [...]. Tenho trabalho que me sobra. Faço retratos para pessoas que se estimam suficientemente para os encomendarem e pendurarem em átrios, escritórios, livingues-rumes ou salas de conselho. Garanto a duração, não garanto a arte, nem ma pedem, mesmo que eu pudesse dá-la. Uma semelhança melhorada é ao mais longe que chegam. E como nisso podemos coincidir, não há decepção para ninguém. Mas isto que faço não é pintura. (SARAMAGO, 1983, p. 41).

De forma velada ou explícita, o dialogismo é amplamente experimentado no *Manual de pintura e caligrafia* de Saramago. No fio do discurso da sua personagem narradora ressoam sempre duas vozes, dois pontos de vista – o seu e o do outro -, o que faz do texto saramaguiano um objeto heterogêneo. Segundo Fiorin (2004, p. 38), ao tipo de “heterogeneidade constitutiva”, que não desvela o dialogismo discursivo, contrapõe-se a “heterogeneidade mostrada”, que exhibe a alteridade ao longo do processo discursivo.

A presença do outro se circunscreve explicitamente no discurso de H. quando este recorre ao discurso direto, às aspas, à transcrição de cartas, à reiterada negação e ao intertexto⁷⁵. Embora mediado pela perspectiva do narrador, “o outro”, incorporado de forma manifesta através do discurso direto, ganha espaço na narrativa para posicionar sua voz, quer seja ela em defesa da visão machista ou dos ideais libertários das mulheres, da luta de classes ou mesmo do acomodamento político. É mais intensamente explorado no final do romance, quando M. assume a voz narrativa das próprias vivências e das experiências, por ela

⁷⁴ “Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato assumida em um *interatividade* constitutiva; ela é uma troca, explícita ou implícita, com outros locutores, virtuais ou reais, ela supõe sempre a presença de uma outra instância de enunciação à qual o locutor se dirige e em relação à qual ele constrói o seu próprio discurso” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p.171).

⁷⁵ Maingueneau (1993, p. 86) define como *intertexto* o conjunto dos fragmentos que a formação discursiva efetivamente cita.

testemunhadas, do irmão António, que passam a ocupar posição de destaque no cenário do romance.

Por vezes, enunciados relatados são postos entre aspas, reforçando a alteridade textual que, segundo Maingueneau (1993, p. 89), é “claramente manifestada pela ruptura sintática entre o discurso que cita e o discurso citado”. Dessa forma truncada, a página da *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, de Karl Marx, integra a fala de H. sobre como, através da arte, pode-se “compreender melhor o mundo”:

[...] compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor, a palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falte para continuar a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para o ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro. (SARAMAGO, 1983, p. 229).

Segundo Bakhtin (1997, p. 106), “o gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo.” Fragmentos dos textos de Defoe, Rousseau e Yourcenar são integralmente transcritos, desprovidos de aspas, pelo pintor aprendiz da caligrafia nos seus *exercícios de autobiografia*. Através do recurso do intertexto, Saramago convoca vozes consagradas pelo cânone da arte literária que lhe possibilitam adotar filiações para o seu romance, contestar e recusar modelos e instaurar, no seu projeto estético, a prática da intertextualidade, amplamente explorada na escrita posterior. As citações se sucedem, formando intrincada rede intertextual mostrada que funciona como superfície refletora para o “eu” que desvela a sua constituição na existência do “outro”.

Referindo-se ao estatuto citacional como o “lugar simultaneamente central e problemático em que se joga a escrita desde o fim do século XIX”, André Topia reflete:

[...] cada vez mais o texto literário se inscreve numa relação com a multidão dos outros textos que nele circulam. O tornar-se o receptáculo móvel o lugar geométrico dum fora-do-texto que o percorre e informa, deixou de ser um bloco fechado por fronteiras estáveis e instâncias de enunciação claras. Aparece então como um configuração aberta, percorrida e balizada por redes de referências, reminiscências, conotações, ecos, citações, pseudo-citações, paralelos, reativações. A leitura linear é substituída por uma leitura em travessias e correlações, em que a página escrita não é mais do que o ponto de intersecção de extratos provindos de múltiplos horizontes. (TOPIA, 1979, p. 171).

Calvino atribui ao romance contemporâneo a vocação enciclopédica, pela “rede de conexões” que estabelece “entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”, justificando o tema da “multiplicidade” por ele tratado como uma das “seis propostas para o próximo milênio”. Visto sob este aspecto, o romance de Saramago se apresenta como “uma rede de relações” onde os detalhes se multiplicam a ponto de suas “descrições e divagações se

tornarem infinitas”. O discurso tende sempre a se alargar “de modo a compreender horizontes sempre mais vastos”, numa tendência de “abraçar o universo inteiro” (CALVINO, 2001, p. 121-122).

O pintor saramaguiano se constrói enquanto trabalha o olhar à procura das próprias referências no passado. Usando o recurso da citação direta, H. aproxima do leitor imagens plásticas - desenhos, pinturas ou esculturas – que ganham novas significações no contexto verbal. Nas imagens reproduzidas em quadros canonizados pela tradição, busca, de forma explícita, estabelecer pontos de diálogo, estratégia que visa à constituição de uma retórica que sustente os parâmetros do seu manual estético.

Segundo Jenny, a noção de *transposição* (de linguagens proposta por Kristeva “encara a possibilidade da passagem de um sistema significante a outro”, um “caso particular de intertextualidade” que o romance de Saramago ilustra através do mútuo espelhamento entre imagem visual e texto verbal. Pensando a possibilidade da relação intertextual se estabelecer entre um sistema significante pictórico e outro verbal, Jenny reflete que é preciso procurar o que lhes é comum no material lingüístico: “o que substitui a representação plástica é a representação literária, que apenas tem uma semelhança metafórica com a primeira” (JENNY, 1979, p. 19-21).

Com a convocação das vozes dos artistas do passado, intensifica-se a polifonia discursiva e, em consequência, torna-se mais complexa a rede intertextual, denso arcabouço que se oferece à sustentação do *Manual de pintura e caligrafia*. Bakhtin (1997, p. 184) diz que, numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre imagens de outras artes, outros fenômenos conscientizados, desde que estejam expressos numa matéria *sígnica*. Para o estudioso da literatura russa, as relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais, mas também quando suscitadas pela palavra isolada, quando esta é “interpretada como signo da posição semântica de um outro”.

Primeira de um vasto corolário, a citação evasiva de um “desenho célebre” de Bruegel introduz a palavra intertextual que, segundo Jenny (1979, p. 21), semeia o texto de bifurcações – entre a “pintura” e a “caligrafia”.

Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser [...] faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. Como naquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó, e ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda. (SARAMAGO, 1983, p. 40-41).

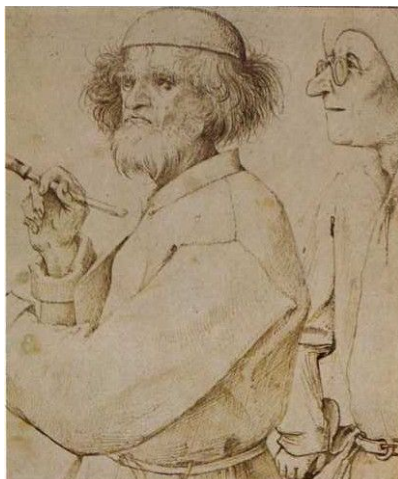


Figura 2: *O pintor e o comprador (O pintor e o crítico)*, de Pieter Bruegel.
Fonte: E. H. Gombrich (1993, p.296).

Entre a imagem e o texto se estabelece uma “relação icônica”⁷⁶: através da descrição que trabalha o olhar na ordenação do espaço, “o texto se esgota a imitar o esqueleto diagramático da imagem”; adaptando uma perspectiva inversa, “a imagem não tem outro referente senão o texto que a enuncia” (JENNY, 1979, p. 31-32).

De forma pactuada com o leitor, a alusão⁷⁷ é trabalhada a partir do texto verbal que encadeia a descrição ordenada dos elementos do quadro abrindo espaço semântico à leitura da auto-representação do artista. O conjunto textual se ordena com a função de confirmar o sentido veiculado pela imagem citada. A palavra concilia o “perfil talhado a enxó”, que H. diz aparecer por detrás de si, ao tema do observador que emite uma voz crítica. Chamado a preencher as lacunas, o leitor reproduz “*O pintor e o Comprador*”, “célebre desenho” de 1565, onde Bruegel decide “claramente sublinhar o contraste entre o orgulhoso pintor e o homem de óculos e a fisionomia atoleimada que remexe em sua bolsa enquanto espregueira por sobre o ombro do artista” (GOMBRICH, 1993, p. 296).

Uma crítica subjaz ao legado da arte renascentista que, segundo Braudel (2007, p. 65), se constrói em torno da “dialética autoritária artista-cliente”, a qual se resolve em benefício deste último: “o cliente encomenda, escolhe e impõe o seu gosto”⁷⁸. Crítica e autocrítica fluem e são reveladas pela “hesitação” de H., que pode ser lida no recuo do gesto

⁷⁶ Essa terminologia pressupõe a tipologia signica proposta por Pierce: *ícone*, *índice* e *símbolo*. A relação icônica implica uma relação de grande semelhança entre o signo e a realidade exterior denotada (DUBOIS et al., 1993, p. 328).

⁷⁷ Segundo Fiorin (2003, p. 31), a alusão caracteriza um processo de relação intertextual que deve ser lido no âmbito de suas marcas lingüísticas, uma vez que o texto verbal reproduz a imagem plástica, através da descrição ordenada de apenas alguns de seus elementos.

⁷⁸ No quadro de Bruegel identificamos, na figura do cliente, um representante da alta burguesia, fabulosamente rica, emergente das sociedades mercantis urbanas, classe social à qual se refere Braudel (2007, p. 65).

do artista retratado por Bruegel, recuo por “estar denunciado”, pelo traço, aos próprios olhos e aos olhos do outro. Esta dinâmica, que a citação do auto-retrato de Bruegel ilustra, rege e sustenta a sinuosidade da “caligrafia” de H., marcada por avanços e por retrocessos. Extremamente produtiva, a citação de Bruegel introduz um modo de leitura da auto-representação do pintor no quadro que, por analogia, alcança a auto-representação do escritor no romance.

Um sentido é construído no jogo de olhares das personagens retratadas no desenho. São olhares que ultrapassam os limites do quadro: tal qual o seu gesto, o olhar do pintor está em suspensão, um olhar para o nada, à espera que se concretize o gesto de aquiescência do outro. O olhar do comprador não se detém no artista e está fixo no produto - a obra do pintor - que só ele pode apreender fora do quadro.

Essa imagem plástica produzida no passado ganha nova significação quando lavrada com a linguagem verbal do nosso tempo: o “perfil talhado a enxó”, que H. diz aparecer por detrás de si, o qual, em Bruegel, alude à representação do comprador em atitude avaliadora do quadro em processo de execução pelo pintor, incorpora reflexão sobre o “leitor-modelo” que é produzido por todo texto. Na atitude perscrutadora do observador em relação ao quadro do artista, identifica-se “o elo dialético”, referido por Eco, “entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*”⁷⁹: “a intenção do texto não é revelada pela superfície textual. Ou, se for revelada, ela o é apenas no sentido da carta roubada. É precioso querer ‘vê-la’. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor” (ECO, 2005, p. 75).

O vínculo decisivo entre a obra e o leitor está enfatizado na forma como Bruegel atribuiu um ar de atenção à personagem observadora através dos traços fisionômicos e da presença dos óculos com os quais a dotou. Afinal, como diz Piglia (2006, p. 20), “a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço” e “não só os pintores se ocupam dessas coisas”. O enfoque do tema da leitura se amplia com a inclusão da reflexão sobre a recepção crítica que o texto verbal precedente já anunciara - “estimam-me como pintor os meus clientes. Ninguém mais. Diziam os críticos (no tempo em que de mim falaram, breve e há muitos anos) que estou atrasado pelo menos meio século”- e que é confirmado a seguir: “pensando bem tenho honestidade bastante para dispensar vozes de crítico, de perito, de conhecedor” (SARAMAGO, 1983, p. 40 e p. 41).

⁷⁹ “entre a intenção do texto e a intenção do leitor”, conforme tradução da obra citada.

Flechas certeiras indicadoras de sentido, texto, citação e alusão se somam e mutuamente se esclarecem e esclarecem a questão do sujeito na relação produção / recepção. A partir do “perfil talhado a enxó” que o quadro de Bruegel mostra, o texto verbal designa o perfil do leitor modelo pretendido pelo aprendiz da escrita. Com esse “leitor real”, desprovido de perícia e de voz crítica, apenas “capaz de compreender que o segredo de um texto é o seu vazio” (ECO, 2005, p. 46) e imbuído do desejo de enxergar os espaços a serem preenchidos além da superfície textual, o pintor H. estabelece um pacto de atuação participativa. O artista espera que o seu interlocutor ultrapasse a leitura linear, fechada na observação ligeira e ingênua da forma, e alcance, na espessura do texto, um universo aberto às misturas intertextuais determinantes do arcabouço dialógico de um conjunto que, a despeito de se manifestar descontínuo e plural, faz, do movimento de incorporação das heranças da tradição, o mote para se mostrar como constructo humano.

Abrangente, a pintura de Bruegel, que faz pensar e se pensa, introduz reflexões sobre os processos de conhecimento do mundo e do auto-conhecimento que a palavra narrativa referenda ao registrar o discurso labiríntico de H.: “enquanto transporto meticulosamente as proporções do modelo para a tela, ouço um certo murmúrio meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço” (SARAMAGO, 1983, p. 41).

Esse murmúrio, inapreensível pela pintura, só a palavra consegue traduzir como eco dos gestos conjugados da pintura e da caligrafia. Somente a palavra viabiliza esse murmúrio como fio condutor do *Manual de pintura e caligrafia* saramaguiano. As citações se sucedem formando uma intrincada teia intertextual que funciona como superfície refletora para o “eu” que desvela a sua constituição na existência do “outro”. “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto”, diz Kristeva (apud JENNY, 1979, p. 13).

O recurso que permitirá ao artista tornar-se o próprio crítico de sua obra, sistematizando as normas que regem a sua poética ficcional num manual estético, será a ironia. Do leitor ativo, atento e participante, o escrepintor espera decisivas respostas que concretizem o discurso irônico por ele eleito como mediador das relações que a sua ficção pretende estabelecer com outros textos e com a realidade exterior. Pois, conforme nos diz Lélia Parreira Duarte, a ironia é “uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade” ou com a capacidade do leitor de “perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar” (DUARTE, 2006, p. 19).

2.3 A ironia eleita estratégia discursiva

“O que farei sendo”, se ainda “por nascer?” (SARAMAGO, 1983, p. 40).

Foi preciso o confronto com o auto-retrato de Bruegel para que o pintor H. desencadeasse o processo de autocrítica encaminhador da sua constituição como sujeito que constrói uma atuação no romance *Manual de pintura e caligrafia*.

A partir da expressão “não nasci ainda”, vocábulos tais como “não”, “nunca” e “sem” encadeiam “insuficiências” que edificam um pálido discurso da resistência às regras do enquadramento e clareza, consagradas pela estética do naturalismo, às quais o pintor, até então, se mantivera fiel, como retratista famoso de clientes interessados na notoriedade conferida pela exposição em galerias familiares. A tênue contestação sucumbe diante da opinião dos destinatários dos retratos (de cuja aprovação depende a sobrevivência do artista), os quais ratificam as normas que regem a fidelidade ao real como critério para aceitação das obras, desde que estas os satisfaçam com “uma semelhança melhorada”. Dando-se conta de que a luz que refrata e distorce ironicamente o modelo nunca poderá ser por ele captada e de que “o retrato justo não foi nunca o retrato feito”, o pintor continua a “reconstituir um azul necessário, uma terra qualquer, um branco que fará as vezes de luz” inapreensível e faz “tudo isto sem contentamento, porque está nos preceitos” (SARAMAGO, 1983, p. 41).

Através do seu enunciado, o pintor H. admite a sua impossibilidade de retratar, pela pintura, a sociedade hipócrita e preocupada com as aparências à qual presta o relevante serviço de perpetuar a memória, ou seja, a sua impossibilidade de, simultaneamente afirmar e negar a realidade, por meio da linguagem pictural.

No mundo que resiste à representação plástica da verdade, “assustados e ridículos estão sempre o pintor e o modelo diante da tela branca, um porque se teme de ver-se denunciado, outro porque sabe que nunca será capaz de fazer essa denúncia”. Condenado está o pintor saramaguiano “a disfarçar o que não poderia ser mostrado”, “a procurar semelhanças que a toda a hora se escapam” e a viver para surpreender e fixar o modelo “no relance em que o ser humano se louva e aceita” (SARAMAGO, 1983, p. 42 e p.43). Acuado por forças visíveis e invisíveis que fazem parte do mundo exterior que a ele se apresenta como a sua grande antítese, ao pintor H. nada mais resta do que entregar-se à inevitável comédia da vida humana, fazendo da ironia sua arma de defesa: “divirto-me a pensar que cultivo uma arte morta, graças à qual, por intermédio da minha falibilidade, as pessoas acreditam fixar uma certa agradável imagem de si mesmas” (SARAMAGO, 1983, p. 42).

Na fala de H., identifica-se a “contradição fundamental” que caracteriza o “humorismo” - conforme o concebe Pirandello⁸⁰. A essa contradição o escritor italiano atribui como causa principal

[...] o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano, ou entre as nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo, com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico. (PIRANDELLO, 1996, p. 126).

O pintor H. se constitui como humorista, nos moldes pirandellianos, enquanto, durante a formação de sua estética, edifica respostas à “frágil, precária hipótese humana, ácida, irônica interrogação” (SARAMAGO, 1983, p. 40). O pessimismo se configura como o tempero do ceticismo e da rebeldia de H. e pode indicar um aparente conformismo desmascarado pelo viés crítico. Crítica temperada pela auto-comiseração. O humor como *sentimento dos contrastes* encontra substrato favorável nesse espaço nebuloso onde os limites entre os juízos de valor deslizam.

O percurso de aprendizagem implica trabalhar o potencial de acidez que, em si, se encontra em “estado larvar”, e dele extrair todo o ceticismo com o qual passará a observar e retratar o mundo. H. coloca lado a lado os elementos opacos, difusos, da análise subjetiva e a análise cognitiva, dando ao humor uma caracterização emotiva e uma caracterização intelectual. Essa concepção de humor nos encaminha ao pensamento de Hegel - à sua concepção de dissolução da arte - e nos permite reconhecer, na personagem de Saramago, aquele “espírito pensante”, referido pelo filósofo idealista:

[...] um sujeito que repousa sobre si enquanto sujeito em sabedoria abstrata com o saber e o querer do bem e da virtude – a uma oposição hostil contra a corrupção do seu presente. O que não foi solucionado nesta oposição, em que o interior e o exterior permanecem em firme desarmonia, constitui o elemento prosaico da relação entre ambos os lados. Um espírito nobre, um ânimo virtuoso, para o qual permanece negada a realização de sua consciência em um mundo do vício e da tolice, volta-se com indignação apaixonada ou chiste refinado e amargura gélida contra a existência que se encontra à sua frente, troça do mundo e se zanga com ele que contradiz diretamente sua idéia abstrata de virtude e verdade. (HEGEL, 2000, p. 245).

⁸⁰ Segundo o dramaturgo e romancista italiano, o humor é decorrente da “consciência de um *sentimento do contrário*”: o humorista, trabalhando a reflexão, vai além daquela “primeira *advertência do contrário*” – que sinaliza a comicidade - e alcança uma profundidade pela autoconsciência do envolvimento. “[...] Na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe adiante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; decompõe a sua imagem; desta análise, desta descomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia chamar-se, e que eu de fato chamo *o sentimento do contrário*” (PIRANDELLO, 1996, p. 131-132).

A primeira lição nasce da necessidade de medir forças com o cliente, que representa a classe social opressora, e do desejo de avançar em direção à sua dissimulação e desvelar a sua verdade, trabalhando-a na pintura:

[...] não é raro que o modelo tenha a preocupação de parecer-se com o retrato, se este o fixou no relance em que o ser humano se louva e aceita. Vive o pintor para surpreender esse relance, vive o modelo para o instante que será o pilar pessoal e único dos dois ramos de uma eternidade que vem transitando infinitamente e que, algumas vezes, a loucura humana (Erasmus) julga poder assinalar com um pequeníssimo nó, uma excrescência capaz de arranhar esse dedo gigantesco com que o tempo apaga todos os vestígios. (SARAMAGO, 1983, p. 43).

O instrumento de ataque é absorvido da reflexão sobre Erasmo de Rotterdan. A referência ao *Elogio da loucura* fornece a dimensão do enfrentamento de H., que ultrapassa os limites da tela onde pintor e modelo medem forças e alcança a classe social à qual pertence o modelo que o procura para ser retratado. Há toda uma história ali para ser confrontada, com a única arma acessível ao traço e à tinta: a ironia, trabalhada a partir de um detalhe – “pequeníssimo nó” ou “excrescência” capaz de arranhar “um pilar pessoal e único”. Instaura-se a poética do detalhe, como forma de explorar um enquadramento irônico do modelo - que Ticiano⁸¹ (citado logo a seguir) soube sutilmente trabalhar nos nobres do século XVI que retratou.

Embora omitidas pelo narrador, as qualidades que fazem da arte do pintor italiano um paradigma a ser seguido⁸² estão implícitas no discurso de H.: “os melhores retratos nos dão a sensação de terem existido sempre, mesmo que o bom senso me esteja dizendo, como diz agora, que *O homem dos Olhos Cinzentos* (Tiziano) é inseparável daquele Tiziano que o pintou num momento da sua pessoal vida”. (SARAMAGO, 1983, p. 43).

A relação “inseparável” entre a personagem retratada e o artista que a retrata é mediada pela ironia, tratada, a seguir, por H., como a “assombração irônica” que registra, inevitavelmente, a marca reveladora do artista sobre o retrato na tela: “é como se girasse no seu eixo vertical e virasse para o pintor os olhos acusativos” (SARAMAGO, 1983, p. 43)

⁸¹ Quanto à grafia do nome do pintor, encontramos as duas formas: Ticiano e Tiziano.

⁸² Desenvolvendo a técnica do contraste entre luz e sombra, Ticiano, o grande mestre da Escola Veneziana do século XVI, consegue ameaçar a formulação solene e oficial por algo sombrio que perpassa o rosto da personagem - “não que Ticiano fosse propenso a realizar pareências especialmente lisonjeiras; mas dava aos seus retratados a convicção de que, por intermédio da sua arte, eles iriam continuar vivos” (GOMBRICH, 1993, p. 254-255).

Alinha-se, pois, Ticiano ao mestre flamengo Bruegel, esboçando-se uma linha de continuidade no trabalho citacional do romance que privilegia o tema da auto-referencialidade.



Figura 3. *Retrato do poeta Pietro Aretino*, de Ticiano Vecellio.
Fonte: Sgarbi e Magalhães (2006, p.3).

O espelhamento em Ticiano expõe ao pintor H. a sua dificuldade na exploração do retrato psicológico como faz de forma exemplar o pintor da Escola Veneziana do século XVI que consegue revelar a alma do retratado, através do jogo de luz e sombra. A consciência dos próprios limites flui em momento no qual reitera a autocrítica:

Mal vai porém ao pintor, ou dizendo mais rigorosamente ao pintor, se, tendo de pintar um retrato, descobre que tudo quanto lançou na tela é cor anárquica e desenho louco, e que o conjunto de manchas só reproduz do modelo uma semelhança que a este satisfaz, mas ao pintor não. (SARAMAGO, 1983, p. 43).

Transpostas para o cenário do romance, retratos modelares produzidos por Ticiano, Piero della Francesca, Botticelli e Rembrandt integram uma galeria inusitada: a do fio do discurso contestatório e negativista de H., instaurado a partir da constatação da sua

impossibilidade de expressar a verdade de S., engenheiro que o contrata para retratá-lo num quadro a ser integrado à galeria da sala do conselho da empresa SPQR, por ele administrada.

A antipatia flui no primeiro colóquio entre o artista e o seu cliente e será sob a perspectiva antagônica, por parte do narrador-protagonista do romance, que o leitor entrará em contato com essa personagem: “não posso impedir-me de detestar S. por aquele olhar frio com que relanceou o meu atelier na primeira vez que aqui entrou, por aquele fungar desdenhoso, pelo modo displicente como que me atirou a mão” (SARAMAGO, 1983, p. 54).

O distanciamento entre o modelo e o artista, instaurado a partir dos diferentes patamares sociais que ocupam, é identificado a cada tentativa de comunicação entre ambos. A primeira “humilhação”, sentida sem que nenhuma palavra fosse dita, acontece em função de um primeiro olhar e flui gradativamente, agravada pela loquacidade do pensamento de H.:

Quando S. entrou no atelier, percebi que tinha de aprender tudo se queria dividir nas suas minúsculas peças aquela segurança, aquele sangue-frio, aquele modo irônico de ser belo e ter saúde, aquela insolência todos os dias estudada para ferir onde mais doesse. Pedi muito mais do que costume cobrar, e ele concordou e deu sinal imediatamente. (SARAMAGO, 1983, p. 48).

“Quem é este homem? Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo e eu fi-la” (SARAMAGO, 1983, p. 48). “Quem é este homem?”: diante das palavras assim articuladas, promover-se-á a relação especular entre o pintor e o seu modelo. Quem é “este” em “quem é este homem?” A ambigüidade do dêitico emoldura as múltiplas possibilidades do perigoso jogo do espelho: “este”, o modelo que está diante do pintor ou “este” que move o pincel e se reconhece representado à primeira pincelada na tela? E eis, na última possibilidade, o perigo da questão: “toda pintura deve ser feita do lado de cá” - regra da “verdade subjetiva” -, da qual não escapa o retratista que contribui decisivamente para divulgar a imagem “positiva/negativa” do retratado. A oportunidade de contrapor os valores que regem a ética pessoal suprimida pela ética cívica imposta pelo estado onisciente e controlador, que S. representa, surge nos pequenos gestos, tais como apontar ao modelo a cadeira grande de recosto vertical onde ele se aconchega, lugar compatível com as ordens que do seu rosto vêm (SARAMAGO, 1983, p. 48).

A possibilidade de subversão às regras que regem a representação “fiel” do modelo e de satisfação do rancor que move o artista surge com a casual “prega irônica” constatada na tela onde é tracejado o retrato oficial de S.: “que talvez não esteja sequer no rosto de S., mas que dá à tela uma deformação, assim como se alguém a estivesse torcendo como fazem às imagens os espelhos irregulares ou defeituosos” (SARAMAGO, 1983, p. 45).

A “prega irônica” da tela se configura como a fresta providencial que possibilita a entrada da pretendida distorção da figura de S., uma forma de provocar a comicidade através da caricatura, ou seja, através do “indício de um vezo que se anuncia, o esboço de um esgar possível, enfim uma deformação preferida na qual se contorceria a natureza” (BERGSON, 2001, p. 19):

Quando sozinho olho o quadro, vejo-me em criança por trás dos vidros de uma das muitas casas onde vivi, e vejo aquelas bolhas elípticas das vidraças de má qualidade que eram as dessas casas, ou aquele jeito de mamilo impúbere que o vidro às vezes toma, e para além um mundo distorcido, que fugia da vertical quando eu deslocava o olhar num sentido ou noutro da vidraça. (SARAMAGO, 1983, p. 45).

Entretanto, a casualidade da expressão risível emergente do material defeituoso da tela rouba, ao “caricaturista”, a arte e o engenho em “deslocar o olhar num sentido ou noutro da vidraça”, na busca de captar e ampliar um imperceptível movimento que advenha do modelo. Por outro lado, a conveniente distorção, só perceptível aos olhos de H., invalida a concretização da ironia através do pacto que se estabelece entre destinador e destinatário: “o retrato, a tela, esticados sobre a armação, oscilam diante dos meus olhos e vão ondulando, fugindo, e sou eu quem desvia o olhar vencido e não a pintura que se abre compreendida” (SARAMAGO, 1983, p. 45).

Buscando outras formas de “comunicar” disfarçadamente uma distorção em S. e, através dessa deformação, “comunicar” ironicamente a “sua” verdade sobre S., o pintor H. estuda as possibilidades de caricaturá-lo, através do acréscimo de pormenores, excrescências provocadoras de efeitos risíveis que, numa gradação, alcançariam desde o sorriso ambíguo até a comicidade sarcástica:

Era um rosto que não me traria dificuldades: regular e comum, como um anúncio bem concebido. Uma boca grande onde excelentemente se implantaria um cachimbo, uns olhos para semicerrar sob o vento do largo, uns cabelos para o mesmo vento despentear ou uns dedos femininos, de unhas longas e pintadas, enredarem com a sabida volúpia de tanto por linha. (SARAMAGO, 1983, p. 75).

O fragmento encaminha reflexão sobre os limites da representação irônica na pintura retratista praticada por H., que não prescindem do espelho da natureza enquanto este é favorável ao modelo. Nesse universo, a dissimulação é imposta pelo “outro”, pelo cliente gerador da sobrevivência do artista. Ao pintor, está vedada a distorção caricatural produzida pelo acréscimo de elemento estranho ou excrescências ligadas aos traços fisionômicos do retratado.

Entregando-se à subjetividade torturada pela negação de si e de todos, H. reconhece-se condenado “a viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte”, produzindo quadros que, a despeito de serem iluminados em galerias, são “vazios nós de idéias”. Entretanto, o fluxo da autoconsciência de H. se detém no “retrato de Federico da Montefeltro⁸³ que Piero della Francesca⁸⁴ pintou e que está em Florença”, para dele destacar “aquele perfil de homem maduro, convictamente feio e indiferente a isso, com o seu nariz em forma de cavalete, e ao fundo uma paisagem imponderável que sei ser a verdadeira Toscana”⁸⁵ (SARAMAGO, 1983, p. 82).

No discurso de H. está dita sua admiração pela forma como Piero della Francesca consegue trabalhar os traços fisionômicos do “senhor de Urbino” nos limites da caricatura sem incorrer na dissolução da sua figura, destacando-a de um fundo não neutro que apresenta outra realidade reconhecível: a do espaço toscano em perspectiva, espaço ao qual a personagem retratada se liga por estar de tal forma representada no quadro que indica ser dele o seu senhor. Até aí, a leitura da obra do mestre florentino fica no âmbito do respeito. No entanto, na fala de H. identifica-se a intenção de fazer prevalecer “a paisagem imponderável” de fundo à figura humana vigorosa, de traços fisionômicos tão marcadamente senhoris, que

⁸³ O “Retrato de Federico da Montefeltro” (1470) faz parte do “*Dittico trionfale dei signori di Urbino*” que se encontra desde 1773 na *Galleria degli Uffizi*, em Firenze. A obra compõe-se de duas pinturas em madeira representando num lado “*Il Trionfo di Battista Sforza*” e “*Il trionfo di Federico da Montefeltro*” e no outro lado os “*Retratti di Batista Sforza e di Federico da Montefeltro*” (MONTI, 1998, p. 4). Segundo Longhi, “as duas estruturas abstratas, apenas vagamente personificadas, dos duques de Urbino reinam confiantes sobre a paisagem, sem a mediação de tendas ou janelas, de sacadas ou balaústres”. O historiador da arte destaca “a relação de subordinação da paisagem”, observando que “o vínculo” estabelecido entre as figuras humanas do primeiro plano e a paisagem de fundo “é de perfeita intimidade, obtido por meio de novos refinamentos pictóricos”. Longhi ressalta que a relação de identidade é alcançada entre os detalhes: a “impressão mais aguda nas pérolas e nas jóias próximas de Battista Sforza” permanece no “fervilhar cintilante da distância” e “as verrugas do duque Federico se perlam à luz assim como o par das papilas engrandecidas das colinas ao fundo”. Por outro lado, o estudioso da arte pictórica de Piero della Francesca reconhece “o contraste supremo” entre as dimensões dos poderosos da terra que surgem sobranceiros sobre a paisagem por eles dominada. O caráter de irrealidade que o pintor italiano atribui à paisagem é entendida por Longhi como foma de Piero se servir dele para “transferir para esses seletos exemplares da aristocracia quatrocentista aquele senso de domínio – que, no Trezentos, era reservado a termos fixos do sobrenatural”. A exaltação do poder temporal do casal de nobres igualmente é lida por Longhi no “outro lado do díptico, onde parece estar uma nobreza latifundiária a celebrar seu triunfo [...]; o triunfo dos duques cercados pelas virtudes rurais revela a paz calma e pura de quem está retornando dos campos” (LONGHI, 2007, p.82-83).

⁸⁴ Piero della Francesca (1416?-1492): pintor representativo da arte florentina quatrocentista que explora as possibilidades da perspectiva para fazer do quadro um espelho da realidade (GOMBRICH, 1993, p. 194-196).

⁸⁵ Do conjunto pictórico de Piero della Francesca, o narrador do *Manual de pintura e caligrafia* refere-se somente ao retrato de Federico, duque de Urbino. Entretanto, o mesmo “peso pictórico” que o pintor italiano quatrocentista confere a Battista Sforza está presente na figura feminina do quadro dos *Senhores da Lapa* que o pintor saramaguiano produzirá, posteriormente, durante o processo de rememoração e escrita da viagem efetuada à Itália. A relação do primeiro plano com a paisagem de fundo - que a personagem de Saramago destaca em Piero della Francesca e também na *Madonna del Magnificat*, de Botticelli - é contemplada no seu projeto de auto-retrato apresentado no final do relato, quando se apropria do *retrato de Paracelso*, por Rubens, que também trabalha o diálogo entre figura do primeiro plano e paisagem de fundo. Tal relação, também é explorada pelo narrador-pintor quando, reiteradamente, integra ao espaço cênico do interior do seu apartamento parte da paisagem externa (cidade de Lisboa) absorvida pelo olhar do artista através da janela.

ocupa a maior parte da superfície da tela. O desvio acontece em função do caráter representacional da realidade: “a verdadeira Toscana” contém aquela dose de acidez irônica que promove o rebaixamento do tema central do quadro – a exaltação do senhor feudal - em favor da elevação do espaço comum a todos.



Figura 4: *Duques de Urbino*, 1465-78, de Piero della Francesca.

Fonte: Longhi (2007, ilustração n. 112).

A leitura de H. resgata do quadro de Piero della Francesca aquela “partícula descontínua que se possa chamar *signo*” (BARTHES, 1981, p. 343) e que possibilita à sua imagem veicular velada crítica à classe social dominante. Essa sim é a “verdade subjetiva” que emerge inexorável da leitura da obra do século XV que gira no seu eixo vertical e vira seus olhos acusativos para o medíocre pintor do século XX. Atormentado por si mesmo e por seus pensamentos, vencido está H. pelo seu cliente, que lhe impõe um modelo a ser imitado; vencido está pela arte retratista da tradição, que soube sutilmente dissimular a mesma imposição, respeitando os sinais naturais da fisionomia humana.

Sobrevém o discurso da autonegação, desencadeador da paralisia dos que, nos moldes do “homem do subsolo” dostoievskiano, são dotados de uma consciência tão perspicaz a respeito de si que se reconhecem afundando no próprio lodo nos momentos em que são capazes de apreciar todas as sutilezas do “belo e sublime”:

[...] entorpecem-se-me os dedos com este grande frio chamado desânimo, arrependimento e derrota, e onde ainda fica todo o espaço de um infinito campo de gelo sem nome. Transfiro a reflexão para os nomes do modelo e do pintor, e ponho-me a saboreá-los, a dividi-los entre os dentes, em pequenos bocados, a traduzi-los para os conhecer melhor ou para os perder definitivamente: [...] (SARAMAGO, 1983, p. 82).

Ao pintor saramaguiano, aprendiz da escrita, tomado de enorme carga de desânimo e de descrença, caberiam as palavras que Rilke dirigiu a um jovem poeta:

Acredito que quase todas as nossas tristezas são momentos de tensão, que sentimos como uma paralisia porque não ouvimos ecoar a vida dos nossos sentimentos que se tornaram estranhos para nós. Isso porque estamos sozinhos com o estranho que entrou em nossa casa, porque tudo o que era confiável e habitual nos foi retirado por um instante, porque estamos no meio de uma transição, em um ponto no qual não podemos permanecer. [...]. Não somos capazes de dizer quem chegou, talvez nunca cheguemos a saber, mas vários sinais indicam que o futuro entra em nós dessa maneira, para se transformar em nós muito antes de acontecer. (RILKE, 2007, p. 74-75).

O cerco em torno de H. se aperta quando numa das sessões S. lhe diz, rindo, que o “retrato estava a ser pintado agora por decisão do conselho de administração, vontade da mãe e condescendência sua” (SARAMAGO, 1983, p. 83). Outra humilhação, nova paralisia diante do homem que representa o poder dos homens de ação, aos quais sucumbem os homens de pensamento.

[...] fiquei imóvel diante do cavalete, com o braço erguido e suspenso, vendo na ponta do pincel mover-se devagar o pigmento, víscera líquida de repente cortada da sua raiz, mas ainda palpitante, como uma cauda de lagarto ou a metade sobrando de um verme cego. Detestei S. por me fazer sentir tão infeliz, tão irremediavelmente inútil, tão pintor sem pintura, e a pincelada que enfim depus na tela foi, na verdade, a primeira pincelada do segundo retrato. (SARAMAGO, 1983, p. 83).

O segundo retrato nasce dessa explosão de emotividade que culmina o gradativo processo de apequenmento de H.:

[...] não encontro mais explicações que a volta da idade em que estou, que a humilhação subitamente descoberta de ficar aquém da necessidade, dessa outra e mais ardente humilhação de ser olhado por cima, de não ser capaz de responder à ironia com o desprezo ou com sarcasmo. (SARAMAGO, 1983, p. 53).

Reconhecendo-se incapaz de capturar a “verdade” do modelo, através do traço e da tinta, como faz Ticiano, e sequer através de sutil “prega irônica” da tela disfarçadamente sugerida, sem incorrer na expressão do feio (mesmo que somente ele o perceba), o pintor H. resolve retratá-lo às escondidas, simultaneamente ao retrato oficial, numa outra tela colocada

em outro cavalete deslocado do atelier para o “quarto do fundo” ou “quarto das arrumações”, onde guarda “as malas e pinturas velhas.”

Precisamente para me conservar do lado de cá, é que comecei o segundo retrato: salvava-me do jogo duplo que fazia, tinha comigo um trunfo que me permitia pairar sobre o abismo, enquanto aparentemente me afundava na derrota, na humilhação de quem tentou e falhou, à vista de toda a gente e por dentro dos seus próprios olhos. (SARAMAGO, 1983, p. 48).

Destinado por H. a ser o “certificado de vitória” que só ele conheceria, o segundo retrato retoma ao pintor “os mesmos gestos na escuridão”, o mesmo automatismo de “quem pratica o milésimo exorcismo” (SARAMAGO, 1983, p. 45; 49- 50). Instalado no quarto do fundo, entre malas e pinturas velhas, o segundo retrato está fadado a ser tênue lembrança. A sua vida é efêmera – de explosão a borrão – e perdura o tempo necessário para participar de uma dialética que sustenta a busca de H. na pintura do retrato oficial e que permite ao pintor desenvolver a aptidão para outro tipo de expressão: a escrita.

Tentei destruir este homem quando o pintava, e descobri que não sei destruir. Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços. (SARAMAGO, 1983, p. 53-54).

A pintura retratista de H. só se sustenta através do investimento que o pintor faz na caligrafia, exercício que desenvolve no espaço agasalhador do maior intimismo, “pequeno reduto” que é o seu “quarto de cama, meio biblioteca meio fojo” (SARAMAGO, 1983, p. 49).

Os limites que lhe são impostos pela expressão plástica são compensados pela forma loquaz com a qual o pintor lida com as palavras, as quais fluem naturalmente, compondo um caudaloso e incontrolável discurso irônico. Essa espontaneidade no tratamento enviesado do mundo através da palavra direciona o controle exercido sobre a própria realização, tornando a sua obra um produto consciente e racional. De qualquer forma, construir um discurso irônico, a partir da expressão escrita e, através dela, exercer o humor lúcido ainda é, na visão do pintor saramaguiano, uma maneira de incutir os seus sentimentos e a sua subjetividade na matéria verbal a ser trabalhada de forma dura e cortante.

Material flexível, a palavra ambígua facilmente torce e distorce a realidade numa cadeia de acontecimentos. Essa mesma realidade se mostra, inexoravelmente, como o objeto de uma descrição que tende à imobilidade nas figuras representadas pelas artes plásticas⁸⁶. Tal

⁸⁶ Tecendo considerações sobre as possibilidades de se trabalhar a ironia na literatura e na pintura, Muecke apresenta o seguinte comentário, que bem ilustra o que vínhamos dizendo: “imaginemos este quadro irônico: o sujeito, um hipócrita religioso, é colocado numa atitude de devoção; numa parede está pendurado um quadro de Madalena que conseguiria ser ao mesmo tempo piedoso e pornográfico; e na parede oposta, colocada entre as

distinção é contemplada pela teoria de Lessing sobre “os limites da pintura e da poesia”⁸⁷ -, cuja base, segundo Destéfano (1946, p. 13), consiste em estabelecer os diferentes modos de representação nas duas artes: “*en las artes plásticas los objetos físicos, visibles, ordenados en el espacio, representan nada más que cuerpos; en cambio, en la poesía la sucesión del tiempo y lo que se representa en él por la armonía continua de los sonidos es solo acción*”⁸⁸ (DESTÉFANO, 1946, p. 13).

O que atrai o pintor H. para a escrita é, portanto, essa qualidade do material lingüístico de se mostrar flexível no tempo, de “estabelecer o caráter temporal das imagens”⁸⁹ trabalhadas plasticamente. A palavra resgata, da imagem visual, o seu equivalente na mensagem que veicula. Isso só ocorre porque o nosso protagonista optou pela pintura retratista que, diferentemente da fotografia⁹⁰, não alcança a reprodução mimética da realidade, podendo funcionar como uma segunda mensagem que informa sobre a realidade do modelo ou do pintor.

Há ocasiões em que penso e me convenço de que sou o único pintor de retratos que resta, e que depois de mim não se perderá mais tempo em poses fatigantes, a procurar semelhanças que a toda a hora se escapam, quando a fotografia, agora feita arte por obra de filtros e emulsões, parece afinal muito mais capaz de romper as epidermes e mostrar a primeira camada íntima das pessoas. Divirto-me a pensar que cultivo uma arte morta, graças à qual, por intermédio da minha falibilidade, as pessoas acreditam fixar uma certa agradável imagem de si mesmas, organizada em relações de certeza, de uma eternidade que não começa só quando o retrato se conclui, mas que vem de antes, de sempre, como alguma coisa que existiu sempre só porque existe agora, uma eternidade que é contada no sentido zero (SARAMAGO, 1983, p. 42).

O fascínio por “contar” algo diferente do que mostram os seus retratos – ou seja, algo “ficcional” - move o artista saramaguiano para o encontro das duas linguagens, através

cortinas da janela (de púrpura penitencial) como a sugerir que foi omitida ou esquecida, há uma liga de senhora. Todavia, isto, embora bem feio, conseguiria o que consegue Molière nas falas que empresta a Tartufo?” (MUECKE, 1995, p. 17-18).

⁸⁷ “Los limites de la pintura y de la poesía” (LESSING, 1946)

⁸⁸ “nas artes plásticas, os objetos visíveis, ordenados no espaço, nada mais representam que simples corpos, enquanto que, na poesia, a sucessão do que se representa no tempo, através da contínua harmonia dos sons é tão somente ação” (DESTÉFANO, 1946, p. 13).

⁸⁹ A concretização espacial dos índices de tempo sinaliza o “princípio de cronotopia da imagem artístico-literária” que, segundo Bakhtin (1988, p. 356), foi “descoberto pela primeira vez” por Lessing em seu *Laocoonte*, quando ele estabelece “o caráter temporal dessa imagem”: “tudo o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem” (BAKHTIN, 1988, p. 356).

⁹⁰ Barthes (1981, p. 343) argumenta que “sendo a imagem fotográfica a reprodução analógica da realidade, ela não possui qualquer partícula descontínua a que se possa considerar um *signo*: literalmente, numa fotografia, não há qualquer equivalente da palavra ou letra”. Para o semiólogo, a fotografia só é “linguagem” na medida em que a sua composição ou estilo informam sobre a realidade ou sobre o fotógrafo (BARTHES, 1981, p. 343).

do exercício da palavra. Forja-se o escritor de ficção na paleta do pintor. Henry James reflete que quando a arte está incorporada numa pintura,

[...] sabe-se o que ela é: ela está lá diante de você, na honestidade do rosa e do verde e uma moldura dourada; você pode ver a parte pior dela de relance e ainda se manter protegido. Mas quando ela se introduz na literatura se torna mais insidiosa – há perigo de que ela o machuque antes de você conhecê-la. (JAMES, 1995, p. 24).

Eis o mote desencadeador do processo de aprendizagem da narrativa ficcional que o manual do escrepintor passa a registrar:

O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo na vida de S. e tudo relatar por escrito, distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exatamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei. (SARAMAGO, 1983, p. 54-55).

Da dialética estabelecida entre as duas formas de expressão extrai-se lição sobre a linguagem, este mecanismo mediador entre o mundo e aquele que pretende comunicá-lo ou, através dele, comunicar-se. Adentrando o tema das possibilidades de realização da escrita em relação à pintura, H., “este homem triplo que pela terceira vez vai tentar dizer o que antes duas vezes não pode”, faz reflexões sobre a dificuldade que encontra no manejo com as palavras que, a despeito de serem “mais duras que os pincéis”, uma vez integradas na composição são flexíveis quanto ao conteúdo, “mais iguais na cor do que as tintas que se recusam a secar lá dentro” (SARAMAGO, 1983, p. 47).

Fazendo do registro do seu “hesitante” processo de aprendizagem da linguagem escrita páginas do novo manual estético da caligrafia que propõe, o pintor H. retoma, em outro momento, a lição sobre a flexibilidade da forma de expressão que experimenta. Nesse caminhar em direção à aprendizagem da escrita, não está livre de encontrar obstáculos. Diante de uma anomalia da linguagem verbal – o vocábulo “azulejo” –, H. tece efusiva argumentação carregada de emotividade sobre esta palavra (que confessa “detestar”) “colada a coisas que não lhe respondem”. A analogia estabelecida com as tintas e as cores, agora, se presta à apologia da pintura em detrimento das palavras que lhe escapam:

Por quanto tenho visto (não falo do que consegui, sou apenas um pintor acadêmico) não há cores por inventar. Juntando duas faço mil, juntando três um milhão, juntando sete o infinito, e se misturar o infinito reconquistado a cor primordial, para começar outra vez. Não importa que essas cores não tenham nome, que não se possa dar-lhes nome: existem e multiplicam-se. (SARAMAGO, 1983, p. 61).

Entretanto, o elogio às múltiplas possibilidades das cores se presta à retomada da reflexão sobre a palavra anômala questionada pelo pintor. O texto que se segue demonstra que o poético emana da resistência em relação à palavra e integra belíssima página sobre as incursões poéticas admitidas na prosa romanesca saramaguiana. O poético não resiste às imagens associadas ao ritmo produzido pelo exercício da palavra, mesmo que este seja instaurado por “rangeres de dentes”.

[...]: azulejo parece azul feito de azul, azulado, azulejado, nada do que são estes ladrilhos que precisamente não têm azul, estes quadrados de barro pintado que foram de ouro, laranja, vermelho, ocre, com uma imponderável poalha de prata que talvez esteja no vidro, a fachada de SPQR. Em certas horas do dia, esta fachada é visível e invisível: o sol batendo de um certo ângulo, transforma a flor multiplicada num espelho único; uma hora mais tarde, volta o rigor ao desenho, a nitidez às cores, como se o vidro tivesse captado e retido da luz apenas quanto bastasse para o ponto ótimo dos olhos humanos, que não querem ver de menos, mas não podem ver de mais, sob pena de não verem já o que queriam, mas o que não desejariam. Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para os olhos da águia, como é a pele da Julieta? Que foi que viu Édipo quando com as suas próprias unhas se cegou? (SARAMAGO, 1983, p. 61-62).

Fundamental para o desencadeamento da intriga romanesca, esse momento emoldura uma transformação da personagem, que experimenta sair da inércia à qual está condenada pela autonegação – a ação resistente encaminha adesão ao novo que surge e a sobrevivência do texto em outra forma. O texto se apresenta, explicitamente, como *exercício* de criação nos moldes propostos por Gobbi:

[...] no sentido de algo que se vai montando aos olhos do leitor, incorporando as hesitações da própria composição do texto, seus acertos, apropriações e desvios de curso – o que, certamente, é índice da mais plena *elaboração* estética, do mais acurado *trabalho* metaficcional, [...] (GOBBI, 2007, p.133).

Se o discurso de H., partindo de uma “eficaz” descarga emocional - de um “detestar” a palavra -, consegue chegar a reflexões metafísicas sobre a visão humana e alcançar tonalidade poética, tudo isso acontece não somente graças ao exercício da palavra que reluta ao seu artesanato ou artifício mas, também porque, na palavra relutante - “azulejo” -, as tintas se recusaram a secar lá dentro. Ao lado de “terra sena queimada”, o vocábulo “azulejo” integra o rol das “misteriosas” e “secretas” palavras que o cronista de *A bagagem do viajante* visitava, em 1973, em “Terra de Siena molhada”: “magníficas palavras da infância, que precisam de esperar longos anos até deixarem de ser um cego cantar de sons e encontrarem a imagem real que lhes corresponde” (SARAMAGO, 2002b, p. 185).

Perscrutar o interior das coisas, no interior de palavras, é tudo quanto almeja H.. Movido pelo desejo de resgate da experiência defasada que teve e tem na pintura, o esforço do artista é no sentido de ver tudo o que lhe é dado ver através da palavra, mostrar e designar, mas também e, principalmente, buscar o que nela lhe é ocultado, através do exercício do humor lúcido; seguir a receita dada por Rilke (2007, p. 30-31) ao jovem poeta e converter a ironia que lhe pertence como algo inato em “uma ferramenta séria, assumindo seu lugar no encadeamento dos recursos” com os quais o ficcionista “terá de constituir a sua arte”.

A palavra lhe confere a possibilidade de, através do humor, descer “até o fundo dos corpos e ao sem-fundo de suas misturas”⁹¹ (DELEUZE, 2000, p. 138). Obsessivo por expressar um caráter, o pintor, mediado pela escrita, vai em busca do escuso no segundo retrato de S.. Para tanto, inicia um processo de experimentações transgressoras da estética naturalista que rege a sua arte retratista.

2.4 Os retratos de S. e a experiência da transgressão

A personagem S. integra o cenário romanesco na primeira parte do *Manual de pintura e caligrafia*, durante o espaço de tempo que corresponde à execução dos seus dois retratos e à instauração da escrita, momento no qual o pintor perscruta as possibilidades das duas linguagens: a plástica e a verbal. Do confronto entre as duas formas de expressão surge a descrição de S., uma apologia às possibilidades da escrita como reveladora das paisagens secretas da alma que o pincel do pintor não consegue alcançar no retrato oficial do cliente. Entrelaçam-se ao registro da imagem, capturada em sua verdade natural, comentários subjetivos que modalizam a linguagem e trazem para o texto a carga irônica que H. pretendia alcançar na pintura do retrato oficial de S.. Aberto à naturalidade de quem adentra o texto, o primeiro retrato⁹² de S. é vislumbrado pelo leitor em função do *produto* apreensível através do relato de H. que, a despeito de estar vinculado à sua subjetividade, mantém-se fiel às regras da semelhança:

Na verdade, S. não é belo. Mas tem a desenvoltura que eu sempre desejei ter, um rosto de feições vincadas na exata proporção e relação que confere aquele

⁹¹ Na concepção do sábio estóico Crisipo, o humor provoca o movimento vertiginoso da linguagem que cai do alto, depois se afunda para que sejamos reconduzidos à superfície, onde o sentido puro é produzido (DELEUZE, 2000, p. 138).

⁹² “A imagem final fornecida pelo discurso (pelo ‘retrato’) é a imagem de uma forma natural impregnada de sentido [...]: é uma cena ocupada por blocos de sentidos, ao mesmo tempo variados, repetidos e descontínuos” (BARTHES, 1992, p. 91).

jeito sólido que os homens fisicamente fluidos como eu não podem impedir-se de invejar. Move-se à-vontade, senta-se numa cadeira sem olhar para ela e fica logo bem sentado, sem mais aquele segundo e terceiro acomodamento que denuncia o constrangimento ou a timidez. Dir-se-ia que nasceu já com todas as batalhas ganhas ou que dispõe, para lutarem em seu lugar, de invisíveis combatentes que vão morrendo cuidadosamente, sem ruído, sem eloquência alisando o caminho, como se eles próprios fossem simples ramagens de vassoura. [...] S. é de estatura mediana, sólido, em forma perfeita (segundo julgo ver) para os quarenta anos que parece. Tem os cabelos brancos, suficientes para lhe favorecer o enquadramento do rosto, e daria um esplêndido modelo para publicidade de produtos simultaneamente requintados e campestres, como cachimbos, espingardas, fatos de tweed, carros luxuosamente utilitários, férias na neve ou na Camargue. Tem, em suma, a orografia de rosto que os homens ambicionam porque o cinema americano a divulgou e porque a ela se liga um certo tipo de mulheres de cabelos longos [...] (SARAMAGO, 1983, p. 51-53).

Quanto do modelo S. existe no primeiro retrato de S.? Quanto do pintor ali foi posto? Se abstrairmos, à imagem fornecida pelo discurso de H., as impressões nela projetadas, os elementos referenciais para delinear o *portrait* oficial do empresário ficam reduzidos aos seguintes predicados: “rosto de expressões vincadas na exata proporção”; “é de estatura mediana”, “tem cabelos brancos suficientes para lhe favorecer o enquadramento do rosto”. Entretanto, os comentários justapõem comparações que confirmam a imagem única e biográfica da personagem, tal qual nos apresenta o narrador do romance. Com relação ao segundo retrato de S., a ausência de referentes nos lança no âmbito das conjecturas, mas detentores de uma única certeza: o quadro reproduz uma imagem de S. que, por não ter compromisso com o que é aparente no seu referente, não necessariamente o identifica. Para ratificar que, “em pontos de semelhança, o primeiro retrato é um retrato de S.”, H. convoca a opinião de um observador confiável - a própria mãe do empresário -, que já confirmara a similaridade, da última vez que viera com o filho assistir a uma sessão de pose (SARAMAGO, 1983, 102-103).

A interface entre os dois retratos – o *portrait* de uma identidade *versus* o *portrait* de uma ausência - é encaminhada pelo próprio H. quando, pela primeira vez, passa “o quadro do quarto das arrumações para o atelier, sem o tirar do cavalete”, colocando-o “ao lado do primeiro retrato”. A questão da representação da realidade vem à tona do texto enquanto o pintor olha alternadamente as duas pinturas. O movimento do olhar faz delas uma peça única de dupla articulação. Entre uma e outra, a disparidade é zona de ambíguo *chiaroscuro*, onde trabalha a ironia. Da combinação imperfeita entre elas emerge o olhar enviesado do pintor, paradigma do homem moderno, que desconfia da instabilidade do real e assume a “sua ficção” como “sua verdade” (tão verdadeira quanto a “ficção” do primeiro retrato, que conta

com o aval de uma testemunha ocular, que tem autoridade para lhe conferir o caráter de veracidade): “eu próprio não sabia tê-los pintado tão diferentes: porém profundamente sabia que eram a mesma pessoa”; “o segundo retrato, que a mãe não reconheceria, é igualmente semelhante, em mim, embora seja diferente do primeiro, como uma gota de água é diferente de outra gota de água”. Trabalhando no âmbito da representação plástica, será através do seu olhar que identificaremos que “a semelhança era quase inexistente”, reduzida “apenas à que há entre um homem e outro homem, ambos pertencentes a uma espécie por certas formas caracterizada e distinta das outras” (SARAMAGO, 1983, p. 102-103).

Reconhecida pelo pintor, a relação de paralelismo entre os dois retratos se sustenta graças à manutenção de um índice mínimo de referencialidade necessário à ancoragem à identidade criada pela ficção de Saramago. A contradição entre ambos se concretiza pela “desfiguração”, efusivamente buscada e admitida no segundo em relação ao primeiro. Paralelismo e contradição evidenciam o vínculo paródico - no segundo, uma paródia do primeiro –, nos moldes que Linda Hutcheon propõe⁹³.

Preencher a ausência da personagem, retratada no segundo quadro, significa descobrir o mais profundo da sua pele, descobrir as profundezas na superfície: “romper as epidermes e mostrar a primeira camada íntima das pessoas” (SARAMAGO, 1983, p. 42). O trabalho de desvelar a verdade de S. implica um colóquio a três, no qual a escrita funciona como mediadora da dialética sobre a representação da realidade que se estabelece entre os seus retratos. “Aberto o primeiro à naturalidade de quem entra” e obediente a um programa prévio de esquemas e processos, privilegia a semelhança que as velhas leis de composição renascentista impõem aos pintores retratistas. A orientação estética de aproximação da realidade natural não prevê a dissimulação do modelo. “Fechado o segundo no segredo”, admite e exige “uma liberdade diferente, uma adição de instabilidades, consoante os elementos novos” de que o pintor dispusesse ou “julgasse dispor” naquilo que, para ele, era então “a procura da verdade de S.” (SARAMAGO, 1983, p. 46 e 102). A sua orientação estética é de base humanista: o homem se reconhece capaz de intervir na natureza e acomodar o mundo às suas necessidades, forjando o seu próprio destino.

⁹³ A teórica da paródia remonta à raiz etimológica do termo “paródia”, de origem grega, para explicar a ambivalência que esse gênero comporta. Enquanto o elemento *odos* (= canto) enfatiza a natureza discursiva da paródia, o prefixo *para* tem dois significados: *para* (= ao longo de) sinaliza para o acordo e possibilita a análise da paródia como canto paralelo e *para* (= contra) que, pelo efeito da ironia, remete ao contraste entre os dois textos (no caso aqui, entre as duas imagens plásticas) e nos permite olhar a paródia como contra-canto. Ampliando o âmbito do conceito às demais formas de expressão, Hutcheon diz que “qualquer forma decodificada pode ser tratada com distanciamento crítico” (HUTCHEON, 1985, p. 19 e p. 28)

O primeiro é regido pelas regras do tempo aplicado a poses fatigantes, “a procurar semelhanças que a toda a hora se escapam” e pela “habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos ou pára junto das mesmas portas”, determinando “o gosto” do pintor de olhar o céu e o rio, “tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne”⁹⁴. No segundo, o “modelo passou a ser o primeiro retrato e o invisível” que o pintor H. “perseguia”. Já não está diante de uma realidade em si, mas diante de uma representação que se apresenta aos seus olhos como espaço de experiências múltiplas e variadas. Enquanto ao retrato oficial se impõe um conjunto de regras que tolhem o gesto do pintor, a atividade clandestina e subversiva do segundo retrato lhe impõe o exercício da liberdade que carrega consigo o tormento da hesitação do que escolher para ser. O exercício do segundo retrato pede que o pintor descubra o gosto de olhar diferenças no céu (SARAMAGO, 1983, p. 42, p. 54 e p. 47-48).

Os dois quadros trabalham a relação “ver algo” *versus* “ver como”. Ao introduzir o modo de ver do próprio artista pintor, a imagem de S. ganha ambigüidade da ficção pois, no retrato oficial, vê-se o traço, o desenho visto tal como evoca o ser e, no retrato clandestino, o intuímos como algo imaginado. A relação opositiva entre realidade e a sua representação no primeiro retrato de S., Saramago contrapõe, no segundo, a tríade realidade / fictício / imaginário para, a partir daí, como diz Iser (1996, p. 14), “trazer à luz o fictício do texto ficcional” que trabalha numa estrutura lógica do “parecer como” a realidade.

As formas invisíveis, obsessivamente buscadas no segundo retrato, vão sendo delineadas pela escrita que trabalha o entrelaçamento de comentários digressivos de conteúdo irônico à descrição fiel do modelo:

Não creio que S. seja rico milionário, naquele sentido que hoje merece a designação, mas tem dinheiro farto. É uma coisa que se sente no próprio modo de acender o cigarro, na maneira de olhar: o rico nunca vê, nunca repara, apenas olha, e acende os cigarros com o ar de quem esperaria que já viessem acesos [...]. Creio que S. teria achado natural que eu me precipitasse ou fizesse o gesto [...]. S. teria gostado que eu lhe reconhecesse o dinheiro que tem e o poder que lhe adivinho. (SARAMAGO, 1983, p. 51-52).

⁹⁴ Os três pintores citados seriam os paradigmas da pintura retratista. O narrador os enumera de acordo com a historiografia da pintura: Giotto di Bondone (1267-1337) é considerado o fundador de toda a pintura moderna e o pai da Renascença italiana. Esse florentino rompeu com o estilo linear da era bizantina e foi apreciado como um artista revolucionário; Rembrandt van Rijn (1606-1669), o maior representante da escola holandesa, foi um artista controverso e de difícil aceitação. É reconhecido como o primeiro artista a trabalhar para o mercado em geral, e não para determinados patronos. O trabalho de Rembrandt é notável pelo seu dramático *chiaroscuro* (claro-escuro); Paul Cézanne (1839-1906) foi para a Arte Moderna o que Giotto foi para a Renascença: registrou novas percepções do mundo fora das convenções estabelecidas pela Renascença; grande representante do impressionismo, inaugurou uma nova era artística e foi aclamado como o pai da arte moderna (CUMMING, 2003, p. 11, p. 48-49 e p.96-97).

Entrelaçada ao registro confessional do pintor, a caricatura de S. vai sendo esboçada a partir do cenário onde o pintor insere a personagem que retrata. Diz Bérqson (2001, p. 99-100) que “o riso tem significado e alcance sociais”. A comédia tem início com o rebaixamento do espaço de trabalho do empresário que “segue automaticamente o seu caminho sem se preocupar com os outros”⁹⁵:

[...] registro que S. é administrador do *Senatus Populusque Romanus*. [...] *SPQR* são as veras iniciais da designação da empresa onde S. é senhor. Misturo o Senado e o Povo Romano com este capitalismo, e verifico que, no fundo, tudo é o mesmo senado e no povo são poucas as diferenças (SARAMAGO, 1983, p. 57).

Trabalhada simultaneamente, no contínuo fluxo verbal e nas pinceladas do retrato de S., que o pintor mantém em segredo, a ironia transbordante de uma linguagem para outra é intensamente exercitada pelo pintor aprendiz da escrita e eleita recurso fundamental para se alcançar a conformidade entre as duas expressões artísticas experimentadas: a pintura e a caligrafia.

A despeito da oscilação da imagem em função da subjetividade de H., o enquadramento de S. é ancorado em referências claras e fiéis às convenções que privilegiam a analogia. No entanto, o universo de experimentações transgressoras da tradição naturalista no segundo retrato convergem para um *produto* inapreensível ao leitor, uma vez que H. o mantém em segredo em algum “reduto” do texto. O acesso se faz possível apenas a partir de tênues pontos de conexão estabelecidos com o retrato oficial ou através da tradução dos gestos que configuram o seu *processo* de produção num espaço aberto às experimentações.

Antevendo o resultado do movimento experimental, antes de expor ao leitor o processo final da execução do segundo retrato de S., o pintor saramaguiano, treinado em autodefesa, vai ao ataque. O seu alvo: a tradição. Nada mais, nada menos que Rembrandt.

Interessante observar a relação que a narrativa estabelece com o substrato onde se insere: o livro. Duas páginas seqüenciais do romance estão configuradas de tal forma que sugerem uma relação especular entre elas. Identificamos o momento singular referido por Vera Bastazian no qual “a construção espacial da tela/página retangular absorve o leitor como cúmplice na elaboração plástica do objeto” (BASTASIAN, 2006, p. 59). Na página da esquerda encontramos uma digressão que discorre ironicamente sobre a postura de Rembrandt em seu estúdio de pintura⁹⁶, tema freqüente de seus auto-retratos e, na página seguinte, em

⁹⁵ Com o “*enrijecimento para a vida social*”, “a pessoa do próximo deixa de nos comover” e tem início “a comicidade de caráter” (BERGSON, 2001, p. 100).

⁹⁶ Cumming (2003, p. 49) nos lembra que Rembrandt van Rijn (1606-69) foi o maior artista da escola holandesa, foi mestre em todos os gêneros, mas suas obras primas são seus auto-retratos, que apresentam um registro sem

posição oposta, outro volteio do fio narrativo, agora para registrar os gestos de H. durante a execução do segundo retrato. Curiosamente, os dois fragmentos preenchem o mesmo espaço retangular na tela/página, pois ocupam a mesma extensão de vinte e duas linhas.

Registramos o fragmento que tem por tema o rebaixamento irônico do gestual atribuído ao pintor holandês. Anunciada por “uma visão à distância”, a comicidade entra no texto através da exaltação dos detalhes:

Visto a distância (vestir a distância), tenho os gestos de Rembrandt. Tal como ele misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos do pulso, uma pressão maior ou menor dos pêlos de marta (não de Marta) do pincel: ou não usava Rembrandt pincéis de pêlo de marta, e toda a diferença está precisamente aí? Se mandasse fazer uma macrofotografia de pormenor de um quadro de Rembrandt, não veria confirmada essa diferença? E a diferença não será precisamente a que separa o gênio (Rembrandt) da nulidade (eu)? (entre parêntesis: meti entre parêntesis Rembrandt e eu para que não ficasse escrito “o gênio da nulidade”, absurdo que nem mesmo um aprendiz de primeiras letras, qual sou, deixaria escapar). Mas como os pintores meus contemporâneos usam todos pincéis iguais ou semelhantes a estes, outras diferenças há-de haver para que a crítica os louve a eles, e a mim não, para que eles, embora diferentes entre si, sejam todos melhores do que eu, e eu pior que todos eles. Questão de pulso? Questão de que? (SARAMAGO, 1983, p. 104).

A auto-inclusão irônica contempla como alvos a própria forma utilizada na escrita (identificada no material entre parêntesis) e os limites da própria expressão artística. Enquanto direcionada ao aspecto formal da escrita, a ironia trabalha a analogia gestual nos limites da superficialidade cômica. No entanto, a crítica, direcionada à fidelidade de Rembrandt às convenções impostas pela tradição renascentista, alcança a incapacidade do ironista, revelando o seu envolvimento com o ponto de mira da própria seta. Manifesta-se, aqui, “a diferença entre o cômico e o humorístico”, que Pirandello (1996, p. 132) nos propõe. O sentimento que sufoca o riso cala fundo e explode nas indagações: “questão de pulso? Questão de que?”

Reivindicando toda liberdade que a linguagem pictórica possa lhe oferecer em favor da expressão pessoal e rejeitando quaisquer imposições estéticas, H. contrapõe, ao gesto teatral de Rembrandt diante da tela – alvo da seta irônica desferida pelo pintor -, os movimentos que realiza para finalizar o segundo retrato. O quadro vai se transformando, aos olhos do leitor, em testemunha de um *processo* de criação emergente de uma fissura

paralelo do desenvolvimento do artista. Recordamos que Rembrandt é citado em outro momento da narrativa, ao lado de Giotto e Cézanne, como os grandes paradigmas da pintura clássica que orientam o tracejar e as pinceladas do pintor H., enquanto acadêmico.

emocional. A transmissão da emoção presente sufoca a pretendida experimentação estilística, resvalando para um primitivismo que dilui todo propósito e toda reflexão.

Trabalho demoradamente o fundo do segundo retrato de S. em volutas acastanhadas talvez recuperadas do sonho Vão cobrindo os sinais naturalistas com que antes pretendia exprimir um poder industrial e financeiro: chaminés de fábricas, telhados em dente de serra, nuvem em forma de cifrão deitado. À medida que o novo fundo alastra, reparo, o rosto de S. (ou esta imagem a que só eu chamo S.) cobre-se como de cinza e é um rosto morto que começa a azular-se, no primeiro estágio da corrupção. Não lhe toco com o pincel na cabeça. Todo trabalho é feito no fundo, pondo cor sobre cor, agora com uns laivos mais escuros que desenham sinais intraduzíveis em qualquer linguagem, e a espessura da tinta cria uma espécie de antepiano que transforma o plano da cabeça e do tronco numa colagem que se diria feita posteriormente, calcando bem com a palma da mão e premindo com as pontas dos dedos o contorno, sobre o qual a tinta úmida pende. Tenho, nesse momento, mas não me interrompo a pensar nisso, a primeira intuição do destino final do quadro. Encerrar S. numa prisão de excremento. (SARAMAGO, 1983, p. 105).

Paradoxalmente, a liberdade de expressão reivindicada cria os próprios limites na visitação caótica dos diferentes estilos no espaço experimental do segundo retrato. A base é naturalista, pois, a despeito da “desfiguração”, o segundo retrato contém em si a precisão mimética do seu modelo – o retrato oficial -, a partir do qual é elaborado. A descrição do processo de execução do segundo retrato de S. mostra que o quadro vai se transformando à medida que o pintor, movido pela ânsia da representar a dissimulação de S., nele experimenta os diferentes movimentos estéticos que marcaram a modernidade nas artes plásticas.

O envolvimento do artista com a obra é evidente quando o pintor investe no fundo “futurista” (“chaminés de fábricas, telhados em dente de serra”), recoberto por pinceladas “em volutas acastanhadas talvez recuperadas do sonho”. O sonho referido evoca noite anterior ao evento que está sendo narrado, quando H. adormece e tem estranho sonho após “tórrido” encontro com a secretária Olga em sua casa. Depois que a moça se retira, volta a adormecer: “adormeci e não tive sonhos, mas talvez o fossem aquelas ondulações que pareciam líquidas e em remoinhos vagarosos, escritas ou desenhadas, me passavam diante dos olhos durante não sei quantas horas de sono” (SARAMAGO, 1983, p. 102). Traços de surrealismo⁹⁷ são

⁹⁷ Imaginação livre, automatismos dos gestos, a superação da análise pelos sentimentos, a resolução dos dois estados, aparentemente contraditórios, - o sonho e a realidade – numa espécie de realidade absoluta de surrealidade, vida onírica e irracionalismo são as palavras de ordem de André Breton (1969, p. 26-32) em seu *Manifesto do Surrealismo*, lançado em 1924. Esses elementos são elencados pelo discurso de H., não significando necessariamente uma adesão, mas sim uma experimentação. Segundo Sena (1969, p. 13), a essência suprema do surrealismo era uma consciência do ‘diálogo’ entre opostos que é levado à destruição, o que também é experimentado pelo pintor saramaguiano.

reconhecíveis no tema do sonho e na própria visualização onírica do fragmento colocado em análise (uma cena única que tudo condensa).

Entretanto, a atenção do leitor é deslocada para as “ondulações escritas ou desenhadas”, tema do sonho anteriormente tratado por H., que suscita a imagem visual da forma escrita praticada até então, marcadamente ondulante e vagarosa - “fio negro que enrola e se desenrola” -, favorável à edificação de bases outras de natureza barroca. Confirma-se tendência de experimentação do processo estrutural e estilístico do barroco⁹⁸ ao alastrar-se o fundo sobre a figura, diluindo-se os seus limites. A submersão da personagem em sombras, criando-se um efeito de indeterminação e de vulto impreciso pela sua fusão aos demais elementos do quadro, é ponto de partida para uma pesquisa continuada de “trabalho feito no fundo. Colocando cor sobre cor, agora com laivos mais escuros que desenhavam sinais intraduzíveis”, a tinta ganha espessura e ressalta sobre a figura, criando uma “espécie de antepiano”, graças às técnicas que associam a “colagem” ao uso dos dedos. A criação de um segundo espaço favorece a fuga do sentido único e abala a fixidez da imagem. O sentido não pára na imagem congelada, na coisa dita, o sentido vibra, caminha em aberto, indecível, para ser preenchido por inúmeras possibilidades.

O pintor H. se encontra aqui na situação dos “experimentadores tateantes”, denominação que Francastel (1990, p. 92) atribui àqueles que “tentam forjar um novo sistema de signos ou de ações”. No entanto, singular, a experimentação de H. elimina a lenta elaboração, as hesitações de um novo sistema prestes a substituir o que vigia anteriormente. Em função do alto grau de envolvimento emocional, o salto estético é desconjuntado, “a tinta úmida pende”, rompem-se “os intestinos de S.” e o final é sarcasticamente grotesco quando o pintor saramaguiano encerra S. numa “prisão de excremento”.

A “desfiguração” proposital do retratado aliada ao trabalho do cenário de fundo - “chaminés de fábricas, telhados em dente de serra, nuvem em forma de cifrão deitado” e o rosto que se azula ao “primeiro estádio da corrupção” – são elementos que evidenciam a crítica ao poder industrial corrupto, do qual S. é digno representante. Com esses fatores, o pintor saramaguiano tangencia o expressionismo, movimento estético de origem alemã⁹⁹.

⁹⁸ Segundo Hatzfeld (2002, p. 89-91), a “fusão descritiva” da personagem do primeiro plano aos elementos do fundo num “conjunto de vagas evocações”, onde os “elementos visuais são diluídos num sombreado claro-escuro” representa “aquela relativa e confusa claridade”, que se opõe à claridade do Renascimento.

⁹⁹ O expressionismo alemão (1905-1925) deve ser entendido no contexto histórico: no período pré-Primeira Guerra Mundial, dialogou com as vanguardas internacionais, em especial com o Cubismo e o Futurismo, para estabelecer uma linguagem formal que desse conta da expressão das utopias; na segunda geração - a do pós-guerra - inova principalmente no que diz respeito ao engajamento político-social em questões contemporâneas (MATTOS, 2002, p.42-43).

Guardadas as devidas distâncias - temporais e das expressões artísticas -, encontramos, numa das cartas de Van Gogh (1853-1890), alguns pontos que evidenciam uma tentativa de contato entre o pintor da ficção portuguesa do final do século XX e o pintor holandês do final do século XIX. Nessa carta que Gombrich introduz, Van Gogh explica como se dispôs a pintar o retrato de um amigo.

A semelhança convencional foi apenas a primeira etapa. Tendo pintado um retrato ‘correto’, passou depois a alterar as cores e o cenário: ‘Exagerei a cor clara do cabelo, usando laranja, cromo e amarelo-limão, e por trás da cabeça não pintei a parede trivial do quarto mas o Infinito. Fiz um fundo simples com o azul mais rico e intenso que a paleta era capaz de produzir. A luminosa cabeça loura destaca-se misteriosamente desse fundo azul-forte como uma estrela no firmamento. Lamentavelmente meu caríssimo amigo, o público apenas verá nesse exagero uma caricatura – mas o que nos importa isso?’ (GOMBRICH, 1993, p. 447).

Gombrich (1993, p. 447) acrescenta que “a caricatura sempre foi ‘expressionista’, pois o caricaturista joga com as parencas de sua vítima e as distorce para expressar justamente o que sente a respeito dela”. Francastel (1990, p. 77) reflete que a ruptura das regras de estilização só chega através do detalhe, porta de entrada para a distorção da forma estereotipada, e indaga se a diversidade decorrente disso não seria um novo caminho de visualização dos aspectos fugidios da vida.

Segundo D’Ambrósio (1993, p. 103), no universo do expressionismo, “o observador tem preponderância sobre o observado”, pois o princípio fundamental dessa estética é “apresentar uma visão subjetiva do mundo na qual a representação dos sentimentos humanos prepondera sobre as impressões do real.” Na literatura, os escritores com pendores expressionistas são identificados, segundo Mattos (2002, p.44), pelo “*pathos* exaltado da obra”.

Essa subjetividade exagerada é encontrada exemplarmente em Dostoievski, na “consciência hipertrofiada” que o homem do subsolo diz ter e da qual o pintor H. de Saramago apresenta traços. Argan (1993, p. 123) aproxima Van Gogh de Dostoievski, pois como o escritor russo, o pintor “se interroga, cheio de angústia, sobre o significado da existência, do estar-no-mundo”.

Se indagar é a expressão natural da alma em angústia, como pintar indagações, senão através da escrita?

Que ficou aí a fazer a palavra ‘salvação’? [...] Quem é este homem? [...] Que quero eu? [...] Aprenderei a detestar outras palavras? [...] Quem sou eu-aquele? [...] Que somos para os outros? [...] Que somos para nós? [...] Que me diz S. enquanto o pinto? [...] Que se passa? [...] Continuarei? [...] Que é a verdade? [...] Que sou hoje? (SARAMAGO, 1983, p. 46, p. 48, p. 49, p. 61, p. 65, p. 75, p. 84, p. 91, p. 93, p. 95 E p. 103).

A consciência dos limites da transgressão chega com a inquietação do pintor em descompasso com o próprio tempo, ao mesmo tempo em que propõe mudanças aceleradas e bruscas na forma escusa de traçar e colorir o segundo retrato de S.. As tentativas experimentais não sustentam o equilíbrio do gênero colocado em risco. O saldo da produção é negativo: um borrão será o destino da representação de S. no segundo retrato.

A despeito do destino conferido ao retrato escondido - transformado num borrão abstraído de qualquer forma -, o processo, nele experimentado, é consagrado pelo discurso de H.. A transformação da realidade, examinada de nova forma e de ângulos diversos, sustenta o objetivo transgressor de modelos previsíveis para inclusão de formas pessoais: “escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer” (SARAMAGO, 1983, p. 40).

A liberdade de escolha de um estilo pessoal para seguir o seu caminho envolve o exercício de duvidar de velhos modelos e reformular novas regras, desde que o gênero sobreviva. O dinamismo caótico que produziu o segundo retrato espelha o desejo de renovação constante que passa pelo questionamento do sistema acomodado e pelo investimento no poder mediador da linguagem como forma de re-apresentação, ou mesmo, de suplantação da realidade. Movido por contínuo movimento de “vir a ser”, a escrita de H. é regida por uma sistemática de contestações e escolhas sucessivas. Estas elegem o que deve perecer e o que deve sobreviver de maneira modificada na forma eleita - palavras, construções sintáticas e ritmo descritivo – para construir as imagens veiculadas pelos fatos narrados. Seguir em frente em suas experimentações na caligrafia e na pintura passa a ser o objetivo pessoal do pintor movido pelo desejo de inovar. A consciência da transgressão gera tensão entre o desejo de realização e a capacidade pessoal, criando uma batalha interior marcada por avanços e recuos. Mais uma vez, cabe ao pintor o conselho dado por Rilke (2007, p. 86-87) ao jovem poeta: *educar* a dúvida para que ela se torne *saber* e *crítica* e se converta na melhor colaboradora do escritor.

Espelhos reveladores da incapacidade de pintar uma resposta à indagação “quem é este homem?”, as imagens consagradas pelas artes plásticas ganham novas significações através da escrita dos “exercícios de autobiografia”, que têm por tema a lembrança da viagem feita à Itália. Reviver o confronto com as obras preservadas pela tradição ainda provoca digressões eivadas de acidez como: “afinal ainda não devo estar maduro para gostar de Sandro Botticelli, pois deixam-me quase inimigo a sua *Vênus* e a sua *Primavera*; [...]

Rubens me fadiga e aborrece; não me ponho a chorar diante de Rembrandt, apenas porque nunca pude estar sozinho com ele” (SARAMAGO, 1983, p. 198-199).

O desvio da atenção para o detalhe confere os contornos à ironia eleita como recurso discursivo no tratamento das obras de retratistas renomados revisitadas pela memória do pintor. Rememorar o percurso estético significa repetir o mecanismo do detalhe funcional, absorvido à leitura da pregação irônica e aplicado à pintura de Piero Della Francesca, novamente direcionado à paisagem de fundo – a mesma Toscana –, agora tomada à magistral *Madonna*, de Botticelli. A imagem sacra que ocupa toda a superfície da tela, pintada pelo mestre florentino, não tem outro referente senão o seguinte texto, de H., que a enuncia: “mais vale olhar aquela nesga de paisagem que aparece no tondo de Botticelli *La madonna del Magnificat*: é isso a Toscana”¹⁰⁰ (SARAMAGO, 1983, p. 200).

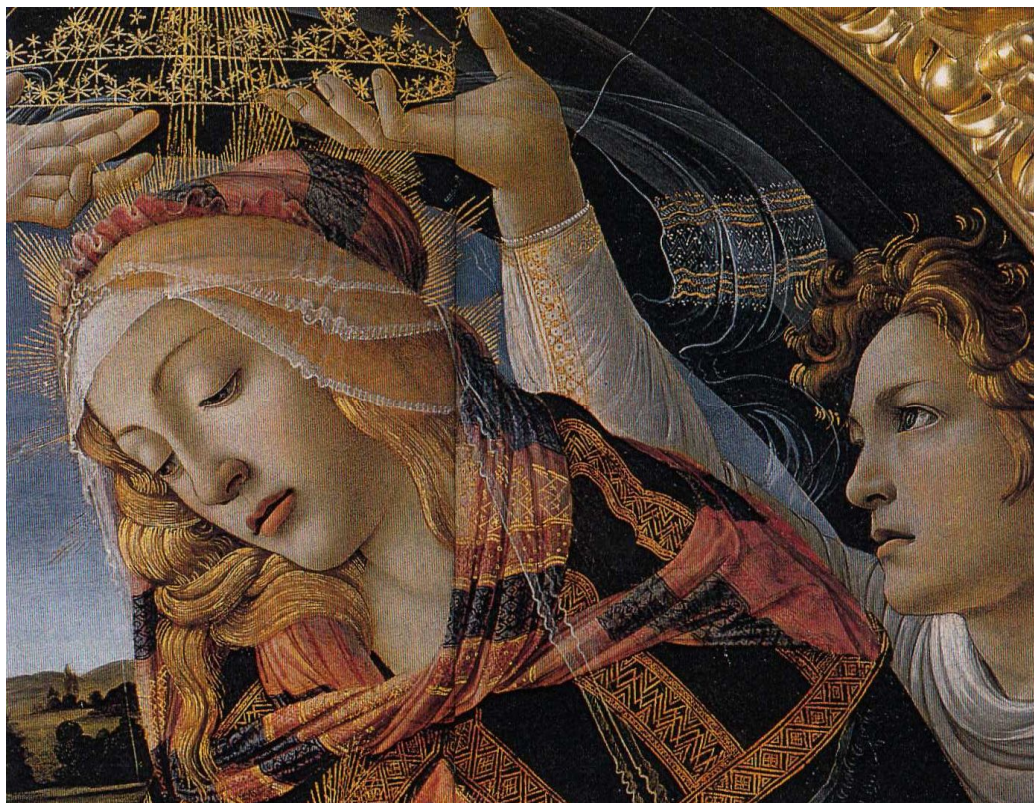


Figura 5: *Madonna del Magnificat*, de Sandro Botticelli.
Fonte: Botticelli (2004, p. 36-37).

¹⁰⁰ Segundo Longhi (2007, p. 82), a paisagem em relação de subordinação com o primeiro plano - que se identifica nos retratos dos duques de Urbino, de Piero della Francesca – também acontece um pouco posteriormente em Sandro Botticelli (1445-1510), como nos mostra a sua *Madona*. Segundo Gombrich (1993, p. 198), a rivalidade entre figuras vigorosas em relação a um fundo neutro tende a uma solução com o próprio Botticelli, como se pode observar no seu famoso quadro *O nascimento de Vênus*.

Jogar o olho do observador para o fundo da tela cria um prolongamento ilusório que superpõe o segundo plano ao primeiro, gerando uma perspectiva de exaltação do espaço profundo que a palavra transforma em única realidade palpável. Através dessa estratégia discursiva, reiteradamente treinada, o pintor saramaguiano intervém na pintura da tradição: ressaltar os detalhes do segundo plano possibilita, ao pintor, promover uma inversão e relegar o tema principal a plano secundário, desmistificar a dicotomia figura/forma e compartilhar o cotidiano e o sacralizado. A mesma poética do detalhe ganha, aqui, novas conotações com a tonalidade irônica trabalhada com pinceladas de sutileza. Já não mais sobrevém o sarcasmo anteriormente direcionado a Piero della Francesca e ao modelo por ele retratado. Tampouco se entorpecem os dedos do pintor do século XX, sabedor de suas tensões e contradições e consciente dos limites da representação da realidade, quer seja através da pintura, quer seja através da caligrafia: “a realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética, também. Sei disto um pouco, porque o aprendi em tempo, porque tenho pintado, porque estou a escrever” (SARAMAGO, 1983, p. 168).

Trabalhada de forma sutil, a poética do detalhe viabiliza a expressão da ironia no quadro dos senhores da Lapa e conduz a escrita na construção das personagens que povoam o universo do pintor saramaguiano. O objetivo maior é ascender ao universal e alcançar, através de uma visão irônica e subjetiva do mundo, respostas à questão “quem é este homem?” (SARAMAGO, 1983, p. 48).

3. QUEM É ESTE HOMEM?: A PERSONAGEM DE FICÇÃO SEGUNDO H.

Hoje me reconheço criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. Letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei.

José Saramago (2000 c, p. 3-4)

Tratados em suas interpenetrações, em suas possibilidades e em seus limites, os dois retratos de S. elaborados pelo protagonista H., traduzem o pensamento de Henry James sobre o romance. Para o escritor da literatura inglesa, o romance supre a carência humana por um *retrato*: “o romance é, de todos os retratos, o mais abrangente e elástico. Pode se estender aonde for – apreenderá quase tudo. Tudo de que precisa é um assunto e um retratista” (JAMES, 1985, p. 58). Romance que fala de romance, o *Manual de pintura e caligrafia* fala-nos sobre o “assunto” que mobiliza o gênero - a (in)acessível condição humana -, colocando em destaque a personagem que anseia representá-la como “retratista” e como escritor.

Refletindo sobre a disponibilidade da condição humana, James indaga “por que a representação é necessária se o objeto representado é tão mais acessível?” A resposta é esboçada através da combinação entre “o eterno desejo por experiência” que move o romancista e a “habilidade infinita” que lhe permite assimilar essa experiência à vida: “ele a furtará sempre que possível”, pois “gosta de viver a vida dos outros, embora esteja ciente dos pontos em que ela pode se tornar intoleravelmente semelhante à sua própria” (JAMES, 1985, p. 58-59).

A fábula vívida, mais do que qualquer outra coisa, lhe dá essa satisfação em termos fáceis, lhe dá conhecimento abundante ainda que vicário. Capacita-o a selecionar, assimilando ou deixando de lado; de modo que, para sentir que pode ficar sem ela, ele tem de possuir uma faculdade rara, ou grandes oportunidades, para a extensão da experiência – pelo pensamento, pela emoção e pela energia – em primeira mão.(JAMES, 1985, p.59).

Temos acompanhado a trajetória saltitante do pensamento de H., personagem movida pelo desejo contínuo por experiências, que coloca a técnica aprendida na perscrutação do interior das coisas em favor da busca de respostas à questão “quem é este homem?” Consciente está de que esta é a pergunta que nenhum retratista deve fazer a si mesmo, pois ela corre o risco de converter-se em: “quem sou eu-aquele?” (SARAMAGO, 1983, p. 48 e p. 65).

A despeito da “precária” habilidade com as tintas, ao pintor saramaguiano não falta a vontade de colocar o pensamento, a emoção e a energia em favor de descobrir e relatar,

por escrito, tudo a respeito de S., e dos seres que povoam seu mundo do “faz de conta”. “Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber” (SARAMAGO, 1983, p. 55): selecionar, assimilando ou deixando de lado passa a ser o árduo trabalho do artesão das palavras, no sentido de extrair dos seres de tinta, os seres de papel que os habitam. A par desse trabalho de transmutação entre códigos, ao escrepintor cabe produzir seres que possam ser, simultaneamente, representados “fingidos” na tela e “fictícios” no papel. A criação de personagens indicia o processo de ficcionalização que promove a metamorfose narrativa.

Hamburger reflete que, do ser fingido retratado pelas artes plásticas, deve-se distinguir o fictício como válido apenas para a criação literária, pois esta contrapõe à estrutura do *faz de conta*, que rege a pintura, a estrutura do *como*¹⁰¹. À significação de realidade conferida ao retrato pintado na tela se contrapõe o “parecer como realidade”¹⁰² da ficção. A expressão “parecer como realidade” designa a essência da ficção literária, tanto da épica quanto da dramática, lugares onde “se cria a ilusão da vida” (HAMBURGER, 1975, p. 40-41).

[...] a ilusão da vida é criada na Arte somente por um ‘eu’ vivo, que pensa, sente, fala. As figuras de um romance ou drama são personagens fictícios porque são constituídos como ‘eus’ fictícios ou sujeitos. Entre todos os materiais das artes, porém, é somente a linguagem que pode produzir a ilusão da vida, isto é, criar personagens vivos, sensíveis, pensativos, que falam e também se calam. (HAMBURGER, 1975, p. 42).

Para tanto, é preciso que a personagem fictícia se desapegue da função que exerce como modelo e como documento, é necessário que rompa o compromisso firmado com a herança identitária para tornar-se imagem ficcionalizada, quiçá autônoma no interior de uma “fábula vívida”. Extrair da personagem que finge realidade o ser ficcionado que possa firmar compromisso com a ilusão de realidade e que concretize a “fábula vívida” é o que pretende o pintor H, criado por Saramago, quando contrapõe entre si os dois retratos de S.: o primeiro, reconhecidamente fingido, restrito ao universo do *faz de conta*, e o segundo, que, por não preencher a pretendida estrutura de parença com o real, possibilitará ao pintor aventurar-se pelos caminhos da expressão escrita. Lembramos que a escrita só ocorrerá a partir do segundo retrato e da constatação da impossibilidade da expressão ambígua na pintura: “continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor

¹⁰¹ Hamburger (1975, p. 41) pergunta: “por que não designamos o retrato de Maria Stuart como uma Maria fictícia, deixando essa noção para a figura da tragédia de Schiller?”

¹⁰² Essa expressão, que Hamburger atribui a Theodor Fontane, teria nascido de uma “definição ingênua”: “um romance deve contar uma história na qual acreditamos [...] um mundo de ficção deve parecer por alguns instantes como um mundo da realidade” (HAMBURGER, 1975, p. 41).

prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade do que a folha de papel em que começo a escrever” (SARAMAGO, 1993, p. 39).

Fundamental no desenvolvimento do relato ficcional é o processo de criação da personagem, direito que H., como narrador em primeira pessoa, posicionado entre a verdade e a ficção, reivindica para si quando fala em tudo relatar da vida de S.. Afinal, H. é o narrador que conta a história, a partir de sua perspectiva, enquanto as outras personagens não passam de espectros criados por ele. Por isso ele nos fala de S. em termos de desvelar o seu interior e todo o seu passado e de lhe atribuir um futuro em sua “fábula vívida”. Enfim, fala de um ser criado pela “sua” ficção, ficção esta que não prescinde da razão para apreender destinos outros pré-determinados por um nome próprio – Adelina, António, Olga, Adelaide e Sandra – ou aqueles que se encontram em processo de construção do próprio caminho, como os de M., S. e do próprio narrador H., que darão a conhecer o seu nome durante a narrativa.

S. é uma inicial vazia que só eu posso encher com o que saberei e com o que inventarei. [...] Qualquer nome começado por aquela inicial pode ser o nome de S. Todos são sabidos e todos são inventados, porém nenhum nome será dado a S.: é a possibilidade de todos eles que torna impossível a escolha de um. (SARAMAGO, 1983, p. 58).

As nomeadas são personagens previsíveis que trabalham o seu indecível, dentro de um lugar conhecido que ocupam no texto: dar nome ao homem “é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado. Deixa-o indeterminado a inicial simples, mas determinando-se no movimento” (SARAMAGO, 1983, p. 58-59). Barthes (1992, p. 122-123) concebe a recusa de um nome próprio como uma forma de significar toda subversão à tradição romanesca que atribui, a uma unidade nominal, “uma rede impessoal de símbolos” formadores de uma *figura* operante dentro da sistemática do lugar que ocupa no texto, em favor de um avanço no sentido da criação de personagens imprecisas e dotadas de “uma mobilidade moral e de um excesso de sentido” coerentes com a sua *pessoa*.

Conjugando as funções de pintor, cujo ofício é pintar retratos, às de escritor aprendiz, H. começa o esboçar os contornos dos seres ficcionais que povoam a sua imaginação. Emergentes das pinceladas e cores, exaustivamente elaboradas pelo pintor, esses seres ficcionais são revelados, ao leitor do romance, a partir da potencialidade reveladora da tinta no interior dos tubos, associando-a ao ritmo da escrita reveladora dos traços humanos esboçados:

[...] começamos por aplicar as cores, tal como vêm nos tubos, que têm nomes que parecem fixados para todo o sempre. Mas ao juntá-las na paleta ou na tela, a mínima sobreposição as modifica, ou a luz, e uma cor é ainda o que

era, mais a cor vizinha, mais a junção das duas, e a(s) nova(s) cor(es) que daí resulta(m) na gama permanentemente instável para repetir o processo, ao mesmo tempo multiplicador e multiplicando. (SARAMAGO, 1983, p. 57-58).

Seres de papel e tinta se multiplicam no jogo que trabalha a seleção e combinação de palavras e cores; no decorrer do fluxo verbal, colocam em relevo a densidade das tintas que fizeram parte do seu processo de criação.

Refletindo sobre o real trabalhado em duplicidade de códigos pela literatura, Barthes (1992, p. 86) o concebe como “*colocado mais longe*”, “não tocado diretamente”, uma vez que “captado através do envelope pictural com que é recoberto antes de submetê-lo à palavra”. No jogo mútuo de aprendizagem da escrita, é fundamental o exercício da palavra do escrepintor que busca referências nas diferentes estéticas que regem as artes plásticas. Ao lado dos cinco quadros produzidos diante de modelos vivos do presente ou intuídos a partir de cenas consagradas pelo passado, grandes cenas surgem no tratamento de personagens anônimas e secundárias, em momentos casuais relatados em *Manual de pintura e caligrafia*.

3.1 A visão fragmentada do sujeito

A visita à empresa de S.- SPQR - constitui um desses momentos que favorecem a escrita pictórica espontânea. Quadros “naturalistas” se sucedem à medida que o pintor registra, nos espaços percorridos, o ambiente num todo abrangente ou nos seus detalhes capturados pelo olhar em grande angular ou em *close up*: “ao fundo, no enfiamento da porta, há uma escada larga, com corrimãos de madeira de secção jônica e uma passadeira funcional, de fibra áspera, presa com varões amarelos” (SARAMAGO, 1983, p.62).

A partir dessa apresentação “panorâmica” e realista do espaço visitado, o narrador se detém na visão direta de uma cena capturada, casualmente, pelo seu olhar inquieto – uma forma de conjugar os métodos de apresentação “panorâmica” e “cênica” da narrativa, nos moldes propostos por Lubbock¹⁰³. Obsessivo por luz, o movimento de chegar à única janela da sala é instintivo para o pintor H., assim como o é alongar-se o olhar em direção ao espaço

¹⁰³ Tratando o tema dos métodos de apresentação do romance, Lubbock distingue a apresentação “panorâmica” da apresentação “cênica”: na primeira, o narrador tende a escapar das restrições do método cênico e prioriza a apresentação da história a partir de uma visão generalizada do todo, “num fluxo contínuo de reminiscências pachorrentas e contemplativas”. Este método “pictórico” favorece a distensão e a dissertação meditativa, “a narrativa se embebe no extravasamento do tom geral, na sensação do lugar e na vida relembrados, e desse efeito, cria-se o romance”. Em oposição, na apresentação “cênica”, o narrador deixa de lado a visão retrospectiva para mostrar um pouco da ação presente, que se desenvolve diante de nós, tendendo à descrição “dramática” (LUBBOCK, 1976, p.74-81).

difuso para nele distinguir fragmentos de uma cena que, se transposta para uma tela, comporia a fascinante obra cubista que a escrita nos oferece. Como moldura, “a única janela da sala” através da qual H. divisa “um saguão escorrido de pintura acinzentada” e “donde se via, no andar inferior, outra janela”. O espaço tridimensional se fragmenta através do movimento contínuo do olhar que se detém no grande átrio, onde distingue “um homem sentado a uma secretária, com um monte de papéis verdes em frente”, que realiza movimentos automáticos com as mãos, as quais empunham, alternadamente, o carimbo, o lápis, as fichas - “o homem estava assim com os dois braços meio abertos, parecia que os abria para o vazio que em frente dele estava, mas que o era só porque eu nada via” (SARAMAGO, 1983, p. 64).

Destacada do cenário de fundo, a personagem secundária é analisada pelo narrador a partir de um ponto de observação mais elevado, preservando-se uma certa distância entre observador e observado, estratégia que viabiliza o tratamento da figura em contraste com o fundo. A visão é parcial em função da perspectiva que lhe confere a posição que o observador ocupa no espaço cênico descrito. Num momento de máxima interpenetração entre os dois códigos – visual e verbal -, a palavra supre o que falta à imagem apreendida pelos olhos. A prerrogativa é da palavra que preenche o espaço inapreensível com o vazio, de forma a funcionalmente emoldurar a personagem observada sobre um fundo indistinto, viabilizando a sua representação como figura única do quadro.

[...] a mão direita empunhava um numerador ou [...] carimbo de visto, [...], armada do instrumento enigmático, assentava sobre o papel verde e baixava bruscamente, deixando uma mancha negra que à distância era apenas um borrão. A mesma mão segurava então um lápis e com ele escrevia na ficha, após o que a mão esquerda tornava ao ficheiro para pôr e outra vez tirar, ao mesmo tempo que a mão direita pousava o lápis e segurava a pega preta do carimbo [...] (SARAMAGO, 1983, p. 64).

Em função da iteratividade do movimento – “dezassete vezes contei o movimento” (SARAMAGO, 1983, P. 64) - aos olhos de H., o homem parece não ter forma fixa; daí a fascinação pelo dinamismo e a ansiedade em reter todas as formas possíveis. Trabalhando a linearidade do tempo, a linguagem escrita viabiliza a apreensão dos fragmentos cênicos que se sucedem pelo movimento das mãos em “estilo cinemático”, o qual, no parecer de Sypher (1980, p. 197), é próprio do método cubista de representar o mundo: “o cubismo é uma fragmentação do espaço tridimensional construído a partir de um ponto de vista fixo; as coisas existem mantendo relações múltiplas, umas com as outras, e mudam de aparência, de acordo com o ponto de vista escolhido para olhá-las” (SYIPHER, 1980, p. 196).

A aproximação distorce a figura e a decompõe em fragmentos inconciliáveis: “a altura”, “o dorso abaulado” e “as orelhas um pouco despegadas” (SARAMAGO, 1983, p. 64-65). O deslocamento do narrador-observador para uma posição mais fronteira à ação não supre a leitura da totalidade do quadro mas, também, não prejudica a visão panorâmica que favorece o registro das impressões pessoais que o jogo entre figura e fundo provoca. Por outro lado, é suficiente para que o pintor se mantenha “consciente da existência da parte oculta do objeto que vê”¹⁰⁴ e estabeleça a relação de alteridade entre enunciador e enunciado:

[...] parecia alto, era curvado, e num relance lembrou-me um retrato que me tiraram e que eu guardei, onde estou de costas, rigidamente de costas [...] não me reconheço nunca naquela altura, naquele dorso um pouco abaulado, naquelas orelhas um pouco despegadas ou que a fotografia assim mostra. Quem sou eu-aquele? (SARAMAGO, 1983, p. 65).

A indagação de H. direciona a sua constituição dialógica diante do objeto que não se liberta do seu campo vivencial – singularidade da narrativa autodiegética, que trabalha a correlação sujeito/objeto dentro de uma lógica própria: as personagens de uma narração em primeira pessoa sempre são compreendidas a partir de uma perspectiva única, centrada no narrador em primeira pessoa (HAMBURGER, 1975, p. 226).

Buscar a ruptura da forma proposta pelo cubismo, trabalhar a fusão e a alternância entre figura e fundo através da metáfora dos gestos, estudar o objeto sob diferentes ângulos e a forma metonímica de caracterizá-lo são estratégias que o pintor elege para multiplicar as suas possibilidades de tratar o problema do movimento e do tempo. Muito além de cumprir a sua função primeira de ilustração, a imagem fragmentada do funcionário da empresa de S. revela um novo sentido de reorganização da realidade, uma forma de transtorná-la através da distorção que lhe é peculiar quando apresentada ao olhar do observador. Essa imagem reforça a tonalidade transgressora que rege o discurso do pintor saramaguiano acerca da arte, por ele entendida não como simples contemplação da natureza mas como intervenção eficaz na realidade histórica. Enquadrar a inquietude dos gestos num momento decisivo e fixar uma ação mecanicizada num espaço social de trabalho conferem, à cena, a credibilidade necessária para agasalhar a crítica ao poder econômico como determinante do caráter de total concentração e absorção do homem-máquina pela função burocrática que exerce na empresa. O singular enquadramento do funcionário traduz o olhar perscrutador que, como pincel fino utilizado pelo pintor, finaliza a obra conferindo-lhe o nítido contorno da ironia.

¹⁰⁴ Segundo Compagnon (1996, p. 54), a proposta dos cubistas implica estarmos conscientes da existência da parte oculta dos objetos que vemos, o que faz com que “aceitemos a ilusão da perspectiva representando distâncias e profundidades através de alturas e larguras”. Pela elaboração desses esquemas mentais, “reconstruímos o mundo visível”.

Um “efeito de historicidade” - conforme o concebe Bastos (1999, p. 152-153) - pode ser alcançado pela movimentação espacial do pintor em busca do ângulo que lhe ofereça a melhor visão “panorâmica” do espaço. A distância por ele eleita como ideal pode significar um “colocar-se no tempo que melhor lhe convier, em relação à matéria narrada”. Trabalhando uma autonomia de movimentação, que a posição de narrador em primeira pessoa lhe atribui, o pintor H. estabelece, da cena observada, uma distância considerável – determinada pelo dêitico “aquele” de “quem sou-eu aquele?” - para apreendê-la como parte integrante de um todo, tradutor do contexto histórico onde se insere.

Absorvida pelo relato, a visão fragmentada do funcionário, que tem, por cenário, o espaço da empresa determinante dos seus gestos, promove a adesão do “escrepintor” aos valores de uma arte engajada, regida por uma “uma estética da mudança e da negação”. Privilegiando o “novo como valor absoluto de legitimação do objeto artístico”, o artista adere aos ideais da “modernidade” (COMPAGNON, 1996, p. 20 e p. 39).

A narrativa visual de H. contempla a justaposição de imagens que tematizam a busca, na “tradição moderna”, de referências estéticas que conjuguem as duas manifestações artísticas, por ele pretendidas: a pintura e a caligrafia. Criar o próprio espaço no mundo da escrita e nele atuar visualmente implica ir além dos lugares pré-determinados e promover a intervenção na realidade a partir do elemento secundário. Das cenas corriqueiras, observadas no cotidiano e mostradas ao leitor, o “escrepintor” destaca personagens que, a despeito de integrarem o cenário do romance, marcam significativa presença como objetos enunciados, diante dos quais o artista se constitui dialogicamente. Faz-se portanto necessária a leitura desse plano secundário primordial à narrativa que pretende tecer um panorama sobre o tempo em que foi produzida.

3.2 Olga e as incongruências do devaneio

Trabalhando um confronto direto com o objeto, o “escrepintor” se detém na figura de Olga, secretária de S., que exerce as funções de recepcionar o pintor H., contratado pelo empresário para retratá-lo, e de mediar o contato comercial entre ambos. Embora permaneça em cena apenas durante a primeira parte do romance - que relata a execução dos dois retratos de S.-, essa personagem chega a ocupar lugar de destaque como amante do pintor, posição que a contrapõe às namoradas Adelina, que reina na segunda parte da narrativa, e M., cuja presença ao lado de H. integra o final feliz do romance.

A relação entre H. e Olga se sustenta graças à atração sexual e ao jogo da sedução/submissão que ambos experimentam ainda durante o confronto inicial, quando o pintor aceita o subentendido desafio da moça, acreditando-se “capaz de deitá-la em cima da mesa com um simples gesto, para a possuir lentamente”. Entretanto, nos colóquios subseqüentes, que têm lugar no apartamento de H., a moça demonstra ter pleno domínio na condução da situação amorosa, demonstrando que a pretendia previamente e agindo “não por obediência ao macho, nem por hábito de submissão”, muito menos por efeito de fascínios e muito mais pelo exercício da própria liberdade (SARAMAGO, 1983, p. 68 e p. 87).

Participando de forma significativa do universo feminino que o romance pretende retratar, Olga fala pelas mulheres presumivelmente independentes que, a despeito de exercitarem o direito de fazer escolhas dos parceiros amorosos, sucumbem ao poder do dinheiro, satisfazendo “todas” as vontades dos patrões. Quando indagada por H., assume ter sido amante de S., situação de subserviência que a coloca no mesmo nível do anônimo funcionário fragmentado ao olhar do pintor. Sustenta-se, assim, o discurso de crítica social que alinhava essas imagens ao segundo retrato de S.. A despeito da situação fragilizada em relação ao patrão, a sedução é arma decisiva no jogo feminino assumido por essa personagem que se apresenta com uma imagem poderosa a H.. Apostando na percepção visual do pintor e como se fosse um diretor de cena, Olga prepara o ambiente que a acolherá aos olhos do artista que a vê “alta e tão angulosa” quanto as mulheres fellinianas ou aquelas retratadas por Magritte. Olha-o de frente, acendendo “luzes generosas” que a iluminam ao lado da mesa “enorme, brilhante, escura” como se fosse mais um objeto da sala do conselho da empresa (SARAMAGO, 1983, p. 66-67).

Porta-voz do feminismo que ganha espaço nas décadas de setenta e oitenta, Olga integra, ao lado de Adelina e Sandra, a galeria das personagens femininas que, aos olhos assustados do pintor H., “levantaram as muralhas de uma independência agreste e sem limites”. A disputa acirrada entre a liberada secretária e o pintor, que julgava vir “domesticando” e se vê domesticado, enlaça o “jogo tácito em que ambos os lados jogam com as cartas próprias e alheias, ao mesmo tempo que simulam serem meros espectadores” (SARAMAGO, 1983, p. 87).

Com o jogo de simulação mútua, abre-se a possibilidade de situar o fictício no texto, que nele se revela “composto de diversos atos de fingir”, conforme propõe Iser: finge a personagem que se deixa conduzir pelo retratista que a faz sentar-se na cadeira de modelos, durante “ingênua” visita ao ateliê do artista e finge o pintor enquanto faz um “retrato rápido, mas de boa semelhança” da moça. Mas, principalmente, finge o narrador para que se realize

no texto “a mediação do imaginário como real”. O tratamento da personagem Olga lhe permite realizar “a transgressão específica de limites” das referências à realidade, o que, segundo Iser, encaminha um avanço em direção ao fictício¹⁰⁵. A mesma aproximação à personagem, que favorece uma apresentação contemporânea aos fatos narrados a partir da realidade mediada, possibilita ao narrador encadear um discurso regido pelo imaginário que organiza o seu ato de fingir. Mesmo quando “a *seleção* dos sistemas contextuais preexistentes” restringe a referência à realidade e promove a distorção da figura feminina em sonhos ou devaneios, o imaginário a relaciona com “a realidade retomada pelo texto” (ISER, 1996, p. 14-16).

Segundo Rebelo, a forma de condução da personagem Olga, na primeira parte do romance *Manual de pintura e caligrafia*, possibilita ao aprendiz da escrita H. descobrir “a importância do fingimento em arte como modo e postura da criação”: “fingir não é copiar do real, mas, sim, um imitar desfigurante, que exige o amor do concreto e o rigor na sua captação, porque só se pode deformar a partir do que é bem conhecido, como só se pode amar o que se conhece” (REBELO, 1983, p. 29).

“A moldura é esta”: com essas palavras, a liberada secretária de S., insinuante, indica ao pintor a futura moldura do quadro de S. que ocupará lugar de destaque na sala do Conselho da empresa. Está implícito, na proximidade introduzida pelo dêitico, associada à atitude insidiosa da fala, o convite à própria inclusão num quadro¹⁰⁶ singular que a pintura “espontânea” de H. passa a exercitar mentalmente em sua presença ou em sua ausência. A questão do “objeto sexual” é emoldurada pela forma como o pintor registra o “jeito gracioso de pulso que o ondular dos ombros acompanha” ou a maneira como a personagem “pisa bem o chão que a sustenta e tem em perna e anca aquela curva intraduzível”, ou, ainda, quando diz: “nada má esta secretária Olga: alta de mais para o meu gosto” (SARAMAGO, 1983, p. 66-67).

¹⁰⁵ Ultrapassando os limites da relação opositiva entre realidade e ficção, Iser propõe trabalhar o texto ficcional dentro de uma relação tríplice que contempla o real, o fictício e o imaginário: “como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário”. Para Iser, a repetição do real implica fingir; o ato de fingir envolve “uma *seleção* dos sistemas contextuais preexistentes”, o que configura uma “transgressão de limites”: “quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação” (ISER, 1996, p. 13-16). Corroborando argumentação de Iser, lembramos a etimologia da palavra ficção que, conforme Hamburger (1975, p. 39-40), é derivada do latim *fingere*, vocábulo que congrega uma gama de significados, tais como “fingir”, “simular”, “criar” e “imitar”.

¹⁰⁶ Empregamos *quadro* com o sentido de cena pictórica, ou seja, uma construção visual que se concretiza pelo exercício da palavra, distinto do sentido da pintura retratista de cavalete que o pintor saramaguiano costuma produzir em seu ateliê.

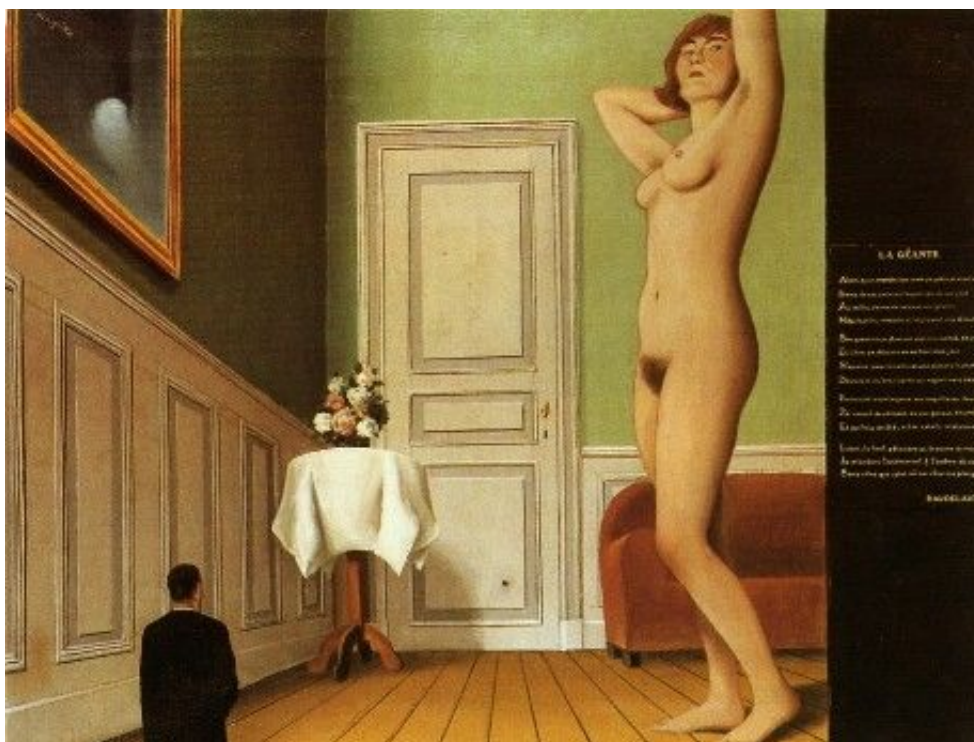


Figura 6: *La géante*, 1929-30, de René Magritte.
Fonte: Paquet (2000, p. 40).

O impacto da imagem da mulher que ganha grandes proporções perante o homem apequenado diante do poder feminino é registrado pelo escrepintor que se inclui no onírico quadro de Olga por ele descrito:

Vejo-a avançar agora para mim, subitamente consciente de que a examino, fazendo oscilar o peito e sacudindo a cabeça, uma vez só, para que os cabelos soltos pousem no lugar dos ombros que o espelho indicou como único exato. Tenho de sorrir, na verdade por causa do que estou vendo, um sorriso um pouco nervoso de quem, como eu, amando muito as mulheres, sempre começa por temê-las [...] (SARAMAGO, 1983, p. 67).

A visão da mulher como “objeto” encaminha a atração de H. em relação à “liberada” secretária que, a despeito de ficar ao seu dispor na condução dos negócios, olha-o “de frente” como parceiro, impondo-lhe as próprias regras do jogo sexual ao qual ambos aderem igualmente. Olga se posiciona com tal independência no relacionamento a ponto de o pintor, moldado dentro da concepção machista, ficar “espantado” diante da “liberdade das mulheres” e discorrer exaltado discurso em defesa dos direitos dos homens:

Olhamo-las como a seres subalternos, divertimo-nos com as suas futilidades, troçamos quando são desastradas, e cada uma delas é capaz de subitamente nos surpreender, pondo diante de nós extensíssimas campinas de liberdade, como se no rebaixo da sua servidão, de uma obediência que a si mesma

parece buscar-se, levantassem as muralhas de uma independência agreste e sem limites. Diante desses muros, nós, que tudo julgávamos saber do ser menor que viemos domesticando ou achamos domesticado, ficamos de braços caídos, inábeis e assustados [...] (SARAMAGO, 1983, p. 86).

Um retrato onírico é composto enquanto o olhar do pintor distorce a personagem em sua estatura e se auto-inclui apequenado diante dela ou estabelece ligação “erótica” com objetos que, de forma enumerada, adentram o espaço narrativo: a mesa despojada na sala do conselho da empresa, a cadeira dos modelos e o divã no atelier do artista, a janela, espaço de passagem da luz que a ilumina, a escada, de onde ecoam sons decorrentes do bater dos saltos dos seus sapatos e a cama acolhedora da sua nudez. O resultado surrealista da composição indicia visita à obra do pintor René Magritte que o discurso de H. referenda quando discorre sobre a incongruência do próprio espírito, “a mesma que reuniu o guarda-chuva e a máquina de costura sobre a mesa de dissecação (Lautréamont¹⁰⁷)” (SARAMAGO, 1993, p. 99).

Segundo Compagnon (1996, p. 75), “a pintura de Magritte é literária: tal é, de imediato, o limite de seu experimentalismo”; a importância de sua obra está, desde o título, “no jogo do texto com a imagem”. Não é por acaso que o pintor H. exercita a visita à estética do surrealismo, através da pintura de Magritte, como forma experimental de tratamento de uma personagem da “sua ficção”. Ainda que de forma indireta¹⁰⁸, a visita ao surrealismo se sustenta no sonho¹⁰⁹ de H. que emoldura Olga em cena insólita ao lado dos mesmos objetos apropriados da referência a Lautréamont.

[...] comecei a sentir sono, a querer fugir do mundo. Ouvia a secretária Olga na casa de banho, provavelmente maquilhando-se, e desejei que saísse, descesse a profunda espiral da minha escada, arrastada pelo peso da máquina de costura, que ia trabalhando rapidamente e cosendo os degraus, enquanto o guarda-chuva fechado, duro, furava os olhos de personagens pintados em quadros pendurados da parede da escada noutra espiral, enquanto eu, ainda deitado e nu, esperava, na mesa de dissecação, o inevitável. (SARAMAGO, 1983, p. 100).

¹⁰⁷ Conde de Lautréamont é o pseudônimo literário de Isidore Ducasse, poeta representante da poesia francesa da segunda metade do século XIX, considerado o maior inspirador de Breton e dos surrealistas. Os objetos que o texto de Saramago reuniu integram famosa frase do poeta no “Canto sexto” da sua obra *Os Cantos de Maldoror*: “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”; segundo Leyla Perrone-Moisés, esta frase trouxe “consequências imensas para a literatura e a pintura surrealistas” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 86-88).

¹⁰⁸ A citação de Lautréamont e dos seus objetos esdrúxulos, cuja poesia é fonte de inspiração a Magritte, segundo Paquet (2000, p. 39), é porta de entrada para Saramago estabelecer a relação interdiscursiva com a pintura surrealista do pintor belga.

¹⁰⁹ No *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, André Breton enfatiza a sua crença “na resolução futura destes dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*” (BRETON, 1969, p. 36). Compagnon (1996, p. 73-74) explica que o surrealismo isola os elementos do sonho do seu processo de produção e da sua interpretação e os dá a ler ou a ver tais como se apresentam, numa espécie de realidade superior e transcendente.

A intertextualidade ecoa na realidade apreensível que responde ao sonho com o som dos passos da secretária que desce as escadas: “ouvi-lhe os saltos batendo nos degraus como a agulha de uma máquina de costura” (SARAMAGO, 1983, p. 100). Através do choque de realidades estranhas uma à outra, como a grande mesa (de dissecação), o divã e a máquina de costura (cujo funcionamento é sugerido pelo som dos saltos dos sapatos da secretária nos degraus da escada), o pintor H. transporta Olga e a si mesmo para as ambiências surreais retratadas pelas palavras do poeta Lautrèamont e pelas tintas de Magritte.

Enquanto H. vai esboçando mentalmente esse retrato “escuso” que a escrita nos traduz, num segundo momento a secretária de S. é retratada no atelier de H. - “fi-la sentar-se na cadeira dos modelos e sentei-me eu num banco alto” – “nessa meia hora lhe fiz um retrato rápido, mas de boa semelhança, e, para lho mostrar, para o ver com ela, me sentei ao lado no divã, um pouco mais atrás para poder naturalmente inclinar a minha cabeça por cima do seu ombro e roçar a cara nos seus cabelos”. Do ambiente do seu apartamento, H. privilegia, como objeto de ligação com Olga, o divã onde fizeram amor (SARAMAGO, p. 85 e p. 87).

Repete-se de forma invertida a simultaneidade entre os retratos. Enquanto o retrato subversivo de Olga está já em andamento, o retrato tacitamente considerado oficial se concretiza rapidamente na presença da modelo. Enquanto aquele se faz segundo os parâmetros de toda liberdade criativa do artista consigo mesmo, este é esboçado de acordo com as regras convencionadas pelo naturalismo estético que viabilizam o julgamento acolhedor por parte do receptor.

Durante o tórrido e efêmero relacionamento com Olga, cenas representando nus são trabalhadas em simultâneo pelo relato de H., que constantemente evoca “o quadro que ambos formavam”. Num desses momentos, a modelo nos é apresentada “sentada na cama, agora completamente nua e com a pele rebrilhante de suor”, pois “é verão”. O artista se auto-inclui no cenário: “deixei-me ficar deitado, sobre os lençóis, porque gosto de estar nu e por saber que o meu corpo não é daqueles que irremediavelmente desarrumam o espaço”. Integrando o cenário narrativo, a refeição feita à cozinha: “ovos, presunto, pão e vinho fazem um jantar. E há uns pêssegos de conserva para a sobremesa e um café razoável”. Coroando o momento, o comentário do narrador fecha a cena: “a vida é extremamente simples” (SARAMAGO, 1983, p. 97 e p. 99).

A descrição do “escrepintor” enumera elementos que, encadeados sintaticamente, produzem marcas lingüísticas que trabalham, sobre o pacto estabelecido com o leitor, uma

forma de dialogia intertextual¹¹⁰ do tipo alusão. A palavra associa e promove ligações intertextuais mínimas e suficientes para encaminhar a revelação de que as atuações de H. e Olga, no espaço interior do apartamento, reproduzem a leitura do famoso quadro *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet¹¹¹.



Figura 7: *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, de Édouard Manet.
Fonte: Argan (1993, p.96)

Substituídas por outras elaboradas pela literatura produzida no século XX, as figuras de Manet recuperam seus novos contornos e o seu novo lugar através da palavra, pois basta a “alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los”, como diz Jenny (1979, p. 22). Entretanto, o cético aprendiz da escrita esclarece a leitura, introduzindo, duas páginas adiante, a seguinte citação: “nesse instante o quadro que formávamos tornou-se incongruente, como o

¹¹⁰ Para estabelecer a relação intertextual entre o texto verbal de Saramago e a imagem plástica veiculada no quadro de Manet, levamos em consideração a noção de transposição entre os dois sistemas significantes ligados pelo fator lingüístico, conforme concepção expressa por Jenny (1979, p. 21).

¹¹¹ Édouard Manet (1832-1883) iniciou a terceira revolução na arte da pintura na França (após a primeira de Delacroix e a segunda de Courbet). Avançando a pretensão da arte tradicional de representar a natureza tal como a vemos, esse artista trabalha seus modelos em estúdios expostos à luz natural e utiliza a “lenta transição da luz para a sombra visando causar a impressão de volume e solidez”. A revolução de Manet e seus seguidores passou pela forma de olhar a natureza ao ar livre e reconhecer que “não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossa mente” (GOMBRICH, 1993, p. 404-406).

é o *Concerto Campestre* (Giorgione¹¹²) ou o seu reflexo oitocentista *Déjeuner sur l'herbe*¹¹³ (Manet)” (SARAMAGO, 1983, p. 99).



Figura 8: *O concerto campestre*, de Giorgione e Ticiano jovem.

Fonte: Argan (1993, p. 96).

O que atraiu a atenção do pintor H. no quadro de Manet, com certeza, foi o fato de o pintor do século XIX tentar compreender Giorgione (Ticiano?¹¹⁴), exercendo a sua liberdade de interferir na pintura da tradição. Ao produzir “uma obra-prima moderna, associando a pintura dos mestres com meios simplificados”, como o diz Compagnon, o pintor oitocentista passa a ser modelar ao escrepintor contemporâneo: “a mistura de tradição e de imediatismo, de cultura de elite e de referências triviais, faz do *Déjeuner sur l'herbe* um emblema da modernidade” (COMPAGNON, 1996, p. 33).

Através da porta da ambigüidade, escancarada por Manet, o pintor da contemporaneidade entra na rede interdiscursiva e dela participa para expor a sua versão sobre a produção mais antiga. Carregando a sua caneta com as cores da “sua” ironia, celebra com

¹¹² Giorgione (1478?-1510) é considerado representante do *Cinquecento* veneziano. Seguidor da orientação de Giovanni Bellini, fez feliz uso de cor e luz para unificar seus quadros. Os seus passos teriam sido alcançados por Ticiano (GOMBRICH, 1993, p. 251).

¹¹³ Segundo Compagnon, a primeira crise de contestação que provoca a instauração da estética do novo e a conseqüente entrada na modernidade poderia ser datada de 1863, ano do *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*, de Manet. Quando exposto ao público, *Le déjeuner sur l'herbe* provocou hostilidade por parte da crítica, uma vez que o seu assunto foi sentido como provocação: vive-se “a glorificação de uma prostituta ou de um modelo de ateliê, tipo feminino ao qual está associada uma reputação de frivolidade, como se a pintura risse da pintura, expondo suas convenções parecia uma piada: duas mulheres nuas e dois homens de terno, num piquenique em um parque” (COMPAGNON, 1996, p. 12; p.32).

¹¹⁴ Segundo Compagnon, (1996, p. 32), o *Concerto Campestre* hoje é atribuído a Ticiano.

Manet a sua contestação às regras impostas pela tradição. A seu favor, a linearidade da fala que trabalha o material lingüístico no tempo supre as lacunas que a imagem plástica produzida não consegue alcançar. O cenário, as poses, os gestos relatados por H. oferecem, à estaticidade da cena produzida por Manet, o ritmo revelador do processo de produção da obra mais distante.

Seguindo a leitura que Compagnon (1996, p. 32-33) faz do quadro de Manet, a ela intercalamos o discurso de H.. A intenção é expor o intenso dialogismo que Saramago estabelece com a emblemática pintura da modernidade e a forma como o escrepintor saramaguiano tenta ultrapassar a ousadia exposta na pintura, através do estatuto irônico da palavra. “No plano formal”, são preservados “os três componentes do quadro - a paisagem de fundo, o grupo central e a natureza morta”, com agudas diferenças na sua apresentação: o cenário se resume ao apartamento do pintor, o grupo é reduzido ao casal H. e Olga e a natureza morta está “mais morta” em Saramago, pois se apresenta “em conserva”. Integram o cenário do *déjeuner*-jantar de H.: “ovos, presunto, pão e vinho” e “há uns pêssegos de conserva para a sobremesa e um café razoável” (SARAMAGO, 1983, p. 97).

Na tela de Manet, “a falta de unidade entre as figuras e a paisagem” é reveladora do artifício: “os modelos posam claramente no ateliê”. Tendo dispensado essa discrepância – o casal saramaguiano é retratado na intimidade, preservando-se o cenário do apartamento -, H., como bom aprendiz que é da técnica da ironia, detém-se no detalhe da natureza morta. Se, em Manet, “ela fura a tela como um detalhe insolente pela precisão e pelo brilho, o resto sendo simplificado e colorido”, em Saramago ela encontra invólucro mais preciso e brilhante na lata que a conserva. O humor lúcido de Saramago exalta o piscar de olhos de Manet sobre a natureza morta como “único elemento do quadro em conformidade com o verossímil”. Com ponta fina, o pintor saramaguiano desfere o comentário final, como se este se constituísse na assinatura do “seu” *Déjeuner sur l’herbe*: “a vida é extremamente simples” (SARAMAGO, 1983, p. 97).

Parece-nos que tudo se simplifica nas mãos do pintor saramaguiano quando este detém nas mãos o pincel e a caneta e, simultaneamente traceja palavras, colorindo-as com uma tonalidade irônica. Realmente, o pintor apequenado diante da mulher em vantagem trabalha a ironia com propriedade, tendo em vista a posição atribuída à “poderosa” Olga em seu *déjeuner*.

Ao lado de Olga, o tempo do relógio não conta para o mediador inserido no universo do imaginário. A despeito de atropelar H. com o seu erotismo, Olga sai da vida do pintor simplesmente, como se nela tivesse atuado como personagem de um sonho: “acordei

do sonho e vi a secretária Olga à porta do quarto, pronta a sair. E disse-me: ‘Vou-me embora. Já pode acertar o seu relógio’”. Teria esta personagem consciência da sua “estatura”, dentro da narrativa de H.? Saberá ela que impõe ao relato confessional de H. o ritmo do devaneio que nele provoca? Teria consciência de que os seus passos firmes, flagrados pela escrespintura de H., nela deixaram registrado o legado da imprevisibilidade e do impulso inconsciente que motivam o fluxo verbal titubeante entre avanços e recuos temporais? E, principalmente, a consciência de que a sua atuação possibilitou ao aprendiz da escrita esgueirar-se pelo espaço intersticial da imaginação que une realidades diferentes dos seres? No entanto, com a mesma simplicidade com que se despede, a secretária de S. encerra o relacionamento comercial que motivara o colóquio com o pintor H.: “entregou-me o cheque, guardou numa pasta o recibo que eu já tinha escrito, selado e assinado, e despediu-se naturalmente, sem secura, sem frieza, apenas neutra. Fiquei a ouvir-lhe os passos agudos que desciam a escada” (SARAMAGO, 1983, p.100; p.109).

3.3 Adelina, a lógica em pessoa

Fiel às leis da natureza regidas pela ascendência da razão, Adelina, pintalgada por H. com as cores do naturalismo, passa a atuar decisivamente no *Manual de pintura e caligrafia* a partir do momento em que o caótico fluxo narrativo se organiza no espaço percorrido durante a viagem à Itália e no tempo recuperado à memória de H..

Adelina nos é apresentada, a partir da perspectiva de H., como a namorada oficialmente reconhecida pelo grupo social ao qual ambos pertencem: “dezoito anos mais nova, tem um bom corpo, ventre belíssimo, excelente máquina de fornicar e é inteligente’. É dona de boutique e parece estar satisfeita com a vida que faz com o pintor, “um pouco solta, um pouco alheia”, sempre disponível para acompanhá-lo ou satisfazê-lo. Aos 32 anos, Adelina retrata a mulher que encontra no sexo não só a sua liberação como uma forma de, veladamente, exercitar o seu poder sobre H., o homem que a deseja. Tacitamente, a relação se mostra aberta e construída em torno do sexo como forma de disputa de poder entre ambos: “entre nós, o único lugar de encontro honesto é a cama: nem eu sou pintor nem ela dona de boutique: quanto à inteligência, bastaria a dos sexos, e esses sabem o que fazem”. A despeito da aparente igualdade alcançada, sem o saber, Adelina compõe um triângulo amoroso com a secretária Olga e H. (SARAMAGO, 1983, p. 79-80).

A despeito das tórridas fantasias que Adelina suscita em H., o colóquio amoroso se mantém pela “inércia” e entra em colapso durante a narrativa. Este fato explica a distância conferida por H. ao tratamento da personagem, a forma como a julga preconceituosamente e, apesar do fantasma da solidão que o assombra, a forma como ele anseia pelo final do compromisso imposto pelo grupo social a que pertencem. A relação se sustenta na presença dos amigos, mas não resiste à solidão a dois.

Funcional ao desenrolar da narrativa, o pressentido afastamento de Adelina provoca em H. o movimento de confirmação da escrita como forma de sobrevivência e de auto-conhecimento. Diante deste desconhecido que ora se apresenta aos seus olhos - H. escritor -, Adelina se transforma. “A lógica em pessoa”, a Adelina que, ao descer as escadas do apartamento do amante, seguramente bate os saltos, “secos e breves” nos degraus, numa nítida demonstração de quem acredita ocupar situação vantajosa no interlúdio, assume uma atitude de defesa/ataque possível de ser lida no desdém crítico com o qual recebe o primeiro relato de viagem que lhe é apresentado por H. (SARAMAGO, 1983, p. 149 e p. 151).

No cenário metaficcional que subjaz à história do percurso de H., neste momento, Adelina assume papel do leitor crítico cobrador dos limites genológicos ao texto: “ou é uma narrativa de viagem, ou uma autobiografia. E por que hás-de tu escrever a tua biografia?” (SARAMAGO, 1983, p. 149).

O ataque da fera ferida que pressente o fim do relacionamento continua na forma como desdenhosamente expõe aos amigos a nova atividade de H. Declarada a guerra entre os sexos, H. assume velada defesa - “um empurrar dos olhos dela com os meus”. A trégua acontece com a ausência de Adelina, que viaja em visita à família fora de Lisboa, enquanto H. se dedica à escrita dos seus “exercícios autobiográficos” (SARAMAGO, 1983, p. 153).

A estocada final chega, num último movimento de exacerbação de poder, através da carta de Adelina, perfeitamente elaborada, satisfazendo os mais rígidos requisitos da escrita epistolar, selando o final do compromisso. Depois de algum tempo, Adelina retorna ao apartamento de H. para “buscar os poucos objetos de seu uso pessoal, algumas roupas, alguns tubos e frascos das maquilhagens, o retrato, esses pequenos rastos femininos que ficam por algum tempo e que ainda provavelmente se manterão quando se julga que tudo foi levado” (SARAMAGO, 1983, p. 249).

Será através do olhar machista de H. que nós a veremos se despedir da narrativa: “tive a impressão (ou foi efeito da vaidade de macho) de que ela ficou desorientada, talvez repesa, desejosa de conversar”. No entanto, as armas da subjetividade estão depostas quando o narrador-personagem, num movimento em direção à objetividade, modaliza a sua fala e nos

mostra a personagem claramente segura de seus atos: “atravessou o atelier, saiu para o pequeno corredor. Ouvi abrir-se e fechar-se a porta da escada, rumores sobrepostos a uma voz dita em qualquer momento do percurso, uma voz que articulou sons que entendidos significavam uma despedida, talvez adeus, talvez boa tarde, talvez até qualquer dia, e depois o som seco e rápido dos saltos dos sapatos nos degraus da escada, mergulhando e diminuindo nos quatro andares de descida, alongando-se na perspectiva, cada vez mais longa, cada vez mais pequeno o som, breve, sumido, acabado” (SARAMAGO, 1983, p. 249-250). Após ter cumprido o seu papel, Adelina sai da narrativa como nela entrou. Diferentemente de H., S. ou M., que constroem um nome durante o relato, a Adelina foi conferido o destino de apenas retratar uma parcela significativa de mulheres que acolheram as posturas feministas alardeadas nas décadas dos 60 e 70.

3.4 M.: o amor cor-de-rosa e os cravos de abril

Carregando consigo aspirações libertárias, chega, no final da narrativa, M., personagem que inspira ao pintor H. traços e nuances românticos em seu tratamento. M. adentra o cenário narrativo logo após ter sido anunciada a prisão do irmão António, em Caxias, prisão destinada aos revolucionários políticos.

Sua ação é decisiva para o desfecho da trajetória pessoal e estética do pintor H., que evolui em direção a uma convergência entre o individual e o social. Referindo-se à esfuziante relação amorosa que se estabelece entre ambos, o pintor diz: “pela primeira vez me pareceu que nos achamos homem e mulher” (SARAMAGO, 1983, p. 281). Abre-se ao leitor a possibilidade de preenchimento de nomes a partir das consoantes vazias que os iniciam, encaminhando reflexão sobre “H. de homem e M. de mulher” como forma de satisfazer a ânsia de construção de personagens que tendem ao universal. Entretanto, no mundo restrito do romance *Manual de pintura e caligrafia*, M. é apenas uma mulher que vivencia intensamente o momento político significativo para a história de Portugal e a não menos intensa paixão que passa a nutrir por H.. Em conjugação, H. e M. - “um homem e uma mulher” (SARAMAGO, 1983, p. 276) - evocam a intertextualidade com o filme francês, de Claude Lelouch, *Un homme et une femme*, que conquistou o mundo na década de sessenta com a corriqueira e linda história de amor amadurecido entre um piloto de automóveis e uma roteirista de cinema.

Ao contrário das outras personagens femininas que irrompem visualmente e de forma intempestiva no palco narrativo, nele marcando significativa presença, M. chega cautelosa, apenas uma voz ao telefone: “sou a irmã do António. Gostaria de falar consigo

pessoalmente. É possível?” (SARAMAGO, 1983, p. 273). Segundo Rebelo (1983, p. 35), “o seu aparecimento inaugura o lado solar da narrativa, sendo precedido de uma aura antecipatória de mal definidas mudanças. [...] A sua presença transfigura o concreto da realidade anódina no simbólico da abertura para uma grande nova experiência”.

Como todas as demais personagens, a construção de M. passa pela perspectiva do pintor H.. A forma efusiva como enumera detalhes da silhueta da moça é reveladora da forte impressão visual que esta lhe causa. O olhar que lê a fisionomia e o corpo da moça traduz a força do sentimento pelo qual é tomado o pintor:

A primeira coisa que vi foi os olhos: claros, amarelos, dourados, ou ruivos, largos e abertos, fitos em mim como janelas não sei se mais abertas para dentro do que para fora. Os cabelos, curtos, da cor dos olhos e depois mais escuros sob a luz elétrica. O rosto triangular de queixo fino. A boca fremente em todo o contorno, por obra de uma inesperada linha de minúsculos pontos que sucessivamente mudam de tonalidade, consoante vai falando. O nariz estreito, convictamente desenhado. Mais baixa do que eu um palmo. O corpo flexível. Os ombros delgados. A cintura fina, de adolescente, sobre ancas de mulher. Quarenta anos, um a mais ou um a menos. (SARAMAGO, 1983, p. 276-277).

Marcado pela simplicidade e confiança, o relacionamento entre H. e M. encaminha o conhecimento mútuo e a aproximação familiar que prepara o amor. Assim é que, no primeiro encontro, H. vem a saber que M. “se casou cedo e se separou menos de quatro anos depois. Não tem filhos. Vive em Santarém com os pais, desde os doze anos, quando, por obrigações de ordem profissional do pai, a família teve de deixar Lisboa” Dois anos mais nova que António, M. não se formou, mas trabalha com um advogado” (SARAMAGO, 1983, p. 283).

Militante política, M. estabelece “contatos com camaradas em algumas aldeias, organizações diversas”, movida por um ideal de luta: “continuamos. Isto é como um rio: leva mais água ou leva menos água, mas corre sempre. Não secamos” (SARAMAGO, 1983, p. 300; p. 301). Através dos pais da moça, H. fica sabendo que ela já estivera presa em Caxias. Funcional, essa personagem oferece uma âncora à verossimilhança, uma vez que traz para a narrativa o seu testemunho ocular e participativo da história contemporânea.

Em 1962, quando foi da luta pelas oito horas de trabalho, tinha eu 27 anos, estava separada há pouco tempo. Nessa altura, ainda não era do Partido, mas era como se fosse: o meu pai é um militante antigo. Sei que teve grande atividade nessa ocasião, principalmente na região do sul do rio. [...] Há documentos do Partido. [...]. Só se avalia estando dentro das coisas. E há outras histórias: aquela do agrário de Montemor-o-Novo que disse, quando lhe foram pedir trabalho: ‘Já comeram o que ganharam nas oito horas? Pois agora comam palha!’ Mas houve muitas prisões, tiros, espancamentos. Morreu gente. Quem lá andou, é que sabe. Eu falo de ter ouvido e do que li. (SARAMAGO, 1983, p. 300-301).

Nem cedo, nem tarde, o amor explode entre M. e H. e transforma o pintor, que confessa: “a primeira lição deu-ma a escrita. Depois, M. veio confirmar tudo e ensinar de novo” (SARAMAGO, 1983, p. 308). A partir de M., apontam-se para H., num novo tempo, as feições de um novo homem que não se oculta, mas se desvela no auto-retrato da tela e do papel.

As incongruências flagradas em Olga, a razão acima de tudo em Adelina e a doçura e a determinação de M. delineiam as linhas de força que sustentam o arcabouço das grandes personagens femininas de Saramago. Da desbravadora Sara Bom Tempo à Morte sedutora, passando por todas as Marias, Lídia, Blimunda, Isaura, Joana e outras tantas anônimas, encontramos traços das personagens criadas pelo escritor na década de setenta.

“O romance é a qualquer instante o mais imediato e admiravelmente *traíçoeiro* retrato de nossas maneiras atuais” (JAMES, 1995, p. 64).

3.5 António: de personagem secundária a “herói”

António faz parte do grupo de artistas e intelectuais que se reúnem no apartamento de H. por ocasião da entrega de um trabalho executado ao cliente. Apesar de despreziosa atuação como participante do grupo social ao qual pertence o narrador, o arquiteto António ganha o estatuto de herói da grande aventura que H. narra no final do romance. Dada “a discussões francas e perturbadoras”, como a define Rebelo (1983, p. 35), essa personagem determina a condução do romance, apesar da sua longa ausência dos cenários narrativos, explicada pela sua prisão no Forte de Caxias.

Filtrado pela perspectiva do pintor, o “calado” e “secreto” António marca presença no episódio do retrato de S.: durante uma das inócuas reuniões sociais promovidas pelo pintor em seu apartamento, em Lisboa, o arquiteto rompe as regras da boa convivência do grupo quando, numa clara atitude de invasão da privacidade do anfitrião, expõe a todos o segundo retrato de S. que o pintor cobrira com um grande borrão de tinta preta. A atitude agressiva do arquiteto, que naquele momento criticara ironicamente a atividade artística “burguesa” de H. - “Tu agora passaste a abstrato? E tanto que pintas numa tinta só? Então, os retratinhos?” – só será entendida pelo leitor capítulos à frente com a revelação da sua prisão, em função do seu engajamento político. Mais adiante, H. refletirá que a agressão “represada” teria sido dirigida ao grupo que se reunira para comemorar “o fim e o resultado material do

retrato” oficial de S. ao cliente: “a agressividade represada saltou no ponto mais fraco da muralha: do grupo, era eu então o mais vulnerável e talvez o alvo mais útil” (SARAMAGO, 1983, p. 119 e p. 268).

Apesar da “cena desastrosa da tela pintada de preto”, H. considera António como amigo confiável cuja opinião o instiga a explorar novas posturas artísticas: “quando é que ele se resolve a pintar?”; nas anotações do seu manuscrito consta a inquietação pela perda de contato com o companheiro, por ocasião de sua prisão (SARAMAGO, 1983, p. 173 e p.121).

A despeito de pertencer a um grupo de intelectuais que se mantinham ao largo da efervescência dos acontecimentos políticos da época, os quais, quando muito, trocavam “livros e leituras, opiniões e profecias” sobre o sistema – “já desejamos a morte de Salazar. Detestamos agora as vidas deste Tomás e deste Marcelo” -, António sempre se manteve “reservado” para com o grupo, a ponto de H. se esforçar para recuperar à memória indícios de sua militância. Recorda que foi precisamente ele que o “aconselhou a ler a *Contribuição para a Crítica da Economia Política*” (SARAMAGO, 1983, p. 236 e p. 268).

Alguns posicionamentos exaltados são assumidos pelo arquiteto em conversas corriqueiras sobre política, onde todos são “superlativamente imaginativos” quando delas se desgarram; os arroubos de António funcionam como prenúncio e preparam a sua atuação heróica no final do romance: “queres ir? No fundo, vê se percebes, a questão é esta: quando nós quisermos ir, nós, percebes, isto acaba, não agüenta, não dura um fósforo. Mas é preciso ir, não ficar aqui, no conchego”. Assim nos fala o narrador do romance sobre a personagem António: “olho para trás, revejo-o, trago-o da ausência, procuro reconstituir palavras soltas e frases suas, ao longo dos anos, e sempre encontro alguém que ouvia mais do que falava” (SARAMAGO, 1983, p. 236 e p. 267).

O discurso de H. revela indícios de ficcionalização à medida que desloca o pólo da sua atenção para os traços de António que edificam a sua construção como a personagem principal de uma sequência lógica de acontecimentos que compõe a “frase de caráter narrativo nuclear” com uma potencialidade de expansão, tanto no nível da “situação problemática” como na absorção de “tudo o que a excede”, conforme reflete Seixo¹¹⁵ (1986, p. 17).

Encaminhando o desfecho narrativo, a aventura do arquiteto passa a iluminar, em primeiro plano, o momento histórico que antecedeu a Revolução dos Cravos. Embora não seja esmiuçada pela narrativa, a “secreta” atividade revolucionária assumida pela personagem

¹¹⁵ Recordamos que Maria Alzira Seixo trabalha a idéia do romance gerado a partir da expansão de um sintagma básico, levando em consideração as concepções de Lukács (“que converte a noção de seqüência em situação problemática”) e de Kristeva (que prevê a abertura da narrativa às possibilidades textuais) (SEIXO, 1986, p. 16-17).

António possibilita à escrita romanesca desenvolver-se em duas frentes: a da crítica, ao absorver a realidade política vivida em Portugal na década de setenta, e a do sentimento amoroso desencadeado entre H. e M.. A história do país se funde, pois, às trajetórias pessoais – do pintor H., do arquiteto António e de M.. Com a compacta aventura que integra o final do romance *Manual de pintura e caligrafia*, José Saramago experimenta a consistência que *será* insistentemente buscada e alcançada a partir de *Levantado do chão*.

3.6 Adelaide, a mulher ferramenta

Traços do surrealismo de Magritte ainda podem ser identificados na mulher-a-dias Adelaide, a quem H. atribui a imagem híbrida da “mulher-ferramenta”:

Vem aqui há três anos e pouco lhe sei da vida. Parece mais velha do que eu, mas provavelmente não o é. Dura, aguda e calada, trabalha com a sobriedade de uma máquina-ferramenta. Lavou a louça, mudou os lençóis, limpou o resto da casa, sem tocar no atelier, e saiu. Não fez perguntas, sabe que eu almoço sempre fora, e o pagamento é à semana. (SARAMAGO, 1983, p. 103).

Circunscrita ao espaço secundário destinado às personagens de que pouco se sabe da vida e sequer balbuciam, Adelaide encabeça a lista das personagens de Saramago cuja discreta atuação contribui decisivamente para a transformação do protagonista. Representativa dos trabalhadores calados que compõem o segundo plano do cenário social que nos é apresentado como pano de fundo no romance, Adelaide se pronuncia com as possibilidades expressivas do próprio corpo, ocupando espaço significativo ao lado das personagens femininas reclamantes da igualdade de direitos em relação aos homens. Pelo silêncio que clama, em Adelaide, encontramos o esboço da camareira Lídia que, de uma outra forma, se impõe a Ricardo Reis, em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Será através da percepção do “bater surdo” das suas chinelas, ao descer a escada, que H. aprenderá a traduzir os clamorosos sons dos saltos dos sapatos das mulheres que o visitam. A forma como Adelina ecoa em Adelaide encaminha o contraponto entre a mudez da serviçal, destinada a ecoar as vozes reivindicantes das personagens femininas que povoam o universo de H.. A discrição e o silêncio de Adelaide ganham o estatuto de espelho revelador de um universo reivindicante da igualdade de direitos, espaço onde o alienado H. tateia em busca de referências para a escrita, nova expressão artística por ele assumida.

“Que pensará de mim a mulher-a-dias Adelaide”? (SARAMAGO, 1983, p. 103). Resposta a esta indagação é ansiada pelo ato da escrita, que pede um olhar para o mundo

enquanto tende a se recurrar sobre si, numa “tensão que é como um dorso móvel e arqueado, ondulante, de talvez cobra” (SARAMAGO, 1983, p. 205).

Cumprindo a função de fornecer um panorama da estratificação social que o romance pretende retratar, a presença de Adelaide vai além e possibilita a H. registrar a autoconsciência da escrita por ele pretendida, bem como a que este ato se inclina como tradução da voz excluída. Ao pintar o mundo em derredor com palavras, o escrepintor flagra o quadro silencioso da senhora dispensada dos serviços que presta - “não se lhe mexeu no rosto um músculo, mas o pé direito entortou-se-lhe ligeiramente, tornou-se bobo e dorido, aflito”. Diante da impossibilidade de expressão da personagem retratada, o narrador pintor desloca o olhar para o detalhe que se avoluma e marca presença desencadeadora de reflexões sobre a escrita como forma de superar a impossibilidade da pintura de dizer com traços e tintas “a falta de justiça deste mundo” (SARAMAGO, 1983, p. 204).

A personagem Adelaide possibilita ao narrador H. registrar a autoconsciência da função mediadora da própria voz tradutora de outras vozes que “uivam como os cães em desespero” por não poderem dizer, por si mesmas, as coisas que se anunciam. Com a mulher a dias do seu primeiro romance, personagem cuja atuação provavelmente passa despercebida na complexa trama que compõe a trajetória do pintor H., Saramago esboça regra importante do seu manual de escrita romanesca: uma vez que as coisas que se anunciam passam quase sempre despercebidas, cabe ao narrador estar presente onde é preciso e estar vigilante ao que chega; é mister manter “esta tensão, este dorso esticado de cobra, este elástico impulso de vento, solto de rajada”, em busca do imperceptível que anuncia outros tempos (SARAMAGO, 1983, p. 206).

Do silêncio que ecoa através de Adelaide, destacamos a única frase que esta personagem teria provavelmente balbuciado quando se despede do cenário romanesco: “saiu sem uma palavra, ou apenas: até quando quiser” (SARAMAGO, 1983, p. 204). A tênue promessa de retorno da personagem secundária que marca presença se cumpre em outras caracterizações, em silêncios outros. Há algo da mulher-a-dias Adelaide nos anônimos sem voz que Saramago irá privilegiar em seus espaços romanescos. Há muito de Adelaide em Lídia de *O ano da morte de Ricardo Reis*.

3.7 Um grupo efervescente dos anos 70: artes, sexo e política

Carmo é o editor viúvo que detém a primazia de ser o mais velho do efervescente grupo de intelectuais ao qual pertencem H. e Adelina. As reuniões sociais são movidas a

jantares, conversas casuais, um toque sobre política, outro sobre as produções artísticas do momento, muito sexo e muita guerra entre os sexos. Apesar das atitudes moralistas que assume – não aprova as exhibições “amorosas” de Ana e Francisco –, Carmo suspira ardentemente pela decoradora Sandra e, segundo H., “que coisas faria ele no dia em que a Sandra lhe aceitasse ou desse metade da cama, nem que fosse por uma hora?” (SARAMAGO, 1983, p. 119). A submissão ao objeto de conquista subverte o machismo que lhe é peculiar e fortalece a posição feminina antagônica que passa de “sexo frágil” ao comando da relação. A relação Carmo/Sandra espelha o contexto social do período (década de setenta), marcado pela ascensão do feminismo que promove o jogo do poder no cenário das conquistas amorosas. Através dessas personagens, Saramago mostra como a geração amadurecida e intelectualizada da década de setenta trabalha o impacto das propostas do “amor livre” preconizadas pelos “hippies” de sessenta.

Pertencente a um grupo onde as aparências prevalecem sobre as essências, exposto à volubilidade de Sandra, que divide as atenções com os outros homens do grupo, e deixando-se conduzir pelas regras de conquista que privilegiam a performance masculina, Carmo se apresenta como uma personagem em conflito ao sucumbir às vontades da moça. Propõe-se a editar os escritos de H., pois isso o promove perante a decoradora.

A atuação de Carmo ganha funcionalidade no romance, uma vez que a possibilidade da edição do livro do pintor provoca transformação na forma de expressão escrita que H. experimenta: “escreve que eu edito”. Apesar de identificar a própria ingenuidade e o envolvimento num jogo de interesses, H. reconhece que “a oferta do Carmo teve alguma influência neste segundo exercício. Há nele (pelo menos é o que me parece) um outro e melhor fôlego narrativo, mais cuidado no estilo e aquele ar composto de quem já se sabe observado”, diz o pintor, referindo-se aos “exercícios de autobiografia”, oferecidos à publicação (SARAMAGO, 1983, p. 154 e p.161).

Enquanto se dedica à escrita dos “exercícios de autobiografia”, H. se isola do grupo sem, contudo, deixar de acompanhar a trajetória de Carmo, que viaja com Sandra para o Algarve ou Espanha. Carmo retorna ao cenário narrativo quando H. está totalmente envolvido pelo ato da escrita da própria “pré-história” para nele completar a sua trajetória de amante abandonado e inconformado. Embora se mostre penalizado, a visita do editor provoca uma reação de enfado no pintor – “um homem com um deserto tão bem feito, tão bem despovoado, tão bem deserto, e agora isto” (SARAMAGO, 1983, p. 218).

Num fundo musical que amaldiçoa todas as filhas de Eva, o encontro entre Carmo e H. passa pela constatação de lacrimajante destino, desembocando em dramático pedido de

ajuda, A postura realista de H. - “não há nada a fazer” – provoca alteração na atitude rastejante do editor, que recupera a serenidade para anunciar formalmente, com clara intenção de revanche, a inconveniência da edição do livro do pintor: “a ocasião não é boa para livros desse gênero”. Mais uma vez funcional, a ação da personagem Carmo contribui para uma mudança de direção dos caminhos artísticos traçados por H. que, no final do romance, se confirmam não mais como “simples itinerários turísticos”, mas como os de busca da compreensão do mundo (SARAMAGO, 1983, p. 219 e p. 227).

O publicitário Chico nos é apresentado, a partir do ponto de vista de H., como sendo “conquistador de derrube, que toma a peito a sua fama”. Num grupo social que privilegia “grandes exteriorizações de sentimentos”, o publicitário encontra terreno favorável para exercitar o que dele esperam as mulheres: enquanto Sandra reata o seu *flirt* com o médico, nada mais natural que a mulher do médico aceite a corte do publicitário (SARAMAGO, 1983, p. 118 e p.257).

Estabelecendo um contraponto com o inábil Carmo, as peripécias afetivas de Chico não se restringem ao âmbito do grupo e contemplam outros ambientes mais exóticos, que pedem atitudes ousadas; por vezes se enamora como na ocasião em que andara “influidíssimo com uma bailarina inglesa do Casino do Estoril”, conforme nos conta H.. Mostrando-se bem informado a respeito das tendências sexuais e afetivas dos membros do grupo, Chico assume postura trocista quando sugere que “a Sandra é lésbica ou para lá caminha” ou quando, de forma magnânima, permite que Sandra leve Carmo no carro (SARAMAGO, 1983, p. 173 e p. 121).

A despeito das atitudes atrevidas em relação aos amigos, Chico é solidário e será através dele que H. conseguirá emprego na agência de publicidade, encontrando o seu “porto de salvamento”, após o episódio da recusa do quadro que pintara. Sua atuação também será decisiva no episódio da prisão de António. Sempre bem informado, será Chico o porta-voz da notícia da prisão de António. A sua fala “o Antonio foi preso” (SARAMAGO, 1983, p. 265) abre o ensaio de romance que integra a parte final do *Manual de pintura e caligrafia*. Sair do comodismo e ir ao encontro do outro confere a essa personagem uma distinção perante os elementos do grupo que pautam suas existências unicamente em torno dos próprios interesses. Chico é o único que se inquieta com a ausência do amigo e vai em busca de respostas para a falta de notícias. Funcional ao desfecho do romance, a solidariedade de Chico promove o movimento de H. em direção ao reconhecimento de que nada que acontecia no país lhes era alheio.

Ricardo é médico e apresenta-se aos olhos de H. como profissional sério e compenetrado. Reiteradamente, o narrador refere-se à personagem Concha como a “mulher do médico”. Apesar de lhe ser conferido esse aposto, nem sempre Concha se apresenta ao lado do seu marido Ricardo, nas reuniões sociais que o pintor saramaguiano promove. Frequentemente é flagrada pelo narrador H. em *flirt* ou animada conversa com o Chico, enquanto o seu marido confere grandes atenções a Sandra. Entretanto, o casal, que aparentemente trabalha uma relação “aberta”, demonstra cumplicidade em ocasiões em que um deles se encontra em situação de confronto.

Citamos o episódio que narra a discussão entre Ricardo e António a propósito de uma elucubrate resistência ao governo. No momento em que António incita o médico a uma mobilização a dois, Ricardo tem “a fraqueza de se zangar” e Concha põe-se ao lado do marido, e descompõe o António. A cumplicidade acolhedora de Concha - segundo H., “concha, conchego” – nos faz pensar que essa “boa mulherzinha”, tão secundariamente posicionada no romance de estréia de 1977, contém em si o germe da outra anônima “mulher do médico”, grande personagem feminina edificada pelo *Ensaio sobre a cegueira*, romance que Saramago produz em 1995, e posteriormente reconduzida à ficção do autor no *Ensaio sobre a lucidez*, romance de 2004 (SARAMAGO, 1983, p. 237).

Ao nos apresentar Sandra como “decoradora que não tem esse nome”, o narrador H. trabalha abertamente a relação ficção/realidade e põe a descoberto a lógica que rege a construção das personagens do romance, situando-as num aqui e agora que oscila entre o autobiográfico e o fictício (SARAMAGO, 1983, p. 118). Através do jogo de sedução conduzido por ela em relação ao Carmo, o pintor continua exercendo a escrita estimulado pelo editor que lhe promete editar as suas memórias de viagem. Segundo o narrador, Sandra serve como “mais do que involuntário”, como um “inconsciente meio de pressão” na produção dos “exercícios de autobiografia” (SARAMAGO, 1983, p. 219).

Através do olhar do pintor, enxergamos Sandra como a personagem que expõe feições exacerbadas, construindo uma imagem de moça fatal e volúvel perante o grupo social que frequenta: enquanto reata o *flirt* com o médico, controla os ciúmes e a libido do editor e desperta no publicitário Chico suspeitas sobre as suas preferências homossexuais. As simples despedidas de Sandra, após as reuniões promovidas por H., ganham ares de espetáculo quando a moça “beija muito a Adelina, levando como pajens o mais que havia de homens”, que passam a disputar espaço no “carro que cheira cigarro e chanel” por ela dirigido (SARAMAGO, 1983, p. 121).

Pautada pela mútua atração sexual, a frágil relação entre Carmo e Sandra – “um simples capricho da Sandra, um sonho realizado do Carmo” - não se sustenta senão pela satisfação da ânsia de diversão que a move. Essa situação é justificada por Adelina com uma simplicidade que instiga H., em função da cumplicidade identificada entre as duas amigas: “as pessoas precisam”. Ao lado de Adelina e Olga, Sandra integra o universo feminino reivindicante da década de setenta que Saramago pretende retratar no seu *Manual de pintura e caligrafia*: “estes homens complicam tudo. Aconteceu, aconteceu, muito bem, fomos para a cama. Mas agora acabou. Que chatice” (SARAMAGO, 1983, p. 217, p. 151 e p. 216).

Através da experiência da agregação, o pintor incorpora à solidão o prosaico da vida exterior. Expressões básicas da vida são absorvidas pela linguagem em busca de seus contornos estéticos. A palavra banal ganha magia em seu discurso. Abrir espaço para as vozes emitidas a partir dos diferentes segmentos sociais, dar à personagem a possibilidade de integrar uma intensa polifonia discursiva com “a última palavra sobre si mesma e sobre o mundo”, conforme pensamento de Bakhtin (1997, p. 46-47) acerca de Dostoievski, parece ser a proposta de Saramago em seu *Manual de pintura e caligrafia*. Lembremos que a efervescência intelectual e política dos anos setenta, época da publicação do seu romance de estréia, contempla a divulgação das idéias de Bakhtin, com as reedições das obras por ele produzidas nas décadas anteriores e as publicações das recentes¹¹⁶. Entretanto, a despeito das personagens secundárias se apresentarem como detentoras de discursos significantes colocados em dialogismo, a consciência do protagonista está solidamente aprisionada à consciência do escritor, o que invalida o tratamento da polifonia nos moldes bakhtinianos.

Por outro lado, essa tênue experimentação da polifonia como estratégia não se impõe na obra posterior, marcada pela presença de narradores heterodiegéticos oniscientes que trabalham o princípio da exotopia beneficiador do alcance de um excedente de visão sobre a personagem que será trabalhada a partir desse horizonte¹¹⁷. Contudo, isso não perturba o intenso dialogismo que os romances de José Saramago estabelecem com os discursos produzidos pela história, pela filosofia, pela religião ou por artistas que se manifestaram através da poesia, da modelagem e da música.

¹¹⁶ No “Prefácio” da edição brasileira de *Estética da criação verbal*, Todorov apresenta uma cronologia das obras de Mikhail Bakhtin (1895-1975): *Problemas da poética de Dostoievski*, publicada originalmente em 1929, chamou a atenção do público a partir de 1963, recebendo tradução para o francês em 1970; em 1965, foi publicado um livro sobre Rabelais (*Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, ampliação da segunda parte do livro sobre Dostoievski); seguido de *Questões de literatura e estética* (1975) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (1977). Em 1979 é publicado um novo volume de inéditos, sob o título *Estética da criação verbal* que comporta os primeiros e os últimos escritos de Bakhtin (TODOROV, 2000, p. 1-3).

¹¹⁷ O princípio da exotopia, que sugere o monologismo (que Bakhtin aplica ao romance de Tolstoi), e o conceito de polifonia (aplicado a Dostoievski) contemplam a relação autor (narrador) / personagem principal.

4. NAS TRAMAS DA CALIGRAFIA

Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.
Clarice Lispector (1978, p. 21).

A fascinação de H. pela representação plástica dos objetos não exclui o processo que encaminha a representação mimética da realidade, de tal forma que o “ver como” direciona o interesse do pintor à escrita como possibilidade de apreensão do movimento de criação – “alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida” (SARAMAGO, 1983, p. 50).

O foco da atenção do artista está, portanto, direcionado ao ato da escrita, olhos fixos no fio negro que enrola e se desenrola sob a caneta, gerando um discurso que circula em torno do “aqui” e do “agora”, advérbios que acompanham o emprego dos tempos verbais presente/futuro, marcas lingüísticas de uma atitude de locução que introduz o leitor no universo do comentário¹¹⁸ metafísico, conferindo a tonalidade ensaística que caracteriza a primeira parte do *Manual de pintura e caligrafia*:

[...] não quero pensar por agora [...] me deu aqui para confessar [...] preso à condição de ser quem sou [...] o conhecimento se entrincheira nos mais sólidos bastiões da ignorância [...] quem é este homem? [...] observo-me a escrever [...] agora estou dentro e percorro o átrio [...] (SARAMAGO, 1983, p. 39, p. 40, p. 41, p. 46, p. 48, p.50 e p.62).

De alcance reduzido e amplitude curta¹¹⁹, muitos movimentos retrospectivos e outros tantos prospectivos se prestam à primeira leitura autocrítica: “que ficou a fazer a palavra salvação? [...] pergunto a mim mesmo porque escrevi que S. é belo [...] o meu trabalho agora vai ser outro (SARAMAGO, 1983, p.46, p.51 e p. 54).

Marcada por anacronias, a narrativa de H. flui, enlaçando o pensamento saltitante e os devaneios do pintor, movida pela imprevisibilidade do impulso que a gerou. Marcada por

¹¹⁸ Segundo Weinrich, os tempos verbais geram uma atitude de locução que situa o leitor no processo comunicacional da linguagem. Basicamente seriam dois grupos de tempos: os do grupo I (presente/futuro) introduzem o leitor no mundo do comentário; os do grupo II (pretérito perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito e futuro de pretérito) carregam as marcas lingüísticas do mundo narrado (WEINRICH, 1973, p. 20-23).

¹¹⁹ Empregamos terminologia proposta por Genette para caracterizar anacronias: *alcance*, que designa a distância para além ou aquém do momento da história, e *amplitude* para designar a dimensão que a retrospectiva ocupa no texto (REIS & LOPES, 1988, p.226 e p. 228).

um tempo inapreensível, a exposição dos motivos, dúvidas e hesitações do pintor confere uma complexidade formal ao fio narrativo, que se apresenta sinuoso e caótico na primeira parte do *Manual de pintura e caligrafia*. No espaço exíguo do apartamento, o intimismo se exacerba enquanto o artista questiona a expressão do passado e experimenta novas estéticas, testando os próprios limites com a produção dos dois retratos de S. e com a iniciação na escrita.

4.1 Do labirinto intimista ao espaço urbano

A saída em direção ao outro acontece a partir do nono capítulo, fragmento que marca uma transição espacial, temporal e no fluxo narrativo: o mesmo espaço intimista do apartamento de H. se abre ao social, pela acolhida aos amigos. A despeito do intuito fútil – celebrar a venda do retrato de S. – e do seu caráter efêmero, esse momento é determinante da transição que ocorre no relato, tanto no nível formal como no nível temático. Sair da torre de marfim para acompanhar Adelina, a “namorada distante”, à casa significou, ao pintor, refletir sobre a sua forma de expressão artística e optar pela escrita.

O caráter transformista da escrita do *Manual de pintura e caligrafia* implica rupturas conteudísticas e da forma que “antes vinha”. A escrita confessional que, até então, privilegiara o tema existencial da incomunicabilidade da “verdade” através da pintura sofre um desvio à altura do décimo capítulo, quando o pintor H. opta por continuar a escrever, mas em forma distinta dessa inicial, que tangencia a realidade do ser e subtrai o conteúdo ficcional. O tema da introspecção que privilegia a problemática temporal é substituído pelo da relação entre espaço e personagem, explorado nos “exercícios de autobiografia” através da caligrafia das memórias da viagem feita à Itália, “há uns dois anos” (SARAMAGO, 1983, p. 151). Os momentos nebulosos de procura dos parâmetros pessoais e estéticos que regeram a primeira parte do romance cedem espaço a “uma viagem na memória individual e coletiva, representada pela cultura e pelo museu imaginário, motivo das deambulações italianas” (REBELO, 1983, p. 28).

Os necessários liames temporais, que caracterizam os relatos de viagem, são antecipados pelo narrador, preocupado em recuperar a organização temporal, num “rescaldo” que, estrategicamente, lhe possibilita atribuir limites cronológicos ao caótico fluxo de consciência desenvolvido anteriormente, cuja amplitude é reconhecida como sendo de “quatro meses” e que engloba o período de “um mês desde o dia em que começou este manuscrito” (SARAMAGO, 1983, p. 114). Os liames causais, que só ganharão força através do investimento ficcional ocorrido no final do romance, são igualmente experimentados pelo

narrador, em momento melancólico que superpõe, à solidão provocada pelo rompimento da relação afetiva com a namorada Adelina, o estar consciente da perda de si.

No avanço em direção à ficção, o processo de esvaziamento do sujeito se articula à primazia do espaço exterior. “Adestrando a mão” para a errância das “narrativas de viagem”, pela primeira vez o pintor H. se auto-retrata em imagem “longe de casa”, em deambulação, como *flâneur* perscrutador das ruas de Lisboa.

Eram três e meia quando arrumei o carro no Camões. Estava longe de casa, mas apetecia-me andar a pé. Fui subindo na direção de Santa Catarina, e, chegando ao miradouro, desci até à grade e fiquei a olhar o rio, conseguindo não pensar nada, expulsando o mínimo pensamento, esvaziando tudo de tudo, para que nem sequer as luzes dos barcos tivessem qualquer significação, a não ser a de brilharem sem motivo. Não lhes permitiria mais. Enfim me sentei num dos bancos, e, sem saber como e quando tinha começado, dei por mim que chorava. (SARAMAGO, 1983, p. 123).

A câmara do narrador se mostra oscilante entre o registro interior e a paisagem da cidade que lhe penetra a consciência, pedindo-lhe referências, as quais, nesse momento de transição, só poderiam ser traduzidas num quadro impressionista que dilui as fronteiras dos objetos. “Sem dúvida chorei. Durante um minuto ou uma hora, as luzes dos barcos e as da outra margem do rio, brancas e amarelas, foram nos meus olhos um sol: beneficiei dessa fortuna dos míopes que, porque o são, não vêem a luz, mas a multiplicação dela” (SARAMAGO, 1983, p. 124).

O “prazer de olhar” que, segundo Benjamin (1975, p. 8), promove “o estado de devaneio”¹²⁰ do *flâneur* de Baudelaire está evidente na personagem de Saramago. Traços que a modernidade baudelairiana absorveu ao “romântico”¹²¹ são reconhecíveis no pintor que, diante das luzes da cidade, demonstra “a dimensão melancólica e desesperada, que ficará inseparável da fé moderna no progresso e do reconhecimento de nossa historicidade sem fim” (COMPAGNON, 1996, p. 21).

A *flanerie* experimentada por H. no espaço noturno de Lisboa promove a “consciência da fragilidade desta existência”, conforme propõe Benjamin: abre-se “ao homem um profundo conhecimento e uma ampla visão histórica” (BENJAMIN, 1975, p. 9),

¹²⁰ Para Benjamin (1975, p. 8 e p. 32), “o estado de devaneio” é “um traço importante do verdadeiro Baudelaire”: o prazer de olhar pode concentrar-se na observação ou pode estagnar no simples curioso; dessa distinção resulta o *flâneur* sempre de posse de sua individualidade ou o *baudaud*, passante que se deixa absorver pelo mundo circundante. Segundo Rouanet (2005, p. 76), em seu passeio, o *flâneur* “vai colher impressões, alimentar-se de vivências, botanizar no asfalto”.

¹²¹ Segundo Compagnon (1996, p. 21), uma “estética do novo, do recomeço incessante” só pode ser pensada após a estética romântica que, opondo-se à ambição clássica de transcendência do tempo, “repousa num mal-estar experimentado na sua relação com o tempo, na consciência do inacabado da história”.

elementos com os quais a personagem saramaguiana emoldura o auto-retrato que, a partir de então, conscientemente instaura em seu relato:

Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à procura de diamantes, bichos-de-conta ou grossas larvas, dessas brancas e gordas que nunca tinham visto o sol e de repente o sentem na pele macia, como um fantasma que doutra maneira se não revelará. (SARAMAGO, 1983, p. 124).

A decisão de continuar a escrever sobre a própria vida – “a passada e esta de agora” – introduz o discurso da autoconsciência das limitações impostas pela memória fragmentada. A superposição das imagens plástica e verbal encaminha reflexões sobre as múltiplas possibilidades da imaginação, substância intersticial sem a qual

[...] nenhuma vida pode ser contada, porque a vida são páginas de livro sobrepostas ou camadas de tintas que abertas ou descascadas para leitura e visão logo se desfazem em poeira, logo apodrecem: falta-lhes a invisível força que as ligava, o seu próprio peso, a sua aglutinação, a sua continuidade. (SARAMAGO, 1983, p. 125).

A “claridade indecifrada” das impressões “devagar se vai apagando”, dando lugar à lucidez que instaura a rigorosa autocrítica que se fará presente durante o ato da escrita a partir de então. Este é um momento fundamental do romance *Manual de pintura e caligrafia*, pois, do indecível discurso de um sujeito oscilante entre o real e a sua invenção emergem as claras linhas de força que sustentarão a forma de expressão assumida.

Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo. (SARAMAGO, 1983, p. 125-126).

Em busca das singularidades da sua escrita autobiográfica, o pintor H.¹²² assume a inventividade, própria do ficcionista, no tratamento das relações dialógicas que, constitutivamente, integram todo discurso¹²³. Admitindo que o texto por ele pretendido seja construído como “um mosaico de citações” e se apresente como “absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA apud JENNY, 1979, p. 13), a personagem saramaguiana assume a percepção das várias vozes que constituem o próprio discurso. A força da autocrítica se manifesta rigorosa não tão somente durante o ato da escrita como antecipa justificativa ao método de aprendizagem adotado, a seguir, nos “exercícios de autobiografia” que privilegiam

¹²² A opção pela caligrafia incide sobre a nova face que a escrita de H. assume, indiciando momentos de superposição entre o escritor José Saramago e a personagem por ele criada. Momentos como esse apontam para uma escrita “tangencialmente autobiográfica”, conforme se expressa Rocha (1992, p. 6).

¹²³ Lembremos Bakhtin (1997, p. 183): “todo discurso é por natureza dialógico”.

a cópia de textos canonizados pela tradição. No âmago do movimento de auto-avaliação está a questão das relações entre realidade e ficção, emergente do fio autobiográfico.

Valorizando um tipo de engenho onde prevalece a atenção vigilante e a lucidez do fazer à espontaneidade instintiva, o pintor saramaguiano elege a necessidade da norma e do conhecimento de poéticas tradicionais como etapas preliminares para alcançar a capacidade criativa e gerar a “sua” técnica textual. Os parâmetros a serem absorvidos, renovados ou contestados se resumem aos grandes da literatura autobiográfica, canonizados pela tradição clássica e pela contemporaneidade: Daniel Defoe, Jean-Jacques Rousseau e Marguerite Yourcenar.

4.2. As lições de Defoe, Rousseau e Yourcenar

A ruptura constatada à altura do décimo capítulo¹²⁴ anuncia novas possibilidades no nível semântico e na posição assumida pelo narrador. Até então, distinguimos uma forma de escrita autobiográfica que, segundo Pouillon¹²⁵ (1974, p. 45), possibilita ao sujeito um registro do passado “enquanto ele ainda é presente, ao tempo em que se vai desenrolando”, o que implica uma separação de si mesmo e uma visão de si “por detrás”, rever-se “a fim de se julgar, justificar-se e polemizar”. Embora desprovida das marcas que configurem o gênero diário, a modalidade “memorialista” praticada pela personagem saramaguiana, na primeira parte do romance, carrega a tonalidade confessional daquele que atesta uma vontade de afirmação do eu em revisão dos seus atos. Entretanto, o homem estático que se indaga no mundo abre espaço para o homem que quer se preparar para sair e apreender esse mundo. Qual seria o caminho a seguir, senão o das “recordações”? A ruptura temática pede que o narrador assumira outra face para continuar a escrita sobre si. Eis que o pintor aprendiz da escrita recorta, então, um momento do passado – a viagem feita à Itália tempos atrás – e, nesse espaço rememorado, mergulha sua caneta, para dele extrair as suas titubeantes crônicas de viagem que nos chegam sob a forma dos “exercícios de autobiografia”.

Preâmbulo desses “exercícios de autobiografia”, o capítulo décimo se configura como lugar privilegiado do trabalho intertextual. Para “adestrar a mão, como se estivesse a

¹²⁴ Considerando a estrutura tripartite da obra, esse capítulo ocupa posição intermediária entre a primeira e a segunda partes.

¹²⁵ Pouillon (1974, p. 45) distingue duas formas de autobiografia: “as recordações, nas quais o autor esforça-se por estar ‘com’ aquele que foi um dia e as memórias, nas quais o autor procura rever-se a fim de se julgar, o que supõe que ele separa-se de si mesmo e se vê por detrás”.

copiar um quadro” (SARAMAGO, 1983, p. 128), fragmentos dos textos autobiográficos modelares de Defoe, Rousseau e Yourcenar são integralmente transcritos pelo pintor aprendiz da caligrafia autobiográfica.

Liberto das amarras de si, o pintor copista deixa-se capturar pelas estéticas dos escritores renomados, por ele escolhidos, e passa a viver no mundo enclausurado da cópia dos seus textos. Piglia reflete sobre “o copista, o amanuense, o escrevente, o transcritor que escreve fielmente aquilo que lê”, considerando-o “uma representação extrema do leitor”. No vínculo que estabelece, o copista, invisível, lê para ocupar o lugar do escritor, recupera o seu passado para escrever no lugar dele - “o imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada, dizia Foucault, falando de Flaubert” (PIGLIA, 2006, p. 71 e p. 27).

Segundo Bakhtin (1997, p. 106), “o gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo.” Diz Butor: “escrevemos sempre *dentro* da literatura. Já que *representamos* nossa obra em nossa obra (não somente o resultado mas o trabalho), devemos também representar aí a literatura que é seu meio ou seu elemento, por citações” (BUTOR, 1974, p. 201).

Através do recurso do intertexto, Saramago convoca vozes consagradas pelo cânone¹²⁶ da literatura autobiográfica, as quais lhe possibilitam adotar filiações para o seu romance, contestar e recusar modelos e instaurar o “seu” novo romance. No interior do *Manual de pintura e caligrafia*, os fragmentos de Defoe, Rousseau e Yourcenar ganham nova vida: o fato de serem retirados do seu contexto já os transforma, assim como o novo contexto onde são introduzidos – “a citação mais literal é já, em certa medida, uma paródia”¹²⁷ (BUTOR, 1974, p. 201-202). No novo contexto, esses textos representativos das tendências do seu tempo se transformam em estímulos e instrumentos de renovação estética – “transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida” (SARAMAGO, 1983, p. 128).

Coincidentemente, a aprendizagem de H. passa pelas reflexões do teórico da autobiografia, Philippe Lejeune. Os textos matrizes, por ele colocados em estudo, didaticamente encaminham as demarcações do gênero propostas pelo estudioso francês. Por serem narrativas em prosa que narram histórias de uma vida individual em primeira pessoa, satisfazem as condições da linguagem e do tema, colocadas por Lejeune para caracterizar o

¹²⁶ Segundo Perrone-Moisés (2003, p. 61), “a palavra *cânone* vem do grego *Kanón*, através do latim *canon* e significava “regra”. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares”.

¹²⁷ Ao comentar esta passagem referida a Butor, Leila Perrone-Moisés (1979, p. 210) reflete sobre o trabalho de absorção e transformação de outros textos por um texto, acrescentando que o *fracionamento* do texto de origem, os cortes que são operados no seu interior “podem substituir a gramática original por outra”. Para a ensaísta, igualmente interferem os modos de abordagem e de apropriação no novo comentário.

gênero autobiográfico. Entretanto, serão as diferentes formas de tratamento da identidade autor/narrador/personagem que encaminharão o discurso de H., leitor de Defoe, Rousseau e Yourcenar, sobre as fronteiras instáveis entre realidade e ficção.

A despeito da ausência de marcas tipográficas indicativas da apropriação (tais como as aspas) e da descontinuidade apreendida pelo todo textual, o conglomerado ganha coerência com a voz da personagem narradora. Esse sujeito unificador que, estrategicamente, admite o adestramento a partir da cópia, passa a ordenar as peças fragmentárias de modo a satisfazerem a condução da sua tese sobre as relações realidade/ficção, questão que o texto autobiográfico carrega em seu bojo. Sua presença se faz sentir na escolha dos textos e no seu encadeamento segundo critérios cronológicos e dos diferentes graus de ficcionalidade que apresentam, bem como na administração das aparentes tensões entre essas matrizes exemplares de escrita autobiográfica. Tudo converge para a problematização da realidade, como verdade única – caminho contestador e subversor da tradição, que conduz ao novo comentário radical: “toda verdade é ficção” (SARAMAGO, 1983, p. 130).

Até mesmo o ato da cópia se reveste de função retórica, reforçando a adesão do aprendiz ao universo da diferença promovido pela ficção: “tendo porém copiado, ousou afirmar que tudo quanto ficou escrito é mentira. Mentira do copista, que não nasceu em 1632 na cidade de York. Mentira do autor copiado, de Daniel Defoe, que nasceu em 1661 na cidade de Londres” (SARAMAGO, 1983, p. 128).

Não é por acaso que o pintor saramaguiano aproxima do leitor os fragmentos de *Robinson Crusée* (1719), de Daniel Defoe, e das *Confissões* (1764), de Jean-Jacques Rousseau, obras representativas da tradição confessional do século XVIII. Segundo Rocha (1992, p. 14), essa tradição se prolonga e justifica a vaga intimista dos nossos dias. A esse intimismo Marguerite Yourcenar, magistralmente, se mostra simpática com as suas *Memórias de Adriano* (1951), obra escolhida por H. para dialogar com as anteriores.

Segundo Arnaut, Robinson, Rousseau e Adriano protagonizam “diversos modos de contar existências”: “a invenção”, “a confissão” e “a re-composição” da memória. Nesses textos/testemunhos, “o conceito de verdade se multiplica, esbatendo-se e espreado-se” (ARNAUT, 2002, p. 162).

A despeito de ser invencionado por Saramago, H. assume a tonalidade confessional rousseauiana em seu relato. Os diferentes graus de adesão à realidade colocam os textos de Defoe e de Rousseau em contraponto. A partir desse confronto, o pintor H. esboça a definição dos seus parâmetros estéticos a respeito do gênero autobiografia.

Obra situada no limiar do gênero – “tangencialmente autobiográfica”, conforme designação de Rocha (1992, p. 6) – *Robinson Crusoe* suscita, no aprendiz, reflexões irônicas a respeito do “compromisso” com a verdade, possível de ser averiguada apenas em relação aos fatos históricos tratados como pano de fundo do romance. Ao afirmar que “a verdade, se ali está, só poderia ser a de Robinson Crusoe” (SARAMAGO, 1983, p. 128), o leitor H. compactua com a verossimilhança, critério de veridicidade possível ao universo ficcional, no qual coloca a personagem criada pela imaginação de Defoe. Embora a história narrada por *Robinson* seja baseada num evento real¹²⁸, a não coincidência das identidades Daniel Defoe/Robinson Crusoe/Alexander Selkirk instaura a incerteza no leitor H., que procura “entender-se neste cruzar de fios, desenredá-los, distinguir os verdadeiros dos falsos e (trabalho ainda mais sutil) definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade” (SARAMAGO, 1983, p. 128).

Instaurada no espírito do leitor, a dúvida aponta para a possibilidade ficcional da obra e inviabiliza o “pacto autobiográfico” que, segundo Lejeune (1975, p. 26-29), determina a condição autobiográfica do texto, fundando-a numa identidade entre a personagem narradora e o autor. Essa identidade sequer é aventada de forma implícita através do emprego de títulos ou em prefácios. Diferentemente, essa condição é preenchida pelo testemunho pessoal de Rousseau em suas *Confissões*¹²⁹, obra que, por trabalhar com personagens verdadeiras, como distingue o leitor H., promete “mais veracidade que toda a ficção de Defoe” (SARAMAGO, 1983, p. 129).

Sabemos que o pintor saramaguiano encaminha um discurso que problematiza as fronteiras entre o factual e o verossímil, assumindo a defesa da ficção. Como então lidar com a autobiografia de Rousseau, - produção literária que “narra o que aconteceu”, em detrimento da representação do que “poderia ter acontecido, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28) -, senão através do recurso da ironia? Municida com a seta cáustica de um “mais”, a fala de H. desestabiliza a idéia de “veracidade” através de uma estratégia que mescla a “ficção de Defoe” à forma fiel à realidade praticada por Rousseau: “não noto qualquer diferença, salvo na escrita entre esta realidade e aquela ficção (SARAMAGO, 1983, p. 129).

¹²⁸ *Robinson Crusoe* (1719) é a obra mais marcante do escritor inglês Daniel Defoe. Narra uma história baseada na real aventura vivida pelo marinheiro Alexander Selkirk que, por entrar em disputa com seu capitão, passa a viver solitário, na ilha de Juan Fernandez, próxima da costa do Chile, durante o período de quatro anos (THORNLEY & ROBERTS, 1984, p.81).

¹²⁹ Obra considerada modelo do gênero autobiografia. Empregado por Schlegel, o termo “autobiografia” aparece em 1789, mas a sua implantação decorre do reconhecimento das *Confissões* como sendo o seu paradigma. Segundo Georges May, a implantação do termo e o sucesso da obra de Rousseau assinalam a tomada de consciência da existência literária da autobiografia (ROCHA, 1992, p. 14-15).

Ampliando o seu grau de agudeza, a crítica do aprendiz H. radicaliza sua posição quando alcança as “definições” do gênero, colocando sob escrutínio a idéia de aferição da veracidade em algo exterior ao texto, ou seja, nas fontes que determinaram a experiência do autor. Para tanto, sujeita a fala de Rousseau “nasci quase morto” (destacada do trecho selecionado) à correção biográfica, atribuindo a sua origem à informação que alguém teria lhe fornecido durante o decorrer da vida. O discurso cômico se instaura com o comentário, colocado entre parêntesis “(porque ele próprio, sem consciência, ou sem ela o bastante, não o podia saber então)”. Experimenta o humor pirandelliano com a auto-inclusão - “também eu, pelas mesmas razões, não o podia saber quando nasci, mas, ao contrário de Jean-Jacques, não precisei que mo viessem dizer”. Num movimento de gradação, resvala o sarcasmo quando aplica o raciocínio lógico, próprio dos que praticam a filosofia ao próprio discurso, para desestabilizar as possibilidades da linguagem verbal como veículo de expressão do conhecimento verdadeiro: “tendo nascido, nasci no princípio da minha morte, portanto quase morto. Ponho como hipótese que a aparadeira que me ajudou a sair do ventre de minha mãe terá dito: ‘Esta criança vem cheia de vida.’ Enganava-se” (SARAMAGO, 1983, p. 129).

Tendo atribuído um “atestado de ficcionalidade” à obra de Rousseau considerada paradigma do gênero que pretende honrar seu compromisso com a realidade, o aprendiz H. destaca pequeno trecho das *Memórias de Adriano*¹³⁰, onde Marguerite Yourcenar, num rasgo de auto-referencialidade, expõe ao seu leitor, exata e exemplarmente, aquilo que o pintor saramaguiano vem tentando nos dizer acerca da relação realidade/ficção: “a ficção oficial quer que um imperador romano nasça em Roma, mas foi em Itália que eu nasci [...]. A ficção tem coisas boas: prova que as decisões do espírito e da vontade transcendem as circunstâncias [...]” (SARAMAGO, 1983, p. 130). Bom autodidata, o pintor saramaguiano sintetiza as lições apreendidas:

Alguém conta a vida de alguém que não existiu ou não existiu assim: Defoe inventa. Alguém conta uma vida dizendo-a sua e confiando na nossa credulidade: Rousseau confessa-se. Alguém conta a vida de um ser que viveu antes: Marguerite Yourcenar memoriza Adriano, é Adriano na memória que lhe inventa (SARAMAGO, 1983, p. 130).

Com Marguerite Yourcenar, o pintor aprendiz da escrita autobiográfica conclui: “tudo, provavelmente, são ficções”. Ainda através da escritora da literatura francesa são absorvidas grandes lições sobre a ficção que trabalha as relações com a história: “a vida autêntica de Adriano é devagar esmagada, triturada, desfeita e recomposta com outra figura”,

¹³⁰ Segundo Calderaro (1980, contracapa), *Memórias de Adriano* é um livro monumental escrito e construído à maneira das antigas catedrais, durante anos de trabalho, de pesquisas, de aprimoramento. Iniciado em 1924, foi concluído cerca de vinte e sete anos depois (1951).

como o foi, tempos depois, a vida de Jesus, na ficção de José Saramago. Motes para romances tais como *Memorial do convento* e *História do Cerco de Lisboa* são identificados nas reflexões de H. sobre a atuação da “ficção oficial” que quer fazer nascer Adriano em Roma: “se coisas assim a ficção oficial usa fazer, que coisas tão mais extraordinárias não teria feito a ficção particular?” (SARAMAGO, 1983, p. 130 e p. 131).

Réplicas à tal questão serão encontradas, mais adiante, nos romances de José Saramago, escritor que usa fazer coisas das mais extraordinárias com a sua imaginação. Extraindo o possível do impossível, segue o escritor da literatura portuguesa, em sintonia com a mestra Marguerite Yourcenar, problematizando as relações que a ficção particular estabelece com a história oficial, procurando satisfazer a ânsia comum, de “acesso às coisas que ultrapassam a realidade”, conforme diz a epígrafe da escritora que entesta o romance *Memorial do Convento*:

“Je sais que je tombe dans l’inexplicable, quand j’affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d’accès aux choses que dépassent la réalité”¹³¹ (YOURCENAR, apud SARAMAGO, 1996, p. 9).

4.3 A vida, a viagem e a escrita

Conferindo significância ao espaço de passagem “por onde os corpos passam e por onde detemos o olhar” (SARAMAGO, 1983, p. 275), Saramago dilata a parte intermediária do seu romance *Manual de pintura e caligrafia*, tornando os “exercícios de caligrafia autobiográfica” o pólo de atenção do seu tríptico romanesco.

Fazendo do caminho de busca de H. a sua própria trajetória, o romance *Manual de pintura e caligrafia* tem a sua “iniciação” com a pintura, deixando para a parte intermediária o enfoque sobre a “caligrafia” singular dos exercícios autobiográficos. Tendo buscado, na pintura, os parâmetros da sua essência artística, agora vai buscar, através do reconhecimento das categorias narrativas, o caminho transitável em direção à forma romance que se esboçará na parte final da narrativa.

Traços de Saramago cronista e poeta são identificáveis no discurso do protagonista que se deixa envolver pelas imagens e ritmo das cidades enquanto registra o

¹³¹ “Sei que sucumbo no inexplicável, quando afirmo que a realidade – esta noção tão instável –, o conhecimento mais exato possível dos seres é nosso ponto de contato, e nosso desejo de acesso às coisas que ultrapassam a realidade” (YOURCENAR apud SARAMAGO, 1996, p. 9).

espaço italiano revisitado pela memória. Machado e Pageaux (1988, p. 34) referem-se à “viagem retranscrita” como aquela “que pode servir mais ou menos de modelo para outras formas literárias além da narrativa de viagem propriamente dita”, mais especificamente modelo para essa “forma literária muito específica que é a viagem imaginária”.

Não é por acaso que H. direciona o seu processo de aprendizagem para a viagem retranscrita. Até mesmo a “equivocada” superposição entre os gêneros – viagem e autobiografia – pode ser justificada pelo grau de vizinhança entre eles, pois

Na narrativa de viagem, o escritor-viajante é ao mesmo tempo produtor da narrativa, objeto, por vezes privilegiado, da narrativa, organizador da narrativa e encenador da própria personagem. Ele é assim narrador, ator, experimentador e objeto da experiência. Ou ainda, o memorialista dos seus feitos e dos seus gestos, herói da própria história [...] (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 34).

Os “exercícios de autobiografia” refletem o autodidatismo que move o pintor saramaguiano que confessa adivinhar as habilidades da escrita, praticando-a exaustivamente. Através do trabalho com a palavra, o processo criativo se expõe aos olhos do leitor com todas as dúvidas, hesitações e rasuras que dele participam e o manual da escrita romanesca é edificado de forma intermitente e didaticamente organizado: as normas da escrita romanesca assimiladas num capítulo que recebe um título são posteriormente re-afirmadas, contestadas ou subvertidas nos capítulos seguintes, que funcionam como pedagógico comentário meta-narrativo.

“Decido continuar a escrever, talvez a minha vida, a passada e esta de agora, talvez a vida porque dela de repente me parece mais fácil falar do que da minha própria”. Ao decidir continuar com a escrita, H. adere à arte da ficção como forma encontrada para expressar as suas impressões acerca da vida: “estas coisas que escrevo, [...], estou-as inventando” (SARAMAGO, 1983, p. 125 e p. 126-127). O manuscrito produzido desde então nos é apresentado na forma dúbia fragmentada - “exercícios de autobiografia, em forma de narrativa de viagem”. Ao seu criador, é conferido o estatuto de “autor”. A compreensão simultânea do mais restrito incluído no mais extenso¹³² – os exercícios de caligrafia no romance *Manual de pintura e caligrafia* – justifica a idéia de justaposição do autor José Saramago na entidade autoral fictícia, por ele criada, o pintor H..

Ermado pelo ato da escrita, o escrepintor continua ocupando o mesmo espaço interior, preservado das vicissitudes do ambiente externo. Assumindo o isolamento necessário

¹³² Identifica-se aqui a figura de linguagem sinédoque (do grego *synedochê*, compreensão simultânea de várias coisas), não raro identificada com a metonímia; neste caso específico, consiste em designar o mais restrito pelo mais extenso, ou seja, a parte pelo todo (MOISÉS, 1988, p. 478).

à concentração na composição do texto, vem dar à conhecida “pequena mesa”, à mesma “luz” e à fascinante “caligrafia”. A solidão continua sendo sua companheira, com a diferença dada pelo acréscimo do esforço de objetivação: enquanto ele ainda busca encontrá-la (a solidão) entre as quatro paredes, evita-a deixando-se transportar, através da memória, a lugares diversificados visitados num passado não muito distante que cobre a viagem feita à Itália.

O fato do aprendiz H. encontrar os parâmetros da escrita autobiográfica em Defoe, Rousseau e Yourcenar encaminha uma provável aproximação da forma de “narrativa de viagem” praticada nos seus exercícios similar àquela eleita pelos romancistas consagrados pela tradição e que também teriam “viajado”.

Em seu estudo do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a partir da forma “shandiana”¹³³ praticada por Laurence Sterne no século XVIII, Rouanet destaca que, no “Prólogo da terceira edição” do seu romance, o próprio Machado delimitou uma família intelectual composta de autores que aderiram a esta “certa forma” de trabalhar o tema da viagem. Sterne seria o “patriarca da família” e ele (Machado), Xavier de Maistre e Almeida Garrett seriam seus “descendentes” (ROUANET, 2004, p. 336) - “toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida” (ASSIS, 1971, p. 512).

Com efeito, alguns dos “contornos conceituais” da forma “shandiana” elencados por Rouanet (2004, p. 336) - tais como a “presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa” e a “técnica de composição difusa e livre, isto é, digressiva e fragmentada” - podem ser identificados nos exercícios de escrita praticados pela personagem de Saramago, do qual ainda se pode dizer que “viajou na terra dos outros” e também “à roda da vida”. Sobre a tendência comum ao deslocamento geográfico, refletimos que toda viagem, por si só, já é uma digressão e, portanto, a sua narração oferece uma predisposição a incorporar desvios, expansões e devaneios. No tema da viagem, o homem é sempre surpreendido pela errância que o posiciona num mundo de contraste, onde as coisas são mais diretamente percebidas. Viajar significa multiplicar-se na diversidade da paisagem: é parar, reparar e tomar consciência do processo. Mesmo a viagem empreendida pela memória pressupõe um parar, reparar e um seguir adiante autoconsciente.

¹³³ O adjetivo “shandiano” é empregado por Rouanet (2004, p. 336) para justificar que a origem da forma praticada por Machado de Assis se encontra no romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

Contado no presente, o passado é revivido nos exercícios como se tudo estivesse acontecendo de novo. Em função dessa superposição e da diferença mínima entre o passado rememorado e o presente da escrita, por vezes, perdemos a referência da posição do narrador: não sabemos se estamos diante do pintor que, hoje, rememora seus passos no decorrer da viagem feita dois anos atrás ou se estamos diante do artista que passeia, neste momento, os olhos sobre o espaço na Itália. Em seu estudo *Matéria e memória*, Bergson (2006, p. 69) enfatiza que, através da memória, imagens passadas misturam-se constantemente à nossa percepção do presente, podendo inclusive substituí-la.

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere. Estes dois atos, percepção e lembrança, penetram-se portanto sempre, trocam sempre algo de suas substâncias [...] (BERGSON, 2006, p. 70).

O presente da escrita de H. se configura como campo de forças, no qual o passado do indivíduo se entrelaça aos inúmeros passados revolvidos pelo olhar perscrutador às obras produzidas pelas artes plásticas da cultura ocidental. O que o aprendiz efetivamente deseja com os “exercícios de autobiografia” é, conscientemente, experimentar outra vez o que viveu; ele quer reencontrar as imagens do passado, associando-as à ação habitual da escrita, para que esta cumpra a sua função de re-apresentação do objeto distante, prolongando seu efeito útil até o momento presente.

Colocando em marcha o mecanismo da memória, a caligrafia trabalha numa zona de conflito entre a consciência de si e a consciência do mundo. Esse jogo de forças explica as hesitações do “escrepintor”, que se refletem na ambigüidade genealógica do título – autobiografia e/ou narrativa de viagem -, e provocam um esforço no sentido de organizar a escrita como um processo consciente de criação. Como “autor modelo”¹³⁴, nos moldes propostos por Eco (1997, p. 42), H. se manifesta “no modo como organiza a história: não por meio de um enredo, mas através de um discurso narrativo”.

Como a mente que organiza “os exercícios de autobiografia”, o pintor saramaguiano atesta a tensão do encontro entre os discursos da autoconsciência e da narração dos fatos pertinentes à viagem. A sua receita “para duplicar a vida” é oferecida ao seu “leitor modelo”¹³⁵, explicitamente, em momento de registro da autoconsciência do seu poder

¹³⁴ Como princípio organizador do texto, dotado de uma ótica superior que tudo coordena, o “autor modelo” de Eco se aproxima do “autor implícito” ao texto, de Booth, conforme contempla o próprio ensaísta e romancista italiano (1997, p. 21).

¹³⁵ Na teoria do “autor modelo”, de Umberto Eco, as três componentes da trindade narrativa – autor modelo, narrador e leitor modelo - aparecem juntas, porque “o autor modelo e o leitor modelo são entidades que só se definem reciprocamente no decurso da leitura, de modo que cada um deles cria o outro” (ECO, 1997, p. 30).

organizador do texto: “fazer voltar tudo atrás não para repetir tudo mas para escolher e algumas vezes parar” (SARAMAGO, 1983, p. 195).

O movimento retrospectivo proposto implica uma estratégia que sacrifica a integridade do fio narrativo em função da sua organização racional. No entanto, como diz o nosso “autor modelo” H., “o próprio labirinto contém a linha reta, quebrada, sim, interrompida, sim”. E, se a linha labiríntica inicial instaurou, no romance, o espelho que fascina, a segunda parte do romance vai tratar do espelhamento explícito que implica o parar do fluxo para melhor o observar, pois esse desenho “é, ao mesmo tempo, o código e a decifração” (SARAMAGO, 1983, p. 228 e p. 95).

Emprestar racionalidade a um fluxo narrativo que privilegia a linha curva, nela conjugando movimentos retrospectivos distintos – os do percurso pessoal, da viagem e da escrita –, implica trabalhar a progressão articulada à digressão. A articulação entre a autobiografia, a viagem e a escrita se apóia na noção de progressão num percurso: as três comportam o deslocamento no espaço, em função de uma duração no tempo, e uma forma errante que viabiliza o parar para refletir, antes de seguir adiante, conforme aconselha a epígrafe que entesta *Ensaio sobre a cegueira*, romance que o escritor produzirá vinte anos depois deste manual de caligrafia: “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 9).

A estrutura marcadamente retrospectiva se fragmenta para alojar o pensamento que, de forma digressiva, se desdobra nas crônicas da vida, da viagem e da escrita. O resultado plástico desse desenho da caligrafia é um quadro cubista que destaca em primeiro plano os “cinco exercícios de autobiografia, em forma de narrativa de viagem”. Apresentados em forma de capítulos independentes, esses fragmentos trabalham basicamente o tema do deslocamento geográfico do pintor na Itália. Como se empregasse a técnica da colagem, o “autor modelo” organiza a apresentação do conjunto intercalando, aos “exercícios”, outros capítulos que introduzem o olhar autocrítico direcionado à escrita. O todo formado por esses fragmentos é perpassado pelo movimento autobiográfico que flui naturalmente entre eles: “mais fácil me foi ir dizendo quem era do que afirmar hoje quem sou”. O encaixe que promove a leitura de um conjunto coerente só será possível através do movimento de circunvolução, que desvela, no seu reverso, vestígios da costura de um fragmento no outro, ao qual está justaposto: “pintura de duas faces que recusa a espessura da tábua”, estes

“denominados exercícios de autobiografia, não valem nada sem as leituras que deles tentei fazer depois”¹³⁶ (SARAMAGO, 1983, p. 257, p. 209 e p. 227).

Configura-se uma caligrafia sinuosa em que algumas informações chegam ao leitor por desvios, como se a linguagem girasse sobre o vazio, desfazendo o mistério anteriormente ocultado. A tensão entre o traço e a sua suspensão só é entendida dentro de uma ordem – a da sucessividade, regida pelo tempo -, ajustando-se a importância do papel do “autor modelo” como organizador dessa estrutura temporal complexa. Daí se depreende a reflexão de H. - “se me lancei a esta escrita foi precisamente para me dar tempo de pensar com tempo” (SARAMAGO, 1983, p. 274) –, que ecoa na forma híbrida, por ele eleita, que associa a digressão à progressão dos fatos narrados. Nos tempos verbais empregados, encontramos convincentes marcas lingüísticas desse trabalho artesanal de organização.

Enfocamos o “primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem”: a partir de “eu [...] me limitei a tomar fugidia posse de um pequeno espaço de Milão”, o narrador instaurado por H. indica lingüisticamente um ponto no passado, através do qual está ingressando no universo da narração dos fatos decorrentes do seu deslocamento físico no espaço italiano. Entretanto, logo a seguir, essa retrospectiva é interrompida, para a inserção de um longo comentário, marcado lingüisticamente pelo emprego do verbo no tempo presente¹³⁷:

Decerto não se espera de mim um guia ou um roteiro de obras de arte [...] Mas um homem avança por espaços que a arquitetura organizou, por salas povoadas de rostos e figuras – e certamente não sai sendo o que era ao entrar [...]. De castelos sabemos bastante, nós que temos o culto oficial deles. (SARAMAGO, 1983, p. 134-135).

Evidencia-se uma perda da objetividade, em função da mudança de enfoque provocada pelo envolvimento do sujeito enunciador com o espaço por ele descrito. Tal desvio viabiliza o comentário autoconsciente sobre o gênero experimentado e o ingresso tateante no gênero da autobiografia. Esta chega dissimulada e de forma sutil quando o narrador se anuncia um português entre todos “nós” que temos o culto oficial do castelo. Essa forma singular de auto-apresentação se contrapõe àquelas assumidas pelos autobiografados de Rousseau e Defoe, preocupados em situar a história das próprias vidas a partir de dados

¹³⁶ O desdobramento temático do discurso – viagem e autobiografia – encaminha o nosso trabalho de análise do texto segundo essa dupla perspectiva. O caráter digressivo e auto-reflexivo do romance de Saramago impõe-nos retomadas durante a análise dos cinco exercícios de caligrafia, justificáveis em função do envolvimento com o trabalho da aprendizagem que privilegia o método da repetição exaustiva ao qual se submete o protagonista.

¹³⁷ Empregamos a teoria dos tempos verbais proposta por Weinrich (1973), em sua obra *Le temps* (anteriormente citada) para trabalhar as marcas lingüísticas que situam o leitor frente à atitude de locução assumida no texto, no processo comunicacional da linguagem

documentais do nascimento e nacionalidade. Depois de experimentar essa distensão, o narrador retoma o relato da sua jornada pela memória cultural preservada nos castelos, nos museus e na Pinacoteca de Milão. Às imagens do passado distante H. associa a lembrança dos acontecimentos da vida cotidiana que seus olhos atentos registraram enquanto deambulava pelas ruas da cidade italiana, capturadas em efervescente momento de reivindicação por parte dos trabalhadores das indústrias. Prevalece, portanto, no todo do exercício, a situação de locução do mundo narrado, a despeito da inserção de pequenos comentários sobre as imagens visuais que impressionaram o passante e que conferem o equilíbrio digressivo necessário à progressão dos fatos relatados.

“A isto que escrevi, chamei (primeiro) exercício de autobiografia” (SARAMAGO, 1983, p. 139). Com essas palavras, o narrador adentra o capítulo que tem por tema a leitura autocrítica do precedente exercício que narra o itinerário em Milão. Estamos agora diante do movimento retrospectivo de outro percurso: a jornada da escrita. Incisiva no emprego do pretérito perfeito - “escrevi” e “chamei” -, a atitude de locução determina o ponto no passado a partir do qual passam a ser recuperados os movimentos do fio negro da caligrafia que cobrira os eventos ocorridos em Milão. O trabalho de auto-correção implica “fazer voltar tudo atrás para escolher e parar”, a fim de inserir comentários que absorvem anotações auxiliares, palavras que lhe faltaram, dificuldades encontradas, sensações experimentadas e desenhos do seu mundo imaginário - enfim, tudo o que foi feito fora do produto apresentado e que a ele se justapõe como a “outra face da pintura que recusa a espessura da tábua”.

O movimento retrospectivo se presta apenas para organizar pontualmente as escolhas dos momentos de ruptura. Assim é que, logo após a “chamei (primeiro) exercício de autobiografia”, o narrador emprega o verbo no presente para retomar o tema da autobiografia, em extensa digressão:

[...] e creio não me ter enganado nem enganar [...]. Afinal, as confissões de Rousseau e as fictas lembranças ou memórias de Robinson ou de Adriano não passam de dóceis acatamentos às regras de um gênero: todas começam num ponto comum, a que se dá o nome de nascimento, e são, se bem repararmos, outras transpostas histórias que igualmente podiam começar, ainda mais obedientes à tradição, por ‘Era uma vez’. (SARAMAGO, 1983, p. 139).

O tratamento irônico conferido às obras consideradas modelares pela tradição complementa e justifica a forma singular escolhida por H. para apresentar a sua nacionalidade, no fragmento anterior. Numa espécie de jogo insólito de dissimulações, o “autor modelo” dos “exercícios de autobiografia” (des)organiza o fio narrativo através de

regulares ocultações. A estratégia adotada para recuperar a organização temporal e alcançar a coerência na “aparente” incoerência é simples: o movimento de circunvolução de um fragmento desvela a face oculta da escrita no outro. A regra é registrada no manual de H.:

[...] na primeira vez se usa sempre a língua secreta que tudo diz e nada consente entender. Só a segunda língua explica, mas tudo votaria a ficar oculto se o código da primeira língua, nesse preciso momento, fosse esquecido ou perdido. A segunda língua, sem a primeira, serve para contar histórias, as duas juntas é que fazem a verdade. (SARAMAGO, 1983, p. 163).

A estética da digressão assumida por H. aciona uma “maquinaria” semelhante àquela proposta pelo narrador de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, romance igualmente modelar, produzido no século XVIII, por Laurence Sterne: os movimentos contrários de progressão e digressão são “introduzidos” na obra e ali “reconciliados” com “tais intersecções”, “uma roda dentro da outra, que toda a máquina, no geral”, se mantém “em movimento” (STERNE, 1998, p. 100).

Nos “exercícios” de H., tais intersecções são trabalhadas através do tema da autobiografia que emerge, sutil e naturalmente dissimulada, nas digressões entrelaçadas à progressão dos fatos narrados da viagem à Itália e da viagem da escrita. Não se trata apenas de observar o que é facilmente visível nos fatos relatados, mas principalmente perceber, na obra, os contornos disfarçados da projeção do artista. O “autor modelo”, criado por Saramago, tem consciência de que o mecanismo se mantém graças à tensão gerada entre progressão e digressão - “esta tensão que é como um dorso móvel e arqueado, ondulante, de talvez, cobra”. O bom funcionamento da engrenagem é o estímulo abalizador da conduta do escritor, que passa a ser regida pela rigorosa auto-avaliação: verificar se é “capaz de ser, ao mesmo tempo, ou sucessivamente, autor e julgador” dos seus “autos (actos)” (SARAMAGO, 1983, p. 161), poder que lhe dá a dupla qualidade de observador e observado.

O rigorismo do escritor lembra aquele “perfil talhado a enxó” que aparece por trás do artista, o olhar crítico desferido por sobre os ombros capturado ao comprador de quadros retratado por Bruegel – aquele tipo de espectador que pode ser “o leitor modelo” do texto que o escritor tem em mente, “espécie de tipo ideal” que o seu “texto prevê como colaborador e tenta criar” (ECO, 1997, p. 15).

Titubeante, H. inicia-se oficialmente na escrita transitando no terreno instável da ambigüidade e da auto-negação, como o demonstra o título que encabeça a primeira página do seu texto manuscrito: “*primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas*”. Eivado de subjetividade, o texto inevitavelmente assume uma tonalidade de reserva e desconfiança perante o seu interlocutor ausente,

representante dos leitores possíveis das suas palavras. Preocupa-se o autor em integrar, ao texto, aquelas dispensáveis explicações que bem poderiam constar como notas no rodapé, através das quais expõe as regras da coerência formal e temática sobre as quais se pauta o seu fazer e o compromisso que firma de respeito à originalidade daquele que o precedeu: “delimitado assim o meu pequeno espaço, postas à vista as bandeirolas que marcam os pontos de partida e de chegada, já não poderá ser-me objectado que onde escreveu Pedro não pode escrever Paulo, e que onde melhores olhos viram, hão-de fechar-se todos os outros” (SARAMAGO, 1983, p. 133).

Exaustivamente treinado na subserviência aos clientes que contratam os seus serviços de pintor, a atitude de H. diante daqueles que intui como futuros julgadores das suas palavras é cercada de “prudência” e de inócuas justificativas: “não devem esperar mundos e maravilhas de uma narrativa que tão acauteladamente começa”; “não é pequena pretensão considerar que uma rápida viagem por terras de Itália confere a alguém o direito de falar delas a mais que os amigos interessados e às vezes reticentes por terem ficado” (SARAMAGO, 1983, p. 133). Falar “a mais que os amigos interessados” fornece o perfil “exigente” do leitor crítico que H. “talhou a enxó” no decorrer do seu relato. Não é por acaso que o seu discurso encadeia sucessivas negações e o seu texto flui travado pela mão insegura que move a caneta.

Tecendo considerações sobre a relação de escritores – Kafka e Borges - com as mulheres como leitoras, Piglia afirma que, em sentido alegórico, “todos os escritores são cegos” e “não conseguem ver seus manuscritos. Têm necessidade do olhar de um outro. Uma mulher amada que leia a partir de outro lugar, mas com seus próprios olhos. Não é possível ler os próprios textos se não for sob os olhos de outro” (PIGLIA, 2006, p. 68). Seguindo o mesmo caminho trilhado por grandes escritores, nosso aprendiz da escrita recorre aos olhos da namorada Adelina, para que esta leia de outro lugar o seu relato de viagem.

A “satisfação maliciosa” é tradutora do sentimento de superioridade que toma conta do autor, enquanto aguarda o fim da leitura. Invertem-se os papéis: é do artista, agora “rei e senhor de escravo”, o perfil imponente talhado a enxó. Não por muito tempo será dono da situação, pois a leitura é inimiga e hostil é o veredicto: “não percebo por que chamaste ao artigo (é um artigo, não é?) primeiro exercício de autobiografia. Como pode uma narrativa de viagem ser uma autobiografia? [...] Ou é uma narrativa de viagem, ou uma autobiografia” (SARAMAGO, 1983, p. 148-149).

O que H. escreve, a partir de então, ele o lê, rigoroso, em função da hostilidade do olhar do outro. A co-autoria estabelecida com esse leitor crítico, oficialmente, se instaura no texto a partir do “*segundo exercício de autobiografia*”. Este ganha “*a forma*” genérica e

ingenuamente preservada de “*capítulo de livro*” e apresenta, no seu decorrer, como o próprio autor o constata depois, “um outro e melhor fôlego narrativo, mais cuidado no estilo e aquele ar composto de quem já se sabe observado”.

O título do segundo exercício, *Eu, bienal de Veneza*, indicia o grau de subjetividade que ainda direciona a escrita do aprendiz. “*O comprador de bilhetes postais*”, título do terceiro exercício, anuncia, com o emprego da terceira pessoa, um esforço em direção à objetividade. Apesar do enfoque temático ainda estar voltado para a figura do enunciador - uma vez que ele é o “comprador de bilhetes” -, apesar de a ênfase incidir sobre o observador e as impressões nele provocadas pelas obras visitadas na bienal de Veneza, aos poucos ocorre a valorização do espaço em detrimento do sujeito, o que vai conferindo uma nova e mais objetiva tonalidade ao relato. Um avanço em direção a uma maior objetividade é experimentado no quarto exercício - “*Os dois corações do mundo*” -, o qual cobre a visita a Florença e a Siena. Nessa altura, o escritor trabalha simultaneamente o quadro dos *Senhores da Lapa*, onde emprega toda a sua lucidez no tratamento irônico dispensado pelo seu pincel ao casal retratado (SARAMAGO, 1983, p. 155 e p. 197).

O equilíbrio é alcançado no quinto exercício. A mão do “escrúpulo” já não hesita quando toma da caneta e escreve: “*quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras*” (SARAMAGO, 1983, p. 221). Demonstrando que a maturidade advém da distância a qual permite iluminar e avaliar o que já foi escrito, H. retoma o primeiro título. Assume, de maneira incisiva, não só a dicotomia entre os gêneros narrativa de viagem e autobiográfico, como também a ambigüidade que faz da sua caligrafia um espaço de conjugação de focos. Esse tipo híbrido de jornada na escrita viabiliza trabalhar a articulação das sombras da própria vida projetadas pelas imagens plásticas iluminadas pela tradição, que são registradas pelo atento olhar do narrador, enquanto simultaneamente vai produzindo um percurso sistemático de aprendizagem, através da formação de uma “*ótica*” que, segundo Dal Farra (1978, p. 24), aponta para “a origem da emissão geradora do universo romanesco”.

A ordenação fragmentária do texto favorece a abertura ao discurso auto-referencial – atribuído ao “autor implícito” - que o adentra; como resultado, a seqüência narrativa dos eventos da viagem carrega as mesmas sinuosidades e ondulações que conferiram singularidade à forma inicial do relato de H. e igualmente viabilizaram o intenso dialogismo intertextual nele constatado. O processo de formação na escrita reconduz os passos de H. à pintura e à elaboração dos singulares quadros dos *Senhores da Lapa* e do *Santo António*, aos quais, de forma segura, imprime avanços temáticos e formais. Aos poucos, o caos se organiza

com os acréscimos de marcas da cronologia e, embora fragmentado, o fio narrativo mantém a linearidade favorável à absorção das lembranças de viagem e das reflexões feitas durante a elaboração de novos quadros.

O estudo da autoconsciência escritural, aqui, implica olhar simultaneamente o material explícito que se apresenta à análise e a intertextualidade que, nos “exercícios de autobiografia”, pede visitação profunda aos textos (da literatura ou extra-literários) que são encaixados, bem como fazer as interpenetrações com as inúmeras citações de pintores, escritores e pensadores consagrados. Tendo em vista a transposição possível entre as linguagens da pintura e da caligrafia, o relato da viagem à Itália com finalidade de busca dos parâmetros estéticos para a pintura oferece farto material de reflexão sobre o gênero romance em formação na caligrafia de H..

4.4 Um pintor português em terras de Michelângelo

As “possíveis crônicas” de viagem saramaguianas carregam traços do Garrett viajante na própria terra: “de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crônica”- “a crônica do passado, a história do presente, o programa do futuro” (GARRETT, 1991, p. 11 e p. 17).

O “autor modelo”, que tudo sistematiza num texto, está presente na forma como a narrativa da viagem à Itália se estrutura em torno do olhar do observador que se divide entre o espaço interior dos museus, igrejas e pinacotecas e a *flanerie* no espaço exterior das ruas das cidades e dos deslocamentos entre elas. Esta é uma forma de ressaltar o caráter da arte como invenção de mundos possíveis aos quais se contraporia o universo urbano verdadeiro. No jogo dialógico do olhar que vasculha as ruas das cidades ou detalhes nas obras plásticas consagradas pela tradição, a personagem saramaguiana procura os caminhos de acesso às regiões mais secretas da alma humana. Marcas da subjetividade se evidenciam nas interferências efetuadas em relação ao grande espaço colocado à disposição do visitante, na forma como ele o recorta escolhendo um itinerário que privilegia observar obras de alguns artistas em detrimento de outros, ou selecionando, entre tantos, alguns museus, algumas igrejas e algumas pinacotecas.

O pintor H. de Saramago evoca G., “o pintor da vida moderna”, de Baudelaire que, “obcecado por todas as imagens que lhe povoavam o cérebro, teve a audácia de espargir tintas e cores sobre uma folha branca” (BAUDELAIRE, 1996, p. 15).

Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel [...] (BAUDELAIRE, 1996, p. 23-24).

Debruçado sobre a mesa tendo diante de si as folhas de papel destinadas aos “exercícios de autobiografia”, H. olha o traço que enrola e se desenrola sob a caneta com o mesmo encantamento com que olhara tempos atrás as coisas ao seu redor, durante a viagem que relata. Na sua atuação, identificamos traços da “metáfora do esgrimista”, através da qual Baudelaire aproxima os movimentos do artista moderno aos do esgrimista, pois ele “esgrime com o seu lápis, sua pena, seu pincel”, trabalhando “depressa e com ímpeto, parecendo temer que as imagens lhe fujam” (BAUDELAIRE apud BENJAMIM, 1975, p. 8).

Produto das andanças do pintor português em terras de Michelangelo, os “exercícios de autobiografia” guardam as marcas do processo de uma forma beligerante em andamento, forma essa que prevalece sobre a realização definitiva. Sua leitura revela um sujeito em conflito consigo mesmo que busca na aspereza a solução para as dicotomias que o envolvem. As mesmas portas que se abrem à subjetividade acolhem o entusiasmo e a ironia que a acompanham. Assim, ele é tal qual prevê Baudelaire (apud BENJAMIN, 1975, p. 8), “marcial embora solitário, contra-atacando seus próprios golpes”.

O pintor escritor adota uma técnica peculiar de escrita, exaustivamente elabora em fragmentos que são colocados em contraponto com a sua auto-avaliação, de tal forma que movimentos reiterados de circunvolução da caligrafia são reveladores do trabalho artesanal na sua primeira leitura autocrítica.

“Declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos” (SARAMAGO, 1983, p. 133). Somente a palavra, com o seu estatuto de ambigüidade, pode por em dúvida tal declaração do pintor português.

Digo coisas que todos dizem, mas este feltro pisado e repisado que é a cultura, que é a ideologia, que é também isso a que chamamos civilização, compõem-se de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram, convicções que esse nome se dão e tanto lhes basta – nesse feltro que tem a cor das diferentes cores que são os minúsculos fragmentos de Iã, Pedro e Paulo apóstolos põem a cabeça de fora no meu exercício de autobiografia e sorriem como quem julga ser o último a sorrir. (SARAMAGO, 1983, p. 141).

Com esses sorrisos fugidios e ambíguos dos apóstolos romanos, instaura-se o sutil e inevitável discurso da ironia como uma das linhas de força condutoras da narrativa do

percurso do olhar do pintor português sobre as obras de artistas plásticos italianos¹³⁸ consagrados pela cultura ocidental.

Como *flâneur* baudelairiano, que recorre “às memórias nela depositadas e recorda-se do seu próprio passado” (ROUANET, 2005, p. 76), a personagem saramaguiana perambula pelas ruas das cidades que fazem parte do seu circuito estético. Em Milão, o pintor se limita a tomar “posse” de “um pequeno espaço” - “um polígono cujo vértice mais imediato foi a Praça do Duomo, uma catedral cujo gótico flamejante, apesar do seu esplendor (ou por causa dele) me deixa frio”. Conduzido por essa frieza produzida pela arquitetura gótica, ele se detém diante do Castello Sforzesco e se proclama como português entre os portugueses que têm o culto oficial dos castelos: “mas os nossos castelos são, em regra, edificações nuas, donde cuidadosamente se retiraram todos os sinais de vida, obedecendo a uma singular preocupação de os manter isentos das máculas do uso e do cheiro da humanidade” (SARAMAGO, 1983, p. 134-135).

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, [...]. Assim, o apaixonado pela vida universal entra na multidão [...] (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21).

O pintor saramaguiano se detém nas ruas e praças, na observação das pessoas que passam e dos muros e fachadas que preservam os sinais da história. A idéia da arte como manifestação do povo direciona o olhar do pintor que continua cumprindo o seu percurso estético visitando espaços interiores dos museus, igrejas e pinacotecas – “sociedade encantada de sonhos pintados” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Desse universo interior, “certamente não sai sendo o que era ao entrar”. Entretanto, “são dois olhares diferentes aqueles do mesmo homem parado e confrontado no silêncio e no resguardo do museu, ou girando atento às pedras que os pés pisam” (SARAMAGO, 1983, p. 142).

Em suas reflexões sobre o “imaginário fragmentado da cidade”, Rogério Lima se reporta ao livro *A imagem da cidade*, de Kevin Lynch, para nos dizer que pelo fato de a cidade se configurar como “uma construção em grande escala no espaço”, ela “é sempre um organismo em mutação, pois, a cada instante, há algo mais que a vista não alcança, mais do

¹³⁸ Parece-nos que a ironia, aqui, tem como fundamento o orgulho dos italianos no que diz respeito à tradição de grandes manifestações artísticas, no campo das artes plásticas; talvez se configure como resposta àquele discurso proferido pela personagem do filme *Bom dia Babilônia*, dos irmãos Taviani: quando confrontado pelos produtores hollywoodianos, o artista plástico italiano, que procura sua sobrevivência na América, porta-voz de todos os seus conterrâneos, diz: “nós temos Michelângelo, e vós, o que tendes?”

que o ouvido possa perceber, uma composição nova em um cenário novo que espera para ser analisado” (LIMA, 2000, p. 9).

A memória flui entre esses dois olhares que procuram apreender o que a vista não alcança no grande espaço aberto ou nos espaços restritos das igrejas, pinacotecas e museus visitados; a autobiografia do pintor português emerge naturalmente lida na outra face das obras e das gentes que se mostraram ao seu olhar. A cidade de Milão, com os grupos de pessoas na Galleria Vittorio Emanuele e as paredes cobertas de dísticos, presentifica-se para H. como espaço de recuperação do ser português que carrega. Uma circunvolução das cenas revividas revela o que o espelho dúbio oculta em sua outra face e lhe possibilita, somente agora, através da escrita memorialista, apreender que o “cheiro de humanidade” está na gente que vai a Fátima e se arrasta (de joelhos) pelas estradas e no recinto, pagando promessas, clamando pecados” (SARAMAGO, 1983, p.141).

Segundo Machado e Pageaux, “a viagem é simultaneamente uma experiência humana singular, única, inconfundível para aquele que a viveu, e um testemunho humano que se inscreve num momento preciso da história cultural de um país: o do viajante” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 34). Desvelar os segredos dos espaços, procurar neles os sinais de vida e deles extrair “o cheiro da humanidade” passa a ser o mote das andanças do pintor saramaguiano em Milão.

Com olhos fitos no espaço revisitado, H. circula por corredores extensos, entra por portas baixas e estreitas até reviver “o súbito arrepio” numa sala a mais do Museu de Arte Antiga, cuja abóbada do teto lhe abre as portas da não realidade do paraíso criado por Leonardo da Vinci, em forma de floresta; na Pinacoteca de Brera, o arrepio acontece diante de uma suavíssima *Virgem e Menino* de Ambrogio Lorenzetti¹³⁹ e, na Igreja de Santa Maria delle Grazie, por instantes, o pintor itinerante se transforma em testemunha da agonia da *Ceia* de Leonardo. Da Pinacoteca Ambrosiana, destaca o enorme cartão da *Escola de Atenas*, desenho de Rafael, que suporta o olhar rápido do turista. Confrontado com a agitação nas ruas, o pintor é testemunha da inquietação, “jovens discutindo com adultos” e “carabinieri vigiando”; no museu a céu aberto, paredes se transformam em quadros cobertos de dísticos - “*Lotta Continua*”, “*Potere Operàio*”¹⁴⁰ - que prenunciam a invasão da *Università degli Studi* pela

¹³⁹ Ambrogio Lorenzetti, ativo entre 1319 e 1248, é pintor representativo do ciclo criador de Siena, do *Trecento* italiano (LOPERA e ANDRADE, 1995, p. 85-87). Posteriormente, enquanto rememora a visita a Siena, o narrador retoma o trabalho dos irmãos Lorenzetti – Piero e Ambrogio – enaltecendo principalmente as paisagens produzidas por Ambrogio.

¹⁴⁰ “Luta contínua” e “poder operário” se constituem em incitamentos ao engajamento da população às reivindicações dos sindicatos dos operários.

polícia milanesa, episódio que ocorrerá, segundo o narrador, alguns dias depois, enquanto ele andar pela Toscana (SARAMAGO, 1983, 136-138).

Tocado pela escrita das lembranças dos conflitos sociais e políticos, que a paisagem revisitada reflete, o pintor inicia um processo de reflexão que culmina com a transformação do seu discurso. Certamente, o homem que caminha procurando a recordação nas pedras por onde passou não segue sendo o que era antes. Pensar e criar símbolos que traduzem um mundo de luta e de revolução encaminham mudanças de perspectivas: para o novo que se anuncia - em sonhos ou impossibilidades - e para a linguagem empregada para traduzi-lo. Machado e Pageaux (1988, p. 34) refletem que “o conceito de uma cultura implica para o viajante-escritor, a escolha de uma escrita, a forma literária, mais ou menos pessoal, da sua narrativa”.

Adentrar a memória de Veneza, no segundo exercício – “*Eu, bienal de Veneza*” (SARAMAGO, 1983, p. 155) -, através da porta entreaberta pelo filme *Morte em Veneza*¹⁴¹, significa “baixar a guarda” e escancarar todas as aberturas ao intimismo que o cineasta Luchino Visconti conseguiu extrair a Thomas Mann: “desconcertante consciência de uma estranha expansão do seu íntimo, um desassossego errante, uma ânsia adolescente e voraz de distância” (MANN, 2004, p. 12).

O pintor foge deliberadamente dos espaços abertos valorizados pelo turismo, em busca da “única Veneza real”, da qual decorre o filme: “a do silêncio e da sombra, da negra franja que a água dos canais desenha no rente das fachadas, do cheiro insidiosamente pútrido de uma humidade que nenhum sol levanta” (SARAMAGO, 1983, p. 156). Nesse espaço que rememora o confronto do indivíduo com o silêncio e a morte prenunciada na arquitetura moribunda não cabe o discurso engajado refletido pelas paredes de Milão. Cabem, sim, as fímbrias do discurso ético do artista frente à efemeridade do belo: “quem poderá decifrar a essência e os atributos da natureza de um artista? Quem poderá compreender a fusão profunda e instintiva de disciplina e desenfreamento que lhe sujam?” (MANN, 2004, p. 74).

¹⁴¹ O filme *Morte em Veneza*, adaptação do romance *A morte em Veneza*, de Thomas Mann, foi dirigido, em 1971, pelo cineasta italiano Luchino Visconti (1906-1976). Inspirado na biografia do compositor Gustav Mahler, o romance de Mann, publicado pela primeira vez em 1913, narra a história da paixão que o escritor Aschenbach nutre pelo adolescente Tadzio, fascínio que o arrasta até Veneza, cidade onde a personagem inala os prenúncios da própria morte. Segundo Gatti, o filme tem como protagonista o ator britânico Dirk Bogarde, em destacada atuação ao lado do sueco Bjorn Anderssen, que faz o papel do jovem. Enquanto Veneza se decompõe na agonia da Belle Époque e o epicentro de uma epidemia de cólera, o sofrido compositor vivido por Bogarde descobre uma tardia paixão homoerótica (GATTI, 2002, p. 1). A crítica é unânime em considerar que Visconti conseguiu, através da linguagem cinematográfica, ultrapassar a proposta de Mann na literatura, o que faz do seu filme um dos mais aclamados do século do cinema e um clássico. Segundo Maturano (2006, p. 1), a película exprime ostensivamente o caráter de adaptação e não de reprodução de Thomas Mann, imprimindo um pragmatismo por vezes infiel à obra literária. O escritor do romance de Mann é transformado por Visconti no compositor do filme.

A eliminação, pelo cineasta Visconti, dos atributos que definem tacitamente a realidade de Veneza – “a Piazza San Marco, os Mori da Torre do Relógio, o Campanile, a Loggetta de Sansovino, o Palácio dos Doges, a fachada ou as cúpulas da Basílica” – encaminha reflexão do pintor português acerca da ficção que o cinema produz sobre a cidade “do silêncio e da sombra, da negra franja que a água dos canais desenha no rente das fachadas”, a “única Veneza real” para compor o cenário do filme *Morte em Veneza* (SARAMAGO, 1983, p. 155 e p. 156).

Segundo Eco (1976, p. 282), uma das funções da vanguarda em nosso tempo é romper a barreira de obviedade que cerca as “mensagens de massa inspiradas numa ampla redundância”. O narrador saramaguiano reconhece que esse papel é cumprido por Visconti em seu filme: “se um passe de mágica tirasse a Veneza tudo quanto de óbvio a ilustra aos olhos do mundo, a sua fascinação particular permaneceria intacta” (SARAMAGO, 1983, p. 156).

Tanto o texto literário de Mann, como a narrativa cinematográfica de Visconti traduzem “uma forma determinada de acesso ao mundo” que, segundo Iser (1996, p. 15-16) implica “a *seleção* dos sistemas contextuais preexistentes”, transgressão do sistema de referência da realidade que satisfará o ato de fingir, no qual “o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um atributo de realidade”.

A citação do filme de Visconti instaura o princípio da interatividade entre as imagens que, a partir do espaço labiríntico e intimista evocado de Mann, passam a reger a introspecção como forma esboço do discurso da autobiografia. Extremamente produtiva, a imagem de Veneza retorna posteriormente, quando o pintor elabora o retrato da senhora da Lapa, abstraído da realidade que tem diante de si: “a mão colhe de longe o que está no rosto, enquanto o pensamento se ausenta, [...] revê as correntes da Laguna, lentas, pastosas no lodo subjacente” (SARAMAGO, 1983, p. 194). Naquele momento, a reprodução da evocada imagem das “correntes da Laguna” encaminha a ambigüidade irônica alcançada pelo quadro.

Um elo se estabelece entre a memória dessa primeira impressão registrada por H. em Veneza, através da qual o artista se deixa esbater no espaço intimista da morte que a cidade suscita, e o “caos perturbado” sentido diante do “expressionismo exaltado e polêmico” das obras visitadas no interior do espaço da Bienal. Diante da escultura dos pássaros torturados, o pintor português acrescenta uma palavra a mais ao seu discurso engajado: “não poderei esquecer os pássaros de Trubbiani¹⁴², construídos de zinco, alumínio e cobre, estas

¹⁴² Referência ao artista plástico italiano contemporâneo Valeriano Trubbiani (1937 -) cujas esculturas apresentam composições teatrais, onde contrasta o sublime e o horror; tem como fio condutor do seu “realismo poético” - a crueldade ligada à tecnologia e à guerra. Trubbiani participou da XXXVI *Biennale di Venezia*, de

aves de asas largas, presas a mesas de tortura, imobilizadas no instante anterior ao da morte, ao grito-grasnido que somos obrigados a construir no nosso próprio cérebro”. Registrar a lembrança do *Quarto de Crianças*, do austríaco Oberhuber, pode significar um avanço no discurso surreal que tem a secretária Olga como protagonista: “uma sala abafada, com crianças gigantescas pintadas em tons vagos” (SARAMAGO, 1983, p. 157).

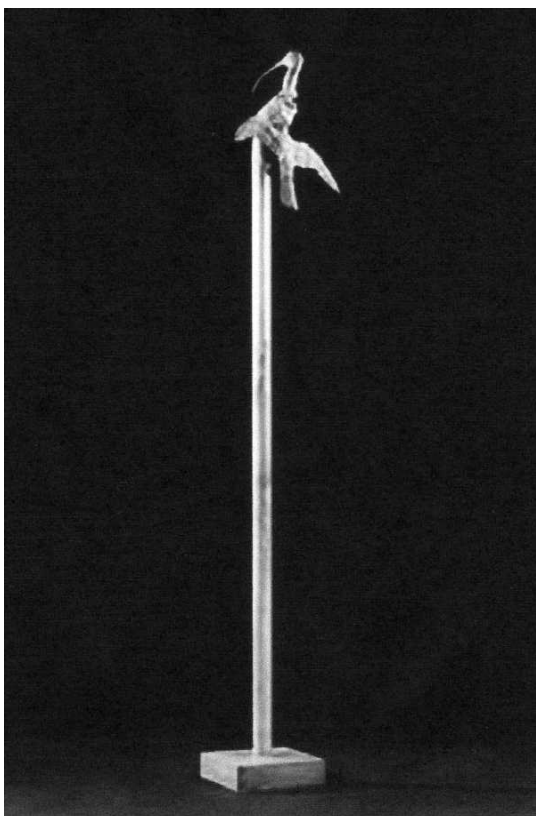


Figura 9: *Stato d'assedio*, 1971/72, de Valeriano Trubbiani.
Fonte: Cataloghi Roma moderna (2008).

1972, com a ambientação (ou instalação) “*Stato d'assedio*” (“Estado de sítio”), tema retomado em 1980. Segundo Enrico Crispolti, sua obra apresenta um “discurso plástico articulado a um sentido narrativo” que emana do interior de uma imagem substancialmente única, atitude orientada por um mágico ataque direto sobre o metal” (“*discorso plastico articolato in senso narrativo all'interno di un'immagine sostanzialmente unitaria, condotta con prestigioso intervento diretto sul metallo*” (BERARDI, 2007, p.1). Segundo Dettaglio (2004), em 1982, Valeriano Trubbiani colaborou com a cenografia do filme *E la nave va*, de Federico Fellini. Provavelmente o narrador do *Manual de pintura e caligrafia* se refere à instalação *Stato d'assedio* quando destaca a sua impressão diante dos “pássaros de Trubbiani”.



Figura 10: *Installazione Stato d'assedio/all'Italia*, 1980, de Valeriano Trubbiani.
Fonte: Valeriano (2008).

Obras igualmente radicais, em seu expressionismo cru, a maioria delas produzida em países periféricos ou fora do eixo da Europa central, são elencadas pelo pintor, como se elas ali estivessem (na grande mostra da Bienal de Veneza) simplesmente para preencher lacunas em relatos hesitantes de aprendizes da escrita. À questão: “que devo registrar mais, aqui?”, segue a relação do pintor português, encabeçada pelo artista plástico brasileiro Espíndola¹⁴³ e “suas formas de arte ambiental”, seguido do canadense Redinger e seus “cilindros gigantes” que lembram “vermes gigantes e cegos”, as madeiras pintadas do iugoslavo Otasevic, as *Pessoas* do polaco Karol Broniatowski - “dezenas de figuras humanas de cartão em tamanho natural, nuas mas forradas de papel de jornal, dispostas em todas as posições” -, “os bronzes do húngaro Andras Kiss Nagy”, “as águas-fortes do uruguaio Luis

¹⁴³ Segundo Figueiredo (1972), o artista plástico brasileiro, natural de Campo Grande, Humberto Espíndola (1943 -) alcança notoriedade na década de setenta como criador e difusor do tema bovino nas artes plásticas. Expôs na XXXVI Bienal de Veneza, de 1972, fato que autentica a citação do narrador do *Manual de pintura e caligrafia*, a qual ganha a função de corroborar a ancoragem temporal da narrativa retrospectiva da viagem que o pintor saramaguiano fez à Itália e que teria sido exatamente em 1972, dois anos antes de descrevê-la nos seus “exercícios de autobiografia”, conforme ele mesmo anuncia.

Solari”, as hediondas fotografias da americana Diane Arbus. O distanciamento e a reserva no tratamento de tais obras indiciam a recepção preconceituosa por parte do escritor português, como o confirma o seu discurso a seguir: “resultante provável de um pendor pessoal, temperamental, e não como tentativa de juízo de valor, a que, decididamente, me não proporia” (SARAMAGO, 1983, p. 158- 159).

As citações das obras visitadas na Bienal de Veneza ganham a função de ancorar temporalmente a narrativa retrospectiva da viagem de H. em 1972, ano que contou com a realização da Bienal veneziana de artes plásticas contemporâneas, na qual realmente o escultor italiano Valeriano Trubbiani apresentou sua obra “*Stato d’assedio*” e o artista plástico brasileiro Humberto Espíndola, segundo Figueiredo (1972), compôs a representação brasileira com a sua “*Bovinocultura*”. Tendo em vista que o presente da escrita acontece nos meses que antecedem a revolução de abril de 1974, confirma-se a fala do protagonista que, em resposta à indagação da namorada Adelina, responde que a viagem ocorrera “há uns dois anos”: “já no carro, Adelina perguntou: ‘Quando foi aquela viagem?’ ‘Há uns dois anos’” (SARAMAGO, 1983, p. 151). A rememoração da imagem da repressão veiculada pela ambientação criada pelo escultor Trubbiani – uma “artemage” - integra o rol das motivações do quadro do *Santo António* produzido por H., o que explica o destaque que ele lhe confere em seu discurso.

Assim como o olhar do cineasta Visconti recusara o espaço de tudo quanto de óbvio ilustra Veneza aos olhos do mundo, aceitando apenas suas sombras como cenário do seu filme, o aprendiz da escrita ficcional vagueia pelo espaço da Bienal, com “seus pequenos instrumentos de apreensão, aceitando e recusando” (SARAMAGO, 1983, p.156) os jogos inventivos que os artistas contemporâneos propõem com os objetos do cotidiano. Da sua conduta, resulta a *seleção* dos pássaros torturados de Trubbiani, cujo tema recupera, do imaginário pessoal do pintor português, o episódio da prisão na juventude, durante o difícil período no seu país em estado de sítio. Tais imagens possibilitarão ao aprendiz reformular ficcionalmente o mundo quando relata a morte do pardal ou quando pinta o *Santo Antonio* aprisionado. São tênues os limites da realidade que são transgredidos pela ficção de H., que emerge naturalmente fincada na sua experiência pessoal, tanto na pintura como na literatura.

O tema da guerra persiste no segundo exercício quando este ainda aloja as memórias de Pádua, local ligado ao contexto da Segunda Guerra Mundial, espaço favorável à ancoragem temporal da escrita de H.: “no dia 11 de Março de 1944 (vai fazer trinta anos) caíram bombas sobre Pádua” (SARAMAGO, 1983, p. 158). Em Pádua, a história dos homens ganha sentido diante da composição teatral que emerge espontaneamente através do olhar do

pintor, que se divide entre o que resta das “figuras” de Mantegna¹⁴⁴ - “amplas e robustas como paisagens rochosas”, dilaceradas pela guerra - e “o casal de velhos ingleses, altos, secos, enrugados, iguais”, que placidamente as observa, sem se dar conta do papel cumprido pelo seu país nessa guerra. “Resultante provável de um pendor pessoal” para a expressão espontânea de uma emoção, o conjunto plástico que o pintor português constrói com suas palavras poderia ocupar espaço significativo na Bienal de Veneza de 1972, ao lado das crianças gigantescas, das pessoas de jornal e das hediondas fotografias. A essa composição plástica espontânea, atribuir-se-ia a mesma tentativa de juízo de valor que o pintor português atribuíra aos pássaros imobilizados pela máquina de tortura (SARAMAGO, 1983, p. 158-159).

Para o artista que preza juízos de valor em manifestações artísticas, a aprendizagem da escrita se transforma em árduo trabalho de vigilância e, não raro, ele demonstra desânimo: “sigo adiante. Até quando?” O método da circunvolução da escrita adotado mostra que as imagens impressionantes vistas em Veneza ganham, no seu avesso, as projeções dos contornos da insegurança e da resistência do aprendiz às regras que lhe são impostas: “entre morte e vida, entre grafia e grafia de vida, vou escrevendo estas coisas, equilibrado na estreitíssima ponte, de braços abertos agarrando o ar” (SARAMAGO, 1983, p. 158 e p. 167).

Com clara tonalidade de alívio, antes de iniciar o terceiro exercício, o escrepintor anuncia a encomenda de um retrato pelos senhores da Lapa e a sua decisão espontânea de pintar o santo António que integra a decoração do seu apartamento: “vou pintar depressa, sinto que vou pintar depressa. O retrato é duplo, de marido e mulher. Casam a filha, disse-me o senhor, e querem que ela leve para a nova casa o retrato dos pais amantíssimos, pintado a óleo. Excelente idéia. Que é pintar o santo?” (SARAMAGO, 1983, p. 175).

Ao pintor que arrasta penosamente a escrita, fica mais fácil o trabalho da rememoração tendo em mãos os cartões postais ilustrados que confirmam as suas andanças por Ferrara e Bolonha. O primeiro apresenta a arquitetura do Castello Estense e o segundo, o traçado do ladrilhado das *Cenas da vida de S. António Abade*, do pintor Vitale da Bologna. Entretecer “a visão aérea de Veneza, minúscula no meio da Laguna”, associando-a à imagem

¹⁴⁴ O narrador do *Manual de pintura e caligrafia* se refere a Andrea Mantegna (1431-1506) e à série dos seus murais que ilustram a lenda de Santiago, na Igreja dos Ermitões, de Pádua, a qual foi seriamente danificada por bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial. Como Giotto, Mantegna se preocupava em expressar a realidade. Um desses murais mostrava Santiago sendo escoltado para o local de sua execução. Como sabia que Santiago tinha vivido no tempo dos imperadores romanos, Mantegna se preocupou em estudar os monumentos clássicos antes de pintar o arco triunfal romano que faz parte do cenário. “Não é apenas nos detalhes de vestuário e ornamento que a pintura nos recorda a escultura antiga. Toda a cena é insuflada pelo espírito da arte romana em sua arígiosa simplicidade e austera grandeza” (GOMBRICH, 1993, p.191-193).

do castelo fotografado do alto, retomar o tema do exercício anterior, é a estratégia adotada pelo aprendiz da escrita para desviar o fio da escrita da dificuldade encontrada. Dispersão maior é alcançada com a suspensão do relato das memórias do passado para encaixar o registro do fim da relação amorosa com Adelina. Paradoxalmente, o ritmo narrativo é recuperado, logo a seguir, e a descrição do espaço urbano de Ferrara flui naturalmente direcionado pelo olhar do pintor que registra a vida prosaica da cidade, antes de se deter na imagem da Pinacoteca Nazionale. De qual magia é dotada a palavra que salta do tempo presente e interfere no relato do passado?

O espaço interior igualmente é percorrido com tranquilidade pela câmera do narrador que, objetivamente, tudo registra, desde as pinturas que justificam a visita, tais como as de Cosme Tura e um *S. Jerônimo*, atribuído a Ercole de Roberti, até “o olhar afetuoso do guarda, porque eu escolhera, ido de tão longe (de Portogallo), o ‘seu’ museu”. É perceptível a mudança de humor do enunciador ocorrida durante o decorrer da sua narrativa. Se o espaço interior do Palazzo Schifanoia o acolhe com “uma exuberância cromática” que só “atinge o aturdimento” referido por ele, isso ocorre em função dos ares de liberdade que respira o detentor da palavra, que admite sorrir “diante da pintura de Ercole que mostra os amores de Vênus e Marte”. Espelho revelador, “Marte e Vênus, deitados lado a lado, parecem repousar depois do amor. Dela apenas se verá o perfil fugidio, ao passo que Marte, em segundo plano, mas voltado para nós, fita-me por cima do rosto da amada, com um único olho simultaneamente atrevido e embaraçado” Depois dessa piscadela de Vênus, o feliz itinerante cai nos braços de Bolonha, “sedutora, feminina, macia” (SARAMAGO, 1983, p. 179).

Livre como o olhar que percorre lépido o espaço, o pensamento do pintor vai além do tempo rememorado e alcança a Bolonha que “Dante viu, por alturas de 1287, com as suas cento e oitenta torres nobiliárias, disputando em altura e primazia”. À leveza do sujeito, o cenário interior da Basílica de S. Petronio responde com beleza, luminosidade e equilíbrio, e a paisagem urbana a ele expõe “a vida bolonhesa” que “tece as malhas amáveis das seduções terrestres”. Com exceção da *Lamentação sobre Cristo Morto*, modelado por Nicolò dell’Arca, diante do qual “ninguém espera que a carne ressuscite”, a harmonia alcançada entre observador e observado culmina, na *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, com o êxtase despertado pelas obras do grande pintor, que viveu no século XIV, Vitale da Bologna¹⁴⁵. O

¹⁴⁵ “Vitale di Aymo delli Equi, conhecido como Vitale da Bologna (*documentato dal 1330 – morto ante 1361*)” fundou a Escola Bolonhesa de Trezentos (*Scuola Bolognesa del Trecento*)” (BENTINI, 2004, p. 86-95). As obras citadas e trabalhadas pelo narrador do *Manual de pintura e caligrafia – San Giorgio e il drago* (1330-1335) e as *Quattro storie di sant’Antonio Abate* (1340-1345) - fazem parte do acervo da *Pinacoteca Nazionale di Bologna*.

pensamento saltitante se detém reflexivo naquele “*S. Jorge Matando o Dragão*”¹⁴⁶ que “tem, ao mesmo tempo, a simplicidade da melhor pintura nãive e um movimento convulsivo, fotográfico, que envolve as figuras num turbilhão incessante” (SARAMAGO, 1983, p. 180).

A imagem criada pelo fundador da *Scuola Bolognesa del Trecento* extrai das profundezas do ser que a revive e a relata o que mais o aflige neste momento: o conflito do escritor que, movido pela espontaneidade, busca “uma expressão desvinculada de escolas convencionais, que resulta de composições primitivas detalhadas e de fácil compreensão¹⁴⁷” e, contudo, se enreda num fio negro e convulsivo da escrita que o envolve num “turbilhão incessante”. Na leitura que o observador faz da figura do cavaleiro em enfrentamento com o dragão encontramos vestígios do embate travado pelo aprendiz da escrita no manejo da linguagem, material a ser modelado e que está à sua disposição:

O pé direito do cavaleiro, sem estribo onde se apóie, assenta na garupa, numa posição que parece instável, mas que o verruma à carne do cavalo. E este, que ergue o focinho para o céu, apavorado, e resiste ao puxão da rédea com que o santo quer obrigá-lo a enfrentar a besta-fera, lembra-me o cavalo que Picasso pintou na *Guernica*: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco. (SARAMAGO, 1983, p. 180).

Ao atribuir, ao cavalo pintado por Vitale da Bologna em *São Jorge e o dragão*, a condição de “modelo” para Picasso, indiretamente, o pintor português cita *Guernica*¹⁴⁸. Analisando a composição de Picasso, Gombrich (1993, p. 476) destaca o dinamismo das imagens no “tom nobremente oratório do caído que aperta o punho da espada quebrada ao relinchar dilacerante do cavalo mortalmente ferido”. É exatamente no dinamismo das imagens que confere uma comum possibilidade narrativa às duas pinturas que repousa o paralelismo, instaurado por H.

¹⁴⁶ Com dimensões, em cm, 86 X 70, 5, o quadro *São Jorge e o dragão*, pintado por Vitale da Bologna, em têmpera e ouro, durante o período de 1330 a 1335, narra a luta que, segundo consta na *Legenda Áurea* (provavelmente compilada entre 1252-1270, por Jacopo de Varazze), foi empreendida pelo tribuno Jorge, nascido na Capadócia, contra o dragão que habitava um lago da cidade de Silena, da província da Líbia. Para acalmar o monstro e impedir que ele se aproximasse das muralhas da cidade, os habitantes o alimentavam, diariamente, com duas ovelhas. Como faltavam ovelhas, passaram a alimentá-lo com uma ovelha e um humano, passando a sorteá-lo entre as moças e os rapazes sem excetuar ninguém. Depois de algum tempo também faltou gente e o sorteio designou a filha única do rei para ser entregue ao dragão. O “bem-aventurado” Jorge passava por lá e resolveu, “em nome de Cristo”, salvar a moça. “Jorge montou imediatamente em seu cavalo, protegeu-se com o sinal da cruz, e com audácia atacou o dragão que avançava em sua direção. Brandindo a lança com vigor, recomendou-se a Deus, atingiu o monstro com força, jogando-o ao chão” (VARAZZE, 2006, p. 365-357).

¹⁴⁷ Diz-se a respeito de certo tipo de pintura espontânea e autodidata, designada pelo verbete “naif” (HOUAISS et al., 2001, p. 1992).

¹⁴⁸ Pintura mural que o pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973) apresentou na Exposição Internacional de Paris, em 1937, têmpera sobre tela, nas dimensões 3, 54m X 7,82m: trata-se de uma composição alegórica, inspirada no episódio da Guerra Civil Espanhola, o bombardeio da cidade basca Guernica em 26 de abril de 1937. Em *Guernica* não há cor, apenas negro, branco, cinza. “Eliminar a cor e o relevo é cortar a relação do homem com o mundo; cortando-a, não existe mais natureza ou vida. No quadro, o que existe é a morte” (GOMBRICH, 1993, p. 475-476).



Figura 11. *San Giorgio e il drago*, 1331/1335, de Vitale da Bologna.
Fonte: Bentini (2004, p. 88).



Figura 12: *Guernica*, 1937, de Pablo Picasso.
Fonte: Pablo Picasso (2007, p. 80-81)

Rememorar o quadro seguinte, também de autoria de Vitale, onde Cristo coroa a Virgem, pousar os olhos sobre as mãos dançantes das figuras retratadas, deixar-se levar pelo movimento, significa recuperar, por instantes, a leveza perdida no “turbilhão” anterior. Segundo Bachelard, deixar de lado o princípio da inquietação que fixa imagens definitivas e mergulhar na mobilidade da imagem para dar asas à imaginação é uma forma de abandonar o curso ordinário das coisas e de se deixar levar por “*une aspiration à des images nouvelles*” (BACHELARD, 1943, p. 6-8).

Eivado desse “desejo de novas imagens”, o aprendiz da escrita se transforma no sonhador que inicia uma viagem imaginária diante das fantásticas *Cenas da Vida de S. António Abade*¹⁴⁹ (*Quattro storie di sant’Antonio Abate*)¹⁵⁰. Essas cenas, também pintadas por Vitale da Bologna, ganham importância fundamental no decorrer da narrativa de H.. A sua circunvolução nos revela, no seu lado oposto, outra cena que retrata outro santo de mesmo nome, *Santo António* (de Pádua ou de Lisboa), pintada espontaneamente pelo pintor português contemporâneo, cena única e híbrida que condensa fatos capturados à sua autobiografia dissimulada. Desse “outro lado” das cenas de Vitale, trataremos oportunamente, quando nos aprofundarmos na análise do quadro de santo pintado pelo pintor saramaguiano. Por ora, ficamos com a palavra do escrepintor que traduz o movimento do seu olhar às cenas pintadas no século XIV:

Fantásticas como um sonho vivido dentro doutro sonho, são as *Cenas da Vida de S. António Abade*. Quase indecifráveis para quem, como eu, não seja familiar leitor da *Lenda Dourada* ou das *Vitae Patrum*, estes episódios contam, primeiro que o resto, histórias de pintura, e nesse domínio estão construídos com um saber que não é apenas precioso nos fundos de ouro: é-o também na disposição dos planos, ordenados segundo uma perspetivação múltipla que, no mesmo instante, coloca o observador em todos os pontos de visão possíveis. (SARAMAGO, 1983, p. 181).

¹⁴⁹ Santo António Abade, também conhecido como Santo Antão ou António do Egito. Viveu cento e cinco anos, durante os séculos III e IV da Era Cristã, durante o império de Constantino, o Grande. Consta que tenha morrido por volta de 340, durante o governo de Constantino II, o Jovem. Segundo as lendas a respeito da sua vida, o santo se despojou dos seus bens muito moço e se dedicou à reclusão no deserto, onde sofreu inúmeras tentações do demônio e grande ajuda por parte dos anjos. Passou vinte anos numa montanha, durante os quais se tornou ilustre pelos milagres (VARAZZE, 2006, p. 171-175). A sua vida inspirou também *As tentações de Santo Antão*, de Bosch, posteriormente retomadas por Salvador Dalí.

¹⁵⁰ O conjunto pictórico das *Quatro cenas da vida de Santo António Abade*, de Vitale da Bolonha, compõe-se de quatro quadros pequenos, de dimensões variadas (em cm: 79 X 37; 77 X 39; 78,5 X 38,5; 78,5 x 38,5), dispostos simetricamente, dois a dois, cada um deles, irregularmente dividido em duas cenas que trabalham o tema de uma lenda sobre a vida do santo. No primeiro quadro, a cena ao alto representa o momento no qual o santo deixa o monastério de Patras e abaixo, quando o santo retira um dragão de uma fonte. No segundo, a cena acima representa um frade mendicante exortando o rei da Palestina a que envie víveres ao santo no deserto; abaixo, a chegada dos camelos com os víveres. No terceiro, abaixo, Sofia, a filha do imperador Constantino, possuída do demônio; acima, a cura de Sofia, no funeral do santo, na presença de Teófilo, bispo de Constantinopla. No quarto, acima, o santo segura o corpo de Efrom, enforcado no galho de uma árvore; abaixo, ressuscita três homens (BENTINI, 2004, p. 94-95).



Figura 13: *Quattro storie di Sant'Antonio Abate*, 1340/1345, de Vitale da Bologha.
Fonte: Bentini (2004, p. 95).

A escrita de H. extrai, das cenas lembradas a Vitale, o que as singulariza: a narrativa, alcançada pela maestria no manejo do pincel na têmpera e do ouro, o que, coincidentemente, lhe está sendo negado alcançar com a caneta. A referência à gênese da obra, possivelmente encontrada na *Lenda Dourada*¹⁵¹ e nas *Vitae Patrum*¹⁵², reforça o caráter mágico da pintura medieval que consegue expressar, na tela estática, o movimento progressivo próprio da narrativa dos fatos marcantes de uma vida. E vai além, ao ressaltar a competência do pintor do século XIV em encadear, na tela estanque, momentos da “história da pintura”. Ao selecionar, do todo do conjunto pictórico de Vitale, apenas uma das cenas, ignorando as demais, e dela recortando apenas o ladrilhado e a prisão, o pintor contemporâneo interfere na pintura do passado, para nela integrar todo o futuro (im)possível da pintura, através do efeito de quarta dimensão que a mesma produz no observador.

Deixando para trás o espaço de devaneio, a escrita de H. evoca passagem rápida por Francesco de Cossa e uma paragem diante do “S. Jerônimo truculento” de Marco Zoppo, o tempo suficiente para notar o santo “ajoelhado numa paisagem rochosa, mas tendo ao fundo os meandros de um rio, e, mais longe, colinas que se diluem numa névoa que nesse tempo não seria convencional”. Repete-se a ênfase atribuída ao cenário de fundo, a despeito da “truculência” da figura central. Aqui, a intenção não é destituir a personagem principal do primeiro plano, mas sim, destacar os avanços experimentados no espaço secundário, além de despertar a familiaridade com “a paisagem rochosa” e “os meandros de um rio”, elementos marcantes do espaço físico da Península Ibérica. A translação dessa imagem nos revela, na sua outra face, os contornos do auto-retrato que H. anuncia no final do seu relato, como veremos mais detalhadamente a seguir (SARAMAGO, 1983, p. 181).

“Belos Carraci”, “um políptico de Giotto” e “a *Virgem em Glória* do Perugino” passam ao largo do olhar do pintor e tampouco produzem a fragmentação do fluxo narrativo.

¹⁵¹ O narrador do *Manual de pintura e caligrafia* cita a obra *Legenda áurea*, de Jacopo de Varazze, como uma das inspiradoras do quadro de Vitale. Segundo Franco Júnior, trata-se de uma coletânea hagiográfica, isto é, “conjunto de textos (*legenda*, literalmente ‘aquilo que deve ser lido’, também tinha o sentido de ‘leitura da vida de santos’) de grande valor (daí *áurea*, de ouro) moral e pedagógico. O objetivo imediato de Jacopo de Varazze era fornecer aos seus colegas de hábito, os dominicanos ou frades pregadores, material para a elaboração de seus sermões. Material teologicamente correto, isento de qualquer contágio herético, mas também compreensível e agradável aos leigos que ouviriam a pregação” (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 12).

¹⁵² Aqui, parece que Saramago pretende referir-se às hagiografias medievais manuscritas. No *Catálogo Geral da Pinacoteca Nazionale di Bolonha*, onde se encontram expostas ao público as *Cenas da Vida de Santo Antonio Abade*, encontramos a seguinte notação: a exata identificação dos assuntos representados nos quatro quadros (têmpera e ouro) se deve a Kaftal (1978) que não identificou a fonte na *Leggenda di Patras*, texto muito conhecido no Medieval, levando-o a procurar os milagres atribuídos *pós morte* em fonte paralela transmitida oralmente através de um código preservado na biblioteca de Namur. (“*l'esata identificazione dei soggetti raffigurati nelle quattro tavole (tempera e oro) se deve a Kaftal (1978), che ne ha identificato la fonte nella Leggenda di Patras, un testo assai noto nel Medioevo, e, per quanto riguarda i miracoli compiuti post mortem, in una vita di sant'Antonio Abate attualmente tramandata solo da un codice conservato nella biblioteca di Namur*”) (BENTINI, 2004, p. 94).

Simplesmente marcam presença na jornada do artista. A digressão acontece com a rememoração da *Santa Cecília em Êxtase*, de Rafael, apenas para registrar a mudança de humor do escritor-observador: “estou, ao mesmo tempo, rendido e irritado, à espera de que comece a passar-se alguma coisa que venha perturbar aquela fria perfeição, à espera de um acordo entre mim e o quadro”. Esse acordo só pode acontecer com a retomada do “*S. Jorge convulsivo e dramático de Vitale da Bologna*”, ao qual volta o pintor saramaguiano (SARAMAGO, 1983, p. 181-182).

As imagens do dragão convulsivo e dos meandros do rio mutuamente se superpõem e ambas ao traçado da estrada entre Bolonha e Florença e ao fio negro que enrola e desenrola sob a caneta de H., “sempre e sem fim”, agora desenhando, no alto da página em branco, o título do quarto exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro: *Os dois corações do mundo*.

Em sua inquietude, a memória tudo condensa e possibilita ao pintor português descrever as cenas que observa nas cidades de Florença e Siena, experimentando a narratividade, por ele destacada, das cenas da vida de Santo Antonio, pintadas por Vitale da Bologna. A despeito da autonomia conferida a cada uma das duas cenas urbanas, a linearidade da escrita favorece a interpenetração dos espaços visitados, transformando-os em episódios que contam a história de uma escrita individual: esta que o escrespintor de Saramago experimenta. Assimilando o contexto artístico do século XIV, marcado pela direção diferenciada assumida pelas escolas pictóricas de Florença e de Siena¹⁵³, o narrador do *Manual de pintura e caligrafia* trabalha o espaço das duas cidades em dicotomia.

A lembrança do caos urbano de Florença, associada à “uma certa atitude de inacessibilidade” por parte dos florentinos, encaminham o comentário desfavorável à cidade: “Florença é um coração do mundo, mas fechado e duro”. Passar por Florença deixando ao largo Miguel Ângelo, Donatello, della Robbia e Luca, não permitir envolvimento com “este

¹⁵³ A direção das duas escolas se diferencia a partir da obra dos seus iniciadores, Giotto e Duccio. A despeito das diferenças estilísticas ou de sentimento que separam as artes pictóricas praticadas em Florença e Siena no século XV, ressalta-se que ambas surgem de “um mesmo tronco ideológico, social e econômico (o da burguesia em expansão)” e que ao longo do século anterior as duas cidades estavam unidas pelo empenho comum de “criação de um espaço pictórico e conquista da realidade visual”. Mais “dependente da arte bizantina”, Siena opôs ao “sentido volumétrico e sintético da arte giottesca” “o gosto pela linha e pela ordenação em superfície e uma tendência para o realismo do detalhe e pela representação do anedótico”; “o sentimento lírico que impregnava a obra dos pintores sieneses contrastava com a rudeza do mestre florentino”. Enquanto Giotto permaneceu em Florença “como um gigante solitário”, em Siena, Simone Martini e os irmãos Lorenzetti abriam novas vias a partir de Duccio, exercendo enorme influência sobre os restantes focos europeus, inclusive contaminando a arte florentina da segunda metade do século. Giotto não delegou a sua potência expressiva aos que o seguiram; após a sua morte, a pintura florentina recebeu influências sieneses: “a bi-dimensionalidade, o gosto pelo pitoresco e pelo emotivo”; “ao realismo de conjunto sobrepôs-se o realismo do detalhe, e à síntese, a análise” (LOPERA e ANDRADE, 1995, p.82-83).

povo silencioso de estátuas e pinturas” é o que propõe a escrita do pintor consciente da própria inacessibilidade à arte vinculada às escolas convencionais: “enquanto eu durmo, [...] esta humanidade remanescente, paralela, continua de olhos abertos a velar pelo mundo a que, dormindo, renunciei”. Esse olhar vigilante que o pintor português constata nas obras consagradas mergulha-o na dramaticidade do quadro de S. Jorge, em luta travada contra o “seu” dragão: o mundo das regras convencionadas pela tradição que, em vigília constante, conferem forma convulsiva ao fio espontâneo do seu discurso, que só pode ser ouvido como “relincho rouco” (SARAMAGO, 1983, p. 198 e p. 146).

A melhor defesa continua sendo o ataque e a ironia direcionada ao acervo artístico da cidade. Cauteloso, assim começa o confronto: “que poderia escrever acerca destas centenas de pinturas, todas prestigiosas? Alinhar nomes e títulos? Copiar escrupulosamente o catálogo? Não acabaria nunca”. A seguir, ganhando contundência, o discurso de H. proclama a sua inimizade às *Vênus e Primavera* de Botticelli, o seu enfado a Rubens e oferece o seu desespero a Rembrandt, não sem antes desferir ataques ao Menino Jesus da *Adoração dos Pastores* de Hugo van der Góes. Os espaços interiores são percorridos com tal distanciamento, com ares de indiferença, como se realmente o pintor cumprisse uma tarefa de catalogação. Alguns afagos são feitos aos Uffizi - “o museu que soube permanecer na dimensão exatamente humana, e que é, por isso mesmo, um dos que mais amo” - e aos retratos, ali preservados, dos senhores Montefeltro, pintados por Piero della Francesca - “diante deles me esqueço do tempo”, chegando mesmo a abrir algumas frestas no “coração fechado” de Florença. O endurecimento recrudescer com a recusa da visita ao Palazzo Pitti - “fenômeno de teratologia museológica que sempre me irrita”; o antagonismo ganha força no olhar frio do observador que registra as conseqüências da inundação provocada pelo Arno há meia dúzia de anos: “transbordou e saltou como um maremoto, invadiu as ruas, as casas, as igrejas, destruiu, sujou, arrancou, pôs Florença de joelhos, como se ali começasse a acabar-se o mundo” (SARAMAGO, 1983, p. 198-199).

Entretanto, a visão das fotos que documentaram o desastre abre uma fresta no coração do pintor português, que se diz “confrangido”, vendo o que restara do *Crucifixo* de Cimabue, e aliviado, vendo a *Maria Madalena* de Donatello “liberta da camada de gesso e sujidade que a cobrira”. Um movimento retrospectivo possibilita, ao escrepintor, “olhar outra vez”, retomar o mesmo, repetindo-o de maneira a suavizar a contundência anterior. O coração entreaberto acolhe os frescos de Fra Angélico, no espaço religioso de San Marco, a Igreja de Santa Maria Novella e os frescos de Andréa de Bonaiuto no Cappellone degli Spagnoli. Retoma, desprovido de convulsão, o interior do Duomo e acolhe sedento os Donatellos do

Museu Bargello. Desarmado, é livre para descobrir o novo onde nunca havia estado antes, o Museu Arqueológico, e o conhecido é revisto com olhos que chegam à exaltação: “exultará a minha admiração por Miguel Ângelo na Biblioteca Lorenziana, o lugar onde a arquitetura atingiu a perfeição extrema, nunca mais ultrapassada” (SARAMAGO, 1983, p. 200).

Somente com o coração apaziguado, o aprendiz da escrita consegue reviver a paisagem da Toscana, durante a viagem entre Florença e Siena, com tal poeticidade:

Vou partir. A tarde vai adiantada. Olho a paisagem da Toscana, esse campo que não pode ser posto em palavras, porque nada seria escrever ‘colinas, cor azul e verde, sebes, ciprestes, paz, horizontes difusos’. Mais vale olhar aquela nesga de paisagem que aparece no tondo de Botticelli *La madonna del Magnificat*: é isso a Toscana. (SARAMAGO, 1983, p. 200).

Entretanto, com o investimento verbal no espaço de passagem, cenário que ilustra o fundo das duas cenas urbanas retratadas pelo discurso do narrador, repete-se o mecanismo da refração irônica experimentada durante a aprendizagem da escrita e que a referência ao “tondo de Botticelli” ilustra: o escultor demonstra grande habilidade na forma sutil como acentua a deformação do espaço grandioso florentino, exaltando a descrição do espaço toscano secundário através da tonalidade poética que lhe é conferida.

Enquanto a distorção de Florença decorre de uma relação disfórica que esse espaço estabelece com o observador, em Siena, a distorção acontece em função de uma projeção eufórica da subjetividade: “Siena, a bem-amada, a cidade onde o meu coração verdadeiramente se compraz. Terra de gente amável, lugar onde todos beberam do leite da bondade humana, ponho-te adiante de Florença para todo o sempre” (SARAMAGO, 1983, p. 200).

Rememorar a visita à Florença vigilante significa ao pintor sentir o peso da tradição e de tudo quanto ali está preservado em termos de leis cerceadoras de inovações, enquanto a lembrança de Siena representa a possibilidade, não de perceber um mundo definido por regras rígidas, mas de formar novos sistemas mutáveis regidos por leis outras que repousam na simplicidade e espontaneidade. Se, em Florença, o pintor português é lançado na arena dramática e artificiosa de *S. Jorge* e o dragão convulsivo, em Siena ele adentra a naturalidade de uma pintura *naif*. Olhar Siena é compreendê-la no primitivismo das suas cores e em sua natural composição urbana:

As três colinas em que está construída fazem dela uma cidade em que não há duas ruas iguais, todas elas opostas às sujeições de qualquer geometrismo. E esta maravilhosa cor de Siena, que é a do corpo brunido pelo sol, que é também a cor da côdea do pão de trigo – esta maravilhosa cor vai das pedras

da rua aos telhados, amacia a luz do Sol e apaga-nos do rosto as ansiedades e os temores. Nada pode haver mais belo que esta cidade. (SARAMAGO, 1983, p. 200-201).

Pelas ruas de Siena, o pintor português caminha sem ser incitado ou constrangido. Não precisa empregar conhecimentos acadêmicos para compreender “a harmonia de pedra rosada e de pedra verde-escura que recobre toda a catedral de faixas horizontais, obrigando os olhos a ler-lhe devagar a arquitetura”. As pedras coloridas dispostas na parede, sem grandes ensaios, apresentam-se magicamente ao observador como se tivessem sido manejadas numa “tábua de pintor”. A leveza reconquistada pelas pedras que saem do chão e se elevam ao olhar do observador produz um efeito etéreo convidativo ao sonho. No interior do Duomo, o escrepintor revive a mesma simplicidade ingênua do elemento natural: os “quarenta e nove quadros feitos de pedras embutidas ou gravadas” compõem no pavimento um “gigantesco livro de ilustrações”, fazendo os visitantes esquecerem “um pouco o que está por cima das suas cabeças. Viaja-se por dentro de uma arte ao mesmo tempo robusta e delicada, que poderia ser a definição precisa do espírito de Siena”. As obras do “Museu dell’Opera del Duomo” – “a *Maestá* de Duccio di Buoninsegna e as *Cenas da Paixão de Jesus*” – não estão em vigilância permanente como as de Florença, mas são “dispostas, iluminadas e vigiadas com um amor comovente – “não se pode entrar nesta sala de museu sem baixar a voz até á surdina, como se ali estivesse viva e profética, a sibila de Delfos” (SARAMAGO, 1983, p. 201).

A exaltação do espaço urbano e da arte sienesa alcança os quadros de Ambrogio Lorenzetti¹⁵⁴, “os mais belos do mundo”:

[...] duas paisagens miraculosas, feitas num tempo que estava ainda muito longe de cultivar a paisagem como motivo exclusivo de pintura, e que são a figuração de algo que só poderia conter-se dentro de um sonho: um castelo, uma cidade, um barco ancorado que é como uma folha de oliveira, umas poucas árvores dispersas, cores de cinza, azuis e verdes frios, e sobre tudo isto uma luminosidade que é a dos próprios olhos do artista, maravilhados perante a sua obra. (SARAMAGO, 1983, p. 201-202).

As cenas urbanas de Florença e Siena, reveladoras do conflito estético do pintor, expõem, na sua face oposta, o registro da consciência das “ambigüidades” da escrita e também das suas “impossibilidades”. Configura-se, portanto, no reverso da escrita, um espaço

¹⁵⁴ O narrador do *Manual de pintura e caligrafia*, provavelmente, se refere às “duas surpreendentes tabuinhas” - *Cidade junto ao mar* e *Castelo à beira de um lago* - que fazem parte do acervo da Pinacoteca de Siena e que constituem os primeiros exemplos desde a Antigüidade de paisagens tratadas por si próprias. “Com estas paisagens, representadas quase à vista de pássaro, Ambrogio Lorenzetti converte-se no primeiro pintor que não se limita a sugerir uma paisagem, mas que a representa de um modo ilusionista procurando dar uma impressão da sua realidade” (LOPERA; ANDRADE, 1995, p. 86).

de expressão do conflito interior do artista, frente ao objeto a ser trabalhado e as suas tentativas de compreender esse material tão mutável e fugidio que é a linguagem literária. Carregando a espontaneidade enaltecida na rememoração do espaço de Siena, o escritor consciente dos seus limites propõe a liberdade no manejo desse versátil instrumento - “vulcão em erupção¹⁵⁵” - que é a língua. A solução intermédia é alcançada com a invenção do neologismo “escrepintar, esse novo e universal esperanto que a todos nós transformaria em escrepintores, então talvez dignos práticos de bentas artemages”. O escrepintor almeja encontrar, nas artemages que conjugam pintura e caligrafia, as mágicas pedras coloridas dispostas espontaneamente nas paredes que abrigam catedrais. Encontrar a magia da escrita é o que deseja. Procura-a em sonho, na interação visual e sonora dos signos: “artemages, bartemages, barthes mage. cartemages. Karl marx, dartemages, dar-te mais, eartemages, e arte? Mais” (SARAMAGO, 1983, p. 204).

Seguindo a tendência onírica de tudo condensar numa única cena, a escrita do aprendiz justapõe ao conflito estético o drama da vida pessoal – o desajuste afetivo provocado pelo rompimento com Adelina. Em estado de vigília, a imaginação sem limites corre solta, seqüências instantâneas se sucedem acumulando artemages (pedras coloridas?) que passam diante dos olhos em grande desfile, seguidas das informações extraídas ao passado, enquanto estudante na academia, na juventude e na infância, enquanto observador do *Paraíso* de Da Vinci, ou, quiçá, enquanto leitor de Fernando Pessoa¹⁵⁶:

Que florestas deram estas folhas de papel, ou que trapos, ou que panos bordados? Parte de mim dorme, a outra escreve, mas só a que dorme poderia ler o que está escrito nas folhas de papel, é só no sonho que existe este vento levíssimo que as faz passar, uma a uma, à medida do tempo que a leitura demora. Não tarda que chegue a manhã. (SARAMAGO, 1983, p. 208).

¹⁵⁵ Expressão empregada pelo escritor Amós em entrevista concedida a Noemi Jafre. Para o escritor israelense, criar palavras é “o mais próximo da imortalidade a que se pode chegar” (JAFRE, 2007, p. E5).

¹⁵⁶ “Na floresta do alheamento

Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me não sei por quê...

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre um sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-me, misturam-se e eu não sei onde estou nem o que sonho. [...]

De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto, um vento lento varre um fumo, e esse fumo é a visão nítida e escura da alcova em que sou atual destes vagos móveis e reposteiros e do seu torpor de noturna. Depois esse vento passa e torna a ser toda só-ela a paisagem daquele outro mundo...” (PESSOA, 1981, p. 603).

De forma indireta, através do recurso da alusão – conforme a concebe Fiorin¹⁵⁷ –, o discurso do pintor saramaguiano incorpora, do poema dramático de Fernando Pessoa, o tema do alheamento da realidade, decorrente do estado de vigília, figurativizando-o com as imagens da floresta e do vento, igualmente empregadas pelo poeta representativo do modernismo português. Evocando o “súbito arrepio” diante da floresta de Da Vinci, o poema de Pessoa ressoa sob a fala de H., servindo de contexto para reforçar a idéia da “zona intermédia”, espaço ambíguo entre a realidade e a imaginação”, onde estão inseridos, em conflito, o poeta e o aprendiz da escrita. Configura-se o desejo da imaginação, “vento levíssimo” que varre o real para que o escritor/poeta possa adentrar a “floresta” da ficção. O que sobressai, ao aprendiz da escrita, é a defesa da opacidade sobre a transparência, essa zona “*chiaroscuro*” – entre luzes e sombras - que transforma a realidade, possibilitando a sua observação sob novos ângulos e ampliando o repertório de suas formas.

Na “floresta” da não realidade, passado, presente e futuro se confundem num único quadro que instantaneamente tudo registra. “Contar uma vez mais com os dedos inconscientes no lençol enrugado os anos da viagem” significa tudo abarcar do passado ao futuro, “no sonho, sim, mas só dentro dele, como só nele se deixam ler as prodigiosas folhas, quem sabe se o sexto e verdadeiro evangelho, quem sabe se os escritos perdidos de Platão ou tudo quanto falta da *Ilíada* (SARAMAGO, 1983, p. 208-209).

Momento mágico da narrativa de H., essas artemages encadeadas açambarcam o ficcionista José Saramago, que toma às mãos a caneta da personagem por ele criada, para deixar registrado, “nas florestas que deram estas folhas de papel”, um esboço do seu projeto estético (inconsciente, como ele mesmo o diz¹⁵⁸):

Estou murmurando no sonho e registro o murmúrio. Não o decifro, registro-o. Procuo e encontro sinais fonéticos que ponho no papel. Está assim escrita uma linguagem, que ninguém sabe ler e muito menos entende. A pré-história é longa, longa, andam por aqui homens e mulheres entrando e saindo de cavernas e é preciso fazer a história que os há-de contar (enumerá-los, narrá-los). Já os dedos inconscientes contam no sonho. Os números são letras. É a história. (SARAMAGO, 1983, p. 209).

Máquina do tempo, a circunvolução da cena onírica nos revela, na sua outra face, a realidade que concretiza o sonho de 1977: *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em 1991, *A*

¹⁵⁷ Fiorin concebe a alusão como um processo interdiscursivo que “ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para compreensão do que foi incorporado (FIORIN, 2003, p. 34).

¹⁵⁸ Repetimos a fala de Saramago: “Manual de pintura y caligrafía es casi una especie de programa – aunque yo no estuviera consciente de eso” (COSTA, 1997, p. 274-275).

Caverna, em 2000, e todos os demais romances que José Saramago produziu em trinta anos de escrita ficcional e que, sem dúvida, preencheram lacunas deixadas por Homero.

Quanto ao nosso escrepintor, seguimos adiante, levando em consideração o seu propósito (in)consciente de contar histórias de homens e mulheres que entram e saem de cavernas da caligrafia, momento explícito de adesão à ficção e ao gênero romance. Coincidentemente, veio visitá-lo o Carmo. Essa visita providencial marca um desvio temático ao relato de H., pois, pouco do narrador se passa a dizer, mas muito do amigo e da aventura amorosa que vive com Sandra. Personagens, intriga, espaço e tempo ali estão, como mote, à disposição do narrador H. que, espontaneamente, assume a narrativa dos fatos exteriores a ele, ocupando uma posição homodiegética em relação ao relato. O “ensaio de romance” se inicia assim, naturalmente, sem ser buscado e, tampouco provocado: simples, ingênuo e franco, como se fosse o esboço de uma pintura *naif*. E a ficção surge, espontaneamente, emergente da realidade mais cotidiana que envolve o escrepintor.

Enquanto se envolve com esse exercício espontâneo de caligrafia, organizando o relato do amigo Carmo em sua configuração temporal e causal, preocupando-se com a descrição dos detalhes do espaço e das personagens que o povoam, não perde de vista o seu “casto Santo António, com ar desajeitado de quem não tem nada que fazer e devia, privado de auréola, de livro e de menino. ‘Conta lá isso’” (SARAMAGO, 1983, p. 215). Seguir o conselho do santo significa permitir que “o contar” espontâneo da vida do outro seja conduzido pelo “vento levíssimo” da imaginação.

Tendo experimentado o fascínio de narrar uma história e renovado as expectativas quanto à nova forma de expressão assumida, o escrepintor se dispõe a escrever o quinto e último capítulo. Já não é mais o mesmo. As respostas amealhadas pelo autodidatismo levam-no a assumir, com segurança, a mescla ambígua dos gêneros autobiografia e narrativa de viagem: “*quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras*”. O tema da ambigüidade, entendido como trânsito numa zona intermédia entre realidade e imaginação, exaustivamente esmiuçado no exercício anterior, confere um direcionamento à leitura de “*As luzes e as sombras*” (SARAMAGO, 1983, p.221).

O relato das lembranças do último circuito artístico desenvolvido por H. na Itália transita nesse universo dual: ora destaca o caráter de luminosidade das cidades visitadas e das criações artísticas do passado, ora se detém diante da realidade sombria contemporânea, refletida nos cartazes de propaganda fascista ou de contestação ao governo, casualmente observados às ruas. Conduzido a Arezzo pela arte do seu cidadão Piero della Francesca, a cidade é observada através da luminosidade da pintura produzida pelo pintor seiscentista, que

permanece na lembrança “como uma nota musical que de si mesma vai extraindo ecos e infinitas modulações”: “Arezzo é também a própria cidade, toda ela luminosa e calma, construída no contorno e uma colina, com o Duomo no alto”, espaço acolhedor da “floresta do alheamento” que invade a alma do pintor português em busca de um sopro poético nas cidades italianas por ele visitadas – “Arezzo ficou entre os meus amores italianos mais firmes” (SARAMAGO, 1983, p. 221-222).

Vista sob o filtro da subjetividade de H., Perugia não conta com a mesma “centelha de entusiasmo”, mesmo apresentando obras singulares como as “delicadas esculturas do século XIII” da Fontana Maggiore ou como o palácio Comunal, museu onde o pintor português ainda registra contato com obras de Piero. Como se as sombras da realidade fossem apagando a luminosidade da arte, de Rocca Paolina H. registra as imagens sombrias de uma rua subterrânea, a melancolia da decadência econômica, “lojas que o deixaram de ser, fornos que já não cozem pão”, apesar do encontro ruidoso com os jovens da Universidade dos Estrangeiros. De Todi, o escrepintor registra a mais assombrosa paisagem da Úmbria e “o grande cartaz eleitoral encimado pelas palavras *coraggio fascisti*” (SARAMAGO, 1983, 1983, p. 222-223).

Senti-me como se uma rápida sombra me arrefecesse o rosto. Olhei em redor, e a pequena praça de Todi transformou-se na Itália inteira: por ela me receei, e por mim; recordei os resultados das recentes eleições¹⁵⁹, o número de votos do Movimento Social Italiano, e esta peregrinação pessoal por caminhos e miradouros, pelas naves dos templos e pelos salões dos museus, tornou-se-me de súbito inútil, ociosa, [...] (SARAMAGO, 1983, p. 223).

Visualizar Roma, embasado em tal arcabouço ideológico, significa apequenar-se diante da gigantesca cidade, “cujas portas e janelas foram feitas para homens de três metros”. Revivendo esse espaço que preserva a memória da dominação do mundo, H. registra “esta confissão humilhada: não compreendo Roma”. A humilhação é porta de entrada para a ironia sutil que adentra o discurso do escrepintor através do mecanismo de exacerbação do distante ou secundário: ignorando todos os monumentos que valorizam o período áureo da dominação, ultrapassando o momento grandioso da história de Roma, o pintor português se detém na visita ao museu de Villa Giulia, para dele resgatar, “numa lição de arte e de história, os restos arqueológicos da Etrúria meridional”. A imprescindível rememoração da visita aos museus do Vaticano, distorcida pela lente da ironia, ganha um acréscimo de crítica perspicaz direcionada

¹⁵⁹ Saramago refere-se às eleições municipais de 1974, uma forma indireta de oferecer ancoragem temporal à narrativa; segundo consta no *Almanaque Abril 98*, na década de setenta, a recessão econômica e a crise financeira do Estado beneficiam os comunistas, que têm grande desempenho nas eleições municipais de 1974 e 1976 (ALMANAQUE, 1998, p. 484).

ao espaço físico do museu da contemporaneidade, estratégia que desestabiliza a ingenuidade do olhar desprezioso do viajante em “peregrinação pessoal” às obras da “sua floresta do alheamento”. O alvo alcança Michelângelo (SARAMAGO, 1983, p. 223).

De que vale descer à Capela Sistina? Procurar Miguel Ângelo e encontrar centenas de pessoas de cabeça no ar, torcendo o pescoço e os olhos para distinguir na penumbra do alto a criação do mundo e do homem, o pecado original, o dilúvio, a embriaguez de Noé [...] não resta mais do que pegar num livro de boas estampas e rever vagarosamente o teto e a parede fundeira do *Juízo Final*. (SARAMAGO, 1983, p. 224).

A agudeza se acentua com a cessão de espaço textual ao comentário sobre o Cairo e suas múmias em detrimento da grandiosidade das obras produzidas pela cultura ocidental. A fim de abrir as portas à reflexão sobre o substrato ideológico que procura edificar, H. concede, em seu exercício, espaço substancial à descrição e comentário sobre a estátua de Sócrates:

[...] em cópia romana, com a sua cabeça redonda, o pescoço curto, a testa arqueada, o nariz esborrachado, os olhos que nem o vazio do mármore pôde apagar – aqui está o mais belo homem feio da história, aquele que obrigava os outros homens a renascerem de si mesmos, aquele que foi acusado de ‘honrar outros deuses e de ter tentado corromper a juventude’, e que por isso morreu. E são estas as duas eternas acusações contra o homem. (SARAMAGO, 1983, p. 224-225).

Uma forma de questionar o interesse filosófico de Sócrates no homem e nos seus problemas individuais se concretiza pelo olhar à “grandeza” e ao “luxo esmagador de uma Igreja triunfalista”, como São Pedro, “também vitória das obras do homem, a coroa da sua inteligência e da ousadia das suas mãos”. De Nápoles, o pintor português guarda na memória a efervescência política e social, o que sublinearmente lhe possibilita estabelecer um contraponto com o tema do individualismo tratado em Roma.

De Positano, escolhe registrar o encontro casual com a atriz Melina Mercuri¹⁶⁰, um “acaso objetivo exemplar” - idéia que Breton concebe “inspirado nas teses de Hegel em torno do ‘lugar geométrico das coincidências’” (MORAES, 2007, p. 9). À visão da atriz e ativista política, o pintor português ultrapassa o conflito entre os universos da imaginação e da realidade e se deixa levar pelo “súbito arrepio” do qual é tomado sempre que está prestes a ultrapassar as portas da “floresta da ficção” para empreender um percurso intensamente

¹⁶⁰ Atriz e política grega, Melina obteve sucesso no cinema a partir da década de sessenta. Foi expulsa de seu país e perdeu a nacionalidade grega por se opor à ditadura militar ‘dos coronéis’ (1967-1974). No exílio, aderiu ao Movimento Socialista Pan Helênico (Pasok) de Andreas Papandreu. Regressou triunfalmente a seu país em 1974, foi eleita deputada ao Parlamento (1974-1981) e assumiu a pasta da cultura e Ciência no período compreendido entre os anos de 1981 a 1989 (NETSABER, 2007).

transformador. Cedendo à força da imaginação, o aprendiz da escrita arranca-se à “indolência do sol” e imagina este diálogo entre ambos: “‘Então, Melina, continua fora da Grécia. Aqui tão perto, e não pode entrar na sua terra. Como vão as coisas por lá?’ E logo a resposta: ‘E por lá, como vão as coisas?’” (SARAMAGO, 1983, p. 225-226). A grande atração que a atriz exerce sobre o pintor português itinerante se manifesta no plano ideológico, pois tal inquietação passa a alterar definitivamente a sua consciência da identidade portuguesa.

Se considerarmos o todo formado pelos exercícios do escrepintor, esse último marca uma diferença em relação aos demais. Além da assunção corajosa do hibridismo genológico, identifica-se, em *As luzes e as sombras*, uma quebra na progressão regular dos acontecimentos que prendem e guiam nossa atenção durante a leitura que descreve o itinerário estético do pintor. Sem dúvida que confrontar a duração de uma narrativa à história que conta está condicionado a ocorrências singulares determinantes do tempo de leitura, o que torna, segundo Genette (1995, p. 85), inacessível uma investigação rigorosa dos efeitos do ritmo narrativo. No caso dos exercícios, depreende-se que o ritmo narrativo é dado pela progressão dos acontecimentos em cada uma das cidades. Existe um deter-se para observar e um refletir sobre antes de seguir adiante, que regem cada uma das paragens. O que se observa é que, no derradeiro exercício, o ritmo se acelera e o tempo da história se contrai, pois, em poucos parágrafos, o narrador dá conta do relato da visita a sete locais italianos. As extensas descrições são evitadas e comentários digressivos são suprimidos. Tal diferença talvez seja explicada pela ansiedade que move o aprendiz às portas das florestas da ficção.

O que talvez o aprendiz da escrita não perceba é que, ao procurar intencionalmente um rastro a seguir com os “exercícios de autobiografia” - que atravessam dissimuladamente as fronteiras dos relatos de viagem -, esses exercícios, há muito, têm experimentado cortar o cordão umbilical com a verdade, sendo aos poucos pintalgados com as tonalidades da ficção. A escrita tem se distinguido por perscrutar as faces mais banais do cotidiano das cidades italianas revisitadas pela memória através de eficazes lentes da imaginação.

Esse seria o caminho inevitável do artista dotado do “*spiritus phantasticus*” - de “um mundo ou receptáculo, jamais saturado, de formas e de imagens”¹⁶¹ - que se permite experimentar o “imaginário indireto”, o qual, segundo Calvino, corresponde ao “conjunto de

¹⁶¹ Calvino refere-se à “concepção de Giordano Bruno, para quem o ‘spiritus phantasticus’ é ‘mundus quidem et sinun inexplibilis formarum et specierum’”. Quando cita Bruno, Calvino disserta sobre a imaginação tomada como “instrumento de saber” ou como “identificação com a alma do mundo”. A essas duas tendências acrescenta uma outra definição, “a da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (CALVINO, 2001, p. 106-107).

imagens que a cultura nos fornece, seja ela cultura de massa ou outra forma qualquer de tradição” (CALVINO, 2001, p. 107).

4.5 Autobiografia dissimulada

Considerando que a narração em primeira pessoa pode, às vezes, aproximar-se ou fundir-se com o discurso direto do autor e lembrando que o próprio Saramago aponta para uma identificação muito forte com o pintor H., em relação ao percurso de ambos, destacamos que pensa, a respeito da dissimulação da autobiografia, a personagem detentora da narração em primeira pessoa no romance *Manual de pintura e caligrafia*.

O discurso sobre autobiografia emerge no copista H., direcionado pelos textos de Rousseau, Defoe e Yourcenar por ele fielmente transcritos, antes de iniciar “os exercícios de autobiografia”. Após vivenciar o momento de clausura e de reflexão que as atividades de leitura e cópia exigem, após relatar as memórias da viagem a Milão e refletir que “as confissões de Rousseau e as fictas lembranças ou memórias de Robinson ou de Adriano não passam de dóceis acatamentos às regras de um gênero” (SARAMAGO, 1983, p. 139), o aprendiz da escrita reconhece que assumira, no primeiro exercício, uma estratégia singular de dissimulação, frente ao gênero anunciado, ou seja, “esconder para descobrir”:

[...] preferi lançar sobre a transparência do vidro que (me) sou os mil pedaços da circunstância, os sedimentos da poeira entre o ar e a narina, a chuva das palavras que como a chuva de água tudo vêm alagar se caírem na quantidade requerida – para, depois de tudo bem escondido, procurar os leves brilhos, os dedos que chamando se agitam, e que são, os primeiros, a minha resposta ao sol, e estes a frustração de não serem raízes duplas que, firmadas no chão, prendessem também seguramente o espaço. (SARAMAGO, 1983, p. 139-140).

A circunvolução da escrita possibilita, ao escrepintor, retomar o relato das lembranças de Milão do “primeiro exercício de autobiografia dissimulada” e constatar que a “chuva de palavras”, por ele empregada, não só não conseguira embaçar a transparente “obsessão da morte”, que carrega desde a adolescência, como por ela (“chuva de palavras”) se vira denunciado, pois, “cinco vezes se fala de morte e de morrer, uma vez se agoniza” (SARAMAGO, 1983, p. 140).

Enquanto a dissimulação empregada nos exercícios age de maneira artificiosa como mecanismo de contensão da forma autobiográfica, esta flui naturalmente no espaço subsequente, destinado ao reverso da caligrafia. O próprio aprendiz admite que, nesse espaço

íntimo e preservado, o confessional emerge com tal naturalidade que alcança a crueza de expor covardias. Oscilante entre esses dois extremos – o da dissimulação e o da transparência –, a autobiografia timbra a caligrafia do aprendiz que se mostra em “aparições sucessivas”, de tal modo que, ao final do seu relato de viagem, a história da sua vida nos será revelada.

Confrontado ao fio negro e sinuoso com o qual documentara, no primeiro exercício autobiográfico, os seus passos viajantes por Milão, cidade testemunha de uma agonia – a da *Ceia* de Leonardo da Vinci –, o pintor H. se detém na observação do sinal gráfico, o “derradeiro ponto final”, com o qual colocara fim ao relato das memórias subtraídas à visita à cidade italiana:

Eis-me já caracterizado, eis-me já por este sinal apartado dos meus semelhantes, não só eu, naturalmente, porque esta malha preta é comum a muita gente, e assim, por aparições sucessivas, virei (virei?) a encontrar-me enfim individualizado, singular, definitivamente explicado, com todas as razões para colocar, cuidadoso, metódico, o derradeiro ponto final nesta caligrafia. (SARAMAGO, 1983, p. 140).

Elementos justapostos, tais como “malha preta” e “comum a muita gente”, articulados à metáfora do “derradeiro ponto final”, alinhavam sentidos convergentes ao tema da morte. Este emerge, explícito e inexorável, do subsolo textual e adentra a representação plástica da escrita para nela provocar um confronto entre figura e fundo. Na tentativa de explicar enfaticamente “o movimento desse mesmo ponto final, enquadrado, focado e focalizado”, lemos um esboço de contestação ao gênero autobiográfico. Se as confissões autobiográficas e as fictas memórias de viagem começam num ponto inicial comum, justifica-se a visão do ponto final como “o espaço mínimo aonde convergirão o olhar e essa outra ordem do cérebro move os músculos da mão para a pressão necessária sobre o papel, a fim de que um ponto apenas fique e não um borrão ou um mar de tinta” (SARAMAGO, 1983, p. 140).

A (in)significante marca gráfica encaminha a ironia, cuja seta alcança o gênero em sua contradição. Segundo Mathias (1997, p. 42), “querer conferir forma e sentido a algo de inacabado: a própria vida de quem a escreve” envolve uma contradição que, aos seus olhos, se mostra “insanável”. Se “a última linha de uma autobiografia é, em definitivo, a morte física do seu autor”, como acresce o ensaísta, compreendemos a dissimulação de H. e a sua atitude relutante em assumir as regras do jogo “autobiográfico” que impõem um começo e um fim. Não é por acaso que o pintor saramaguiano situa a sua autobiografia a meio caminho e não, a modos de conclusão, em fim de jornada; não é por acaso que o percurso da sua vida nos é narrado, de forma fragmentada, à medida que o trabalho da memória naturalmente

desentranha do passado os acontecimentos da viagem entrelaçados às reflexões sobre a caligrafia.

O próprio detentor do traço e da sua suspensão nos diz que “não são os vistos de fora os mais importantes fatos, mas os de dentro”. Falando “da expressão e não do simples manifestar-se”, acrescenta que os fatos interiores são “pedaços soltos de sonhos repetidos, alguns invariavelmente repetidos, e para o efeito e a conveniência de agora organizados numa incoerência coerente”. Embora a inquietude da memória produza um caminho de sonhos cronologicamente incoerentes, o movimento da mão que produz o traço está regido pela lucidez que tenta tudo organizar numa seqüencialidade: “devo dizer, porém, para que alguma clareza fique, que as últimas páginas foram escritas estando eu muito e bem acordado” (SARAMAGO, 1983, p. 212).

Começar, não pelo nome de nascimento, como o fizeram escritores modelares, mas pelo registro do momento rememorado pela escrita, foi a forma “coerente” de dar um início ao relato das manifestações interiores encontrada pelo aprendiz da escrita. Para tanto, situa-se como uma personagem a mais no cenário do passado a ser percorrido pela memória - “um homem avança por espaços, por salas povoadas de rostos e figuras”. Contado no presente, o passado é revivido como se estivesse acontecendo novamente. Sob a perspectiva do escritor recentemente emergente do pintor, o futuro “salvador” é predeterminado: este homem, “certamente não sai sendo o que era” (SARAMAGO, 1983, p. 142). Satisfeita a coerência que rege o início e o fim do relato, a “incoerência” fica, no percurso, por conta da espontânea tonalidade confessional despertada pelas imagens rememoradas nos espaços visitados e que produzem, no visitante, a transformação anunciada.

As confissões do aprendiz passam pela constatação dos seus limites como pintor e como escritor, rígida auto-crítica que encaminha o tratamento irônico que posteriormente conferirá às obras plásticas vistas, como forma de auto-justificação. A dificuldade de H. decorre da sobreposição do presente imóvel da escrita - que exige reflexão - à evocação do passado; sua dificuldade decorre da necessidade de se organizar perante essas duas lógicas. Somente após delimitar o seu ponto de observação no presente “precário” da sua escrita, o narrador passa a trabalhar a narrativa dos fatos do passado inseridos num jogo entre o visível e o rememorado. Trabalhar o olhar sobre os espaços visitados é fundamental para o escritor que carrega o pintor dentro de si. José Saramago de *As pequenas memórias* nos diz que “recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm-nos do passado imagens, palavras soltas, fulgurâncias, iluminações, e não há explicação para elas, não as convocamos, mas elas aí estão” (SARAMAGO, 2006, p. 130).

De forma sucessiva, o espaço artístico modelar visitado revela ao pintor português itinerante índices do contexto histórico local e universal. As paredes das cidades visitadas colocam em contraponto o incitamento ao poder operário e ao fascismo. As paredes de Milão - “que falavam, diziam palavras para mim insólitas, proibidas no meu país de desgosto e medo: ‘luta contínua’, ‘poder operário’” – evocam, ao escrepintor, o fato histórico da invasão da universidade em Milão¹⁶², e, por associação, o fato mais longínquo dos anos de juventude correspondentes aos da guerra de Espanha¹⁶³ (1936-1939), quando fora preso pela polícia de Lisboa¹⁶⁴:

[...] um polícia de Lisboa me apanhou com uns papéis na mão, pobres e mal impressos retângulos de papel, ainda com a tinta úmida, em que se protestava contra o envio de trigo para as tropas franquistas e se atacava o fascismo, tanto o de fora como o de dentro. Assinava esses papéis uma Frente Popular Portuguesa (influência onomástica da França, por certo, digo eu), que nem sonhava o que fosse. Era uma festa popular, nas Amoreiras, e eu fora lá, não sei porquê, tão pouco dado sou e era a folguedos, e para mais sozinho, a um passo já da melancolia que depois não remediei. Estavam os papéis num montinho, em cima de um muro baixo [...]. Eu era pequeno de mais. Agarrei nos papéis todos e cheguei-me a uma luz para ler melhor. [...]. Me recordei muito bem a mão que me agarrou bruscamente um braço e a voz do polícia. [...] Fui levado para a esquadra, a muitos quarteirões de distância, metodicamente sacudido e ameaçado, pelas ruas naquele tempo e àquela hora silenciosas. [...] Fui interrogado pelo chefe, eu de pé, ele sentado. Depois fecharam-me num quarto por mais de duas horas. [...] Enfim soltaram-me, dizendo que eu tinha muita sorte. [...] Mas ficavam-me com o nome e a morada. Cheguei a casa muito tarde para os simples hábitos que eram os meus e fui repreendido e interrogado por causa da demora. Calei-me. O mais certo foi terem meus pais pensado que eu me decidira nessa noite a perder a virgindade. Era verdade, mas não como eles julgaram, a única que eles podiam julgar. (SARAMAGO, 1983, p. 144-146) .

Diluídas no caudaloso fluxo, as parcas referências temporais ganham consistência a partir do registro das lembranças da viagem feita à Itália. Quando explícitas, são extremamente funcionais ao que se pretende no relato, pois, se a perspectiva do tempo que procura exumar e reconstruir tudo condensa numa única cena, o movimento retrospectivo

¹⁶² O narrador do *Manual de pintura e caligrafia* refere-se ao episódio de confronto entre estudantes e a polícia de Milão em 08 de março de 1968 (PcdoB, 2007).

¹⁶³ O narrador do *Manual de pintura e caligrafia* refere-se à Guerra Civil Espanhola: em 1936, militares liderados pelo general Francisco Franco e apoiados pela oligarquia rural e pela Igreja Católica se insurgem contra a Frente Popular, iniciando uma guerra que durou até 1939, com a vitória dos franquistas que recebem ajuda de Hitler e de Mussolini (ALMANAQUE, 1998, p. 363).

¹⁶⁴ Portugal, nesse período, vivia sob um regime autoritário e corporativista denominado Estado Novo, que controlou os destinos do país por mais de quarenta anos, desde 28 de maio de 1926, quando um golpe de Estado colocou no poder um grupo de militares de direita. A figura mais relevante desse período foi o economista Antônio de Oliveira Salazar que dirigiu a vida política e econômica de Portugal. O país se manteve neutro durante a Guerra Civil Espanhola (ENCICLOPÉDIA, 2000, p. 481), apenas “oficialmente”, conforme registra Saramago, fiel aos fatos históricos testemunhados por sua personagem.

tudo ordena dentro do critério cronológico. O diálogo entre H. e Adelina contribui para tal ordenação: “já no carro Adelina perguntou: ‘Quando foi aquela viagem?’ ‘Há uns dois anos’” (SARAMAGO, 1983, p. 151).

No “*segundo exercício de autobiografia*”, o pintor-calígrafo registra, de forma sutil, a data do ato da escrita que rememora a visita feita à cidade de Pádua dois anos atrás: “No dia 11 de Março de 1944 (vai fazer trinta anos) caíram bombas sobre Pádua” (SARAMAGO, 1983, p. 158). Essa citação literal do tempo funciona como orientadora da leitura, que tem o seu desfecho no mês de abril de 1974. Isto significa que os três outros exercícios autobiográficos e as aventuras vividas pelo amigo António, as quais o pintor H. passa a narrar, a partir de então, acontecem num período de tempo correspondente a cerca de um mês.

Alicerçada na memória de H. e por ela construída num movimento paulatino, a ancoragem histórica aparece, de forma sutil, entre o terceiro e o quarto exercícios de caligrafia autobiográfica. A suspensão da narrativa de viagem não implica suspensão da escrita, que apenas muda de rumo e continua registrando a primeira leitura crítica da caligrafia e da pintura dos quadros dos *Senhores da Lapa* e do *Santo Antonio* despojado. O devaneio provocado pelo registro do ato pictural encaminha a evocação dos tempos do jovem H. que, ingenuamente, distribuía folhetos para o movimento da Frente Popular Portuguesa e que fora testemunha do grito do franquista Millan Astray - “Morte e destruição” - e da resposta de Unamuno - “há circunstâncias em que calar-se é mentir. Acabo de ouvir um grito mórbido e sem sentido”¹⁶⁵ (SARAMAGO, 1983, p. 195).

A rememoração trabalha em cadeia associativa. As lembranças se sucedem umas às outras e aqui enlaçam não só o discurso acalorado e contundente de Unamuno, como a “oração nacionalista espanhola” - um “credo” ao general Franco -, oração que teria circulado algum tempo depois: “creio em Franco homem todo poderoso; criador de uma Espanha grande e de um exército bem organizado; coroado dos mais gloriosos louros” (SARAMAGO,

¹⁶⁵ O fato histórico levantado pela memória de H. é relevante para a História da Espanha. Ocorre no salão de honra da Universidade de Salamanca. A citação de Saramago faz referência ao “Dia da Raça” – 12 de outubro de 1936 –, data escolhida pelo patriciado espanhol para celebrar sua pureza de sangue e sua fé na ortodoxia católica. O clima era tenso, pois a Espanha encontrava-se em guerra civil. “Foi então que o general Millán Astray tomou a palavra. Ele era um militar mutilado pela guerra e comandava as tropas coloniais que haviam desembarcado na Espanha alçadas para derrubar o regime republicano da Frente Popular. Começou a sua peroração amaldiçoando os bascos e os catalões por seu desejo autonomista, prometendo que o fascismo iria ‘exterminar aquele câncer, cortando ambos em carne viva’ Do salão veio um grito que tornou-se a divisa do general Astray: ‘Viva la Muerte!’” Na ocasião, “Miguel de Unamuno, reitor de Salamanca, um dos maiores pensadores espanhóis do século XX, opôs-se com coragem ao general: ‘há momentos em que calar é mentir. Porque o silêncio pode ser tomado como aquiescência’” (UNAMUNO, 2002, p. 1).

1983, p. 196). Ao “credo” nacionalista espanhol, o pintor contrapõe o seu “ato de contrição”, a contrição de um português que se proclama testemunha anônima da História e que dela se reconhece alienado.

Repetir hoje tudo isto, para que tudo viesse a ter a testemunha que faltou: eu. Eu, português, pintor, vivo em 1973, neste Verão que está a acabar, neste já Outono. Eu, vivo, morrendo em África, para onde mandei morrer ou consenti que fossem portugueses, tão mais novos do que eu, tão mais simples, tão amanhã mais úteis do que eu, apenas pintor. [...] Pensando bem não tenho feito muita coisa. (SARAMAGO 1983, p. 196).

Uma vez que o narrador-personagem retoma o início da enunciação e, deiticamente – “neste Verão”; “neste Outono” -, a insere no tempo histórico em que vive e do qual se reconhece testemunha, o seu relato confirma o compromisso com a verdade que o gênero autobiográfico requer. Considerando-se que o Outono europeu se inicia em setembro, os números obtidos apontam para uma narrativa que cobre um período de tempo correspondente a cerca dos sete meses que antecedem o evento final em 25 de abril de 1974 (Revolução dos Cravos). Singularmente, a ancoragem temporal da narrativa acontece simultaneamente ao instante no qual o pintor H. registra a consciência da sua alienação política, momento esse que será desencadeador da transformação da personagem.

No entanto, o tempo da rememoração que a narrativa abrange em seu todo tem um alcance muito maior. Ultrapassa o período coberto pelas lembranças recentes de H., do dia a dia que registra em diário a sua construção como homem e como artista, e pelas lembranças dos deslocamentos físicos entre as cidades italianas visitadas. A viagem à Itália produz um salto maior no tempo histórico, se o leitor levar em conta o contexto de produção das obras que o pintor enumera durante as visitas que realiza aos museus. O olhar do pintor revive as artes barroca e renascentista. O destaque dado às *Quattro storie de sant’Antonio Abate* resgata a lembrança do período do século XIV marcado pela estética de Vitale da Bologna. Se a segunda guerra é recuperada pela arte moderna da Bienal de Veneza, o cenário italiano suscita o sucesso de filmes europeus produzidos nas décadas antecedentes.

“Tenho quase cinquenta anos, cheguei à idade em que as rugas deixam de acentuar a expressão, para serem expressão doutra idade que é a velhice aproximando-se” (SARAMAGO, 1983, p. 49). Ao denunciar a própria idade, o pintor insere a sua arqueologia pessoal no período da ditadura salazarista¹⁶⁶. Tendo como pano de fundo esse difícil período

¹⁶⁶ Com o golpe militar de 28 de maio de 1926, instala-se um governo de ditadura militar. Os primeiros anos da ditadura agravaram a situação caótica decorrente do fim da guerra. Em 1932, António de Oliveira Salazar foi nomeado presidente do Conselho de Ministros. Com a entrada em vigor da nova Constituição preparada pelo Governo, terminou a ditadura e começou o Estado Novo (1933-1974). Esse período foi marcado por uma estagnação da agricultura em relação à indústria, beneficiando em grande parte a classe média. Reflexos muito

da História de Portugal, o relato das lembranças pessoais passa muito rapidamente pelas recordações do casamento desfeito, apenas registra a paternidade, os tempos acadêmicos, quando freqüentava a Escola de Belas Artes, e alcança a juventude afoita e a infância inconseqüente. Chega aos tempos difíceis experimentados pela família na Lisboa do pós-guerra e do início da ditadura salazarista. A narrativa se detém e H. pinta, com tintas que mesclam naturalismo à melancolia, o passado custoso vivido naquela Lisboa que fora registrada pelo olhar do menino que tem dentro de si:

Digo aqui que a minha infância e o tempo da adolescência não foram fáceis. Conheço alguma coisa de privações. Em casa de meus pais (ambos já morreram), o dinheiro não abundou e a comida não sobejava. E essa casa foi durante alguns anos (muitos para a criança) um quarto só, mais aquilo a que se chamava na linguagem alquiladora de então, serventia de cozinha, a qual também por muito tempo foi só isso: depois é que veio a tornar-se comum a outra serventia, a casa de banho, quando construir casas de banho passou a ser obra natural. Nesta cidade de Lisboa, quando ainda eram poucos e pequenos os bairros da lata, quando a marginalização habitacional era o pátio e a quinta de subúrbio, não eram raras as grandes casas onde uma só pia da cozinha servia para todos os despejos e dejectões, tanto as líquidas como as sólidas. Usavam-se bacios nos quartos de cada um, e a mulher desses quartos levava o bacio para a cozinha, depois de avisar, para que se afastassem as outras mulheres e as crianças. Pelo corredor a mulher levava o bacio tapado com um pano, não tanto por causa do cheiro que um simples pano não lograria reter (toda a gente assim se conhecia pelo cheiro), mas por uma simples e ingênua decência, um recato, um pudor que hoje, a tantos anos, me faz acenar devagar a cabeça e sorrir ¹⁶⁷. (SARAMAGO, 1983, p. 170-171).

Relutante em abandonar o quadro abrangente e multifacetado da infância vivida em Lisboa, o pintor recorta acontecimentos marcantes, tais como o episódio da

visíveis do desenvolvimento da classe média são identificados na expansão de Lisboa e na explosão escolar. A oposição ao regime cresceu no mesmo ritmo em que se desenvolve a classe média. As restrições aos direitos políticos que tinham sido desejadas e a seguir toleradas por uma classe média de raiz agrária em fase de depressão econômica começaram a ser sentidas como imposições insuportáveis pela nova classe média industrial e mercantil e em fase de expansão. Em 1968, Marcelo Caetano sucede Salazar na chefia do Governo (SARAIVA, 2003, p. 354-364).

¹⁶⁷ Não chegando a admitir uma superposição com o pintor H., José Saramago estabelece evidente aproximação com a sua personagem quando fala sobre a casa da Rua dos Cavaleiros em sua obra autobiográfica *As pequenas memórias*, descrevendo como suas as impressões que atribui ao pintor em seu romance, inclusive citando diretamente a obra de 1977: “morávamos no último andar (vivemos quase sempre em últimos andares porque o aluguel era mais barato), num quarto com serventia de cozinha, como então os anúncios informavam. De casa de banho não se falava simplesmente porque tais luxos não existiam, uma pia a um canto da cozinha, por assim dizer a céu aberto, servia para todo o tipo de despejos, tanto dos sólidos como dos líquidos. No *Manual de Pintura e Caligrafia* escrevo, em certo momento, sobre as mulheres que levavam para despejar na dita pia, cobertos por um pano, em geral branco, imaculado, os vasos receptores das dejectões noturnas e diurnas, também chamados bacios ou penicos, esta última voz, em todo o caso, raramente usada, talvez porque o plebeísmo excedesse os limites da tolerância vocabular das famílias. Bacio era mais fino” (SARAMAGO, 2006, p. 51-52).

[...] velha hóspede alcoólica, a quem um dia, por entre as saias das mulheres da casa, ao mesmo tempo escandalizadas e divertidas (as mulheres, não as saias), vi deitada no chão asseadíssimo do seu quarto, cantando e masturbando-se. Então eu só sabia o que fosse cantar. Não pude espreitar mais que um rápido segundo, se foi tanto. As mulheres fecharam a muralha que faziam à entrada do quarto¹⁶⁸ [...] (SARAMAGO, 1983, p. 171).

Obsessivas e recorrentes são as imagens da iniciação sexual fixadas à memória do pintor entregue à rememoração. Com prazer, revive as “duas escaldantes bofetadas por ter sido apanhado metido numa cama com uma menina da casa”, pouco mais velha do que ele. “Que fazíamos nós? Evidentemente nada. Tentávamos apenas aprender, imitar o que ambos já tínhamos visto nos quartos dos nossos pais”¹⁶⁹ (SARAMAGO, 1983, p. 172).

Não é fácil, ao pintor, abandonar as imagens da infância que fluem naturalmente através da escrita - “arte doutra maior sutileza” que a do pintar, “talvez mais reveladora de quem é o que escreve”. À crueza da vida familiar no interior das quatro paredes, à prisão que denuncia a “tortura praticada há longos anos” pelo sistema político em que vive, o pintor saramaguiano contrapõe as imagens absorvidas ao bucólico exterior revisitado pela memória para narrar o episódio da infância referente à morte do pardal. “No alto duma árvore (oliveira, para ser rigoroso) está um pássaro. Um pardal. Em baixo, com uma fiska nas mãos, movendo-se vagarosamente, um rapazinho” (SARAMAGO, 1983, p. 163 e p. 164).

Reagindo ao mínimo estímulo, a “artemage” do pássaro agonizante de Trubbiani, observado na Bienal de Veneza, experimenta o “centissegundo” e, viajando para trás no tempo e no espaço, vai ao encontro do menino H. para “pousar” na mão que ainda segura uma fiska. Toma o lugar ainda morno da outra ave assassinada: “a cabeça, um pouco de lado, virava para mim um olho dilatado de horror”. Diante do expressionismo das figuras da guerra, o pintor H. se detém na imagem dilacerada do pássaro de metal produzida pelo escultor italiano contemporâneo. O que o pintor saramaguiano quer é reviver a emoção profunda experimentada na infância: voltar a sentir-se “no olival quente e calado”, um rei poderoso

¹⁶⁸ Esse episódio ganha novos contornos narrado diretamente por Saramago, com as cores da sua autobiografia: “uma outra lembrança (que já evoquei no *Manual de Pintura e Caligrafia*) é a do desassossegador caso da tia Emília, pessoa de idade como referi, com o cabelo branco recolhido e rematado na nuca por um carrapito, robusta, muito direita, corada de natureza e abuso da bebida, e que sempre me causou uma impressão de asseio pessoal fora do comum. [...] Lá de vez em quando metia-se de mais no vinho e apanhava uma bebedeira. Um dia, as mulheres da casa foram encontrá-la estendida no chão do seu quarto, de costas, com as pernas abertas e as saias levantadas, cantando não me lembra o quê, enquanto se masturbava. Também acudi a espreitar, mas as mulheres faziam barreira e eu mal pude aperceber-me do essencial... Deveria ter os meus nove anos, não mais” (SARAMAGO, 2006, p. 106).

¹⁶⁹ Versão em *As pequenas memórias*: “quanto à Domitília, fomos apanhados, um dia, ela e eu, metidos na mesma cama, a brincar ao que brincam os noivos, ativos, curiosos de tudo quanto no corpo existe para ser tocado, penetrado e remexido. [...] Os atrevidos apanharam umas palmadas no rabo, creio recordar que bastante pró-forma, sem demasiada força” (SARAMAGO, 2006, p. 38).

armado com uma fisga e uma pedra, recordar a comoção da caça e a dança da morte, recuperar à memória o que seja “distinguir que os crimes são e têm dimensões”; deseja levar novamente para casa o pardal morto e enterrá-lo outra vez no “quintal, rente ao valado onde a enxada não chega”; voltar a sentir o que seja “um túmulo para a eternidade” (SARAMAGO, 1983, p. 164-166).

Baldeou a ave de ramo em ramo, batendo as asas, naquele restolhar aflito de quem se despede da elástica firmeza do ar, e veio cair-me aos pés, sacudindo em espasmos as patas e abrindo como dedos as mal formadas rémiges (rémiges, artemages, aposto que esta língua não é portuguesa). Era um pardal novo, que devia ter abandonado o ninho pela primeira vez nesse dia, tão novo que ainda tinha a boqueira amarela no bico. Conseguira arranjar forças para voar até àquele ramo e ali pousara com o fito de recobrar energias nas asas e na sua pequena alma. Que lindas, vistas lá de cima, as copas arredondadas das oliveiras, e lá ao longe, se vista de pardal não engana, aquelas outras árvores que eram freixos e choupos, plantados em fila, cobertos de folhas que pareciam mãozinhas acenando ou abanicos que faziam nascer o vento. Levantei o pardal do chão. Vi-o morrer nas minhas mãos em concha, velar-se primeiro a pupila negra, depois a pálpebra quase translúcida mover-se de baixo para cima e ficar assim, deixando apenas uma frincha por onde o olhar ainda passou, na última película de tempo que restava. Morreu na minha mão. Primeiro esteve nela vivo, e logo morreu. Tornou a morrer em Veneza, preso com grilhões e cadeados a uma bancada de tortura. (SARAMAGO, 1983, p. 165-166).

Observa-se que nesta aventura da mente que divaga perante o estímulo revisitado pela memória, as palavras perdem o seu grau de determinação em favor da imprecisão que caracteriza o desvio da referência à realidade, “desvio do dado” que, segundo Stierle (2001, p. 146-147), é “marca básica do texto ficcional”. As expressões “um pássaro”, “um pardal”, “um rapazinho”, “uma fisga”, aliadas ao movimento sorrateiro da personagem, instauram o suspense que cerca o relato de uma história que pode estar ancorada na realidade mas que é conduzida de tal forma pelo narrador que nela identificamos a organização de uma comunicação de efeito indefinido, a qual sugere o ingresso num mundo imaginário que concorre ao mundo real. Trata-se de acionar aquela “segunda língua” que, segundo o narrador H., “serve para contar histórias” (SARAMAGO, 1983, p. 163).

Durante o tocante mergulho na memória, rastros do processo de busca da ficcionalização são deixados pelo caminho da experimentação tracejado por H. No final do relato, inesperadamente, o narrador modula a sua voz narrativa em primeira pessoa e assume a heterodiegeese, forma que lhe possibilita instaurar o distanciamento necessário à atenuação ou dissimulação da verdade e à experimentação do universo da verossimilhança:

[...] o pássaro de Trubbiani, de cobre e alumínio, foi pousar na palma da minha mão, tomar o lugar do corpo ainda morno, mas já arrefecendo, da outra ave assassinada. No olival quente e calado, o rapaz começa a distinguir que os crimes são e têm dimensões. Leva para casa o pardal morto e enterra-o no quintal, rente ao valado onde a enxada não chega: um túmulo para a eternidade (SARAMAGO, 1983, p. 166).

A abrupta mudança de rumo narrativo é conscientemente assumida pelo narrador e motivo de reflexão, pincelada de melancolia, sobre a experiência fortuita do abandono do “eu” - “o que ainda não está, o que veio e transita, o que já não está”. A despeito do distanciamento experimentado, o narrador constata que, inexorável, a sua vida, quer seja “vívda, pintada ou escrita”, sempre estará presente enquanto pincela uma tela ou traceja o papel: “tudo é biografia”: “entre as duas imaginações, a que o antes requer e a que o depois ameaça, está a biografia, o homem, o livro, o quadro” (SARAMAGO, 1983, p. 166).

Incentivada pelas imagens reveladoras, a autobiografia flui naturalmente durante os três primeiros exercícios, a ponto de o pintor considerar a hipótese de que esteja afinal se “revelando pelos meios tradicionais da autobiografia, escondendo nela menos do que o costume”. Consciente de que pouco de si tem dissimulado em seu relato, H. identifica-se como “perdedor na aposta inicial, que era a de dizer” dele, “parecendo não” (SARAMAGO, 1983, p. 204-203).

Entretanto, o envolvimento emocional com os acontecimentos do presente - o rompimento com a namorada Adelina, as dificuldades financeiras que provocam a dispensa da mulher a dias Adelaide e, principalmente, a solidão, que advém dessas circunstâncias – promovem uma escrita que não mais se detém a esmiuçar as imagens rememoradas à viagem. Inserido, inexoravelmente, na realidade da vida, ausentam-se do discurso do narrador os elementos geradores de desvios imaginativos e o fluxo autobiográfico flui como claro artifício adotado. As palavras que compõem o outro recorte dos tempos de mocidade de H. são buscadas para satisfazer uma seqüencialidade estudada dos anos, onde simplesmente são enumerados os acontecimentos narrados: “a vida dos pais melhorou e não se falou mais de quartos alugados. Morreram as velhas alcoólicas e as defecações passaram a ser feitas no recolhimento das casas” (SARAMAGO, 1983, p. 207).

Estabelecendo um contraponto com essa isenção, o experimentalismo de H. avança em direção ao envolvimento com os fatos narrados. As imagens sugestivas que voltam a povoar a escrita autobiográfica de H., logo após o quarto exercício, são absorvidas ao sonho. Recorrente e obsessiva, mais uma vez vem-lhe do passado “a gigantesca mulher, alta,

profunda e larga, transportando um bacio sob uma toalha bordada”. Atravessando essa fresta onírica, flui mais um relato autobiográfico, agora eivado de subjetividade:

Os pais, às vezes, são loucos. Não sabem nada, ninguém pode ser mais ignorante do que eles, e fazem gestos que ninguém entende e dizem palavras que nenhum dicionário registra. E porque já não transportam, melhor dizendo, já a mãe não transporta pelos corredores do mundo a oferenda fecal, decidem ambos numa hora de crise mental, mansa, invisível, até risonha, sem médico nem camisas-de-forças, que o filho vai para as Belas Artes porque (duas excelentes razões) tem jeito para o desenho e os vizinhos ficarão verdes de inveja. (SARAMAGO, 1983, p. 207-208).

Contudo, trabalhando eficazmente o movimento de circunvolução da caligrafia, o escrepintor, veladamente, nos confessa o recurso adotado: “foi um artifício que me permitiu simular o sonho, sonhá-lo, viver a situação, e assistir a tudo isto, rememorando ao mesmo tempo coisas passadas, com um ar de dormente fingido, que fala para que o ouçam e calculando o efeito do que está dizendo” (SARAMAGO, 1983, p. 212).

Está claro que o ato de confessar a artificialidade do recurso adotado isenta o escrepintor do teor irônico do discurso direcionado aos pais. Sua intenção se restringe em reforçar o caráter experimental de uma estratégia que o retira do gênero autobiográfico, lançando-o definitivamente nos bosques da ficção, onde poderá trabalhar a visão do “outro”, veladamente, através da arte da imagem. Ou “artemage”.

Hoje diria eu que foi um recurso para libertar-me de duas explicações que doutra maneira teriam de ser longas: de como meus pais saíram dos quartos alugados, em certo grau prosperaram e me fizeram entrar nas Belas Artes, e de como o meu casamento se fez, porquê e para quê, e também do seu desfazer-se. Seriam, evidentemente, histórias minhas. Mas, necessárias? Nem as belasartes me tornaram pintor, nem o casamento e a paternidade (faltava isto) me tornaram diferente. (SARAMAGO, 1983, p. 212).

O que tornou H. diferente foi não passar “de largo”, avançar “por espaços, por salas povoadas de rostos e figuras”. De tanto viajar e perder países, aprendeu a “ser outro constantemente”¹⁷⁰ – e certamente não saiu “sendo o que era”. O exercício, o treino para a mão foi feito na conjunção da “sensibilidade artística natural” e da “cultura crítica”. Diz Lionello Venturi que a sensibilidade artística é

[...] resultado de um conjunto de atividades humanas; desenvolve-se e amadurece com a experiência de vida e com a cultura. Aquele que contemplou, com um afetuoso interesse, grande número de pinturas e

¹⁷⁰ “VIAJAR! Perder países!
Ser outro constantemente” (PESSOA, 1981, p. 107).

continua a vê-las sempre, torna-se mais capaz de sentir a qualidade da arte [...]. E se teve a paciência de confrontar os seus juízos com os juízos dos outros, esforçando-se por compreender a razão do acordo ou desacordo com eles, enriqueceu a própria sensibilidade. (VENTURI, 1972, p. 8).

Em final de jornada, encontra-se “devidamente explicado para colocar, cuidadoso, metódico, o derradeiro ponto final nesta caligrafia” sobre a própria vida. Está pronto para abrir a porta para o amigo Carmo e escrever sobre a visita, a conversa, pouco dizendo de si, mas muito dele, pois, só há uma maneira de produzir personagens fictícias (“Quixotes”) e “de retardar o tempo: é viver o tempo de outrem”. E eis as suas personagens nos que lhe são “mais próximos: o Carmo, a Sandra, o Ricardo e a Concha, a Ana e o Francisco, o Chico o António (por onde andará?), a Adelina (adeus). São estes” (SARAMAGO, 1983, p. 162; p. 235). O seu ensaio de romance se fará com estas personagens e com os temas que carregam em suas existências: o amor, a felicidade, a vida burguesa sem sentido e o sentido da vida, os ideais maiores, os objetivos menores e a desilusão.

O quinto exercício de autobiografia espelha o escrepintor já no interior dos bosques da ficção. A circunvolução da caligrafia, que registra seus últimos passos na Itália, nos mostra o escritor em desapego de si, apenas preocupado em responder à questão da atriz Melina Mercuri sobre como vão as coisas em Portugal. Através desse artifício eficaz, situa as suas personagens no tempo contemporâneo e no espaço português – porta de entrada para o esboço do ideário subjacente ao seu ensaio de romance.

4.6 As idéias humanísticas no projeto estético de H.

A ênfase que H. confere ao modelo pictórico italiano, produzido durante o período do Renascimento¹⁷¹, revela o quão importante é para o seu projeto estético embasá-lo em

¹⁷¹ Em sua obra *O modelo italiano*, o historiador da arte Fernand Braudel reconhece que “o Renascimento deve ser forçosamente reconsiderado no tempo completo, no espaço completo, na significação completa da história”. Recomenda “distinguir detalhes e etapas: pré-Renascimento, primeiro Renascimento (Florença), segundo Renascimento (Roma). Tudo isso conduzindo no máximo à morte de Rafael (1520) e à decomposição das regras estritas com o maneirismo de Michelângelo”. Entretanto, além desses “marcos habituais, razoáveis, demasiado razoáveis”, Braudel admite a ousadia de Armando Saponi que faz começar “a ‘verdadeira’ Renascença já no século XII”, diz que aprecia a “brincadeira de George Lefebvre, para quem o Renascimento vai, de uma só vez, até as ‘Luzes’ multiplicadas do século XVIII”, opinião também de Huizinga: “é preciso esperar as Luzes para que de novo mude o destino cultural da Europa”. Braudel explica que ver “o desdobramento da Renascença a longo prazo” implica “não separá-la nem de suas raízes medievais (e certamente houve um humanismo medieval) nem de seus prolongamentos modernos. Com a ampliação desmedida do “campo cronológico da observação”, “todo o espaço europeu é logo mobilizado. No mesmo instante, também o são suas oposições e suas querelas: o arcaico e o feudal; o senhorial, o principesco e o estatal; a economia mexida pela moeda e o

idéias que têm como fundamento a matéria humana. Direcionado pelo espaço pictórico das cidades que compõem o seu circuito artístico, a partir das citações de Da Vinci e Michelângelo, a galeria dos pintores italianos revisitados pela memória de H. passa por Ambrogio Lorenzetti, Giotto, Donatello, Mantegna, Vitale da Bologna, Botticelli e Piero della Francesca, pintores representativos do momento de explosão do humanismo na história da arte¹⁷². Esta “evidente e irrecusável grandeza da Itália” (BRAUDEL, 2007, p. 19) justifica a fala reverente de H.: “sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos” (SARAMAGO, 1983, p. 133).

Durante o processo de rememoração das imagens *in absentia* que o repertório visitado lhe forneceu - através da experiência direta nas ruas das cidades ou refletidas pela cultura -, o pintor saramaguiano desenvolve um discurso que, pontualmente, alinhava idéias humanísticas extraídas às obras destacadas pelo seu olhar. Tais idéias são recolhidas no último exercício e no capítulo que o sucede, os quais podem ser entendidos como o espaço de configuração do ideário do autor H.

Toda digressão, negada ao leitor no quinto e último “exercício de autobiografia”, encontra acolhida no capítulo que o sucede. A ligação entre os dois fragmentos se estabelece pela atitude retrospectiva que o comentário autoconsciente do mecanismo digressivo desvela quando o escrepintor justifica o valor das leituras que faz posteriormente às recordações de viagem, introduzindo uma apologia à linha curva: “dizem que Deus escreve direito por linhas tortas, e eu diria que essas são precisamente as que ele prefere, em primeiro lugar, para mostrar o seu virtuosismo, a divina habilidade prestidigitante, e, em segundo lugar, porque não há outras” (SARAMAGO, 1983, p. 227).

A despeito da tonalidade irônica em relação ao “virtuosismo divino”, falar em Deus se constitui na matriz de uma cadeia de associações interligadas através de um fio discursivo que conjuga a forma artística ao tema do conhecimento do homem: “todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto. Mas a linha reta, mais do que aspiração, é uma possibilidade. O próprio labirinto contém a linha reta, quebrada, sim, interrompida, sim, mas permanente e à espera” (SARAMAGO, 1983, p. 228).

capitalismo já espertalhão; o Atlântico e o mar interior e, enfim, o Norte e o Sul – esses grandes personagens, um e outro coleções de países, de destinos, de atitudes” (BRAUDEL, 2007, p. 77-78).

¹⁷² Levamos em consideração as duas possibilidades de emprego do termo “humanismo”: como movimento filosófico (ao qual adere a personagem saramaguiana) que tem “como fundamento os limites e interesses do homem” e como movimento literário e filosófico datado, que teve suas origens na Itália do século XIV e da Itália difundiu-se para os demais países da Europa, constituindo a origem da cultura moderna (ABBAGNANO, 1982, p. 493). Segundo o historiador Braudel, a partir da Itália, “o humanismo ganha força nova, torna-se onipresente no Ocidente, como a ciência na virada decisiva do século XVI para o XVII” (BRAUDEL, 2007, p. 52).

Lembramos que o aprendiz da escrita se move em busca de respostas à questão “quem é este homem?” e se a sua caligrafia avança sinuosa - “fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas e respira dentro de clareiras brancas” - é porque essa forma expansiva de expressão se constitui na sua “única possibilidade de salvação e conhecimento” (SARAMAGO, 1983, p. 48 e p. 46). Ao retomar a diretriz dada inicialmente ao seu relato, o escrepintor o faz com toda a maturidade que lhe conferiu a lenta e artificiosa aprendizagem da escrita:

Há coisas que começam agora a tornar-se claras, diria mesmo que já me parecem óbvias, quando antigamente eram caos e confusão, eram outra forma de labirinto, sem dúvida redutível à linha reta, mas que complica essa redutibilidade, enovelando-se e apertando-se sobre si próprio ou comprimindo os espaços por onde a circulação se faz. (SARAMAGO, 1983, p. 228).

O movimento retrospectivo envolve olhar a forma fragmentária conferida ao espaço textual nos exercícios como sendo a etapa intermediária necessária que reduziu o fio caótico inicial à linha reta com a finalidade didática de encaminhar o trabalho conjunto da digressão reflexiva articulada à progressão dos fatos. Desdobrar o texto, “estendê-lo, até ao seu tamanho para que o seu tamanho seja”, e fazer o mesmo com relação aos pensamentos sobre os homens – “creio que também aos homens é preciso fazer-se o mesmo”-, se constitui na estratégia assumida pelo escrepintor para alcançar o manejo da multiplicidade na contigüidade imposta pelo fio da caligrafia (SARAMAGO, 1983, p. 228).

Retomando, agora, de maneira consciente, o mecanismo formal que nega a informação num primeiro momento da narrativa para depois fornecê-la numa espécie de desvio, H. convoca vozes significativas da filosofia e da literatura ocidentais para conferir contornos humanísticos ao seu projeto estético. O discurso ideológico, até então esboçado nas reflexões produzidas pela observação do espaço social das cidades visitadas, ganha consistência na complexa digressão que nasce a partir da retomada da citação da estátua de Sócrates, observada no museu do Vaticano, em Roma. Através desta fresta, liga-se ao fluxo dos acontecimentos narrados extenso comentário que tem por substrato temático o dialogismo instaurado entre o pensamento socrático e as reflexões de Marx. Objetivando o alcance de respostas à questão “quem é este homem?”, intrincada rede interdiscursiva se estabelece com a absorção de vozes representativas da literatura universal e local: meditações de Shakespeare sobre a “fragilidade humana¹⁷³” e o “intenso pendor metafísico e rasgo existencial¹⁷⁴”, reconhecíveis em Raul Brandão, integram a fala humanística de H..

¹⁷³ Em nota de apresentação das tragédias de Shakespeare, o tradutor e comentador Cunha Medeiros refere-se à fase sombria na qual entra Shakespeare com a produção das suas mais belas tragédias – “Hamlet, Otelo, Rei

Sócrates, a arte, compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor, a palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falte para continuar a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para o ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro. (SARAMAGO, 1983, p. 229).

Lido num contexto maior do individualismo socrático, evocado pela lembrança da “cabeça de Sócrates”, o discurso de Marx adentra a complexidade do pensamento saltitante de H.. A ênfase no percurso temático do materialismo histórico introduz o tema dos valores colocados pela tradição e a evocação dos mortos consagrados pela História. Decorrente de um trabalho de hipermnésia, a teia de associações interdiscursivas alcança, na literatura universal, a fala de Hamlet diante do crânio de Yorick, colocada em confronto com o discurso de Gabiru, produção literária local, de Raul Brandão. Rebelo designa esse momento do *Manual de pintura e caligrafia* como “um adensamento de reminiscências ou hipermnésia, que funde vivências pessoais com a experiência da história e da arte, que lhes deu voz, pondo-se aí a questão da morte” (REBELO, 1983, p. 32).

Com efeito, do cruzamento de pensamentos marcantes, produzidos pela cultura ocidental, flui a retórica de H. edificada “entre duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói” (FIORIN, 2004, p. 45). Contrapondo Marx a Sócrates e Raul Brandão a Shakespeare, o escrepintor saramaguiano tenta justificar o individualismo anterior, prevendo a necessidade da assunção de um novo substrato ideológico que sustente o projeto literário estético por ele esboçado. Aliando concordâncias a contraposições, H. consegue colocar a arte que experimenta numa conveniente situação de “boa paz” em relação ao individualismo e à valorização do ser social - a melhor forma de o artista compreender o mundo revelado pela história dos homens. A tonalidade irônica encaminha a distorção das falas do passado, em favor do monologismo *canto solo* do pintor contemporâneo, que justifica o caráter transitório do seu assumido individualismo perante o interlocutor invisível que idealiza: “com Sócrates, a arte e Marx, qualquer pode ir longe; calçar as botas de um pai, é também maneira de ser homem, enquanto o próprio pé não cresce ao seu tamanho de adulto” (SARAMAGO, 1983, p. 232).

Lear, Macbeth, Tróilo e Créssida” -. quando então passa a meditar sobre “a fragilidade da existência humana” (MEDEIROS, 1981, p. 3).

¹⁷⁴ Na apresentação de *Húmus*, José Manuel de Vasconcelos refere-se ao romance do escritor português Raul Brandão como “obra poderosa, de intenso pendor metafísico e rasgo existencial” (VASCONCELOS, 1001, p. 14).

O pintor saramaguiano expressa o conflito do artista moderno que busca a expressão do caráter universal do mundo, estando ainda aprisionado à individualidade. A partir da ênfase no percurso temático do materialismo histórico, por Marx¹⁷⁵, o pintor H., regente desse momento polifônico, convoca a voz de Shakespeare, citando a atuação de Hamlet para, a partir dela, expor argumentativamente a idéia do homem entendido como produto da história. Para tanto, o pintor português justapõe à cena shakespeariana a própria experiência de ter tido na mão o crânio do pai, “tão igual a todos os crânios, tão pedra de construção”. Ao intimismo da personagem shakespeariana, H. contrapõe, não a objetividade desta vida sua “que a morte assusta”, mas a objetividade de “tudo o que foi vida antes e perdurou, de ser em ser, até hoje” (SARAMAGO, 1983, p.232).

Quando o Hamlet disse aquelas coisas ao crânio do Yorick, pareceu-me então, ao ler, que não poderia dizer-se mais entre um morto e um vivo. Provo eu que se pode, e não é mérito meu pessoal: passaram entretanto trezentos e setenta anos, nasceu Marx, continuou-se a escrever e a pintar, e Sócrates não foi riscado da história. Tudo coisas em que pessoalmente não fui parte, [...]. Mas julgo que cumpro o meu dever quando aproveito e tento perceber. (SARAMAGO, 1983, p. 232)

¹⁷⁵ O texto de Marx, citado literalmente pelo narrador do *Manual de pintura e caligrafia*, é parte integrante da obra *Contribuição para a Crítica da Economia Política*. Entretanto, não contempla o trecho sobre a “Introdução à Crítica da Economia Política”, onde o filósofo faz referência a Shakespeare. Em seu trabalho “Karl Marx: a poesia como infância da humanidade”, Alfredo Bosi interpreta tal introdução de Marx “como a admissão tácita da *co-ocorrência*, no cerne da poesia, de um tempo histórico-social e de um tempo recursivo, corporal, que garante a permanência de estruturas e valores aos quais já não corresponde o sistema econômico dominante”. O ensaísta e crítico brasileiro ressalta que Marx discorre sobre a ausência de conformidade que “certas épocas do florescimento artístico” apresentam em relação ao “desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da sua base material, que é a ossatura da sua organização”; cita como exemplos “os Gregos, comparados com os modernos, ou ainda Shakespeare”; reflete sobre a disparidade entre “a maneira de ver a natureza e as relações sociais que a imaginação grega inspira” e a “sociedade moderna em um estágio de desenvolvimento que exclua qualquer relação geradora de mitos”. Entretanto, o pensador admite que a dificuldade “não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda hoje um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis” (BOSI, 2000, p. 182-183). A passagem de Marx, que Bosi ressalta a seguir, pode ser justaposta àquela colocada pelo discurso de Saramago quando se refere à criança que calça as botas de um pai, enquanto os pés não crescem: “um homem não pode voltar a ser criança, sob pena de cair na puerilidade. Mas não é verdade que acha prazer na inocência da criança, e, tendo alcançado um nível superior, não deve aspirar ele próprio a imitar aquela verdade? Em todas as épocas não se julga ver repetido o próprio caráter na verdade natural do temperamento infantil? Por que então a infância histórica da humanidade, naquilo precisamente em que atingiu o seu mais belo florescimento, por que esse estágio de desenvolvimento para sempre perdido não há de exercer um eterno encanto?” (MARX, apud BOSI, 2000, p. 183-184).

“Àquelas coisas¹⁷⁶” ditas por Hamlet ao crânio de Yorick, o pintor português acrescenta as reflexões suscitadas diante da múmia egípcia do museu do Vaticano. Tendo encontrado no contato com o crânio do próprio pai “uma estranha impressão de força” (SARAMAGO, 1983, p. 232), o discurso que profere evidentemente se contrapõe à filosofia de Hamlet. Descobrir em si a história da humanidade, sem se perder na busca do próprio fantasma, marca a singularidade do diálogo que o escrepintor contemporâneo estabelece com os mortos anônimos da história:

Durante milhões de anos, milhões de milhões de homens nasceram da terra e para ela voltaram. O húmus terrestre já é muito mais poeira humana do que crosta original, e as casas em que vivemos, feitas do que da terra saiu, são construções humanas, no sentido rigoroso de humano, feitas de homens. Por isso escrevi que o crânio de meu pai era como uma pedra de construção. (SARAMAGO, 1983, p. 233).

Ainda circulando no âmbito das idéias que regem a melhor forma de o artista compreender o mundo revelado pela história dos homens, o discurso de H. sobre os mortos evolui em labirínticos exercícios verbais que preparam entrada no “húmus terrestre”, de Raul Brandão.

Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí. Nunca o que Raul Brandão escreveu: “Ouves o grito? ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo? – É preciso matar segunda vez os mortos¹⁷⁷.” Precisamente (preciso, exacto; preciso, necessário) o contrário. Digo eu, se me atrevo a desafiar autoridades. (SARAMAGO, 1993, p. 234).

A noção de contraposição ao discurso de Raul Brandão, introduzida pela marca lingüística “nunca”, reforça o caráter polifônico do discurso ideológico de H., conforme prevê Maingueneau (1993, p. 80). A enfática negação atribuída ao que escreveu Brandão sobre os

¹⁷⁶ “Àquelas coisas” ditas por Hamlet ao crânio de Yorick: “ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de um ultrajante fado, ou tomar armas contra um mar de calamidades para pô-lhes fim, resistindo? Morrer... dormir; nada mais! E com o sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? Morrer... dormir! Dormir!... Talvez sonhar! Sim, eis aí a dificuldade! Porque é forçoso que nos detenhamos a considerar que sonhos possam sobrevir, durante o sono da morte, quando nos tenhamos libertado do torvelinho da vida” (SHAKESPEARE, 1981, p. 252).

¹⁷⁷ Com esta frase, Raul Brandão encerra o seu romance *Húmus*. José Manuel de Vasconcelos (1991, p. 16) ressalta que essa “advertência de tom profético” só integra o final da obra de Brandão a partir da segunda edição (1921), em substituição ao “passivo: *Estamos aqui todos à espera da morte*”, que consta no final da primeira edição - a de 1917 - e que é reproduzido por esta que temos em mãos (BRANDÃO, 1991, p. 195). A exortação brandoniana retoma momento da narrativa no qual o narrador-autor reflete sobre o tempo em monólogo labiríntico; o presente arcado sob o peso do passado explode em: “ouves o grito? Ouve-lo?... – É preciso matar segunda vez os mortos” (BRANDÃO, 1991, p. 181).

mortos se atenua com o reconhecimento da “autoridade” que o exercício da literatura conferiu ao romancista, considerado modelar para os escritores da moderna ficção portuguesa¹⁷⁸, inclusive para José Saramago que admite terem os escritores portugueses destas últimas gerações, ou muitos deles, “nascido, mesmo que não se apercebessem disso, do *Húmus* do Raul Brandão” (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 36).

À possível leitura ideológica da tradição histórica subjaz uma lição sobre tradição literária que prega uma posição intermédia entre o respeito à autoridade reconhecida no fantasma da antiga (des)ordem e a sua contestação. Mesclando o questionamento ao respeito, a fala do pintor H. delineia as linhas de força da temática perseguida pela prosa saramaguiana, na fase posterior à produção do *Manual de pintura e caligrafia*.

A partir de *Levantado do chão* (“levantar do chão” seria um contraponto a “é preciso matar segunda vez os mortos?”), a relação que a ficção de Saramago estabelece com a história e os seus mortos, consagrados ou anônimos, será burilada dentro da concepção exposta por H., em seu manual estético: “é uma boa maneira de me voltar para os vivos” (SARAMAGO, 1983, p. 235). Talvez a oposição enfática a Raul Brandão ainda ressoe na fala de Maria de Magdala, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, logo após Lázaro ter retornado à vida: “ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes” (SARAMAGO, 2000b, p. 428).

Voltar-se para os vivos do próprio tempo significa levar em conta o pensamento de Hegel, sobre os “atuais estados prosaicos” e constatar que “o círculo para configurações ideais na atual efetividade é de natureza muito restrita. Pois as áreas, nas quais resta um livre espaço de jogo para a autonomia de decisões particulares, são pequenas em número e abrangência” (HEGEL, 2001, p. 201). Entretanto, Bosi (2000, p. 177) reflete que Hegel, ao analisar a obra juvenil de Schiller, mostra que o espírito poético soube “reencontrar, no meio das complicações preexistentes da vida moderna, a independência individual perdida”. O

¹⁷⁸ Segundo Cordeiro (1993, p. 112), pelas inovações praticadas, o romance *Húmus* de Raul Brandão ganha estatuto de “precursor e modelo da moderna ficção portuguesa”. Confirmando o seu caráter exemplar, José Manuel de Vasconcelos (1991, p. 14-15) reconhece ainda que “sem exagero, podemos ver no *Húmus* uma das três ou quatro portas de entrada da literatura portuguesa contemporânea”: “romance-tese, que em certas páginas aflora mesmo o puro tom ensaístico[...], meditação filosófica [...], livro de memórias incoerentes e brumosas, poema em prosa ou anti-romance, tudo isso o *Húmus* é e nada disso apenas é.” Seixo (1986, p. 18) confirma a exemplaridade do mesmo romance brandoniano, enfatizando o caráter “des-hierarquizante” dos acontecimentos de primeira linha que cedem espaço aos acontecimentos de segunda linha: “o ‘problema’ e a ‘aventura’ perdem mesmo a sua incidência efetiva para se confrontarem com um desgaste ou uma questionação do processo narrativo e romanesco que lhe subjaz”.

estudioso da literatura brasileira reconhece, nesse pensamento de Hegel, o coração da sua “tese mais cara: a resistência da poesia como uma possibilidade histórica”.

“A sátira e, mais ainda, o *epos* revolucionário são modos de resistir dos que preferem à defesa o ataque” (BOSI, 2000, p. 187). Partindo desta tese da resistência como uma possibilidade histórica, defendida por Bosi, refletimos que, tendo o presente solicitado, o artista saramaguiano instaura a ironia como mediadora para ferir as suas circunstâncias. O discurso da oposição flui em H. de uma forma inconsciente no segundo retrato de S. e, posteriormente, de maneira lúcida, diante dos senhores da Lapa que também contratam os seus serviços de retratista: “opus-me aos Senhores da Lapa? Não creio. O mais exato seria dizer estava oposto. Opor-se pode ser apenas um movimento de humor” (SARAMAGO, 1983, p. 259).

Ao voltar-se para o caráter prosaico do tempo presente, como forma de esboçar seu discurso de resistência ao passado histórico, o artista saramaguiano demonstra ter alcançado aquele estágio de amadurecimento, referido por Bosi, quando “a consciência se aguça” e “chega à encruzilhada: ou a morte da arte, ou a re-imersão no mundo-da-vida que, como a infância, se renova em cada geração”. Demonstra ter o conhecimento de que “o tempo vetorial, que passa do inconsciente à consciência, o ‘desenvolvimento’ de Hegel, a passagem da Pré-História à História de Marx, coexiste e cruza com o tempo cíclico no qual o mesmo inconsciente recobra periodicamente a sua força e a sua voz” (BOSI, 2000, p. 184-185). É o que evidencia a sua fala, que pode ser tomada como uma réplica ao discurso de Marx:

Também eu falei de pré-história, de forma confusa, indecisa, que ora punha o pé no consciente, ora no inconsciente, mas que, sobretudo, queria exprimir esse peculiar estado ou fluxo humano de vida que, na aparência, é produto constante duma consciência, e que, profundamente, é uma contradição resolvida ou cuja resolução se tenta através do corte das pontes entre o consciente e o inconsciente, se tal é possível. (SARAMAGO, 1983, p. 231).

Referindo-se a essa “contradição resolvida” como uma *concordia discors*, Bosi reflete que nela “nada se perde, ao contrário, algo de novo parece que surge: a consciência tem, no mundo moderno, a ciência daquela dualidade de tempos. Por isso, é uma consciência dividida, infeliz” (BOSI, 2000, p. 185).

Através da atuação da sua personagem H., cuja história é testemunha das grandes transformações ocorridas no século XX, Saramago reflete sobre o homem contemporâneo que alcança a consciência dessa “dualidade de tempos”, motivado pela visita ao passado. O olhar do menino e do jovem registra a evolução econômica e social do país, o desenvolvimento urbano em detrimento do rural e o avanço tecnológico que aponta para

novos tempos. O olhar testemunhal pode ser interpretado como um projeto de re-apropriação do passado como forma de promover uma reflexão identitária. Paralelamente, o seu percurso estético credencia indagações: permanência ou ruptura dos valores artísticos? A busca dos parâmetros estéticos no passado que a personagem saramaguiana empreende mostra que o legado das vanguardas modernistas de antes da guerra ainda permanece enquanto a novidade emerge na nova face conferida à tradição clássica revisitada. Das deambulações do pintor português na Itália, da visitação ao passado até onde a sua memória alcança, emerge uma visão panorâmica da história (dos homens e da arte que produzem), uma “história nova”, como a concebe Le Goff, “tão capaz como a antiga de ser comunicada pelos canais pertinentes da narrativa, do estilo, da ressurreição do passado” (LE GOFF, 2001, p. 16).

O imaginário - “essa parte do sonho que, se deslindarmos bem suas relações complexas com as outras realidades históricas, nos introduz tão longe no âmago das sociedades” (LE GOFF, 2001, p. 55) –, colocado em interação com a história do país, no romance de re-estréia de Saramago, encaminha as imagens utópicas que serão exploradas nos romances da fase histórica e posteriormente nos romances que trabalham temas universais. Segundo Abdala Júnior, “há em seus romances um horizonte para onde ele olha, um horizonte de sonho, contra a indiferença social do individualismo contemporâneo” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 28).

Ao recontar ficcionalmente a história de seu país, a “história nova” de Saramago mostra que “a colocação em primeiro plano, do papel das massas na história pode coincidir com o interesse da história pelo homem cotidiano, que também é um homem socialmente situado”, conforme reflete Le Goff (2001, p. 52). Ao instaurar narradores que acompanham trajetórias contemporâneas, que resvalam a tragédia, tais como a do velho oleiro descartado pelo sistema ou as dos cegos tateantes no espaço urbano da grande cidade, Saramago integra a fala de Le Goff que indaga: “por acaso a história do homem cotidiano não é tão significativa e dramática quanto a dos grandes homens?” (LE GOFF, 2001, p. 16).

5. DA CALIGRAFIA À PINTURA, DO CONFSSIONAL AO FICCIONAL

O fazer é engenho.

João Cabral de Melo Neto (1997, p.69)

Para H., “voltar-se para os vivos” significa lançar o olhar para além de si e resgatar, da realidade exterior, o microcosmo formado pelo grupo social que frequenta, não mais se preocupar em deixar a marca escrita da própria experiência, mas sim a marca do seu testemunho da vida vivida no seu tempo. A forma autobiográfica, que experimentou a tonalidade intimista das confissões do pintor em crise existencial e estética e se diversificou na escrita memorialista, que registrou a busca de parâmetros pessoais e artísticos na viagem à Itália, avança um passo em direção à objetivação quando, ainda através do exercício da escrita em primeira pessoa, enlaça a tentativa de compreender os outros que lhe são próximos. Desprovido de título e subtítulo, sequer anunciado, o último exercício (o sexto), produzido pelo pintor aprendiz da escrita, ganha contornos de um ensaio de romance, pois é nesse gênero que ele se espelha para conferir uma forma ao universo diversificado constituído pelos seres que o rodeiam.

A lição de caligrafia, que coroa o final do manual estético do escrepintor saramaguiano, se apresenta “como uma impressão direta e pessoal da vida”, satisfazendo “o valor intrínseco” que Henry James atribui ao romance. Para compor o “seu” romance, H. exercita “a liberdade para sentir e dizer” e seleciona, dentre os amigos, aqueles que serão as “suas” personagens. Essa seleção se concretiza segundo “a situação”, por eles vivida, e que mais o tocam por sua realidade (JAMES, 1995, p, 26; p.29).

Nascer, viver, morrer são verdades universais e seqüência natural. Se quisermos transformá-las em verdade pessoal e em seqüência cultural, teremos de escrever muito mais do que os três verbos por aquela ordem dispostos, e admitir que, entre os dois extremos de nada e nada, o viver possa conter alguns nascimentos e mortes, não apenas os alheios que de algum modo nos toquem ou firam, mas outros nossos: [...] (SARAMAGO, 1983, p. 274).

O discurso de H. registra uma reflexão sobre a “distinção proposta por muitos teóricos, entre *narrativa natural* e *narrativa artificial*”: a narrativa natural, como sendo aquela que descreve acontecimentos ocorridos durante a vida e narrativa artificial, aquela “representada pela ficção, que tão-só *faz de conta* que diz a verdade sobre o universo real, ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional” (ECO, 1997, p. 126). Seguindo a mesma

linha de argumentação, Scholes chama de “*empíricas* as formas de narrativa tais como história, biografia e autobiografia que se relacionam especificamente com o mundo real”. Diz ele que “à medida que a narrativa vai-se relacionando menos especificamente com o mundo real, trocando sua fidelidade a um ideal mais generalizado, ela se torna mais *ficcional*”. Reflete ainda que essa “generalização ficcional da realidade é governada por dois impulsos opostos: o estético e o intelectual, o desejo de beleza e o desejo de verdade” (SCHOLES, 1976, p. 73).

O discurso do escrepintor de Saramago contempla uma transformação, que lhe parece “inexorável”, e a autoconsciência das implicações decorrentes da busca conflitante da beleza e da realidade:

[...] tal como a cobra, largamos a pele quando nela não cabemos, ou então vem a faltar-nos as forças e atrofiamo-nos dentro dela, e isto só acontece aos humanos. Uma pele velha, resseca, estaladiça, cobre estas páginas de películas brancas e negras que são as palavras e os espaços entre elas. Neste momento, diria que estou esfolado como S. Bartolomeu¹⁷⁹, imagem, não dor. Ainda seguro restos de pele antiga, mas sobre as fibras dos músculos e as cordas dos tendões uma rede frágil se estende já, primeira metamorfose do meu bicho da seda pessoal que dentro do casulo suponho terá vida sucessiva e não morte. Não me parece estimável o estado de crisálida: a sua inviabilidade como tal contradiz o contínuo que é, para mim, o fluxo vivo (E, no entanto, a crisálida vive). (SARAMAGO, 1983, p. 274-275).

Esse paralelo de imagens, que trabalha o peso e a leveza da metamorfose, opera uma sintonia entre a encenação dramática do mundo e o dinamismo interior que move a aventura da escrita. Esta, ao ingressar nos bosques da ficção, precisa *parecer* ser verdadeira e dirigir o pensamento a um plano ordenado, perdendo a vantagem de deixá-lo errar livremente. Estão implícitos, na imagem da pele antiga removível da cobra, o peso da realidade individual do artista, em busca da sua expressão, e o peso dos problemas da coletividade à qual esse artista pertence, os quais são decorrentes da situação de opressão política vivida em seu país. Conjugada à imagem do bicho-da-seda, a forma nova que a pele “velha, resseca e estaladiça” revela integra a busca de uma leveza assumida como forma de dissolução do fardo pessoal e coletivo. Argumentando em favor da leveza, considerada como uma das suas “seis propostas para o próximo milênio”, Ítalo Calvino reflete que “cada vez que o reino humano” lhe parece “condenado ao peso”, é “preciso mudar de ponto de observação”, é “preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle” (CALVINO, 2001, p. 19).

¹⁷⁹ O narrador do *Manual de pintura e caligrafia* cita indiretamente a imagem de S. Bartolomeu, que integra o *Juízo Universal*, afresco pintado por Michelângelo sobre a parede acolhedora do altar da Capela Sistina, do Vaticano, em Roma. O santo segura os restos da pele antiga que reproduzem as feições do pintor.

Na parte final do romance de Saramago, “a rede frágil se estende” e recobre a forma anterior a ela, absorvendo quatro grandes componentes para fazerem parte do novo cenário: as personagens, a intriga, o espaço e o tempo. Apesar de algumas despedidas - Olga, Adelina, S. e toda a família dos “senhores da Lapa” -, há personagens suficientes para uma boa história, sendo que, dentre elas, está o protagonista António, que já está a viver escusa aventura, em função de sua prisão. Assumindo a autoridade de testemunha para narrar a intriga que vislumbra, o narrador H. desloca o ponto de vista para fora de si.

Sobre a mudança do ponto de vista, o próprio H. anuncia: “é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu”. Mantendo a narração em primeira pessoa (seria inviável um distanciamento maior), como testemunha presencial e atuante na história de António, H. posiciona-se de forma isenta e confortável perante o relato, adotando a homodiegese: “este relato há-de parecer conter de menos e conter de mais. E não se saberá nunca o que realmente conteve o tempo aqui comprimido” (SARAMAGO, 1983, p. 276).

Segundo Paes (1998, p. 17), a narração em primeira pessoa, própria da testemunha “fidedignamente informada a respeito, não passa de um ardil do ofício com vistas a garantir-se aquele estatuto de veracidade de que a ilusão ficcional necessita para poder arrancar o leitor do mundo da realidade e fazê-lo viver vicariamente num simulacro deste”. No *Manual de pintura e caligrafia*, o convite informal para que o leitor se prepare para adentrar os bosques do seu microcosmo ficcional se dá com o anúncio - “uma boa maneira de me voltar para os vivos” - e se oficializa com o registro da autoconsciência da metamorfose sofrida pela narrativa. Para Eco (1997, p. 81), a aceitação tácita de um pacto ficcional - “a que Coleridge chamava ‘a suspensão da incredulidade’” - é regra fundamental para que o leitor aborde uma obra ficcional.

Apesar das marcas linguísticas atribuírem um certificado de desvio a um determinado momento da narrativa, sinais de ficcionalidade são identificados, dispersos, no transcorrer do relato de H., de tal forma que a metamorfose se opera, de forma sutil e gradativa, mesmo enquanto o narrador finca o pé na realidade para narrar as próprias experiências. Às referências precisas do mundo real, misturam-se pontualmente indícios de ficcionalidade, desestabilizando os “protocolos ficcionais”, referidos por Eco (1997, p. 123; p.131), que encontram terreno ambíguo no *Manual de pintura e caligrafia*. Estamos diante da singularidade de um caso onde “não se trata de decidir ou não entrar num mundo ficcional, pois acontece que já nos encontramos lá dentro”, desde o momento em que o inseguro pintor pincela o segundo retrato de S. com as cores da sua imaginação. Se, a certa altura, o narrador toma consciência disso e enxerga, na “pele velha da cobra”, “a rede frágil que se estende já” é

porque o exercício da pintura o tornou hábil no tratamento da simultaneidade nas imagens visuais. A habilidade, que tudo condensa numa única cena, lhe permite trabalhar o tema das indefinições dos limites entre realidade e ficção através de outra “feliz imagem” visual:

Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha. Nos romances e na vida, pessoas e personagens gastam algum do seu tempo a entrar e a sair de casas ou de outros lugares. É um ato banal, pensa-se, um movimento que não costuma merecer reparo ou registro particular. (SARAMAGO, 1983, p. 275).

Esse “ato banal”, ou “movimento que não costuma merecer reparo ou registro particular” e que, portanto, passa ao largo no decorrer da narrativa, reiteradamente é retomado, acabando por constituir um conjunto consistente de sinais pontuais de ficcionalidade. De forma pontual, mas insistente, é rompida, pois, a lógica que rege a narração em primeira pessoa a qual, segundo Hamburger, se caracteriza como a narrativa da “vivência pessoal” que ultrapassa “a tendência de reproduzi-la como uma verdade apenas subjetiva, como seu campo de experiência no sentido expressivo deste fenômeno, mas visa, como todo eu histórico, à verdade objetiva do mundo”. De acordo com a estudiosa da “lógica da criação literária”, quando colocamos em dúvida essa afirmação, ingressamos no universo de relatos autobiográficos ambíguos: aqueles que se encaixam numa escala de “relatos mais ou menos subjetivos ou, vice-versa, objetivos” (HAMBURGER, 1975, p. 224).

Com o intuito de tudo apreender em matéria de escrita autobiográfica, o narrador do *Manual de pintura e caligrafia* experimenta todas as possibilidades que a posição em primeira pessoa lhe confere. Assumindo-se inicialmente como eu histórico que visa alcançar o conhecimento objetivo do universo social e artístico que habita, através da caligrafia sinuosa que narra sua vivência pessoal, H. se abandona à tendência de reproduzi-la como uma verdade limitada pela subjetividade. O relato passa a enumerar situações de confronto com a realidade mediada pela ironia intensamente exercitada pelo aprendiz. A visão distorcida do mundo, que foge da sua verticalidade como se estivesse constantemente observado através das “bolhas elípticas das vidraças de má qualidade” das casas da infância (SARAMAGO, 1983, p. 45), passa a fazer parte integrante da fala do pintor saramaguiano que adentra o terreno dos relatos autobiográficos ambíguos.

Segundo Eco (1997, p. 128 e p. 125), “a insistência em interferências de introspecção” e em “pormenores não verificáveis” revelam a ficcionalidade. Quanto a nós leitores, diante da postura inicial de H., preparamo-nos para avaliar o seu relato em termos de verdade ou falsidade. Entretanto, à presença insistente de um real oscilante que se mostra

fugidio - sinal de ficção -, suspendemos a incredulidade e nos preparamos para entrar num mundo imaginário.

Reforçando esse convite a adentrar os bosques da irrealidade, ligações pontuais com o universo ficcional são estabelecidas através da forma como o relato de H. trabalha o mundo que se descortina sob seus olhos durante a viagem a Itália. Cidades invisíveis são descerradas pela imaginação afoita do aprendiz da escrita que traça múltiplos percursos através das memórias de viagem. A lembrança da sedução e do envolvimento com as obras de arte promove uma interação entre o espaço físico dos interiores visitados e a realidade humana refletida pelo espaço urbano de passagem. Complexa rede de conexões se estabelece entre fatos, pessoas e coisas do universo real e as figuras representadas pelas artes plásticas que povoam o universo da imaginação do pintor. Elementos do passado são recuperados e se mesclam ao presente instável. Lembramos que, aos olhos do pintor, o paraíso criado por Da Vinci oscila e ganha contornos da floresta do alheamento na qual somos convidados a ingressar. Traduzido pelo olhar do menino e do jovem, o panorama de Lisboa dos tempos de ditadura chega ao leitor eivado de subjetividade.

Experiência mais incisiva no âmbito da ficcionalidade, o episódio recuperado à memória da infância que narra a morte do pardal propõe um exercício de escrita no qual o narrador se despoja das marcas da enunciação ao assumir voz na narrativa em terceira pessoa, oferecendo ao leitor a oportunidade de aderir, durante a narrativa desse singelo episódio, à “suspensão da incredulidade”. Somente na ausência da realidade o impulso inicial que vem da imaginação pode gerar o jogo ambíguo entre vida e sonho, entre passado e presente que as “artemages” inverificáveis propostas por H. sustentam. Somente no âmbito da floresta do alheamento o jogo ambíguo entre espaço e tempo encontra acolhida no seu “centissegundo”. Outro ponto em favor da ficcionalidade é marcado quando o narrador, considerando a visita inesperada do amigo Carmo, anuncia: “percebi que havia história”, e outro mais, quando diz: “apenas imaginado, foi possível o meu diálogo de Positano com Melina Mercuri” (SARAMAGO, 1983, p. 212 e p. 235).

O confronto entre *narrativa natural* e *narrativa artificial* se torna explícito quando o narrador experimenta o artifício do sonho, admitindo-o como estratégia para superar o peso do compromisso assumido com a verdade. No sonho, atenua-se a árdua realidade cotidiana da infância: “no sonho passa uma gigantesca mulher, alta, profunda e larga, transportando um bacio sob uma toalha bordada, enquanto sobre a sua cabeça adejam anjos. Aleluia”. Entretanto, adentrando o universo ficcional, fadado está o “escrepintor” a circular num espaço intermediário de “sutil degradação que o tirará da sombra total para a claridade

do dia aberto”, onde parte dele “já dorme, enquanto a outra escreve” (SARAMAGO, 1983, p. 207). Isso porque, como diz Márcia Valéria Zamboni Gobbi, “a ficção é capaz de mostrar quão tênue é o limite entre o vivido e o sonhado” (GOBBI, 2007, p. 200). Em conjunto, esses “atos banais” evidenciam a situação limiar ao mundo da imaginação e encaminham reflexões sobre a ambígua relação realidade/ficção que a citação sobre Magritte ilustra:

[...] só o mais literário dos pintores (Magritte) observou a porta e a passagem por ela com olhos surpreendidos e talvez inquietos. As portas de Magritte¹⁸⁰, abertas ou entreabertas, não garantem que do outro lado esteja ainda o que lá tínhamos deixado. Antes entramos e era um quarto de cama; outra vez entraremos e será um espaço livre e luminoso, com nuvens passando devagar sobre um azul pálido, sereníssimo. (SARAMAGO, 1983, p. 275).



Figura 14: *O veneno*, 1939, de René Magritte.
Fonte: Bermejo, 1995, p. 42.

¹⁸⁰ Saramago refere-se ao tema do limiar entre sonho e realidade, reiteradamente abordado pelo pintor surrealista René Magritte (1898-1967): “a mútua conversibilidade entre o interior e o exterior, entre os opostos ou extremos, é uma constante que domina os temas de Magritte” (PAQUET, 2000, p. 2 e p. 20).

O aprendiz da escrita se inquieta com a possibilidade de mútua conversibilidade desse espaço de transição: “espaço instável entre as ombreiras. E, no entanto, é por aí que os corpos passam e se detém a olhar” (SARAMAGO, 1983, p. 275). Tem razão a personagem de Saramago, pois quando imersos nos bosques da ficção, detemo-nos na busca de ancoragem nos índices de realidade; no entanto, quando confrontados com esta, ansiamos pelos sinais de ficcionalidade.

Nesse momento de transição entre o confessional e o ficcional, a narrativa se multiplica em virtude da superposição dos dois códigos e da duplicidade das tarefas a que se propõe o artífice ávido de tudo concentrar em suas mãos. Privilegiando a continuidade do processo criativo, o artista saramaguiano opta por não fechar as portas ao novo que chega e ameaça e por, corajosamente, absorvê-lo. Esse método de trabalho favorece interpenetrações entre as técnicas experimentadas e entre os códigos próprios às formas de expressão adotadas.

Repete-se o mecanismo da fatura dos dois quadros de S.. A despeito de não se ver na pele de autor de livro, H. cumpre o compromisso pessoal assumido consigo mesmo e se propõe a encerrar o processo autodidata de aprendizagem, executando rigorosamente os últimos “exercícios de autobiografia” e as auto-avaliações correspondentes; em paralelo, envolve-se com a reprodução do relato do amigo Carmo sobre a sua aventura amorosa com Sandra. Simultaneamente, enquanto cumpre o compromisso de tracejar o *portrait* oficial dos *Senhores da Lapa*, na residência dos clientes, entrega-se ao prazer de reproduzir, livremente, no recôndito do seu ateliê, a figura do *Santo António*. Administrar a multiplicidade no tempo que tem disponível, ou seja, trabalhar a simultaneidade na linearidade da vida: este é o melhor treino a que pode se submeter o aprendiz da escrita que “se volta para os vivos”, pretendendo apreender o fluxo vital no fio negro e sinuoso da caligrafia.

Dizer-se através do traço sinuoso da caligrafia passa para segundo plano quando o narrador do *Manual de pintura e caligrafia* desvia o olhar para o outro. A sua experiência pessoal, que já não mais ocupa posição central em seu relato, tem agora a função de traduzir para o leitor “as coisas que ele tem de saber sobre o mundo real para poder assumi-lo como fundo de um mundo ficcional”. Deslocada para o fundo, a escrita autobiográfica de H. permanece à espera de ser parasitada pela ficção, pois, como diz Eco, “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real” (ECO, 1997, p. 91).

A autoconsciência da metamorfose é registrada em comovente discurso que tem por tema a melancolia da perda de si. Antecipando a saudade, o olhar do artista passeia da mão para o papel enquanto escreve:

Desvio os olhos do papel e vejo a minha mão mover-se sob a luz. Vejo a pele já frouxa em certos lugares e movimentos, vejo a rede das veias, os pêlos, o pregueado das articulações dos dedos, sinto nos olhos a encurvada dureza das unhas como um escudo, e sei que nunca senti este pouco tão meu. Movo a mão e sei que é a minha vontade que a move, que sou eu essa vontade e esta mão. Descanso os antebraços na mesa e sinto a pressão deles sobre a madeira e a força que a madeira opõe. Este bem-estar não é físico, ou é físico só depois, não é um ponto de partida, é o ponto a que cheguei. Releio estas páginas desde o princípio e procuro o sítio, a situação, a palavra ou a entrelinha que sejam o de certeza existente virar de esquina: em cada momento sou igual, em cada momento me vou sentindo outro. Falta-me um patamar decisivo de tempo, o lugar que separa o caminho já andado do que falta percorrer. Falta-me o estado intermédio líquido na passagem do gasoso ao sólido, assim como parar um pouco para melhor compreender o movimento. (SARAMAGO, 1983, p. 256).

A possibilidade da mão que escreve retomar o primeiro plano é prevista pelo artista quando se refere a “parar um pouco para melhor compreender o movimento” e alcançar o “patamar decisivo de tempo, o lugar que separa o caminho já andado do que falta percorrer”. Esse patamar anunciado e ansiosamente aguardado, que lhe dará condições de observação do movimento do próprio punho, sob a luz, e da sinuosidade do traço, sob a caneta, corresponde àquele momento de suspensão do relato ficcional quando se abre ao escritor espaço para que ele adentre o fio narrativo, para nele deixar registradas as suas impressões sobre a obra que produz.

A tendência do escrepintor é concentrar-se cada vez mais no mundo fechado e finito da ficção, mundo esse que Eco diz ser “semelhante ao nosso, mas ontologicamente mais pobre”. Enredado nesse universo, cabe a H. “explorá-lo em profundidade” (ECO, (1997, p. 91).

“Que florestas deram estas folhas de papel?” Respostas a essa questão passam a ser procuradas, não apenas nas folhas de papel que se despedem dos exercícios autobiográficos como nas telas que aguardam outras vidas para pintar: “serão as paisagens vidas para pintar?” (SARAMAGO, 1984, p. 208). A sondagem do escrepintor se intensifica entre os dois códigos - o plástico e o verbal. A interação é tal que os quadros dos *Senhores da Lapa* e do *Santo António* humanizado, em processo de execução, ganham contornos de pintura literária: no primeiro, o aprendiz exercita o recurso da paródia e no segundo o da alegoria. Dissimuladamente, a escrita de H. se recurva sobre si para recolher, nos dois quadros, as imagens plásticas significativas dos procedimentos narrativos eleitos como válidos pelo processo de aprendizagem do escrepintor. A escrita assume-se como artefato

quando destaca o papel do sujeito que a edifica, que lhe confere uma forma, mesmo quando esse sujeito disfarce tal função trocando o manuscrito pela tela.

No final dos “exercícios” com a caligrafia, H. experimenta retomar a pintura. Os quadros que, então, produz – esboços de quadros-romance - diluem os limites entre as duas formas de expressão experimentadas pelo artista. Transformar a caneta em pincel implica aplicar nos traços e nas tintas a nova forma de apreensão do mundo a partir da mesma diferença que fluentemente experimentara em suas descrições dos espaços, personagens e quadros rememorados. Em contraposição ao borrão negro e emudecido que cobrira o segundo retrato de S., os quadros dos senhores da Lapa e do santo Ant3nio humanizado surpreendem pela profus3o de tintas e de narratividade. Neles o artista fala de si, do seu tempo e da sua arte e ambos contam com a sua aprova3o. O primeiro representa o olhar cr3tico do artista ao pr3prio tempo, o segundo representa-o e 3 sua arte. Enquanto o primeiro investiga as possibilidades de narrar o mundo atrav3s de um procedimento par3dico, o segundo o faz atrav3s da alegoria.

A simultaneidade da produ3o das duas representa3es pl3sticas sugere uma inter-rela3o intensa entre ambas que talvez seja explicada por Hansen que, recorrendo 3 ret3rica cl3ssica, reflete que Quintiliano inclu3a a ironia na sua defini3o de alegoria, “como tropo de oposi3o, uma vez que ela afirma para dizer outra coisa, isto 3, para negar, e vice-versa”. Acrescenta o estudioso da alegoria que “a par3dia, transformada hoje no veross3mil neo-anti-p3s-moderno, 3 tamb3m aleg3rica, bastando pensar que ela 3 representativa sempre, mim3tica, fazendo falar o outro texto que vampiriza e nega” (HANSEN, 1986, p. 13).

Entretanto interessa-nos tamb3m o desempenho diferenciado de H. em cada uma dessas pinturas que executa simultaneamente, o que possibilita uma aproxima3o 3 sutil distin3o que Rouanet atribui ao “coleccionador” e ao “alegorista”. Ressaltando que “a figura do coleccionador aparece em v3rios textos de Benjamin”, Rouanet nos diz que “o coleccionador, como o anjo da hist3ria, arranca o objeto do seu contexto, preservando-o enquanto particular e reordenando-o em novas rela3es”. E aprofundando essa “rela3o com a hist3ria e com a natureza”, conclui: “se o coleccionador extrai o objeto de sua ordem, 3 porque essa ordem, tal como ela ocorre no mundo emp3rico, 3 aleat3ria e irracional. Se ele o retira do seu contexto temporal, n3o 3 para anular a hist3ria, mas para torn3-la acess3vel 3 reminisc3ncia” (ROUANET, 2005, p. 71). Enquanto cobre duplamente de tinta as figuras dos senhores burgueses da Lapa, o pintor saramaguiano age como um coleccionador capaz “de ler em cada objeto toda sua hist3ria passada” e de descobrir as “afinidades entre as coisas” a fim de reorden3-las segundo afinidades outras secretas e objetivas.

Segundo Rouanet (2005, p. 72-73), a capacidade do colecionador de “ler em cada objeto a sua história” faz dele o grande “fisionomista do mundo das coisas”¹⁸¹. Este é o ponto que o aproxima do “alegorista, também um fisionomista do objeto”. Entretanto, a diferença entre ambos se estabelece na forma diversa como ambos atribuem fisionomias ao mundo. O alegorista difere do colecionador na medida em que “se limita a ruminar sobre cada objeto isolado, atribuindo-lhe significações subjetivas” (ROUANET, 2005, p. 73). É o que faz o artista saramaguiano ao trabalhar a fragmentação do espaço onde insere a imagem do santo para mergulhar no arquivo da própria história e do seu percurso artístico.

A proximidade entre as duas formas de retratar o mundo é contemplada por Benjamin (apud ROUANET, 2005, p. 73): “em cada colecionador há um alegorista, e em cada alegorista, um colecionador”.

Cada colecionador é um alegorista, na medida em que sua coleção não é jamais completa, e portanto cada objeto permanece um fragmento, como para o alegorista; e cada alegorista é um colecionador, na medida em que cada coisa está sujeita a receber uma significação que só para ela vale, e portanto só se apropriando da totalidade das coisas, pode o alegorista ter acesso à totalidade das significações. (ROUANET, 2005, p. 73).

Através da análise da descrição do quadro dos *Senhores da Lapa* e da cena do *Santo António* estilizado ingressaremos no espaço entre margens dos dois procedimentos narrativos que H. absorveu ao exercício da palavra e que agora nos oferece à reflexão em forma de representação plástica.

5.1 O quadro dos senhores da Lapa: uma lição sobre a paródia

Consciente está H. de que trabalha no terreno pantanoso do ambíguo e de que o passado memorado desliza e escapa à palavra que tenta capturá-lo nos “exercícios de autobiografia”: “o que ainda não está, o que veio e transita, o que já não está”. O incessante trabalho de “código sobre código”, como diz Barthes (1992, p. 86) – a palavra sobre a imagem visual – conduz a reflexão do pintor: “falta, para que fique definitivamente provada a justiça deste mundo, que as ambigüidades da escrita, e as suas por sua vez impossibilidades, me venham a fazer pintar” (SARAMAGO, 1983, p.166 e p. 204).

¹⁸¹ Expressão que Rouanet atribuí a Walter Benjamin.

O retorno à pintura, depois de um período de dedicação total à escrita autobiográfica, implica fazer um inventário do “que se perdeu entre o primeiro e o segundo retrato” do cliente S. (SARAMAGO, 1983, p. 76). Mostra-se, o pintor, honesto consigo mesmo e com a arte, quando busca encontrar, na falha e no engano de si e dos outros, a liberdade de seguir em frente, movido por uma única convicção: mudar, ultrapassar o ponto onde não pode permanecer.

A transição é marcada pelo acréscimo da experiência interventiva que lança o pintor numa outra fase, muito diversa da contemplativa que, até então, experimentara: em busca de novas formas de moldar a realidade, o retratista de atelier, acostumado a dissimular acontecimentos pessoais, cede lugar ao pintor que procura refletir seus modelos em espaços abertos, assumindo o peso implacável do pincel que transporta, para o quadro, a ironia apreendida no exercício da palavra. A tela duplamente pintada dos *Senhores da Lapa* “produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta” (SARAMAGO, 1993, p. 238). O futuro se adianta com a consciência da transição na forma de tratar o velho tema do retrato de ilustres senhores representantes do poder econômico local.

A diferença entre os retratos de S. e dos Senhores da Lapa é a minha diferença [...] esta mesma mão desenhou e pintou de modo diferente coisas iguais: não há diferença entre S. e os senhores da Lapa, e foram pintados diferentes: os senhores da Lapa são, enfim, o segundo retrato de S. e minha compreensão. (SARAMAGO, 1983, p. 256-257).

A experiência da escrita significou, para o pintor, um resgate da experiência defasada que teve na pintura. Com o retrato dos *Senhores da Lapa*, é recompensado o seu esforço para ver o que lhe é dado ver mas também intuir o que lhe é ocultado, a fim de expressar a natureza do ser humano e a sua complexidade interior. A oportunidade de retratar vidas surge com a encomenda feita pelos senhores da Lapa e alcança o pintor em pleno processo autodidata de aprendizagem da escrita, quando ainda ecoam, em seus “escritos autobiográficos”, as lembranças das imagens de vida e morte absorvidas à Bienal de Veneza:

Entre morte e vida, entre grafia de morte e grafia de vida, vou escrevendo estas coisas, equilibrado na estreitíssima ponte, de braços abertos agarrando o ar, a desejá-lo mais denso - para que não fosse ou não seja demasiado rápida a queda. Não fosse, não seja. Em pintura, seriam dois tons próximos de uma mesma cor, a cor ‘ser’ para maior exatidão (SARAMAGO, 1983, p. 167-168).

As cores escolhidas e estudadas pelo pintor para pintar os novos clientes são essas sugeridas pela caligrafia, as da resistência “em estreitíssima ponte”, que trabalham dois tons próximos. São as cores da ironia, não alcançada anteriormente no segundo retrato de S..

A narrativa do percurso da produção do retrato do casal da Lapa se entrelaça ao relato dos três últimos exercícios, o que significa que o artista transita no terreno instável da ambigüidade, envolto nas luzes e nas sombras das imagens memoradas, dividido entre acatamentos e oposições e, sensivelmente, tocado pelas incitações das fachadas das cidades italianas visitadas. Pode ser que o quadro dos *Senhores da Lapa* tenha sido concebido muito antes, nos primórdios da narrativa, enquanto H. vociferava diante de S. ou quando Olga o introduzia no universo do *Déjeuner sur l'herbe* (cujo tema Édouard Manet apropria a Giorgione). Pode ser também que ele tenha sido gerado em meio às imagens contrastivas e embaralhadas recolhidas à viagem. Mas, com certeza, a sua gestação se completa com as lembranças da visita à Pinacoteca Nazionale de Bologna, onde a visão do quadro *São Jorge e o dragão*, de Vitale da Bologna, evoca o diálogo que *Guernica*, de Pablo Picasso, estabelece com o quadro produzido no século XIV. O fato de ter identificado, numa arte representativa como a pintura, formas de diálogo estabelecidas com a tradição significa que, através da transcontextualização paródica, portas se abrem ao pintor ávido por transferir para a tela as lições que a escrita lhe ensinara.

Os comentários posteriores ao primeiro contato com os novos modelos fluem com o distanciamento necessário para que o retratista analise, com humor lúcido, a relação comercial e, sem maiores arrebatamentos, as lembranças pessoais dos tempos difíceis e de privações da infância, que, normalmente, o confronto com os clientes abastados lhe suscita:

Tive outra encomenda, mas não vou começar imediatamente a pintar. Neste meu negócio, é proveitoso, de vez em quando, sem abusar da tática, mostrar que se não está disponível. [...] Temos de ser espertos, nós, os pintores de retratos. A regra básica é considerar a pessoa que deseja um retrato como um doente. [...] E curar, se possível. [...] E, no entanto, preciso de dinheiro. [...] Não são os meus luxos, é a vida cada vez mais cara. [...] Digo aqui que a minha infância e o tempo da adolescência não foram fáceis. Conheço alguma coisa de privações. [...] Provavelmente envelheço. Porque a vida vai cara, dá-me para recordar coisas [...] (SARAMAGO, 1983, p. 169-171).

A despeito das interpolações textuais, os acontecimentos que direcionam a produção da obra são logicamente encadeados pelo narrador. Destinado a presentear a filha que se casa, o quadro é executado na “opulenta, grave e silenciosa casa da Lapa”, numa sala bem iluminada voltada para o jardim. Além das personagens protagonistas do retrato, fazem parte desse cenário as serviçais da casa, a filha e o genro. Preocupa-se o calígrafo em relacionar, cronologicamente, as sessões de pose e a sua satisfação com o resultado do trabalho, ao contrário dos clientes que, historicamente, o rejeitam, numa encenação que empresta contornos de comédia chapliniana ao austero ambiente. Reivindicando a posse do

quadro inacabado, o pintor a transporta cuidadosamente no porta-malas do seu carro até o seu ateliê, onde ficará em exposição ao lado do quadro do *Santo António*, executado paralelamente.

Simples assim seria a história desse quadro se não fosse expandida pela descrição dos detalhes da apresentação física dos modelos e do espaço, pelas digressões auto-referenciais sobre a execução do trabalho ou pela inclusão de comentários opinativos a respeito da reação dos clientes e dos familiares. A ironia nasce nesse espaço de expansão da frase nuclear, favorável ao trânsito da subjetividade; emerge das escolhas dos epítetos que o narrador faz, da sintaxe que emprega, da ênfase dada a alguns detalhes em detrimento de outros. Instaura-se o distanciamento crítico com os comentários a respeito do local “distante” e isento escolhido para a execução do trabalho:

[...] não será pintado aqui no atelier, onde tanta gente tem estado, de A. a S. Onde no divã a secretária Olga. Onde Adelina. São quatro andares difíceis que só um grande amor do pitoresco atura, ou a estrita necessidade. Gente que casa filha pode não ser velha, mas esta já é, por nascença tardia da agora noiva, ou amadurecimento forçado da respeitabilidade. (SARAMAGO, 1983, p. 193).

O “ambiente tomado pela nuvem de fumo do cigarro do noivo e do charuto do pai” induz a refração da luz de forma a condizer com a ambigüidade produzida pelo contraste na tela. Enquanto pinta o rosto da mulher, dando destaque aos olhos, o pensamento do pintor “se ausenta, revê as correntes da Laguna (Veneza), lentas, pastosas no lodo subjacente”; transportada para o quadro, a distorção da imagem recuperada à memória, dirige o movimento do artista, que se abandona ao ritmo do pulso, livre, deixando-se levar pelo desejo de as imagens dizerem a superficialidade que rege o mundo burguês dominado pelas aparências: “passeio o pincel sobre a tela com a mesma lentidão com que as correntes da Laguna se movem, não é o rosto que eu pinto, mas a Laguna que eu penso” (SARAMAGO, 1983, p. 193-194).

A primeira leitura do retrato dos *Senhores da Lapa* é feita pelo próprio artista, que se chega ao cavalete, descobre a tela e aprecia o trabalho. “Estava a gostar” (SARAMAGO, 1983, p. 237).

O fundo era branco, não precisamente branco, claro, mas trabalhado com aquela mistura de cores que sugere um branco indiscutível ou o efeito que o branco produz na retina, que de cada vez temos de ajustar (diria que não a retina, mas talvez ela, afinal) à idéia que fazemos do branco. A semelhança dos modelos não podia ser posta em dúvida, mas, na verdade, este quadro não era digno sucessor das escorridas e dessoradas telas à custa das quais eu vinha vivendo. Tanto a mulher como o homem, estavam (como vou dizer?) duplamente pintados, isto é, com as primeiras tintas necessárias para lhes reproduzir os traços e os planos do rosto, da cabeça, do pescoço, e depois,

sobre tudo isto, mas de uma maneira que não permitia descobrir facilmente onde estava o excesso, outra pintura se sobrepunha, que, por assim dizer, não fazia mais do que acentuar o que já lá estava. No caso da mulher o efeito era mais visível porque com ela tivera eu de interpor a pintura intermédia que era a maquilhagem. O quadro produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta. (SARAMAGO, 1983, p. 237-238).

Inverte-se o trabalho do “código sobre código” e a lição sobre ironia flui a partir do emprego das tintas e das cores na representação plástica: a ambigüidade, traduzida no “fundo não precisamente branco”, na “mistura das cores”, na necessidade de ajuste da retina, no disfarce da maquilhagem e na superposição das tintas, encaminha reflexão sobre o sentido oscilante entre dois pontos, produtor do “riso súbito”.

O discurso de H. é revelador do emprego de uma série de elementos plásticos da tradição pictórica, os quais possibilitam ao pintor trabalhar expressões dúbias: do impressionismo extrai a justaposição das cores e com o pontilhismo trabalha o espaço ambíguo de passagem do traço, produzindo duas formas de contato visual - figura e fundo. Apesar da sutileza da técnica, que “não permitia descobrir facilmente onde estava o excesso”, o contraste produz a oscilação da imagem e o efeito grotesco evidenciador da caricatura. Segundo Bergson, na caricatura “sempre se discernirá o indício de um vezo que se anuncia, o esboço de um esgar possível, enfim uma deformação preferida na qual se contorceria a natureza” (BERGSON, 2001, p. 19).

Na descrição do quadro dos senhores da Lapa lemos a caricatura da sociedade burguesa e de seus valores. O leitor chega a enxergar o riso ambíguo na face do artista saramaguiano quando avalia o encaminhamento da própria obra e diz: “estava a gostar” (SARAMAGO, 1983, p. 237). Se, por um lado, tal julgamento aponta para a vingança da astúcia, para o coroamento da arte da piada, por outro lado, enfatiza o caráter controvertido do retrato, a um só tempo, embelezador e caricaturizador. Mais adiante, tendo superado a rejeição do quadro pelos clientes, o pintor faz uma re-leitura dos *Senhores da Lapa*, enquanto se prepara para iniciar o seu auto-retrato. O rescaldo implica reavaliar o trabalho executado com o pincel que, como um bisturi, lhe servira para “levantar, delicadamente ou aos rasgões, a pele dos senhores da Lapa” e “saber quem está por baixo”; servira-lhe “para enxertar pele sobre pele”, numa “cirurgia plástica” que ele julga “não ter ficado muito atrás dos especialistas”, pois “em caso algum ficaram à mostra as costuras, as cicatrizes, os contornos, o sinal dos enxertos” (SARAMAGO, 1983, p. 307-308).

Interessa-nos resgatar da escrita confessional do pintor saramaguiano o processo de produção do quadro dos senhores da Lapa, que se configura como exemplo modelar de

paródia dissimulada. No texto escrito que, como legenda, traduz ao leitor a produção do quadro, alguns elementos ambíguos e metafóricos são destacados pelo narrador que fala em “espaço real” quando se refere ao cenário retratado e em “opulenta, grave e silenciosa casa na Lapa”. Outros tantos, referentes à figura da senhora que passa a ser retratada intensamente, com tintas e com palavras¹⁸²: “finíssima. Amável, mas distante, mas gelada por trás do verniz da educação”; “a senhora não se mexe, hirta, quase não fala, por mais que eu procure fazê-la descontrair-se”. E outro mais, ainda referente aos olhos, detalhes das figuras: “mantêm os olhos abertos, não os poderão fechar nunca, estão condenados a uma eterna vigília” (SARAMAGO, 1983, p.193-194 e p. 245). Entretanto, tal justaposição começa a ganhar sentido quando, refletindo sobre a oposição aos modelos alcançada pela técnica empregada no quadro dos senhores, o pintor comenta:

Duvido que Goya se opusesse a Carlos IV quando o pintou entre a família real [...]: perante aquele grupo de degenerados, Goya olhou-lhes os rostos friamente, e, nada tendo encontrado que na pintura merecesse melhorar, piorou tudo. Pode isso opor-se a, mas só hoje o sabemos de fato, [...] (SARAMAGO, 1983, p. 258).

Olhando o quadro *A família de Carlos IV*, pintado por Goya¹⁸³, entre 1800 e 1801, entendemos o que significa um quadro produzir “uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta”: a obra, de grande colorido, apresenta os membros da família real (“grupo de degenerados”, segundo H.), sendo que o rei e a rainha fazem parte do grupo central. No texto em que analisa o quadro de Goya, Antonio González Prieto (FRANCISCO DE GOYA, 2007, p. 60-63) observa que embora o rei esteja adiantado em relação à rainha, a figura desta, no centro, “domina a cena”. Essa posição de primazia mostra engenhosa técnica de “captar a psicologia das personagens, pois ressalta o caráter dominante da rainha”. No rosto da rainha, “a pincelada de Goya se torna menos solta do que no restante do quadro”. Aos “olhos vivazes” da rainha, o pintor contrapõe “o olhar vazio e perdido” do rei, próprio do seu caráter “débil e errante”. No fundo, à esquerda, Goya se auto-retratou, colocando-se na mesma altura dos reis, o que pode “indicar a afabilidade dos soberanos ou a reivindicação do conceito de igualdade”.

¹⁸² O “peso pictórico” conferido à figura feminina evoca a Battista Scorza, senhora de Urbino, pintada por Piero della Francesca no diptico que o pintor saramaguiano reiteradamente destaca em seu relato.

¹⁸³ Francisco de Goya (1746-1828), um dos mais importantes nomes da pintura espanhola, é considerado “o precursor da arte contemporânea”. Pertencente a família dotada de poucos recursos, formou-se com muitas dificuldades. Viajou à Itália por conta própria, a fim de estudar pintura. No início da década de 1780, Goya era considerado um dos pintores mais importantes da Espanha, alçando a função de pintor de câmara de Carlos IV (FRANCISCO DE GOYA, 2007, p. 13-21).



Figura 15: *A família de Carlos IV*, 1800-1801, de Francisco de Goya.
Fonte: Francisco de Goya, 2007, p. 60-61.

A citação literal do quadro *A família de Carlos IV* é a seta indicativa de que às figuras produzidas, por H., em seu *Senhores da Lapa*, subjaz o molde absorvido às figuras do rei e da rainha, de Goya. Na forma como o pintor contemporâneo trata as personagens do seu quadro, pontos seguros de contato são estabelecidos entre os burgueses detentores do poder econômico que ele pintou e os reis do passado, retratados por Goya.

Estabelecendo um paralelo entre o quadro dos senhores burgueses e a sua produção anterior, que “apenas” exigia dele “um ajustamento mímético”, o pintor saramaguiano destaca uma “outra fatura técnica ou talvez profundamente não seja”. A dúvida, que a expressão “ou talvez” instaura, direciona a atenção do leitor à “outra” técnica, igualmente mimética, de absorção de um modelo elaborado no passado (SARAMAGO, 1983, p. 258). Lê-se, através da obra produzida e relatada pelo pintor contemporâneo, a adoção do quadro de Goya como seu “princípio estrutural orientador” (HUTCHEON, 1985, p. 28). Ao

trabalhar as aproximações e diferenças entre as duas obras plásticas – a que emerge do texto verbal na contemporaneidade e aquela efetivamente produzida pelas tintas no passado -, proveitosa lição sobre paródia¹⁸⁴ passa a integrar o manual estético de H..

Constata-se a presença de um plano que trabalha paralelismos em relação às figuras retratadas e ao efeito de comédia que ambas produzem no observador. Até aqui, configura-se um processo de estilização que, segundo Tynianov (apud SANT’ANNA, 1991, p. 13-14), caracteriza-se por uma concordância entre os dois planos. Entretanto, o narrador saramaguiano destaca a astúcia como uma diferença - marca da relação paródica¹⁸⁵ - na técnica por ele empregada em relação à de Goya: “diante dos senhores da Lapa, o camaleão não mudou de cor. Se pardo era, pardo ficou”. Através dessa feliz metáfora, diz que não se preocupou em melhorar ou piorar o que via, diferentemente do pintor espanhol que, conforme sua interpretação, “nada tendo encontrado que na pintura merecesse melhorar, piorou tudo” (SARAMAGO, 1983, p. 258).

Contudo, a aposta na subjetividade fragiliza a tênue diferença apontada. Segundo a concepção de Bakhtin, para se caracterizar uma paródia, em oposição à estilização, é crucial a introdução de uma intenção que se contraponha diretamente à original (SANT’ANNA, 1991, p. 14). Buscando delinear os contornos da “técnica” narrativa empregada na obra que produz naquele momento, o pintor saramaguiano trabalha com a hipótese de haver uma “possível” discordância na intencionalidade dos artistas (a sua própria e a de Goya), em função dos diferentes graus nos quais a oposição poderia se decompor: “complacência, paciência e desprezo, variável este”. De sua parte, garante efusiva oposição que é lida no proposital “movimento de humor, coisa que vem e passa”, mas reflete, “as mais das vezes, uma relação de dependência, de subalternidade” (SARAMAGO, 1983, p. 258).

A dúvida persiste em relação ao pintor espanhol, nomeado pintor de câmara do rei que, se uma vez complacente e afável aos soberanos, teria incorrido em tentação e usado a ironia quando “nada tendo encontrado que na pintura merecesse melhorar, piorou tudo”. O desejo de descobrir a verdade de Goya – começando “pela descoberta da relação de inferior para superior” (SARAMAGO, 1983, p. 259) - direciona os passos de H. aos fatos registrados pela História:

¹⁸⁴ Justificamos a aproximação paródica entre obras plásticas com Hutcheon. Em sua teoria sobre paródia, a teórica canadense restringe o seu alcance, no sentido de que o “o texto ‘alvo’ da paródia seja sempre outra obra de arte, ou de forma mais geral, outra forma de discurso codificado”. Entretanto, tal restrição amplia o escopo paródico, pois, “qualquer forma codificada pode, teoricamente, ser tratada em termos de repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 28).

¹⁸⁵ Lembramos a dupla possibilidade da “paródia”, como canto paralelo e contracanto (depreendida da etimologia da palavra: prefixo *para* = paralelo ou contra + *odos* = canto).

[...] só hoje o sabemos de fato, porque entretanto se adiantou a história das instituições monárquicas em geral e desta em particular, e porque nós sabemos o que em 1800 [data do retrato de Carlos IV e família] Goya ainda não sabia: que em 1810 faria as gravuras dos *Desastres da Guerra*, que em 1814 pintaria o *2 de maio* e os *Fuzilamentos de 3 de Maio*, que ao final da sua vida viriam as ‘pinturas negras’ e os ‘disparates’. (SARAMAGO, 1983, p. 258-259).

Segundo argumentação desenvolvida no discurso de H., a postura crítica assumida posteriormente à produção do retrato de Carlos IV não justifica uma oposição de Goya ao rei no momento da produção do quadro da família real. Se o pintor espanhol trabalhou a comicidade nas figuras do seu quadro, mais com as cores da “complacência” ou da “paciência”, do que com as do “desprezo”, ao pintor saramaguiano, que destila sua oposição clara no tratamento dos senhores burgueses, nada mais resta do que assumir o caráter paródico do seu quadro - uma “sutil”¹⁸⁶ paródia, tendo em vista o grande respeito que o pintor da ficção portuguesa demonstra ter pela obra do pintor espanhol.

Lembramos que tal diagnóstico nos chega via tratamento das personagens protagonistas retratadas – senhores burgueses de Portugal dos anos setenta *versus* reis da Espanha do início do século XIX –, o que implica um recorte efetuado no grande quadro de Goya que contempla também a representação plástica dos demais membros da família real. À tal cena, mais abrangente, pintada no passado, o pintor saramaguiano confere novo contexto quando aproxima, ao leitor, o quadro cômico produzido pela narração dos acontecimentos que sucederam a rejeição do quadro pelos clientes. Estão presentes, na sala, o protagonista do evento - o quadro inacabado que ocupa posição central -, o pintor mostrando a sua “cara mais séria, a mais formal, a mais de dignidade ofendida, a mais de pintor da Lapa”, o genro que “dispensa as boas tardes” e a filha que estabelece contato visual (de cumplicidade) com o pintor.

Pôs-se de parte, olhando para nós, e até ao fim da conversa não disse uma palavra. Observava-me sobretudo a mim, com um ar ligeiramente irônico, muito mais inteligente que os dois machos, e por isso calada. Eu retirei o quadro, e pu-lo no chão, aos meus pés, encostado às pernas do cavalete e com a superfície pintada voltada para eles. Desviaram os olhos. A rapariga apercebeu-se do movimento de repugnância e sorriu. (SARAMAGO, 1983, p. 240).

¹⁸⁶ Hutcheon propõe um alargamento do *ethos* postulado para a paródia, de acordo com a série de alternativas conferidas pelo eixo que circula do respeitoso ao ridicularizador, tendo em vista a multiplicidade de possibilidades que o prefixo *para* contém. Para alargar a abrangência da paródia, a teórica recorre ao conceito de “transcontextualização”, ou seja, a simples transferência da obra do seu contexto de produção para outro já configura a paródia – “é a este jogo irônico com convenções múltiplas, a esta repetição alargada com diferença crítica, que me refiro quando falo de paródia moderna” (HUTCHEON, p. 80; p. 19).

Considerando o trabalho de “código sobre código”, que o pintor saramaguiano desenvolve, podemos afirmar que a representação plástica produzida pela sua caligrafia contempla a auto inclusão do artista, ocupando posição de igualdade diante do cliente, configurando-se como possível ponto de contato com a produção de Goya, que também se faz presente na obra. Na cena descrita, o olhar do pintor, o cavalete, o quadro (com a representação inacabada, mas já tendo absorvido os conteúdos ilusórios que lhe foram acrescentados), o homem “real” retratado e a observadora da cena são os elementos que compõem o movimento total da representação. A presença do artista e da obra colocada em julgamento evoca Bruegel em *O pintor e o crítico*, inserindo a cena descrita por H. numa tradição de representações plásticas que incluem o auto-retrato do artista ao lado do cliente que o contratou. A ênfase nos olhares das personagens, com certeza, remete a Goya. Entretanto, recai sobre a cumplicidade revelada pela troca de olhares entre o pintor e a rapariga. Com o sorriso ambíguo da moça, o escrepintor marca a diferença na semelhança, assinando o quadro que apresenta ao leitor com as cores do seu distanciamento crítico à sociedade burguesa ali representada.

A seta voraz da ironia do aprendiz da escrita alcança o “romance burguês” do século XIX, quando o pintor H. aproxima os ridicularizados senhores da Lapa ao empresário S., inserindo-os na linhagem de personagens produzidas pela literatura de ficção portuguesa durante aquele período – “os fidalgos da casa mourisca, a morgadinha de val-flor, os teles de albergaria, as donas dos tempos idos, o barão de lavos, os maias, o senhor do paço de ninães” (SARAMAGO, 1983, p. 258). O salto estético, que possibilita, ao pintor, transcender o seu momento cronológico e conquistar novos horizontes para a sua atividade profissional, ousando experimentar outros temas, indicia o espírito rebelde do escritor emergente que adere a um “novo” romance regido por fórmulas outras, diferentes daquelas consagradas pela tradição. A negação implica a apresentação de uma nova perspectiva para o romance, o que acontece durante a execução da Cena do Santo António, com as reflexões que o investimento no recurso narrativo da alegoria suscitam.

5.2 A cena de Santo António por H.: um ensaio alegórico

Fiel ao método de trabalhar formas de expressões simultâneas, enquanto marca o quadro dos burgueses com a pretendida ironia, o pintor produz, no interior do atelier, o singular quadro de *Santo António*, reprodução da estatueta que tem em sua casa. O santo

dessacralizado e humanizado, “sem menino, sem auréola, sem livro”, ganha nova significação na forma híbrida que conjuga os elementos do cotidiano àqueles absorvidos à tradição revisitada pela memória. Compondo o cenário de fundo heterogêneo, lá estão reconfigurados os pássaros aprisionados em armadilha de metal, do escultor contemporâneo Trubbiani, o “ladrihado” de uma das cenas da *Vida de S. António Abade*, de Vitale da Bologna.

O relato da viagem à Itália, em busca de idéias inovadoras na tradição revisitada, e alguns fatos comentados sobre a infância e juventude, conjugados a elementos do cotidiano, constituem o mote da produção do quadro “humano” do santo. As particularidades são trabalhadas numa colagem que alinhava sentidos heterogêneos num todo homogêneo que produz uma pintura impregnada da vivência experimentada, de tal forma que pintura e relato o transformam em importante documento sobre o artista e sua época. Com o quadro do *Santo António*, são esboçados os novos parâmetros estéticos de H.: fiel à tradição, mas sem desdenhar as oportunidades de experimentação que o mundo lhe oferece, o pintor combina o universo da imaginação às imagens da própria terra. Experimenta o desvio da prática acadêmica de reprodução mimética do modelo vivo que o limita, procurando alcançar a liberdade de criação em novo signo que lhe possibilite trabalhar a ambigüidade e abstrair-se da representação do real. Regido pela improvisação do cotidiano, o mosaico de imagens decorrente do manuseio de diversas técnicas aplicadas a estéticas absorvidas do passado materializa idéias profundas, através do recurso da alegoria - que o “aprendiz da escrita” passa a privilegiar desde então. A superposição do código verbal ao plástico direciona a legenda desse quadro do pintor: “retrato da escrita de romance”.

A tendência artística já não mais é delineada por oposição a outra, como acontecia na relação entre os dois retratos de S.. Não há choque entre as duas concepções dos quadros dos *Senhores da Lapa* e do *Santo António* e, conseqüentemente, não há o estancamento diante da expressão. Ambos se afinam com o novo, interpenetram-se pelo tema e, igualmente, contribuem para que o artista conquiste novos horizontes para a sua atividade profissional; marcam a fase produtiva do pintor quando, então, destila tudo o que absorveu, encontrando o equilíbrio para continuar trilhando o caminho da criatividade estética.

A figura do Santo António humanizado adentra o espaço do romance, no seu início, quando integra as reflexões do narrador solitário no interior do seu apartamento, logo depois de retornar da visita à empresa de S., ainda sob efeito da sensualidade, despertada pela secretária Olga, e da relação especular produzida diante da imagem do “homem dos papéis”, no “átrio enorme”. “Lá está: abre e fecha os braços como se estivesse a afogar-se

metodicamente, entre fichas amarelas e papéis verdes, ao mesmo tempo que uma pega grasna diante dele e tenta aprender a falar” (SARAMAGO, 1983, p. 68).

Revelador da angústia da personagem frente à sua dificuldade de comunicação social e de expressão artística, o “relampejar” dessa dupla imagem – a jovem sensual e o funcionário “afogado metodicamente” entre elementos plásticos, ao lado do pássaro que grasna, enquanto aprende a falar – encaminha a leitura solitária dos preceitos morais, aplicados à pintura, escritos por Leonardo da Vinci:

‘Vê bem, pintor, qual é a parte mais feia do teu corpo e concentra nela os teus estudos para te corrigires. Porque, se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e desta maneira, tudo quanto tens em ti de bom ou de mau transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras.’ (SARAMAGO, 1983, p. 69).

Ao colocar o livro de Leonardo da Vinci sobre a mão espalmada do santo¹⁸⁷ que perdeu o Menino Jesus, H. coloca, sob ácido escrutínio, o tema da “sacralização” do renomado artista plástico do passado que prega moralidades aos seguidores da sua arte - oportunidade imperdível que a ironia lhe oferece de desviar a atenção da subjetividade rumorosa que a estatueta testemunha silenciosa:

Cultivo a firme convicção de que este santo não perde a ocasião, que assim lhe dou, de melhorar os seus conhecimentos com as leituras do seu depois: descobri-o quando me parece vê-lo corado e comprometido num dia em que o presenteara com um livro ousado de mais para a sua pureza. Melhor leitura lhe ficava hoje. Morto, segundo a história diz, em 1231, não imaginaria talvez

¹⁸⁷ Através do detalhe do Menino Jesus e da referência bibliográfica, deduzimos ser esta uma estatueta de Santo António de Pádua, também conhecido como Santo António de Lisboa. No livro onde narra a biografia de António, Fernando Nuno (2007) ressalta a importância social da família do santo que nasce Fernando Martins de Bulhões e Taveira de Azevedo, em Lisboa. Seguindo antiga tradição convencionou-se datar o nascimento do santo do dia festivo da Assunção de Maria, 15 de agosto, devido à intensa devoção que ele teve pela Virgem. Outra tradição firmada pelo tempo dá 1195 como ano de seu nascimento. No entanto, em função das medições antropométricas feitas em sua ossada, Nuno credita sua vinda ao mundo a 1189. Fernando nasce num país jovem, Portugal, tornado independente apenas cinquenta anos, mais ou menos, antes de seu nascimento. Recebendo o nome de António, ordena-se padre pela congregação dos beneditinos de Santa Cruz de Coimbra, onde recebe um padrão de ensino de alta qualidade; mais de trezentos anos depois, ali viria estudar Luís Vaz de Camões, onde teria assimilado toda a sua sólida cultura clássica. Fascinado pela forma como os franciscanos da ermida de Santo Antão dos Olivais viviam o cristianismo, António opta por entrar na ordem de Francisco de Assis, para onde leva “a teologia, o gosto pelo estudo e a disciplina apreendidos nos mosteiros de Agostinho de Hipona”. Em viagem a Marrocos, adocece e, “como Antão, delira no deserto”. Retorna a Portugal e depois à Itália. Abandona a vida contemplativa e parte para a pregação. Com a morte de Francisco em 1226, segue à risca os preceitos franciscanos e atravessa a Provença acompanhado de outro irmão, ambos descalços, sem dinheiro, nem bolsa de mantimentos. Com a saúde precária, recolhe-se à ermida de Camposampiero, próximo a Pádua, onde falece no dia 13 de junho de 1231. Segundo Nuno (2007, contracapa), “Antônio viveu em um período rico de acontecimentos, no auge das Cruzadas, época de violência e intolerância, mas na qual também estavam sendo criadas as primeiras universidades, as grandes catedrais, e em que importantes intelectuais davam os primeiros passos das idéias científicas que iriam desabrochar no Renascimento”.

Santo Ant3nio que se pudesse ser t3o pecador como viria a ser Leonardo. Nem absurdamente humano. (SARAMAGO, 1983, p 69).

Quando H. anuncia, ao leitor-interlocutor, sua inten33o de fazer, da est3tua do santo, modelo para ser representado em novo quadro, j3 estamos familiarizados com a figura sagrada transformada em homem, que disponibiliza a m3o despojada ao livro do pintor solit3rio e o dedo vazio ao rel3gio que ele retira quando pinta ou escreve. A substitui33o dos sinais que operacionalizam o sagrado - a aur3ola que circundava a cabe3a e o Menino Jesus - por outros que iluminam o prosaico cotidiano do artista, apontam para um processo de troca aleg3rica: a aura que promove a “apar33o 3nica do divino distante”¹⁸⁸ 3 substituída por outra que transforma a banalidade da vida humana em algo “fascinante e encantat3rio”¹⁸⁹. Na representa33o do santo como homem comum, identifica-se o processo de distanciamento do divino, pr3prio do g3nero romance, que trabalha na zona direta de contato com a atualidade humana inacabada¹⁹⁰. Atrav3s do paralelismo estabelecido pelo nome, a narrativa encaminha a superposi33o da imagem pl3stica do santo ao modelo humano absorvido 3 experi3ncia vivida pelo arquiteto Ant3nio.

Narrar corriqueiros fatos da vida presente - a sua ou a dos amigos - ou insignificantes acontecimentos remotos, surgidos de uma mem3ria que o pintor julgava ter perdido, carrega a mesma distin33o que o “escrepintor” confere 3 imagem do santo despojado.

Tiro sempre o rel3gio para pintar, tiro-o t3m tamb3m para escrever, e em geral enfi-o num dedo do Santo Ant3nio ou, respeitosamente, coloco-lho no pulso, para que este santo se distinga dos mais santos e saiba, ao menos quando eu escrevo ou pinto, a quantas anda - enquanto eu ando 3 procura de mim. (SARAMAGO, 1983, p. 174).

Trabalhando “a visibilidade” como uma das especificidades da “literatura do pr3ximo mil3nio”, diz-nos Calvino: “mesmo quando o impulso inicial vem da imagina33o visiva que p3e em funcionamento sua l3gica pr3pria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas

¹⁸⁸ Benjamin define a aura “como a apar33o 3nica de algo distante, por mais pr3ximo que esteja” (BENJAMIN, apud KHOTE, 1986, p. 49). Em seu estudo estilístico comparativo sobre o barroco liter3rio de Cervantes e o barroco art3stico de Vel3zquez, Hatzfeld reflete sobre “a dist3ncia do divino como atitude do Barroco cl3ssico”, identificada no despojar os santos de sua aur3ola, caracter3stica comum aos dois artistas, a despeito da dist3ncia de quase uma gera33o que separa as suas produ33es: Cervantes (1547-1616) e Vel3zquez (1599-1660) (HATZFELD, p. 2002, 239-241).

¹⁸⁹ caracteriza-se aqui a “dial3tica unidade de p3los antit3ticos”, preconizada por Khote: “nesse movimento auratizante de trazer o distante para perto sempre est3 contido o seu reverso: o que est3 pr3ximo se torna distante”; Khote prop3e essa dial3tica entre as duas categorias (aur3tica e aleg3rica), a partir de reflex3es acerca dos dois tipos de narrador aventados por Benjamin: tanto o marujo como o velho campon3s tornam pr3ximo ao leitor o que lhe est3 distante no espa3o ou no tempo. Entretanto, “nesse movimento, carregando uma experi3ncia 3til para o ouvinte ou o leitor, a hist3ria adquire uma aura - torna pr3ximo o distante - que a faz fascinante e encantat3ria” (KHOTE, 1986, p. 50).

¹⁹⁰ Segundo Bakhtin (1988, p. 403-404), o romance se distingue por estruturar a imagem liter3ria em contato m3ximo com a contemporaneidade, no seu aspecto inacabado.

malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal” (CALVINO, 2001, p. 106). Muito antes de tomar, nas mãos, os pincéis, as tintas e a tela, movido pelo impulso inicial que veio da imaginação visual do santo despojado, o pintor H. começa a esboçar o quadro de *Santo António* na escrita prosaica que se enraíza na experiência pessoal, circunscrita ao espaço local e do seu tempo. Num exercício do “código sobre código”, o pintor diz o santo que observa no cenário onde se encontra:

Olho o santo e escrevo e é como se estivesse pintando. Movo-me um pouco na cadeira, ouço-a ranger, e todas as coisas deste mundo me parecem tão simples como isto de ser madeira a cadeira em que me sento e madeira o santo que contemplo. (SARAMAGO, 1983, p. 174).

A ação da personagem comporta comentário a respeito da obra de arte como capacidade de revelar a presença do objeto além do seu uso cotidiano, cuja praticidade exercida diariamente o torna invisível. Entrelaçando intimamente a linguagem figurativa à literária, as palavras do “escrepintor” penetram a simplicidade do cotidiano, penetram onde não chegam as tintas e extraem, do cerne da imagem visível, o significado que lhe é subjacente – “a suprema irreverência e a suma veneração” (SARAMAGO, 1983, p. 174). O olhar do artista que trabalha a imaginação transforma santo em homem, porque vê nele o mais alto tipo de humanidade guardado como algo secreto, reservado – segredo que somente a ficção revela.

Este Santo António é de madeira, digamos de pau carunchoso. Um tronco para o corpo rígido, um bloco para a cabeça, duas pernas (de árvore) a jeito para os braços, muito trabalho de goiva, tinta segundo as convenções, um buraco na nuca para segurar o resplendor – quanto basta para fazer António Santo. Atrás dele cuidei que esteja uma parede branca, o lado recuperado da cela, quando já os milagres se recusavam a propagar a fé ao ar livre. Com esta madeira (da mesma árvore toda ela? Ou de árvores que cresceram juntas? Ou de outras que só aqui se encontraram?) se podiam ter feito outros santos, toda a Lenda Dourada, uma das onze mil virgens, eva, madalena, a madre eterna e o padre mortal, o anjo das anunciações, a primeira da vida, a segunda da morte, nenhuma da ressurreição. (SARAMAGO, 1983, p. 174).

Cada um dos elementos enumerados na descrição pictórica do santo quer dizer algo a respeito da escrita de H. compondo, no conjunto, uma alegoria¹⁹¹ do seu processo de escrita ficcional. Aparentemente cerrada, essa alegoria se abre à interpretação do leitor, a partir da tradução que o próprio narrador oferece quando aproxima o elemento “madeira” à

¹⁹¹ Segundo Lausberg, “a alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (HANSEN, 1986, p.1).

“Lenda Dourada¹⁹²” - texto antigo escrito -, desvelando o “outro¹⁹³” significado que subjaz à descrição do santo, ou seja, a escrita de H. de formas toscas, em fase de aprendizagem e desprovida de notoriedade.

Saneando as dúvidas sobre o melhor caminho para sua criação, o aprendiz da escrita define, através da alegoria, uma escrita que, para alcançar respostas à questão - “quem é este homem?” -, trabalha os elementos mais comuns extraídos do cotidiano, através de um material lingüístico arduamente burilado “a goiva”, segundo as regras impostas pelas convenções, a fim de que a palavra atinja o “esplendor” que a torna “fascinante, encantatória” e convincente, de forma a despertar no seu leitor a crença no “milagre” que propõe. A singularidade dessa escrita está nas múltiplas possibilidades que oferece de encontro com outros textos, dialogismo esse que pode estar velado na homogeneidade ou claramente mostrado no texto heterogêneo. Para temperar essa escrita, que é uma promessa, não deve faltar uma pitada de humor.

Pintar o santo. Sei exatamente o que vou fazer, mas sabê-lo-ia quem lesse estas três palavras? Pintar o santo, que é? E que é pintar o santo? Faça eu o que fizer, terei sempre razão, terei sempre cumprido a minha palavra, as três que dei, mas ninguém saberá nunca se eu terei feito o que realmente anunciara: pintar o santo. (SARAMAGO, 1983, p. 175).

O quadro do pintor ermado diante do santo envolto no halo da sua imaginação ganha aquela “nesga de realidade” ao fundo, quando o artista se dirige à janela para “ver o rio e as luzes”. Entretanto, o Tejo e as luzes de Lisboa lhe negaceiam o real, pois, “está abafado e há uma levíssima névoa que torna o céu claro”. Colorindo a fresta possível de realidade com o branco indefinido da névoa, o narrador anuncia a sua decisão de pintar o santo, desafiando o seu interlocutor a ingressar no universo nebuloso que envolve o ser criado pela sua ficção: “pintar o santo. Eu sei o que vou fazer. Sabê-lo-ia quem lesse essas três palavras?” Às portas do jogo de decifração alegórica, propõe ao leitor a questão que poderia advir da esfinge: “que é pintar o santo?” (SARAMAGO, 1983, p. 175).

Para compor o cenário de fundo heterogêneo da figura que o seu olhar ficcionaliza., H. recorre ao cartão postal que reproduz uma das “fantásticas” e “indecifráveis”

¹⁹² O narrador refere-se à obra *Legenda Áurea* de Jácopo de Varazze, rica hagiografia compilada, provavelmente, entre os anos 1253 e 1270 (FRANCO JUNIOR, 2006, p. 11).

¹⁹³ A palavra “alegoria” tem sua origem etimológica no grego: *allós* = outro; *agourein* = falar; a alegoria diz *b* para significar *a* (HANSEN, 1986, p.1).

*Cenas da Vida de S. António Abade*¹⁹⁴, pintadas por Vitale da Bologna, no século XIV¹⁹⁵, por ele admiradas quando visitava a Pinacoteca Nacional de Bolonha.

Em casa, pinto o santo. Reproduzo (tenho o bilhete-postal) a arquitetura da prisão e o chão de ladrilhos da pintura de Vitale da Bologna, e vou pôr naquele chão e na sombra daquelas grades o Santo António da minha casa, sem menino, sem auréola, sem livro. (SARAMAGO, 1983, p.194).

Cada um desses elementos plásticos ganha novo significado na montagem que os agrupa: “a contigüidade das cenas faz com que cada uma afete a outra, seja afetada pela outra” (KHOTE, 1986, p. 11). Interpenetram-se a figura humana criada no presente – que absorve contornos da realidade vivida pelo amigo António preso em Caxias - e o ladrilhado do passado que a sustenta. A imagem produzida na Idade Média, submetida à lavra do pintor contemporâneo, recebe a coloração da alegoria produzida no “outro” tempo. Lidos no novo contexto, os detalhes da pintura de Vitale da Bologna integram o discurso da autoconsciência do processo escritural de H., já desencadeado por ressaltar a absorção ao modelo clássico como forma de restaurar a grandeza antiga em mundo novo. Não se admite mais a leitura linear fechada dentro das paredes do próprio texto, que deve abrir-se para o dialogismo e a intertextualidade, incorporando a herança da tradição à produção do próprio tempo. O projeto estético de H. prevê a releitura e a reescrita da arte do passado numa nova perspectiva.

¹⁹⁴ Vide o conjunto pictórico das *Quatro cenas da vida de Santo António Abade*, de Vitale da Bolonha, no capítulo “Um pintor português em terras de Miquelângelo”.

¹⁹⁵ Segundo Gombrich, Vitale da Bologna (1330-1361) sucede a Giotto di Bondone (1266-1337), pintor florentino ao qual se costuma atribuir a abertura de um novo capítulo na História da Arte da Pintura Italiana. Os métodos de Giotto devem muito aos mestres bizantinos. A arte bizantina permitiu aos Italianos do século XIII “transportarem a barreira que separa a escultura da pintura”. Giotto redescobriu “a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana” e a sua aplicação nas representações das cenas da história sagrada visualizadas pelo artista enquanto lia a Bíblia ou as lendas das vidas dos santos. Para ele, a pintura era um “substitutivo para a palavra escrita”. Trabalhando temas religiosos com sua escrita pictórica, o pintor de Florença criava “a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante dos nossos olhos”, como se “o evento estivesse sendo representado num palco” (GOMBRICH, 1993, p. 150-152. Interessante observar o contexto literário que envolve a produção desses pintores. De acordo com Gombrich (1993, p. 161), Giotto foi contemporâneo do grande poeta florentino Dante Aleghieri (1265-1321), que o menciona na *Divina Comédia*. Constata-se que Petrarca (1304-1374), o maior poeta italiano da geração seguinte, foi contemporâneo de Vitale da Bologna. É evidente que As *Cenas da vida de Santo António Abade*, de Vitale da Bologna, refletem muitas das tendências observadas em Giotto, principalmente quanto ao aspecto da narratividade que elas revelam.



Figura 16: *Sofia, figlia dell'imperatore Costantino, posseduta dal demônio. Cena da vida de Santo Antonio Abade, 1340/1345, de Vitale da Bologna. Fonte:* Bentini (2004, p. 95).

O interesse que o pintor português aprendiz da escrita demonstra ter a respeito da obra do pintor fundador da *Scuola Bolognese dei Trecento* se divide entre as antecipações de técnicas no campo da pintura que o pintor antigo experimenta e o efeito alcançado pela pintura literária em cenas que conferem narratividade às imagens plásticas – a pintura como substitutivo da palavra escrita. Essa possibilidade de reflexão do aspecto narrativo na pintura que se fragmenta em cenas é fonte de inspiração à “montagem” alegórica que o pintor H. propõe a respeito do texto que produz. Conforme Khote, “a alegoria aponta ao próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação” (KHOTE, 1986, p. 7).

Trabalhando uma fragmentação, aparentemente desordenada, do espaço cênico, o pintor Vitale da Bologna explora a exiguidade necessária a uma história exemplar¹⁹⁶ narrada em quadros episódicos que

[...] contam, primeiro que o resto, histórias de pintura, e nesse domínio estão construídos com um saber que não é apenas precioso nos fundos de ouro: é-o também na disposição dos planos, ordenados segundo uma perspetivação múltipla que, no mesmo instante, coloca o observador em todos os pontos de visão possíveis. (SARAMAGO, 1983, p. 181).

Subjaz, ao olhar do pintor português que valoriza o aspecto pictórico da obra de Vitale, o deslumbramento do aprendiz da escrita diante da possibilidade de narrar uma história a partir de múltiplas perspetivas. Dentre os inúmeros elementos que as cenas de Vitale propõem, o pintor H. escolhe reconfigurar a incongruência entre o “ladrihado” e o clássico “edifício de um cárcere”, ambos do terceiro quadro que narra a lenda sobre Sofia. Estes elementos justapostos possibilitaram que o pintor medieval realizasse um trabalho consciente de especulações em torno da evolução da pintura no que tange à perspetiva¹⁹⁷.

À visão “realista” do cárcere, representado em perspetiva linear rígida – o que já antecipa o naturalismo consagrado pelo Renascimento - Vitale contrapõe uma transgressão através da sua visão “distorcida” do ladrihado, concebido numa “perspetiva artificial”, que trabalha dentro de “um sistema de planos de fuga paralelos”¹⁹⁸, gerando, no observador, um efeito de irrealidade.

[...] a incongruência é tal que se vê assentar sobre um ladrihado que, ao alongar-se para o interior do quadro, ignora completamente as leis da perspetiva renascentista, o edifício de um cárcere que a essas leis obedece até ao absurdo. O efeito (digo-o, evidentemente, sem nenhum rigor científico, mas para melhor me fazer entender nestas páginas que só a escrita aceitam), é

¹⁹⁶ Segundo Jacques, le Goff, o “*exemplum*” medieval “é uma “história edificante”, utilizadas pelos pregadores que introduziam exemplos nos seus discursos, para que os ouvintes assimilassem melhor uma lição salutar. Dentre essas fontes está a *Lenda Dourada*, do dominicano Jacobo de Vazzari (latinizado para “Jacobus de Voragine”), obra produzida, provavelmente entre 1253 e 1270. O século XIII foi o século do “*exemplum*”, mas a fórmula continuaria sendo empregada nas narrativas romanescas e historietas populares. Mais de três séculos após o lançamento do *Legenda Aurea*, no *Dom Quixote de la Mancha* (1605-1615), o “*exemplum*” de São Nicolau é recontado por Cervantes, o criador do romance moderno (MATA COSTA, 2003, p. 1-2). A obra de Jacobo de Varazze é citada diretamente por Saramago, no *Manual de pintura e caligrafia*, quando a personagem narradora se refere às “indecifráveis” *Cenas*, de Vitale da Bologna: “quase indecifráveis para quem, como eu, não seja familiar leitor da *Lenda Dourada* ou das *Vitae Patrum*” (SARAMAGO, 1983, p. 181).

¹⁹⁷ O pintor saramaguiano enfatiza o caráter experimental dos elementos pictóricos citados, uma vez que ambos representam avanços em relação à pintura praticada no século XIV: a arquitetura do cárcere antecipa a perspetiva renascentista tridimensional que visa a representação fiel da realidade e o ladrihado, pelo acréscimo do caráter ilusório, transgride a forma mimética de representação alcançada pelo cárcere.

¹⁹⁸ Segundo Francastel, especulações acerca das possibilidades da perspetiva passam a ocorrer a partir de 1460, com Fouquet, segundo estudos realizados por John White, o que nos leva a refletir sobre o caráter vanguardista da obra de Vitale da Bologna que apresenta, cem anos antes (1340-1345), nas *Cenas da vida de Santo António*, além da perspetiva linear, a variedade das soluções adotadas pelo emprego de “pontos de fuga em número variável” e o “sistema dos planos de fuga paralelos” que constituem o fundamento “da perspetiva artificial” (FRANCASTEL, 1990, p. 289).

o que em nós provocaria, talvez, a representação de uma quarta dimensão e onde já se imaginasse outra dimensão mais. (SARAMAGO, 1983, p. 181).

Essa dialética estabelecida no universo da pintura pode ser entendida, conforme expressão de Calvino (2001, p. 54), como “uma alegoria do tempo narrativo, de sua incomensurabilidade com relação ao tempo real”. A dialética que Vitale estabelece entre as imagens de fechamento e profundidade (na arquitetura do cárcere) e de liberdade de avanço e de recuo (no ladrilhado) é absorvida pelo pintor do século XX em questionamento com as possibilidades de representação do mundo pela escrita. Como criar a ilusão do alongar-se simultâneo para frente e para trás no tempo, para satisfazer à aspiração de tudo apreender a um só instante, se a escrita está sujeita às regras da roda do tempo que regem a sucessividade?

Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: o instante não existe. A onda que vinha rolando já se quebrou, a folha deixou de ser asa e não tardará a estalar, resseca, debaixo dos pés. E há o ventre inchado que rapidamente desce, a pele esticada que se reabsorve, enquanto uma criança arqueja e grita. (SARAMAGO, 1983, p. 168).

Para H., o presente da escrita se mostra inapreensível como campo de forças no qual vários passados entram em confronto e relação. “Falta que as ambigüidades da escrita, e as suas por sua vez impossibilidades, me venham a fazer a pintar. Ou alguma coisa intermédia” (SARAMAGO, 1983, p. 204).

A meta do pintor contemporâneo passa a ser buscar alcançar, na escrita, uma tal perspectiva que lhe permita dar conta de narrar, a um só tempo, fato e ficção: avançar a imaginação com um pé fincado na realidade, “um pé firmado no chão que nos pertence, o outro pé avançado” (SARAMAGO, 1983, p. 259). A “solução intermédia” lhe chega com o humor que cria soluções mágicas. Inspirado na oralidade praticada no Alentejo, H. sugere inicialmente as “artemages”: a preocupação com “o artifício” (“arte, artefacto”), o trabalho com as expressões vigiadas na produção da “arte da imagem”, uma imagem que dê conta de todos os tempos do mundo, como aquela dos pássaros de Trubbiani, escultura vista na Bienal de Veneza, que evoca, simultaneamente, no presente, a guerra mundial, a tortura praticada em Portugal, o funcionário burocrata da empresa de S. e o pardal sacrificado pelo menino H..

Esboça-se, aqui, a concepção de “*imaginário*”, tomado em seu sentido básico, via etimologia, conforme propõe Ivan Teixeira que, reportando-se a Gilbert Durand, associa o vocábulo à idéia de museu como “repositório de imagens, não só as já produzidas pelo homem, mas também as ainda por se produzirem”. Teixeira enfatiza a dupla perspectiva esboçada pelo antropólogo, ou seja, “a idéia de acumulação”, aliada “a de processo de

produção, de reprodução e de recepção da imagem”, relacionando-a com “*imaginação*”, entendida, hoje, como “a faculdade psíquica de produzir imagens novas por meio de combinações imprevistas a partir de imagens conhecidas” (TEIXEIRA, 2003, p. 43-44).

Movido pelo desejo de produzir um imaginário, a partir de combinações imprevistas de imagens conhecidas em espaços e tempos diversos, H. preocupa-se com a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” – “o cronotopo artístico-literário”, conforme o concebe Bakhtin:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKHTIN, 1988, p. 211).

O “centissegundo”, neologismo criado pelo escrepintor saramaguiano, completa a sua lição sobre o “cronotopo artístico-literário”. A segunda inspiração vem do “efeito de perspectiva irreal”, criado pelo ladrilhado de Vitale da Bologna: “descubro que o pintor bolonhês usou antes de mim a medida que de passagem marquei: o centissegundo. Não sendo assim, como teria ele conseguido este efeito de perspectiva irreal e este tempo que sucessivamente recua no espaço ou este avanço do espaço sobre o tempo?” (SARAMAGO, 1983, p. 194).

O “incongruente ladrilhado” de Vitale da Bologna se impõe às malhas da lógica regida pela linearidade da expressão verbal como uma daquelas “soluções visuais”, referidas por Calvino, que “continuam a ser determinantes” quando “o impulso inicial vem da imaginação visiva”, e “vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver” (CALVINO, 2001, p. 106).

A arquitetura da prisão gera uma linha discursiva direcionada à recuperação da memória dos fatos marcantes da vida do pintor português. A plasticidade da cena descrita e o gênero pictórico onde se inscreve remetem esse quadro ao espaço histórico português retratado pelo romance. O processo de produção do “*Santo António*” envolve revirar o arcaibouço da memória de H., que nela recolhe as “artemages” que comporão a obra. Trabalhando em “centissegundos”, a rememoração condensa, numa única cena, lembranças recentes justapostas ao legado de imagens que a cultura lhe ofereceu com a viagem à Itália e ao passado distante vivido na juventude: a prisão na época da juventude, em função de “ingênua” participação política que, por sua vez, evoca a escultura dos pássaros torturados do

escultor contemporâneo Trubbiani, lembretes de morte e guerra assimilados durante a visita à Bienal de Veneza memorada. Fazem parte dessa polissemia discursiva a figura do funcionário burocrata de S., atado à máquina empresarial, e o episódio de infância, a morte do pardal. O momento político vivido em Portugal é suscitado e integra essa complexa rede interdiscursiva que propõe formas alegóricas para uma escrita que pretende fidelidade ao humanismo, à tradição revisitada e ao momento histórico presente. A generalização alegórica aponta para uma aproximação aos grandes fabulistas e contadores de histórias.

Esses elementos visuais, que concorrem “para formar a parte visual da imaginação literária”, poderiam integrar a lista proposta por Calvino quando reflete sobre autores que considera modelares, sobretudo em épocas consideradas “particularmente felizes para a imaginação visual, nas literaturas do Renascimento e do Barroco e nas do Romantismo”:

[...] a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 2001, p. 110).

A colagem, anunciada por H., tudo condensa numa única cena alegórica que, se narrada - transposta de um sistema significante para outro -, pode ganhar a forma do “romance” que temos em mãos. A realidade da vida do pintor saramaguiano, trabalhada com as cores da sua imaginação, compõe o cenário que acolhe a figura do santo humanizado.

Mas, como não utilizarei nenhuma das personagens do quadro original, terei de encontrar a maneira de aqui introduzir o santo com o mesmo desajustamento espaço-tempo, a mesma dimensão fluida, tornando depois tudo sólido como a textura do ladrilho e o aperto molecular do ferro. (SARAMAGO, 1983, p. 194-195).

A reflexão de H. pressupõe a intenção de que o santo da sua casa, feito homem, colocado no espaço difuso do ladrilhado regido pelas leis da imaginação, se transforme numa personagem de ficção, em “desajustamento espaço-tempo” com a realidade da vida. À vida de H., tomada como parâmetro, essa personagem somente irá se referir de um modo indireto, o necessário para que a sua história “pareça ser” verdadeira e satisfaça a lógica da verossimilhança, ou seja, para que receba aquele “aperto molecular do ferro” que “torna tudo sólido”, dentro da lógica de “textura do ladrilho”.

“Estes são os devaneios do pintor ermado, formas desviadas de aproximação e descoberta, ginástica sem peso, movimento em câmara lenta, decomponível e repetível, providência de ansioso que por esta maneira última podem duplicar a vida” (SARAMAGO, 1983, p. 195).

A ânsia do “pintor ermado” de avançar em seus devaneios e experimentar “duplicar a vida” no universo da ficção, que as *Cenas* de Vitale lhe inspiram – “ginástica sem peso, movimento em câmara lenta” -, é contida pela dialética que ele estabelece entre essas inspiradoras cenas e o quadro que, conforme recorda, está exposto ao lado, na Pinacoteca Nacional de Bologna: o famoso *São Jorge e o dragão* (*San Giorgio e il drago*), do mesmo pintor Vitale da Bologna.

Com o movimento conferido às personagens, a imagem criada pelo pintor do século XIV consegue ultrapassar os limites da pintura e trabalhar, na estaticidade da tela, a sucessividade dos fatos que compõem a história da luta do santo com o dragão: enquanto ao cavalo repugna o dragão convulsivo, o santo o encara durante o enfrentamento a que o submete, cena que é observada pela princesa, atada ao mastro do sacrifício. A relação especular que o aprendiz da escrita estabelece com a legível pintura de Vitale desperta-lhe a autoconsciência da ferrenha luta que empreende com o “fio negro convulsivo que enrola e desenrola sob a caneta”, cujo domínio depende da escolha de modelos, sim, não para os repetir, mas algumas vezes para questionar tendências e deter o movimento.

Fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar. Levar pela arreata o cavalo de S. Jorge que Vitale da Bologna pintou, levá-lo, de Lisboa ido ou de Bolonha vindo, por Espanha e França, por França e Espanha, a Paris, ao Bairro Latino, à Rue des Grans-Augustins, e dizer a Picasso: ‘Homem, eis o teu modelo’. (SARAMAGO, 1983, p. 195).

Estabelecendo a aproximação de Picasso com o pintor do século XIV, de certa forma, o pintor português reconhece a validade da própria estratégia pictural absorvida às cenas de Vitale, bem como justifica o retorno à tradição, veículo encaminhador de contestação e de ruptura. Sabemos o quanto Vitale da Bologna foi significativo para a arte do Renascimento que o sucedeu e do quanto o pintor cubista transgride, no século XX, a lei do naturalismo formal imposta pela pintura praticada no século XIV e nos que o sucederam: “*Guernica* tem o esqueleto do quadro histórico clássico; o esqueleto, justamente, porque a arte clássica, com a plenitude de suas formas e o brilho de suas cores, foi como que soprada, destruída pela brutalidade do acontecimento” (GOMBRICH, 1993, p. 476).

Entretanto, a tonalidade do discurso de H. é contundente quando fala em levar “pela arreata” o cavalo de Vitale até Picasso e na forma como exorta o pintor cubista: estaria ferido mortalmente em seu orgulho, diante dos próprios limites, na escrita, a ponto de destilar uma língua de fogo que envolve tanto Vitale quanto Picasso, em termos do surpreendente alcance narrativo das suas pinturas?

Evocar Picasso significa ultrapassar explosões de subjetividade e envolver-se com a universalidade da sua pintura histórica; significa revisitar, por momentos, o episódio do ingênuo jovem português, que distribuía folhetos de uma Frente Popular Portuguesa e que sobrevivera à prisão; significa colocar esse momento da sua vida, em *Guernica*, ao lado do “grito do franquista Millan Astray” e das “palavras de Unamuno”; significa justapor à “oração nacionalista espanhola” o seu ato de contrição particular, para entender-se como “a testemunha que faltou” à história (SARAMAGO, 1983, p. 195-196).

Eu, português, pintor, vivo em 1973, neste Verão que está a acabar, neste já Outono. Eu, vivo, morrendo em África, para onde mandei morrer ou consenti que fossem portugueses, tão mais novos do que eu, apenas pintor. Pintor deste santo, desta Lapa, deste mártir, deste crime e desta cumplicidade. (SARAMAGO, 1983, p. 196).

Segundo Vecchi (1999, p. 232), “ser testemunha significa antes de tudo colocar-se no meio, no entremeio dum trânsito, não por fora, mas por dentro do evento a que é preciso sobreviver para dele dar a memória”. Auto retratando-se, no quadro da história do seu país, o pintor português insere-se “no entremeio do trânsito” que será acolhedor de uma literatura ficcional que cumpre a missão de testemunhar o fluxo da história. Nesse quadro, ocupará a posição de um terceiro que é narrador e mediador entre duas partes, porque participou de uma experiência, lhe sobreviveu e pode por isso testemunhá-la¹⁹⁹.

A experiência que passa a ser narrada, por H., na forma de “ensaio de romance” desloca o pólo da sua atenção para o amigo António e para a sua inesperada prisão, em consequência de escusas atividades políticas. Segundo Rosenfeld (1976, p. 23; p. 25), a ficção se manifesta com o aparecimento de um ser humano, cuja ação é mediada por um narrador, que finge dele distinguir-se quando o insere dentro “de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária”, condição que lhe confere o caráter de personagem. A competência para conduzir o fio narrativo da ação heróica de António não decorre somente da condição testemunhal de H., mas lhe é delegada pelo próprio protagonista do evento, quando, em código, solicita à irmã, que o visita no cárcere: “não te esqueças de mandar chamar o pintor para cair o galinheiro” (SARAMAGO, 1983, p. 289).

¹⁹⁹ Conforme lembra Giorgio Agamben, são dois os termos que se usavam em latim para designar a testemunha: “*testis*” que indica “aquele que ocupa a posição de terceiro num contencioso entre duas partes” e “*superstes*” que se refere “àquele que passou por uma experiência, lhe sobreviveu e pode por isso testemunhá-la” (VECHI, 1999, p. 232).

5.3 Signos esgarçados: os primeiros passos do romance

Além de treinar a mão do protagonista do *Manual de pintura e caligrafia* para a escrita futura, os relatos das memórias de viagem e/ou de autobiografia dissimulada desenvolveram a sensibilidade do artista através da assimilação de uma cultura crítica que passou pelo confronto dos seus juízos com juízos alheios. O exemplo de Vitale da Bologna, tomado em seu caráter experimental e aplicado no quadro do santo, encaminha um trabalho consciente de especulação em torno da evolução da própria escrita e um avanço em direção à representação da realidade com acréscimo do elemento extraído à imaginação.

Findo o “quinto exercício de autobiografia”, o escrepintor está às voltas com o tempo, na medida em que trabalha ações simultâneas: a escrita compulsiva que já não pode evitar (o rescaldo dos exercícios, alguns pontuais relatos ficcionais, como o sonho e a aventura amorosa de Carmo) e a finalização do quadro do *Santo António*, tudo isso, sob o efeito devassador causado pela recusa do retrato dos *Senhores da Lapa*.

Água que corre, a minha vida bateu contra uma comporta levantada no caminho: por enquanto, nesta pausa forçada, enche, reflui, percorre-se de movimentos que se contradizem e contrapõem. Estou na infinitésima pausa do relógio. Mas o tempo, que se acumula, empurra-me. Olho o retrato dos senhores da Lapa. Têm os olhos fitos em mim, não me largam à medida que me vou deslocando no atelier. E é sentindo a sua presença que me aproximo da tela onde já pinte o ladrilhado absurdo copiado de Vitale da Bologna e a prisão que se perspectiva quase até ao ponto de fuga. Estou a pintar o santo. Fora das grades. (SARAMAGO, 1983, p. 247).

Submetidas à subjetividade, todas as coisas, apreensíveis numa sucessividade, são percebidas visualmente, pelo pintor H., numa única cena, que tudo condensa: a viagem em torno de si, a viagem em volta do cavalete ou da mesa, a viagem da escrita nos “exercícios” e da pintura nos dois quadros, o percurso do olhar à cidade e aos meandros do rio capturáveis através da nesga da janela, as transformações do país em construção da sua história, a errância da memória pessoal, o itinerário das culturas ibérica e italiana e do pensamento universal. O legado da tradição mais o conjunto das experiências, que viveu e vive, constituem o feixe de forças dominantes convergentes, as quais se somam na composição que o escrepintor apresenta no final do *Manual de pintura e caligrafia*, cujo tema abrange as relações entre vida, verdade e ficção. “Só há uma maneira de retardar o tempo: é viver o tempo de outrem” (SARAMAGO, 1983, p. 162).

Viver o tempo de outrem significa desviar-se de si e voltar-se para aquele que está ao lado; significa, tal como a cobra, largar a pele, quando nela não se cabe, e produzir novo

formato. Tendo completado os “exercícios de autobiografia”, já às portas da ficção, num daqueles insistentes rescaldos promovidos por movimentos retrospectivos, o discurso de H. registra a autoconsciência da metamorfose natural e incontida que vem sofrendo a sua narração, para ter chegado ao ponto em que reconhece que chegou: “releio estas páginas desde o princípio e procuro o sítio, a situação, a palavra ou a entrelinha que sejam o de certeza existente virar de esquina: em cada momento sou igual, em cada momento eu vou sentindo outro” (SARAMAGO, 1983, p. 256).

A “rede frágil” que se estende como sua “primeira metamorfose dentro do casulo” ganha contornos de um “ensaio de romance”, gênero que passa a ser experimentado, e ao qual, supõe o artista, “terá vida sucessiva”, num “contínuo”, que é, para o escrepintor saramaguiano, o “fluxo vivo”. Forma que segura “restos de pele antiga”, contém, em si, a “crisálida” que preserva a idéia original de “avanço pelos sinais deixados no chão”: da experiência anterior, o “escrepintor” carrega esse movimento auto-reflexivo que o faz igual a cada momento. Eterno aprendiz, o artista vai deixando pelo caminho as marcas da criação, que conferem o caráter de “ensaio” à sua escrita (SARAMAGO, 1983, p. 275 e p. 44).

O “exercício” de romance implica um avanço em direção à objetividade, na descoberta do “outro”, com a conseqüente perda da subjetividade própria da autodiegese que, até então, remetia H. mais para o “eu-personagem” em ação do que propriamente para o “eu-narrador”. Novos valores narrativos são experimentados com a homodiegese: tendo vivido a história e um percurso de busca dos seus valores estéticos como personagem, o “eu-narrador” se distingue quando retira da própria experiência as informações para construir, como testemunha fidedigna, o seu relato sobre a atuação revolucionária de António²⁰⁰.

Para avaliar a metamorfose narrativa que ocorre no final do *Manual de pintura e caligrafia* (início à altura do vigésimo nono capítulo), recortamos fragmento precedente, para nele constatar a prevalência do sistema temporal regido pelo “momento presente do sujeito que fala”, o que nos possibilita reconhecer a subjetividade direcionadora do discurso de H. como “sujeito-de-enunciação autêntico” (HAMBURGER, 1975, p. 47):

Estou murmurando no sonho e registro o murmúrio. Não o decifro, registro-o. Procuro e encontro sinais fonéticos que ponho no papel. Está assim escrita uma linguagem, que ninguém sabe ler e muito menos entende. A pré-história é longa, longa, andam por aqui homens e mulheres entrando e saindo de cavernas e é preciso fazer a história que os há-de-contar (enumerá-los, narrá-los). Já os dedos inconscientes contam no sonho. Os números são letras. É a história. (SARAMAGO, 1983, p. 209).

²⁰⁰ Utilizamos os conceitos de Genette sobre *narrador autodiegético* e *narrador homodiegético* (REIS & LOPES, 1988, p. 118; p.124).

A análise conteudística do excerto revela que, a despeito das dificuldades encontradas nos avanços em direção ao desapego do sistema do “eu-agora-aqui”, o aprendiz da escrita demonstra ter consciência de que se encaminha à ficção. Integrar a linhagem dos contadores de histórias passa a ser um ideal a perseguir - “só há uma maneira de fazer Quixotes: é tornar os ideais maiores” (SARAMAGO, 1983, p. 162).

Onde encontrar o destino grandioso senão enxergando o detalhe que está velado numa nesga escura da realidade cotidiana, ao alcance de uma ampliação a ser reproduzida em grande quadro? Em busca do objeto banal com possibilidade de transfiguração, sai o pintor “com bloco de desenho e enche as páginas de esboços e também de apontamentos escritos”. Fazendo da sinuosidade do rio o seu itinerário, anseia por recuperar “a fascinação obstinada do rosto humano, da pele e da sua fragilidade, da leve ou profunda ruga, do brilho do suor sobre a têtpora, ou, na mesma têtpora, o subterrâneo rio azul duma veia”; o artista trabalha o entrelaçamento dos códigos plástico e verbal, quando traça outras figuras, ansiando nelas encontrar “essa corrente invisível”, “agarrar com os rostos o fluxo” – “este sentido sexto de captar, mesmo sem a poder decifrar, a linguagem subterrânea” (SARAMAGO, 1983, p. 252-253 e p. 254).

Entretanto, o detalhe ansiado está ao alcance dos olhos do artista, no mundo fechado do seu ateliê. Basta viajar com a imaginação enquanto pinta o santo António humanizado - “fora das grades”. Basta deslizar a figura humana sobre a tela e submetê-la aos rigores da prisão do seu próprio tempo na folha de papel que continua a ser, para o “escrepintor”, “o lugar do homem”. Basta perceber qual é a dinâmica da experiência cotidiana e, através da palavra ficcional, incorporar o movimento do mundo em transformação que o rodeia. H. recorta a realidade atual do seu país, representando-a alegoricamente na arquitetura de um cárcere. Adentrar o fluxo da História significa reconhecer que “Caxias é apenas uma prisão dentro doutra prisão maior, que é o País (SARAMAGO, 1983, p. 254 e p. 279).

Nesse espaço absorvido à pintura medieval, o aprendiz de ficção aprisiona António, personagem escolhida para ser retratada como protagonista do seu relato. As ênfases no desvio da forma narrativa assumida e na construção da personagem (que, a despeito de conservar índices da realidade, foi previamente re-elaborada pela imaginação do pintor em seu quadro do santo feito homem) são sintomas lingüísticos que evidenciam a experiência ficcional de H..

“O António foi preso. Há três dias. Soube-o esta manhã, pelo Chico na agência onde há quase um mês estou a trabalhar” (SARAMAGO, 1983, p. 265).

Ultrapassando os limites de um simples projeto, a partir desse encadeamento de frases, o escrepintor H. assume-se como narrador de um relato distinto daquele que tem empreendido acerca dos seus percalços pessoais. Essa amostragem de criação ficcional ganha ares de uma encenação didática, pois o leitor sabe que está lendo um romance e que tanto o narrador H. como António são seres ficcionais. O micro-romance, que o aprendiz da escrita exercita, aprisiona António num tempo e num espaço bem definidos de um mundo que ele finge ser o da “sua” ficção. A relação especular que se estabelece *en abyme* acentua o movimento de autoconsciência da escrita, no que tange ao gênero experimentado: “a arte se legitima quanto mais assume o seu caráter de artefato, quanto mais se dobra sobre si mesma, quanto mais dialoga com o seu próprio fazer” (GOBBI, 2007, p. 198).

Uma forma de assinalar a ruptura “do que antes vinha” (corte que a ficção experimentada introduz ao discurso assertivo) se evidencia pelo deslocamento do campo da experiência, que passa a não mais ser centrado no aqui-e-agora da personagem narradora, mas sim, naquele mundo de um ser que começa a ser traçado, a partir de um momento no passado²⁰¹. A partir do momento em que António “comparece numa descrição”, que o destaca das demais personagens em função de uma diferença que a sua atuação revolucionária frente ao sistema político desvela, podemos dizer, como Calvino, “que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis”. Como se fosse um “objeto mágico”, suas ações anteriores ao evento desencadeador do processo narrativo motivam todas as atenções que se deslocam para a sua figura. Seus movimentos são determinantes das ações das demais personagens e das relações que estabelecem entre si. Esse ser ficcional, burilado dentro de uma dominante histórica, funciona, pois, como o “verdadeiro protagonista” da ficção experimentada por H. (CALVINO, 2001, p. 46-47).

A despeito do emprego do pretérito, a noção de ficção não é totalmente preenchida²⁰², pois a narração em primeira pessoa aponta para a manutenção da relação entre um sujeito-de-enunciação e o próprio objeto. O modo narrativo intermediário reforça o caráter metamórfico do texto de H., que ganha contornos de “tratado estético” quando demonstra que a narrativa emerge de um sistema organizado por um sujeito-de-enunciação “*histórico*”²⁰³,

²⁰¹ Referimo-nos à função do pretérito épico como índice da entrada em cena da “eu-origo fictícia da personagem, com o conseqüente desaparecimento da eu-origo real, conforme propõe Hamburger em seu estudo sobre “o pretérito épico” (HAMBURGER, 1975, p. 45-57).

²⁰² Segundo Hamburger (1975, p. 42), somente narrativas em terceira pessoa operacionalizam a ficção.

²⁰³ São três as categorias que designam o sujeito-de-enunciação autêntico: *histórico*, *teórico* e *pragmático*. A noção de sujeito *histórico* é designada em função da expressão de uma individualidade; o gênero epistolar é o

podendo, até mesmo, integrar discussão proposta por Hamburger a respeito da “*narração em primeira pessoa como pseudo-enunciado de realidade*”. Para a estudiosa da “lógica da criação literária”, o eu, que se apresenta numa narração em primeira pessoa e que ela considera um “estranho estrutural na esfera épica”, é decorrente de uma natural evolução:

Assim como a balada levou a sua estrutura ficcional para a esfera lírica, da mesma forma a narração em primeira pessoa levou a sua, (a estrutura da enunciação), para o campo épico. Pois a narração em primeira pessoa tem a sua origem na estrutura enunciativa autobiográfica. (HAMBURGER, 1975, p. 223).

Ao gerar implicações entre o caráter de realidade da narração autobiográfica e a ficção experimentada, evidencia-se a continuidade do jogo que o narrador propõe ao leitor quando, durante os exercícios autobiográficos, reiteradamente nega a condição de romance à sua escrita²⁰⁴. Evidencia-se a proposta de trabalhar a escrita em formas especiais e singulares que circulam entre as margens dos gêneros. Agora, enquanto se propõe a narrar o seu envolvimento afetivo com M., durante o assumido exercício ficcional, o narrador se preocupa com os perigos das interpenetrações confessionais: “não quero transformar estas páginas em diário” (SARAMAGO, 1983, p. 286).

Com essas palavras, fica explícito o “pacto ficcional” que “o autor” H. propõe ao seu leitor, nessa sua encenação de romance que se concretiza no final da narrativa, a despeito de persistir a narração em primeira pessoa. Segundo Eco, “o leitor tem de saber que o narrado é uma história imaginária, sem que por isso pense que o autor está a dizer mentiras” O escrepintor-autor saramaguiano “simplesmente *“finge* que está a contar a verdade. E nós aceitamos o pacto ficcional e fingimos que o que ele conta aconteceu realmente” (ECO, 1997, p. 81).

Como se estivesse atuando num palco, a personagem criada por Saramago mostra o ficcionista como um perfeito “fingidor”²⁰⁵, pois “finge tão completamente”, que chega a

que melhor ilumina a natureza do sujeito histórico. As noções de sujeito *teórico* e de sujeito *pragmático* são centradas, respectivamente, no referente e no receptor (HAMBURGER, 1975, p. 23).

²⁰⁴ Por duas vezes, durante “os exercícios de autobiografia”, o narrador nega a forma anunciada no subtítulo: a primeira vez quando, em momento de auto-reflexividade explícita, tece considerações sobre a narrativa em primeira pessoa e diz que sabe apenas dos seus pensamentos, podendo deles dar parte “nesta escrita que não é romance”. Por ocasião do término da relação afetiva com Adelina, reflete sobre o fato de não se sentir obrigado a desabafar suas mágoas como heróis de romances – “sou eu, aliás, o grato, como já expliquei nestas páginas, de que direi a propósito da boa ocasião, não serem elas romance” (SARAMAGO, 1983, p.147 e p. 207).

²⁰⁵ Citamos o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, por considerarmos que as imagens poéticas pessoas subjazem ao tema do “fingimento” tratado pelo discurso do narrador do *Manual de pintura e caligrafia*: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. [...] E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão / Esse comboio de corda / Que se chama o coração” (PESSOA, 1981, p. 98). Numa visada abrangente do romance *Manual de pintura e caligrafia*, o tema do fingimento projeta-se para além do espaço literário e alcança a relação do autor José Saramago com a

fingir que aconteceu a prisão do amigo, prisão que “deveras” aconteceu. E, ao leitor, pede que finja como ele, para que ambos ingressem no universo da verossimilhança e encontrem, neste mundo do “parecer ser verdade”, a história da aventura heróica de António e do amor entre um homem e uma mulher – H. e M.. Nessa história - que “nas calhas da roda” da imaginação “gira, a entreter a razão” -, as fronteiras da (in) credulidade são bastante tênues, uma vez que o procedimento estilístico mantém, ao máximo, o efeito de verdade experimentado anteriormente.

“Ato que já não posso evitar desta escrita”: com essas palavras, o “escrepintor” registra que já não pode evitar a escrita gerada num impulso fundado na expressão pictórica da realidade e que flui, de forma compulsiva, arrastando consigo restos do arcabouço original. A função narrativa incorpora, dos elementos plásticos visitados e experimentados, a dinâmica rítmica da cor e dos planos, para produzir uma versão crítica e emancipadora do mundo. A exigência de “um ajustamento de certa maneira mimético” ao “pintor que imitava o modelo” é, sem dúvida, absorvida pelo escritor que trabalha a sua ficção no limiar da imaginação, extremamente preocupado em estabelecer ancoragens sólidas no universo da realidade (SARAMAGO, 1983, p. 242 e p. 258).

A despeito da ausência de complexidade da intriga, o relato da aventura revolucionária de H. contém, em si, as matrizes das categorias narrativas possíveis de serem trabalhadas numa forma futura mais acabada – aquela frase nuclear possível de ser desenvolvida, conforme contempla Seixo (1986, p. 17). Nessa espécie de laboratório, a relação ambígua entre realidade e ficção é a linha mestra direcionadora da escolha das personagens, da forma de focalização e do trabalho com o tempo e o espaço. O aprendiz da escrita de romance encontra, no “espaço instável entre as ombreiras” da vida e da imaginação, os limites da “tela branca, lisa, ainda sem preparo” que restringem o movimento da sua caligrafia. Diante da “certidão de nascimento por preencher”, ele confere significância à porta timidamente entreaberta à imaginação, por onde detém o olhar cauteloso, extremamente preocupado em garantir que, no seu retorno, “esteja o que lá tinha deixado” (SARAMAGO, 1983, p. 275 e p. 40).

A esse espaço experimental, que o *Manual de pintura e caligrafia* aloja em seu final, convergem as linhas de força extraídas da meticulosa aprendizagem à qual se submeteu o artista. Tendo aprendido a contar uma vida na primeira pessoa, através da leitura e transcrição de textos modelares, tendo constatado que “toda verdade é ficção” e tendo

personagem H., reforçando a idéia de heteronímia atribuída por Rebelo (1983, p. 32) a tal relação: “o artista plástico, tornado escritor, tem muito de um heterônimo de José Saramago”.

trabalhado intensamente a dissimulação irônica tanto na caligrafia, como na pintura, chegou a hora do aprendiz saramaguiano explorar “a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são” (SARAMAGO, 1983 p. 130 e p. 128).

Entretanto, a saída criteriosa para a ficção se faz com um pé firme fincado na realidade, uma vez que a narrativa - dos percalços revolucionários e afetivos - é presidida pela intenção do aprendiz em traçar um panorama do momento histórico vivido em seu país. Desta intencionalidade decorre a coerência interna que rege o relato de H.: a escolha de personagens, como António e M., que favorecem uma visão mais significativa do quadro político-social que pretende descrever e as preocupações com as ancoragens espaço-temporais nesse universo. Contudo, mesmo “entre a narração ficcional mais objetiva possível, isto é, que vise apenas à descrição de uma situação ou fato, e uma narração histórica mais plástica possível, corre o limite intransferível que separa a ficção da realidade” (HAMBURGER, 1975, p. 106).

O avanço em direção à ficcionalidade instaura a tensão que rege o jogo da credibilidade e da sua suspensão. O objetivo do artesão do romance passa a ser conferir um suporte de autenticidade à narrativa, nela abrindo espaço para documentar a realidade e facilitar a conferência das seqüências. Paralelamente, o confronto com o real instiga a emergência dos sinais de ficcionalidade que passam a integrar, principalmente, o processo de construção das personagens. Segundo Eco, ao narrar “a história de umas tantas personagens, normalmente num tempo e num espaço bem definidos”, o escritor constrói um “universo ficcional” que “pode ser visto como um pequeno mundo, infinitamente mais limitado do que o mundo real”. Entretanto, esse universo restrito “expande-se indefinidamente”, com os acréscimos absorvidos ao mundo real que lhe serve de fundo (ECO, 1997, p. 91).

Ao revelar, no final do *Manual de pintura e caligrafia*, a história particular de António e de M., o fio narrativo dos acontecimentos narrados por H. confere forma ao cenário nebuloso que envolveu Portugal na fase que antecedeu a Revolução dos Cravos. Mesmo quando, nos momentos antecedentes, H. exalta mais os seus motivos, suas dúvidas e suas emoções do que a sua atuação no mundo, nem por isso ele deixa de mostrar o contexto histórico-social onde está inserido: o Portugal da década de setenta do século XX. Acontecimentos decisivos da história política e social do país vão sendo recuperados pela memória da infância e juventude do pintor saramaguiano, que também mapeia o espaço urbano onde vive. Tudo vai acontecendo diante de um pano de fundo que representa personagens no espaço da Lisboa dos setenta como se ali estivessem em tênues movimentos à espera daquele passe de mágica que os colocasse em ação, em primeiro plano.

A magia desencadeadora da ficção só pode advir de um esforço da imaginação acionada pela memória que repete fortuito encontro com a atriz Melina Mercuri, em Positano. Agora, às portas da ficção, o pintor português nos confessa que “apenas imaginado” foi “possível” o seu diálogo com a atriz: “perguntar-lhe eu como iam as coisas pela sua terra sujeita ao fascismo, perguntar-me ela como iam as coisas pela minha terra ao fascismo sujeita” (SARAMAGO, 1983, p. 235).

Talvez a chave para adentrar o universo da ficção esteja exatamente na busca de respostas hipotéticas à pergunta extraída ao diálogo inventado por H.: “e por lá, como vão as coisas?” (SARAMAGO, 1983, p. 226). O aprendiz da escrita ficcional elabora uma resposta “possível”, extraída do universo da imaginação onde ingressa, porém fincada na realidade a qual não lhe compete, como ficcionista, narrar, mas que conferirá veracidade à sua palavra e suporte de autenticidade à sua história. Como dizia Aristóteles: “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu: mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, s/d, p. 252).

Basta ao aprendiz da escrita fazer com que os indivíduos que povoam o seu mundo “possível” sejam compatíveis com o mundo real; que a história particular da ficção incorpore todos os conflitos inerentes à situação histórica. Basta ressaltar que ele e todos os amigos são antifascistas, já desejaram “a morte do Salazar”, detestam “as vidas deste Tomás e deste Marcelo”, mas somente são “superlativamente imaginativos” quando se desgarram da conversa política. A não ser António que, um dia, disse: “é preciso ir, não ficar aqui no aconchego”.

Mas o António já não abriu mais a boca. Salazar continuou a governar, depois caiu da cadeira, depois ficou podre, depois o Tomás é Thomaz, o povo grei e a pátria sagrada. Tudo é outra coisa para ser melhor o que não quer parecer. É assim, Melina, que por cá vão as coisas. Presumo que por lá não seja muito diferente. (SARAMAGO, 1983, p. 236).

Através do encaminhamento dado à resposta do pintor português à atriz grega, presume-se a sua pretensão de que a história, por ele narrada, se ajuste inteiramente ao mundo real. Sem dúvida que a necessidade de estabelecer indícios de realidade gera, no interior da narrativa, um espaço de tensão entre realidade e ficção. Entretanto, paradoxalmente, a moldura da realidade que ancora eficazmente a história de António na realidade histórica de Portugal emerge de um movimento provocativo da imaginação, configurando-se, pois, a narrativa também como um espaço de trânsito que favorece ao artista moldar a realidade, operar diretamente no mundo. O procedimento estilístico adotado ressalta que o artista localiza a sua criação no espaço “instável entre as ombreiras” da realidade e da ficção.

Antecipando reflexões acerca da relação entre o Manual de 1977 e os romances posteriores de Saramago que trabalham no espaço de tensão entre a história oficial e a ficção, lembramos que no *Memorial do Convento*, tal estratégia é experimentada na simulação das cartas entre o rei D. João V, personagem histórico e Baltasar, gerado pela ficção. Recordamos, outrossim, que, em *História do Cerco de Lisboa*, Saramago explora modelarmente o discurso hipotético do “não” e que *A jangada de pedra* nasce da exploração de uma possibilidade de fragmentação do continente europeu. Em torno do pólo “e se ...”, o grande romance saramaguiano é gerado

Para enquadrar a história narrada na fresta da realidade divisada, o narrador H. faz com que todos os acontecimentos sejam reunidos num espaço de tempo correspondente a alguns dias que antecederam a eclosão do movimento revolucionário de abril de 1974, em Lisboa, período cronometrado a partir do anúncio da prisão de António. A despeito da ancoragem nos fatos históricos relatados, não há uma precisão quanto ao número de dias que esse exercício narrativo açambarca. Mesmo porque o tempo se torna mais abrangente se considerarmos que momentos pontuais do percurso de H. participam efetivamente da edificação dos índices de realidade que suportam a ficção futura.

Sob a sua perspectiva, o leitor entra em contato com o espaço da cidade que acolhe o puro júbilo do povo que festeja nas ruas a queda do regime: “não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo” (SARAMAGO, 1983, p. 311). Também sob o seu olhar - o do menino -, reconstruímos a história da cidade que se transforma em vista do progresso pós-guerra. Através da sua câmera, passeamos os nossos olhos por sobre o espaço urbano contemporâneo:

Eis as casas, as pessoas, as ruas vivas, a sombra e o sol, as árvores, estes corpos metálicos móveis que são os automóveis, os elétricos, os autocarros, [...] eis a pedra, o asfalto, as argamassas sob as tintas, os azulejos, eis as vozes, os barulhos do trânsito, eis a poeira, o lixo e o vento que os empurra, eis o andaime que levanta uma nova casa e o andaime que derruba uma casa velha [...] eis a cidade vista de perto, imagens entre uma infinidade de outras, e agora vista de longe, do outro lado do rio, de cima desta ponte [...]. Vejo Lisboa da esplanada deste aborto católico e imbecil que é o monumento a Cristo Rei, vejo a cidade e sei que é um organismo ativo, agindo ao mesmo tempo por inteligências, instintos e tropismos, mas sobretudo vejo-a como um projeto que se desenha a si próprio, tentando coordenar as linhas que de todos os lados se encurvam ou lançam retas, e também como o interior de um músculo ou de um neurônio gigante, como uma retina deslumbrada, uma pupila dilatando-se e contraíndo-se sob a luz ainda clara deste dia. (SARAMAGO, 1983, p. 244-245).

Até que ponto passagens como essa, e as demais anteriormente citadas, que trabalham a função referencial da linguagem, sob uma roupagem eivada de subjetividade, podem nos garantir índices de realidade? A realidade mostrada por H. é índice, sim, mas do uso ficcional da linguagem que, apenas, nos garante que vivemos no âmbito dos “mundos possíveis”, transitando no espaço nebuloso entre a realidade e a imaginação do ficcionista.

A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura. (COMPAGNON, 2003, p. 135).

Se, na ficção, realizam-se os mesmo atos de linguagem que no mundo real, então H. se refere, sim, a uma Lisboa que existe, rente ao chão, em seus detalhes enumerados. Entretanto, H. também nos mostra uma Lisboa concebida por ele para compor seu ato de linguagem ficcional: uma Lisboa vista do alto, o quanto “possível” distorcida pela imaginação, direcionada pela emotividade crítica. A ambigüidade, que envolve a percepção e a criação do espaço, decorre da conjugação desse duplo modo de olhar a realidade, quer seja encarando-a face a face, com uma objetividade metonímica, rente ao chão, quer seja visualizando-a, metaforicamente, num recorte subjetivo que o distanciamento e a visão aérea possibilitam. Identifica-se, aqui, a distinção entre as funções das imaginações “reprodutora” e “criadora”, que Bachelard (2001, p. 3) considera igualmente indispensáveis: cabe à imaginação criadora “essa *função do irreal* que é psiquicamente tão útil como a *função do real* evocada com tanta freqüência pelos psicólogos para caracterizar a adaptação de um espírito a uma realidade marcada pelos valores sociais” (BACHELARD, 2001, p. 3).

Nesse espaço difuso e ambíguo de passagem entre referências – do mundo e do sujeito -, o aprendiz inscreve a sua ficção marcadamente crítica dos valores políticos e sociais que lhe são impostos. Trabalha como um pintor sobre a tela, olhando a *realidade* apreendida através da porta aberta, procurando garantir “que do outro lado esteja ainda o que lá tinha deixado” enquanto traceja ou pinta *irrealidades*. A tensão entre realidade e ficção, reiteradamente, pontua as reflexões do artista em construção do seu manual estético.

A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidade de ser exata. A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética, também. Sei disto um pouco, porque o aprendi em tempos, porque tenho pintado, porque estou a escrever. Agora mesmo, o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: [...] (SARAMAGO, 1983, p. 168).

Entretanto, é a esse mundo da realidade deslizando sob o pincel e sob a caneta que o exercício ficcional deve se mostrar compatível, principalmente quanto ao papel do narrador que se coloca como mediador entre esse mundo inapreensível e a matéria narrada. Conferindo credibilidade ao ato narrativo que pratica, a personagem saramaguiana - que não existe fora do romance *Manual de pintura e caligrafia* – “cria uma ilusão de referência²⁰⁶”, quando professa a sua oração existencial, ancorando-se a si e ao seu ato de linguagem (*mimesis* de segunda mão) no universo que têm referências no mundo real: “eu, português, pintor, vivo em 1973, neste Verão [...]” (SARAMAGO, 1983, p. 196).

“Em literatura, as expressões referenciais propriamente ditas são em número limitado”, diz-nos Compagnon (2003, p. 134). No ato de contrição proferido por H., realmente, constatamos que “África” e “portugueses” têm referências no mundo, mas não este específico “eu, pintor, português” que discursa, tampouco “este santo” e “esta Lapa”, que não existem fora do romance. As poucas expressões referenciais são suficientes para ancorar, satisfatoriamente, a personagem detentora do discurso dentre os jovens portugueses que, durante a década de sessenta, protestaram contra a manutenção da guerra nas colônias da África e do envio de enormes contingentes de jovens militares²⁰⁷. O fato histórico do passado recente, indiretamente aventado, sanciona o papel do narrador, entidade ficcional que reivindica para si um tempo próprio, o do presente *histórico* no qual se posiciona em relação à matéria narrada. Entretanto, fazendo-se contemporâneo dos fatos narrados e dos históricos, o narrador confere, ao universo ficcional, um halo de verossimilhança incontestável. Daí, a preocupação de H. em retomar, de forma atualizada, o tema da contrição, momentos antes de iniciar a narração da prisão de António.

E eu, que faço? Eu, português, pintor que fui de gente fina e hoje desempregado, eu retratista dos protegidos e protetores de Salazar e Marcelo e suas opressões de censura-e-pide, eu por isso protegido por aqueles que aquilo protegem protegendo-se, e portanto também protegido e protetor na prática, mesmo que não nos pensamentos, eu que faço? (SARAMAGO, 1983, p. 263).

²⁰⁶ Para responder à questão - “se a proposição existencial não é realizada, poderia contudo, a linguagem da ficção ser referencial?” - , Compagnon recorre aos lógicos para dizer que “num romance, a palavra parece ter uma referência; ela cria uma ilusão de referência”. Segundo Searle, o enunciado de ficção, como uma “asserção fingida”, não responde às “condições pragmáticas (sinceridade, compromisso, capacidade de provar o que diz) da asserção autêntica”. Entretanto, argumenta Compagnon, trata-se de um “ato de linguagem fictício”, “*mimèsis* de um ato de linguagem real” (COMPAGNON, 2003, p. 134-135).

²⁰⁷ “Em 1961 eclodiram em Angola movimentos de guerrilha, em favor da descolonização. Nos anos seguintes aconteceu o mesmo na Guiné e em Moçambique”. [...] As guerrilhas “obrigaram Portugal a manter em África enormes contingentes militares e a arcar com despesas que absorveram grande parte dos recursos nacionais. O protesto contra a guerra tornou-se então o tema dominante da oposição ao regime, na qual passaram a ter parte muito ativa as camadas jovens, em especial os estudantes universitários” (SARAIVA, 2003, p. 365).

“Salazar” e “Marcelo”, “censura-e-pide”²⁰⁸, têm referências identificadas no mundo real, mas não o “eu” auto-questionador que, contudo, por se mostrar testemunha ocular da História, ganha suporte verossímil necessário para ancoragem do microcosmo ficcional, restrito à sua experiência, no universo mais vasto da realidade. O narrador mapeia detalhes do movimento das forças armadas que culminaram com a queda do regime, detalhes que dificilmente encontraremos nos livros sobre a História de Portugal. A estratégia utilizada implica a suspensão da seqüência narrativa dos eventos ficcionalizados – a prisão de António e a paixão por M. – para inscrever o seu testemunho, que ganha contornos de autoridade documental quando anexa a transcrição do manifesto do Movimento dos Oficiais:

Houve uma tentativa de levantamento militar. Tropas do Regimento de Infantaria 5, das Caldas da Rainha, avançaram sobre Lisboa, mas acabaram por regressar ao quartel. Toda a gente anda agitada. M. deu-me uma cópia do manifesto do Movimento dos Oficiais. Transcrevo a parte final: ‘afirmamos, desde já, a nossa solidariedade ativa para com os camaradas presos [...]’ (SARAMAGO, 1983, p. 293).

O fechamento da moldura histórica, que sustenta eficazmente a narrativa na realidade portuguesa de abril de 1974, acontece nas últimas linhas do *Manual de pintura e caligrafia*: “o regime caiu. Golpe militar, como se esperava”. Essas duas frases contêm referências mundanas suficientes para suprir a justificada afasia do narrador contaminado pela comoção coletiva, que envolveu o 25 de abril de 1974, de Portugal. Essas duas frases tornam verossímeis o abraço efusivo entre H. e M., a última pintura da cidade - que ambos divisam através da janela: “a cidade, oh cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe” – e o diálogo que o casal estabelece: “‘e um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres’. ‘Segredos?’, perguntou ela, sorrindo. ‘Não. Papéis. Coisas escritas’”. Verossímeis também são os papéis e as coisas neles escritas pelo “escrepintor” saramaguiano, que hoje lemos em forma de romance (SARAMAGO, 1983, p. 311).

Dentre as “coisas escritas”, por H., que contribuem para a verossimilhança do seu relato ficcional está a referência explícita ao espaço da prisão de Caxias, local de segregação dos antagonistas ao regime político implantado por Salazar, para onde foi levado António. Entretanto, os índices de realidade conferidos pela citação direta do espaço ficam restritos ao campo de conhecimento de H. e esse conhecimento ganha acréscimos da imaginação

²⁰⁸ O narrador refere-se a António de Oliveira Salazar, que exerceu a chefia do Governo em Portugal, durante trinta e seis anos, até que a doença o inutilizou, em 1968, e ao seu sucessor, Prof. Marcelo Caetano, que chefiou o Governo por mais cinco anos, até à revolução (SARAIVA, 2003, p. 359).

estimulada pela lembrança das imagens produzidas pelo cinema ou dos oníricos *Carceri* de Gaiovanni Battista Piranesi, gravuras em metal produzidas pela técnica *aquaforte*²⁰⁹.



Figura 17: *Carceri d'invenzione VII*, 1745/1750, de Giovanni Battista Piranesi
Fonte: Giovanni Battista Piranesi (2007)

De Caxias conheço os muros que se vêem da estrada. De prisões, nada. Ou alguma coisa, se os olhos bastam: tenho na lembrança as *Prigioni* de Piranesi, as imagens dos campos de concentração hitlerianos, as várias sing-sing do cinema²¹⁰. Imagens. O mesmo que nada, para esta necessidade. (SARAMAGO, 1983, p. 269).

Com a expressão “esta necessidade”, o narrador assume a ficcionalidade do seu ato narrativo, em relação à necessidade de suportes miméticos para re-apresentar ficcionalmente o espaço da prisão de Caxias. Sendo-lhe negada a função da imaginação “reprodutora” deste espaço primordial, o narrador procura preencher a lacuna, acionando as imagens que povoam a sua memória, numa profícua estimulação da função da imaginação

²⁰⁹ Os *Carceri d'invenzione* (1745/1750), série de catorze gravuras em *aquaforte* (técnica de calcografia que trabalha chapa de metal preparada com ácido nítrico), de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), apresentem imagens de arquitetura fantástica, a partir de recortes de detalhes na arquitetura dos cárceres, de 1745, em Roma (GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, 2007, p. 1-3).

²¹⁰ O narrador trabalha a relação realidade/ficção ao enumerar imagens de prisões que carrega na lembrança, produzidas pela visão dos quadros de Piranesi ou de cenas divulgadas pela mídia ou cinema. As “sing-sing do cinema” referem-se, de forma indireta, à prisão Sing Sing, do Estado de Nova York, nos Estados Unidos, cujo cenário foi muito explorado pelo cinema norte americano, principalmente após a execução do casal Rosenberg, em 21 de junho de 1953 (SING SING, 2007, p. 1).

“criadora”, passaporte que lhe garante ultrapassar os limites da realidade e adentrar os “bosques possíveis da ficção”.

Neste momento, o António sabe o resto: a cela, o interrogatório, os guardas, a comida, a cama. E talvez, já a tortura. Não apenas a agressão física, direta, mas talvez, já, a privação do sono. Ou a estátua. Ninguém vai me dar informações. (SARAMAGO, 1983, p. 269).

Não preenchendo a condição de “testemunha fidedignamente informada a respeito” da realidade da prisão, H. passa a narrar o “possível” sobre António. A situação de incomunicabilidade em que se encontra o amigo inviabiliza o compartilhamento do ponto de vista e a mediação, ao narrador limitado quanto à ciência dos fatos: “talvez” e “ou” são índices lingüísticos que abrem lacunas que só poderão ser preenchidas no universo instável das múltiplas possibilidades, de tal forma que não lhe resta outra atitude senão deixar o presente da prisão por conta de quem a vivencia e voltar para trás e tentar (re)descobrir o amigo no “seu ar ausente”, nas “coisas soltas, vagas”, das quais se falava no grupo que ambos freqüentavam - “mas que sabíamos nós do António?” (SARAMAGO, 1983, p. 265).

Olho para trás, revejo-o, trago-o da ausência, procuro reconstituir palavras soltas e frases suas, ao longo dos anos, e sempre encontro alguém que ouvia mais do que falava. Mas lembro que foi precisamente ele que me aconselhou a ler a *Contribuição para a Crítica da Economia Política* e que mais tarde me perguntou se eu já tinha lido, calando-se bruscamente quando respondi que ainda não, que já comprara o livro, mas me faltara o tempo. (SARAMAGO, 1983, p. 267-268).

O narrador retoma sob nova perspectiva o episódio do quadro escuso de S. que António expôs aos amigos, provocando grande constrangimento no pintor, atitude que, examinada à luz da situação atual, se mostra reveladora de um provável engajamento político: “tudo me parece agora claro. O António estaria desesperado, irritado contra todos nós que ali estávamos comemorando o fim e o resultado material do retrato; irritado particularmente contra mim” (SARAMAGO, 1983, p. 268).

A construção deste “novo” António - “herói revolucionário”- só se concretiza na narrativa de H. porque este experimenta uma polifonia discursiva quando convoca outras vozes, dentre as dos amigos e principalmente a voz de M., para deles cooptar informações e opiniões que contribuem para o desvelamento do lado escuso da personagem. O episódio da prisão nos é apresentado a partir da perspectiva de Chico, que detém as informações fornecidas pela vizinha de António, testemunha de que, “há três dias”, a PIDE foi tirá-lo da cama - “passaram-lhe uma busca à casa e levaram-no. Deve estar em Caxias”. Informações sobre o passado familiar e ativista de António nos chegam, indiretamente, através do relato de M., sua irmã dois anos mais nova, que silencia sobre as dissimulações do irmão preso, mas

não se nega a falar sobre a sua própria vida, a juventude engajada, o casamento desfeito, a prisão um dia experimentada e a atividade política exercida na região de Santarém. Dos dois senhores de Santarém, pais de António e M., recolhemos as lágrimas que H. divisa durante a viagem de retorno a Lisboa, depois de visitarem o filho, lágrimas que nos são traduzidas pela voz de M.: “foi espancado. Fez-nos sinal de que fora espancado, mas não falara” (SARAMAGO, 1983, p. 266, p. 283 e p. 289).

A multiplicidade de focos narrativos gera um efeito de veracidade, pois cada uma das personagens contribui com a sua própria experiência, o que fornece, ao narrador, uma visão multifacetada, cumulativa e panorâmica acerca da personagem, da sua família e da sua motivação política – visão coerente com o conhecimento fragmentário que normalmente temos acerca das pessoas. Por outro lado, como nos diz Eco, “parece que a ficcionalidade é revelada por insistência em pormenores não verificáveis e em interferências de introspecção, visto não haver relato histórico para apoiar ‘efeitos de realidade’” (ECO, 1997, p. 128).

Se, para fornecer contornos quixotescos a António, foi preciso que H. vivesse “ideais maiores”, esses lhe foram transmitidos por M., mulher que o seu primeiro olhar transforma em Dulcinéia. Fascinado por rostos humanos e pela luminosidade, a primeira coisa que o pintor vê, em M., são os olhos, janelas da alma: “os olhos claros, amarelos, dourados ou ruivos, largos e abertos, fitos em mim como janelas não sei se mais abertas para dentro do que para fora”. Cooptado pelo mistério, H. não resiste ao traço e às cores e o retrato brota espontâneo na escrita. A técnica é cinematográfica: a câmara percorre a figura feminina - “os cabelos, curtos, da cor dos olhos e depois mais escuros sob a luz elétrica” – e consegue dela captar traços e minúcias “o rosto triangular, de queixo fino. A boca fremente e todo o contorno, por obra de uma inesperada linha minúsculos pontos que sucessivamente mudam de tonalidade, consoante vai falando. O nariz estreito, convictamente desenhado”. O olhar do espectador extasiado extrai, da mulher, a adolescente que ela carrega: “mais baixa do que eu um palmo. O corpo flexível. Os ombros delgados. A cintura fina de adolescente, sobre ancas de mulher. Quarenta anos, um a mais ou um a menos” (SARAMAGO, 1983, p. 276-277). Entre a irmã de António, mulher amadurecida pelos percalços da vida, militante política, que luta arduamente pela sobrevivência, em tempos de crise, e a jovem M. que emerge de um processo de transfiguração, está a ficção de H..

Segundo Eco (1997, p. 118), a ficção também se revela através da “noção dos critérios de economia que regem o mundo ficcional” Esse sintoma de ficcionalidade se evidencia quando H. interrompe momento de intensa emoção que vive durante o jantar ao lado de M., para registrar o seu ato narrativo: “sabia que não lhe iria tocar, e não toquei, mas

os meus dedos ficaram a saber a distância: tão pouca, tanta. Passo a resumir. Jantamos e eu levei-a até à porta da casa do irmão” (SARAMAGO, 1983, p. 283). H. demonstra estar consciente da prerrogativa da ficção que lhe permite rapidamente vencer o relato dos acontecimentos da vida através de um sumário, para, então, retomar, com tempo, o ponto em que “os dedos ficaram em suspensão, tão distantes e tão perto de M.”. Entretanto, o mundo do amor “possível” também tem as suas leis, em função da imagem idealizada de mulher, com a qual H. reveste M.: com exceção do olhar que trocaram - “(dois segundos do olhar dela são pouco tempo e tempo demais)” -, “não foi muito tempo, e apenas quase um roçar de pele” (SARAMAGO, 1983, p. 183).

O movimento em direção a um objeto de desejo amoroso assegura a coerência lógico-causal da cadeia dos acontecimentos narrados por H., que se pauta pelo encadeamento dos gestos trocados entre os enamorados e da reação emocional que esses gestos provocam no artista que os narra: “escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu: não descrevo, recorro e reconstruo. Junto a última sensação tátil à primeira, e esta, reconstituída noutro plano”. Dilatando o tempo de um instante em horas “cheias ou não tanto assim, fluidas ou densas, vagarosas ou, pelo contrário, relampejantes”, o amor se constitui no liame mágico que garante a continuidade da narrativa (SARAMAGO, 1983, p. 276).

Cabe a M. este gesto mágico. M. chega ao romance para confirmar H. no universo romanesco onde os dois compõem feliz par amoroso - “*Um homem e uma mulher*”, como no filme. Nomeada simplesmente por M., esta personagem carrega a responsabilidade de construir um nome durante a narrativa. Realmente, M. vai tomando espaço, invadindo e constituindo-se, durante o relato de H. Sua força e sua expressividade tornam quase impossível se evitar a comparação entre ser ficcional e ser humano.

Quanto a este aspecto, verifica-se que o investimento na construção ficcional de M. permite ao narrador tocar numa das “funções capitais da ficção” que, segundo Candido, “é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres”. De fato, como criador da realidade que apresenta, H. demonstra que a domina,

[...] delimita-a e mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas. (CANDIDO, 1976, p. 64).

A construção ficcional de M. implica delimitá-la coerentemente no seu espaço e no seu tempo, segundo as informações que ela mesma revela acerca de si, segundo o conhecimento alcançado por H., através da relação amorosa que flui entre ambos. Trabalhando impressões, a ficção de H. consegue enxergar a personagem na sua simplicidade infantil: “o que me impressionava era a simplicidade”. Através da manipulação dos recursos lingüísticos²¹¹, o narrador H. produz, através do seu filtro, uma ilusão do real: o rosto de uma mulher que não existe de carne e osso, um ser humano de papel: “o sorriso de M. abre-se de repente e leva tempo a apagar-se: sorri como uma criança para que as maravilhas que fazem sorrir continuem a ser maravilhas depois do sorriso e por isso o retêm” (SARAMAGO, 1983, p. 278-279).

Sintomas de ficcionalidade, tais impressões integram uma dialética com o relato confessional de M., o qual se apresenta eivado de referências explícitas ao mundo real, corroborando os índices que ancoram a história da sua vida no universo português da segunda década do século XX.

Em 1962, quando foi da luta pelas oito horas de trabalho, tinha eu 27 anos, estava separada há pouco tempo. Nessa altura, ainda não era do Partido, mas era como se fosse: o meu pai é um militante antigo. Sei que teve grande atividade nessa ocasião, principalmente na região sul do rio: Almerim, Lamarosa, Coruche, até ao Couço Já foste alguma vez ao Couço? Quem ler os jornais dessa época, pensará que está noutra mundo. [...] Há documentos do Partido. (SARAMAGO, 1983, p. 300-301).

A dialética entre os estatutos de realidade e de ficcionalidade se estabelece e se sustenta na relação entre M. e H. porque este, como narrador-autor instaurado por José Saramago, delega voz à personagem para que ela se encarregue de elencar os índices de referencialidade que a ancoram ao universo real, enquanto ele preserva para si o trabalho com as palavras edificadoras de seres ficcionais, que adentram o cenário narrativo, colocados sob o ângulo de sua visão.

Entretanto, estamos diante de uma narrativa em primeira pessoa, onde o narrador é também uma personagem, ele próprio um ser de papel, exposto talvez a perder as próprias referências nesse mundo ficcional onde se inclui - e que, segundo Brait (2000, p. 12), “vale e se impõe pela sua própria existência”. É o que descobre o pintor saramaguiano quando M. dele se despede antes de adentrar o recinto da prisão de Caxias, em visita ao irmão prisioneiro. A saída da personagem, que “vai à sua viagem, sem olhar para trás”

²¹¹ Em seu estudo sobre a construção da personagem de ficção, Brait leva em consideração “o trabalho de linguagem desenvolvido pelo autor a fim de construir um mundo ficcional que espelha e aponta para uma realidade exterior ao texto, mas que vale, que se impõe pela sua própria existência” (BRAIT, 2000, p. 27).

(SARAMAGO, 1983, p. 291), escapando ao controle e ao ângulo de visão do narrador, promove uma reflexão sobre o fascinante mundo ficcional, cuja existência a ele se impõe “como uma pequena esfera que viaja no tempo” e o envolve:

Há momentos assim na vida. Descobre-se que a perfeição existe, que é também ela uma pequena esfera que viaja no tempo, vazia, transparente, luminosa, e que às vezes (raras vezes) vem na nossa direção, rodeia-nos por breves instantes e continua para outras paragens e outras gentes. A mim me parecia, no entanto, que esta esfera se não desprendera e que eu viajava dentro dela. (SARAMAGO, 1983, p. 291).

Evidencia-se que o pintor de Saramago assume a sua realidade e a distingue daquilo que parece imaginado ou sonhado. Decorre da percepção desse contraste a autoconsciência de que a realidade se deixa interpenetrar pela imaginação. Temível momento este no qual a ficção se impõe como realidade, pedindo ao calígrafo que a re-apresente (a realidade) através dos recursos disponibilizados pelo código verbal. Justamente a ele, pintor medíocre de retratos, que não soube alcançar com o pincel a verdade de S. e somente aos rasgões a verdade dos Senhores da Lapa.

É chegada a altura de ter medo [...] Pelo horizonte do meu deserto estão a entrar novas pessoas. Estes dois velhos, quem são, que serenidade é a que têm? E o António, preso, que liberdade transportou consigo para a cadeia? E M., que me sorri de longe, pisando a areia com pés de vento, que usa as palavras como se elas fossem lâminas de cristal e que de repente se aproxima e me dá um beijo? (SARAMAGO, 1983, p. 291).

Descobrir a “outra” realidade dos senhores de Santarém para apresentar ao leitor dois rostos misteriosos implica a manipulação dos recursos lingüísticos a ponto de resgatar-lhes a “serenidade” perceptível através da ação das personagens. Trabalhar “os recursos de linguagem de que dispõe” é a receita seguida pelo narrador para mergulhar intensamente na “liberdade” que António transportou consigo para a cadeia e apreendê-la profundamente em sua singularidade, a fim de atribuir-lhe a “libertação” dos grilhões que o aprisionam em Caxias. Trabalhar ficcionalmente seres humanos implica considerar distâncias tais como as que existem entre a “serenidade” e a “serenidade misteriosa” dos senhores de Santarém ou entre a “liberdade” e a “liberdade que António transportou consigo”. Construir ficcionalmente M. é distinguir da simples areia pisada, a areia pisada pelos seus “pés de vento”; é ouvir as suas palavras não como simples palavras, mas como se elas fossem “lâminas de cristal”.

Reconhecer tais estreitas distâncias implica olhar além da realidade, divisar o desvio que possibilita a viagem no espaço intersticial “entre ombreiras”, local onde a linguagem torna possível o encontro de coisas distantes no processo de ficcionalização de

seres humanos. Onde poderiam se encontrar a “liberdade singular” de António, a “serenidade misteriosa” dos senhores de Santarém, os “pés de vento” de M. e as suas palavras em “lâmina de cristal” senão na voz do narrador que enumera e reúne, de forma possível, esses elementos nas páginas de uma narrativa de ficção?²¹² Sobre “a vizinhança súbita das coisas sem relação”, Foucault nos diz: “a enumeração que as faz entrecocar-se possui por si só um poder de encantamento” (FOUCAULT, 1995, p. 6).

Se “a idéia de reprodução e invenção de seres humanos combina-se no processo artístico, por meio dos recursos de linguagem de que dispõe o autor”, como nos propõe Brait (2000, p. 18), entende-se o trabalho artesanal do pintor aprendiz de caligrafia que busca alcançar o domínio do código verbal na sua articulação com a técnica da pintura. Isso se evidencia quando, “cuidando do desenho da letra”, o amanuense re-escreve a fala de M. ou quando trata da seleção lingüística que subjaz ao tratamento ficcional da personagem: “escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos como se escolhem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas” (SARAMAGO, 1983, p. 291 e p. 297).

A tendência de procurar soluções para a escrita na superposição dos códigos plástico e verbal leva o aprendiz, afásico diante do amor por M., a transcrever repetidamente no espaço do papel a simples expressão “meu amor”. O movimento incessante produz a deformação do traço e a sua metamorfose em elementos plásticos que, por sua vez, são recolhidos num acróstico:

‘Meu amor.’ Repetir estas duas palavras durante dez páginas, escrevê-las ininterruptamente, sem descanso, sem nenhuma clareira, primeiro devagar, letra a letra, desenhando as três colinas do *m* manuscrito, o laço frouxo do *e* como braços repousando, o profundo leito de rio que na letra *u* se cava, e depois o espanto ou o grito do *a* sobre agora as ondas marinhas do outro *m*, o *o* que só pode ser este único e nosso sol, e enfim o *r* feito casa, ou telheiro, ou dossel. (SARAMAGO, 1983, p. 303).

Parece-nos que o artista saramaguiano se inquieta diante da relação estável estabelecida entre as duas palavras que constituem a expressão “meu amor”; para dizer a sua paixão por M. não basta tal estaticidade da linguagem. Experimenta, pois, articular, de forma reiterada, elementos plásticos à espontaneidade da expressão escrita, promovendo a

²¹² Tecendo comentários sobre *Ficções*, de Borges, na abertura de *As palavras e as coisas*, Michel Foucault comenta o texto no qual o escritor argentino cita uma enciclopédia chinesa que enumera várias categorias de animais. Dessas categorias, o filósofo francês distingue os animais reais daqueles que só tem lugar no imaginário. Conclui Foucault que “não são os animais ‘fabulosos’ que são impossíveis, pois que são designados como tais”, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos aos reais. E indaga: onde animais “que se agitam como loucos”, os que são inumeráveis ou os que são “desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo” poderiam se encontrar, “a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve?” (FOUCAULT, 1995, p. 5-7).

mobilidade própria a toda linguagem. Ampliam-se as fronteiras da expressão habitual que se abre para acolher o novo sentido da paixão, delineado pela justaposição das imagens veiculadas pelas palavras “colinas”, “laço frouxo”, “braços repousando”, “profundo leito de rio”, “espanto ou grito”, “ondas marinhas”, “sol”, “casa, telheiro ou dossel”. Seguimos o pensamento de Foucault (1995, p. 6) para refletir que esses seres justapostos no *Manual de pintura e caligrafia* não se relacionam semanticamente entre si e jamais poderiam se encontrar a não ser na voz do narrador H. que pronuncia a sua enumeração, produzindo “um poder de encantamento” na “vizinhança súbita”. É na voz de H. que todos “têm seu lugar-comum, como, sobre a mesa de trabalho, o guarda-chuva e a máquina de costura”²¹³.

Na folha de papel, os signos são deformados, esgarçados e rasgados como as “coisas” colocadas sobre a mesa de dissecação. Tal qual o pincel que se prestara para levantar a pele dos senhores da Lapa, servindo para o pintor saramaguiano “enxertar pele sobre pele” (SARAMAGO, 1983, p. 307), a caneta-bisturi produz o traço que fende palavras e levanta as camadas de significação acumuladas durante séculos, abrindo portas – “espaço instável entre as ombreiras”, por onde os novos corpos enxertados passam “e se detêm a olhar” (SARAMAGO, 1983, p. 275) -, em busca do lugar-comum que a todos acolha. Na nova textura, que dissimula costuras, o “laço frouxo do e” - índice de justaposição e do comum acolhimento – é re-absorvido pelo “manuscrito” onde exerce a função de coordenação dos elementos do imaginário de H. (colinas, leito de rio, grito, mar, sol e dossel) que interpenetram a sua relação amorosa, atribuindo-lhe uma nova sintaxe na seqüência ficcional que produzem.

No exercício de caligrafia que produz inspirado pela necessidade de expressão de um sentimento, o aprendiz saramaguiano libera a “palavra” da sua função normal de apontar para a “coisa”; adentra o universo da literatura que, segundo Foucault, “reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras” (FOUCAULT, 1995, p. 316).

²¹³ O texto de Foucault (1995, p. 6-7) alude à famosa frase do poeta surrealista Lautréamont que Perrone-Moisés (1995, p. 85; p. 88) cita: “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”, extraída ao “Canto sexto” da obra *Os Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse - em literatura, conde de Lautréamont. Lembramos que esta mesma frase é retomada pelo narrador do *Manual de pintura e caligrafia* quando trabalha os contornos surrealistas da personagem Olga: “a incongruência [...] era, no meu espírito, a mesma que reuniu o guarda-chuva e máquina de costura sobre a mesa de dissecação” (SARAMAGO, 1983, p. 99). Lembramos, outrossim, que a poesia de Lautréamont influenciou sobremaneira a pintura surrealista de René Magritte, cujas composições primam por aproximar objetos distantes. A Magritte, o narrador H. atribui a primazia de ser “o mais literário dos pintores”; ressalta ainda o tema das portas que, em Magritte, sugerem o espaço de passagem entre a realidade e a imaginação (SARAMAGO, 1983, p. 275).

Decorrente do “vagaroso desenho”, o “único fio trêmulo, um sinal de sismógrafo” (SARAMAGO, 1983, p. 303) que o aprendiz saramaguiano experimenta aloja o “desnudo poder de falar” que lhe confere a ficção. A esse fio constituído pela linguagem ficcional, o artista saramaguiano atribui uma flexibilidade possível entre os graus - máximo e mínimo – de referencialidade. Dentro desses limites, encontra a tonalidade do “ser selvagem e imperioso das palavras” com as quais ultrapassa a simples referência ao ato amoroso e mergulha no instável bosque da ficção, regido por regras outras de dizer o espaço e o tempo.

Somos nós o sol. As paredes rodopiam, os livros, os quadros, Marte, Júpiter, Saturno, Vênus, o minúsculo Plutão, a Terra. Eis agora o mar, não mar largo e oceano, mas a vaga de fundo apertada entre duas paredes de coral e subindo, subindo, até explodir em espuma, jorrante. Murmúrio ou segredo de águas derramadas sobre os musgos. A vaga recua para o mistério das fossas submarinas, e tu disseste: “Meu amor” [...] O mar entrou agora mesmo, rolanos sobre esta praia branca, ou esta página, rebenta sobre nós. Gritamos, sufocados. E eu disse: ‘meu amor’. (SARAMAGO, 1983, p. 304-305).

Este excerto faz parte de um longo fragmento (três páginas), correspondente a um capítulo do livro *Manual de pintura e caligrafia*, capítulo esse que se inicia com o acróstico e, no seu desenvolvimento, configura-se como uma cena intensamente elaborada pictoricamente. Um quadro se intercala ao texto verbal e “a escrita repercute o brilho do visível e o transmite”, como diz Lefort (1992, p.7).

A justaposição dos elementos pictóricos à expressão verbal funciona como uma espécie de índice do ficcional, pois, ao narrar com acréscimo de tais ingredientes essa história, que também é a sua, H. atribui ao mundo à sua volta um sentido que somente se sustenta no universo da irrealidade. Enquanto escreve essas linhas, o escrepintor se encontra em seu quarto, diante da “pequena mesa”, da folha de papel e da luz artificial - o mesmo espaço acolhedor do evento que rememora. A memória relampeja e ilumina facilmente a cena dos corpos que se enlaçaram no espaço intimista. Entretanto, mesmo tendo o céu e o mar ausentes, mesmo estando protegido da luz do sol e distante da natureza, o narrador incorpora tais elementos para compor o cenário do quadro que descreve os corpos em celebração do amor. Ele promove o encantamento através da convocação das imagens visuais que ressurgem do fundo da sua memória, realidade invisível que é colocada ao lado da sua corporalidade.

A intencional superposição dos códigos, no jogo plástico-verbal que o escrepintor saramaguiano experimenta neste capítulo, não só encaminha reflexão a respeito da ficção como indicia a singularidade da sua criação no espaço intersticial entre a caligrafia e a pintura. A sua ficção é gerada na base deste e, “laço frouxo” que justapõe, à atividade verbal de designação das coisas do mundo, imagens pictóricas extraídas à imaginação. Se a sua

ficção é essa distância, esse espaço instável verificável (porque é humano e provável), justifica-se o espírito do ficcionista constantemente saltando entre o mundo designado e o mundo que a sua fantasia pictórica recria; entende-se também que o seu “manual de pintura e caligrafia”, ou seja, o seu “manual de ficção”, instaure uma poética da verificação como sua “regra de ouro”: “toda obra de arte [...] deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas [...] que as escondem” (SARAMAGO, 1983, p. 310).

Nesse sentido, H. delega ao ficcionista a mesma “aventura de decifração do mundo” que Foucault reconhece em Dom Quixote:

[...] um percurso minucioso para recolher em toda a superfície da terra as figuras que mostram que os livros dizem a verdade. [...] Seu caminho todo é uma busca das similitudes: as menores analogias são solicitadas como signos adormecidos que cumprisse despertar para que se pusessem de novo a falar. (FOUCAULT, 1995, p. 62).

Como acontece ao texto cervantesco, a linguagem exercitada por H. detém outros poderes que lhe são próprios, tal como referenciar-se. Foucault lembra que

Na segunda parte do romance, Dom Quixote reencontra personagens que leram a primeira parte do texto e que o reconhecem, a ele, homem real, como o herói do livro. O texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa. (FOUCAULT, 1995, p. 63).

No final do romance de Saramago, H. se dispõe a executar um auto-retrato, o quinto e último quadro de sua narrativa. A ênfase que o narrador confere ao pronome “nós”, quando relata a experiência íntima vivida com M., sinaliza o tempo de maturidade alcançada não para retratar a amada, mas para se auto-retratar. E, se até o final da narrativa, a tela que destina ao auto-retrato continua em branco sobre o cavalete, é porque o escrepintor já o teria executado nas folhas do seu manuscrito. Só lhe resta recurvar-se sobre o próprio texto para dele recolher os momentos em que se torna “objeto de sua própria narrativa”, transfigurando-os numa significativa cena plástica que condensa auto-retrato e autobiografia.

5.4 O auto-retrato autobiográfico de H.

A consciência da individualidade emerge da obra alimentada pelo apoio da tradição cultural e por uma dose de ironia na observação do momento presente. Quinto quadro

da galeria do *Manual de pintura e caligrafia*, o *Auto-retrato do pintor* nasce com a palavra que antecipa “idéias definidas sobre o quadro” (SARAMAGO, 1983, p. 309). Com o auto-retrato, o aprendiz da escrita alcança a possibilidade de responder à questão que o inquietara: “quem retrata, a si mesmo se retrata. Mas, quem escreve? Também a si se escreverá?” (SARAMAGO, 1983, p. 113).

Como todo pintor que quer se retratar, a personagem saramaguiana olha-se no espelho e é nesse presente momento que busca capturar a própria personalidade, com os seus valores e os da sua época e a sua maneira de ver a arte e o mundo. Olha o modelo refletido pelo espelho e o branco opaco da tela a espera do traço colorido. Entretanto, é sobre a folha de papel (“este outro espelho”) que ele se recurva para nela registrar:

Tem já destino a tela que pus no cavalete. Para o retrato de M. é ainda cedo, mas o meu tempo chegou. Amadureceu a tela (sob o ar e a luz do atelier), amadureceu, se pode, o espelho (baço do tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho) (SARAMAGO, 1983, p. 307).

O tratamento do auto-retrato de H. preenche as quatro páginas que correspondem ao penúltimo capítulo do romance *Manual de pintura e caligrafia* – o trigésimo sexto. Logo após ter anunciado a sua intenção de executar um auto-retrato, o narrador passa a descrever aquilo que está em fase de projeto. Num coroamento da conciliação do “código sobre código”, enquanto os traços do pintor repousam na primeira tinta formada na paleta, o traço manuscrito antevê o posicionamento da figura na tela e o cenário que a entorna. A palavra antecipa o que ainda não se realizou e o leitor pré-visualiza o resultado final da obra, ou seja, a auto-representação do artista como ele quer que o mundo o veja neste momento da escrita.

Para o escrepintor, retratar-se faz parte de um rito de passagem necessário à sua formação de ficcionista que retrata o homem no mundo - desenhado e descrito a partir dele. Porque auto-retrato, senão pela necessidade de inclusão na arte que produz e contempla? H. mira-se na superfície polida não como o Narciso que reduz o universo a si próprio, tampouco “distráido” ou de “passagem solta, mas atento, avaliando, medindo a profundidade do golpe” que vai dar (SARAMAGO, 1983, p. 307).

Consciente está o artista do poder retórico do seu pincel que, como bisturi, serviu-lhe para levantar a pele dos Senhores da Lapa e revelar o que jazia por debaixo das aparências. Consciente está também de que aquela “cirurgia plástica” não deixou traços da sua atuação como cirurgião, pois na pintura dos burgueses da Lapa não “ficaram à mostra as costuras, as cicatrizes, os contornos, o sinal dos enxertos”. Ele sabe que naquele procedimento, o sucesso foi dissimular a presença do cirurgião. Entretanto, agora, diante do

espelho, reconhece que o momento é outro – “estou no intervalo” (SARAMAGO, 1983, p. 308).

Trabalhando agora na área publicitária, H. não mais se enxerga como retratista de senhores. O tempo que vive é o da suspensão do movimento do pincel; é também o da suspensão do fio da escrita que narra a aventura de António e a relação amorosa com M.. A suspensão implica parar a fim de observar o desenho deixado pelo traço e pensar o movimento antes de seguir adiante. Preencher a lacuna formada no papel com o seu auto-retrato passa a ser o objetivo do aprendiz saramaguiano: registrar, sem dissimulações, como ele se apresenta no mundo naquele momento, deixar impressa, de forma marcante, a sua presença na obra, sem maiores preocupações com cicatrizes ou sinais deixados pelo enxerto. Ou mesmo, com a forma híbrida decorrente.

A despeito de H. edificar a argumentação do seu discurso em torno da atividade pictórica, é da escrita – esta “outra razão” (SARAMAGO, 1983, p. 308) - que a sua fala se ocupa. A contraposição que a personagem de Saramago estabelece entre os dois quadros – o dos senhores da Lapa e o anunciado auto-retrato – envolve uma reflexão a respeito das possibilidades da linguagem se recurvar sobre si mesma em busca do seu entendimento.

No retrato dos senhores da Lapa, como o próprio narrador explica, tal movimento de auto-referencialidade promove a autoconsciência do próprio processo narrativo e acontece de forma dissimulada pela textura. Lembremo-nos, que naquele quadro, o aprendiz da escrita disfarça sutilmente o jogo paródico²¹⁴ que exercita, o que justifica a aproximação com a imagem da cirurgia bem sucedida, pelo fato de não deixar marcas visíveis do procedimento.

Segundo as informações que o narrador antecipa a respeito do auto-retrato em fase de projeto, acrescidas de algumas “piscadelas” iniciais, a execução pictórica do quadro envolverá o mesmo procedimento paródico²¹⁵ empregado na pintura dos senhores da Lapa, com a diferença de que o pintor não se preocupará em dissimular as marcas que o modelo apropriado, porventura deixar na obra. Estabelecendo a máxima especularidade entre pintura e caligrafia, o fragmento textual que abrange a descrição do quadro se configura como um grande comentário de caráter auto-paródico que é encaixado, de forma explícita, à narrativa ficcional experimentada pelo escrepintor, resultando numa forma heterogênea que não

²¹⁴ Recordamos que “a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13).

²¹⁵ Trataremos dos detalhes deste procedimento, a seguir.

disfarça as costuras e as marcas da justaposição. Essa forma aberta de narcisismo textual evidencia a autoconsciência dos limites e do poder da própria linguagem²¹⁶.

Antes de prosseguirmos a análise do fragmento intervalar justaposto à narrativa ficcional, algumas considerações se fazem necessárias a respeito do gênero literário auto-retrato. Em seu estudo “Autobiografia e auto-retrato”, Michel Beaujour nos oferece os contornos do auto-retrato literário a partir da distinção que estabelece entre esse gênero e a autobiografia²¹⁷: “*l’autoportrait s’ordonne ‘logiquement’ ou ‘thématiquement’ selon un mode de production et un regime d’écriture fort différents de ceux que met en oeuvre l’autobiographie classique, c’est-à-dire chronologique*”²¹⁸ (BEAUJOUR, 1977, p. 443).

Para enfatizar que o auto-retrato se organiza lógica ou tematicamente segundo um modo de produção e um regime da escritura que privilegiam o presente da expressão em detrimento do caráter cronológico (fundamental para definir o gênero autobiográfico), Beaujour sintetiza o gênero em questão (auto-retrato) na “fórmula”: “*Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait, mais je vai vou dire qui je suis*”²¹⁹ (BEAUJOUR, 1977, p. 443).

A oposição “contar o que eu fiz” *versus* “dizer quem eu sou” direciona o nosso olhar à escrita de H. no fragmento intervalar considerado como espaço que corresponde à inserção do anunciado auto-retrato.

²¹⁶ O dialogismo que o narrador do *Manual de pintura e caligrafia* estabelece entre os dois quadros (*Senhores da Lapa e Auto-retrato*) sustenta a tipologia que Linda Hutcheon apresenta sobre “narrativas narcísicas” (narrativas que incluem uma autoconsciência textual). A teórica distingue os “textos diegeticamente auto-conscientes” (conscientes do seu próprio processo narrativo) e os “textos lingüisticamente auto-reflexivos” (aqueles que demonstram conhecimento dos limites e do poder da própria linguagem); esses dois modos podem se apresentar em duas formas: abertamente ou veladamente narcísica (HUTCHEON, 1980, p. 23).

²¹⁷ Para conferir contornos precisos ao gênero literário auto-retrato, Beaujour recorre a Lejeune: este, ao excluir os *Essais* de Montaigne do *corpus* autobiográfico, estabelece uma aproximação entre o ensaio e o auto-retrato, ressaltando que tais gêneros dificilmente se deixam interpenetrar por uma perspectiva genética ou histórica e se o fazem, fazem-no de forma secundária, sendo necessário “*déterminer si la structure principale du texte est narrative ou logique*” (“determinar se a estrutura principal do texto é narrativa ou lógica”) (LEJEUNE, apud BEAUJOUR, 1977, p. 442). Entretanto, levando em consideração textos limite (tais como *Confessions* de Rousseau, *Ecce Homo* de Nietzsche e *Roland Barthes par Roland Barthes*), Beaujour (1977, p. 442-443) critica a oposição rígida atribuída por Lejeune à estrutura *principal* narrativa ou lógica (ou temática) como critério para estabelecer os limites entre o ensaio (mais o auto-retrato) e a autobiografia. Para apresentar a sua versão do gênero auto-retrato, Beaujour parte da mesma distinção auto-retrato/autobiografia colocada por Lejeune, elegendo, contudo, apenas o caráter cronológico como critério de oposição.

²¹⁸ “o auto-retrato se organiza ‘logicamente’ ou ‘tematicamente’ segundo um modo de produção e um regime de escritura muito diferentes daqueles produzidos pela autobiografia clássica, ou seja, cronológico” (BEAUJOUR, 1977, p. 443).

²¹⁹ “Eu não vos contarei o que eu fiz, mas vos direi quem eu sou” (BEAUJOUR, 1977, p. 443). Provavelmente, a fórmula proposta por Beaujour é inspirada em Santo Agostinho, cuja obra *Confissões* ele cita a seguir para reforçar a idéia do auto-retrato ligado ao presente da expressão: “*ce que je suis, dans le temps même où je rédige ces Confessions*” (“o que eu sou, no tempo em que escrevo essas Confissões”) (BEAUJOUR, 1977, p. 443). No livro X, das *Confissões* de Santo Agostinho (“Agostinho reflete não mais sobre o passado, mas sobre o presente”), Agostinho trabalha uma oposição entre “o que fiz” e “quem sou” (SANTO AGOSTINHO, 1997, p. 270).

É tempo de colocar numa tela este rosto inteiro, de olhos e do que vêm ao seu redor os olhos no espelho, todas estas linhas e planos que de uma maneira ou de outra sempre convergem para os pontos de fuga que são as pupilas. (SARAMAGO, 1983, p. 308).

Nas palavras do escrepintor está clara a intenção de auto-representação: dizer quem ele é no tempo em que escreve: Ao pretender trazer para o primeiro plano do seu discurso a própria figura descrita a partir da analogia que estabelece entre a caligrafia e a pintura, o narrador reforça a intencional aproximação ao gênero auto-retrato²²⁰, pois como diz Clara Rocha,

O paralelo entre a forma pictórica e o gênero literário sugere desde logo uma das características do auto-retrato: o seu estatismo descritivo e reflexivo, por oposição ao dinamismo próprio da narrativa. A representação incide, não sobre um percurso vital, mas sobre uma personagem que se olha ao espelho e que se apresenta como espetáculo, na sua aparência e na sua profundidade. (ROCHA, 1992, p. 40-41).

Absorvendo os contornos do gênero auto-retrato, H. se representa como uma personagem que olha para si e para o seu tempo: o enfoque é, pois, sobre o presente da escrita. Entretanto, o seu olhar também abrange um horizonte muito mais vasto, pois nele está compreendido todo o passado registrado nas folhas manuscritas e o projeto para o futuro:

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registrado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. (SARAMAGO, 1983, p. 308).

O apelo ao movimento retrospectivo recupera o elemento cronológico identificador de uma proximidade ao gênero autobiográfico, conforme considera Beajour. Aqui, a representação incide sobre o que fez o artista, ou seja, a escrita no passado: o percurso da vida narrado nas páginas dos “exercícios de autobiografia” do seu manuscrito.

Quando o narrador anuncia, no término do livro “que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas”, dobra-se sobre si o texto do *Manual de pintura e caligrafia* em busca da sua explicitude máxima no próprio refluxo da obra. A intenção do narrador é resgatar a própria imagem na figura do artista que confessava estar denunciado aos seus próprios olhos, como naquele desenho célebre de Bruegel; é também resgatar, das posteriores narrativas de viagem, o seu percurso vital. Como resultado desse amplo

²²⁰ Clara Rocha lembra a “dimensão metafórica” do termo “auto-retrato” usado para designar o gênero literário, o qual “remete para o mundo da pintura” (ROCHA, 1992, p. 40)..

movimento retrospectivo trabalhado *en-abyme*, decorre a síntese no fragmento intercalar que, à guisa de arremate conclusivo, congrega numa única cena plástica as representações da figura do artista e da sua produção do passado. Eis nessa duplicidade temática o duplo desafio ao qual se refere H. em relação ao seu auto-retrato, o qual ganha os contornos híbridos de um “auto-retrato autobiográfico”.

A síntese conjuga respostas às questões “quem sou eu?” e “o que fiz?”, pertinentes aos dois gêneros literários - autobiografia e auto-retrato - que se sobrepõem funcionalmente, possibilitando ao artista esboçar uma resposta a “mas, quem escreve? Também a si se escreverá?” (SARAMAGO, 1983, p. 113).

E assim, mais uma vez, diluem-se os limites rígidos estabelecidos entre os gêneros literários experimentados. Parece-nos que essa reiterada busca de parâmetros nos espaços entre margens vai se configurando como uma singularidade a ser perseguida: pintura e caligrafia; romance que resvala autobiografia; viagem e/ou autobiografia; confessional que tende a ficcional; progressão *versus* digressão; narrador autodiegético que assume homodiegese com olhos no futuro heterodiegético; ficção que se avizinha à realidade; ensaio que invade narrativa; o poético ao lado da crítica mordaz e o sublime faceando o riso. Situar-se entre limites rígidos seria uma forma de transgressão? Ou uma oportunidade de assumir uma atitude irônica frente às convenções? Seria essa a grande regra do manual de H.? Ou seria de Saramago, o romancista que o criou? Somos tentados a deduzir que, neste “primeiro” romance, José Saramago adere aos ideais da modernidade²²¹ quando mantém “as contradições, por natureza insolúveis”, ou quando evita reduzir “o equívoco próprio ao novo”, tendências que, segundo Compagnon (1996, p. 16), foram assumidas pelos modernos²²².

Após esta digressão, retomamos o fragmento intercalar que decorre do recorrer-se da escrita no final do *Manual de pintura e caligrafia*. Pensemos na forma como o narrador o emoldura no todo textual do *Manual de pintura e caligrafia*, contrapondo-o ao texto precedente – a seqüência narrativa do encontro amoroso. A ênfase ao imprescindível substrato “verdadeiro” atribuído agora ao tema da auto-referencialidade ressalta o caráter ficcional da escrita que antes vinha sendo exercitada e promove uma adesão à heterogeneidade e ao fragmentário. Depois de ter passado pelo processo da aprendizagem da escrita de ficção e da

²²¹ Referimo-nos ao movimento estético abrangente que, segundo Compagnon, eclodiu na Europa no final do século XIX, a partir da primeira crise da tradição datada de 1863, ano do *Déjeuner sur l'Herbe* e da *Olympia* de Manet, passando por momentos específicos de manifestação artística até os anos 80 (COMPAGNON, 1996, 12-13).

²²² Empregamos o termo “modernos” como referência aos artistas que aderiram à estética do novo instaurada pela modernidade como uma forma de questionamento da tradição. “E preciso ser absolutamente moderno”, proclamava Rimbaud (COMPAGNON, 1996, p. 16).

experiência concreta, o texto dobra sobre si para assumir-se como criação, gerando o significativo comentário metaficcional – em forma de “auto-retrato autobiográfico” – justaposto às páginas do manuscrito e do qual nos ocupamos.

A dupla possibilidade do “auto-retrato autobiográfico” direciona os passos do aprendiz em direção da auto-representação como uma personagem que olha para si e para o seu tempo e da representação da arte que produziu no passado. Antes de iniciar a descrição do que seria na tela *dizer* o que ele é e *contar* o que ele fez, H. demonstra estar ciente do parâmetro temporal que rege o gênero auto-retrato, pois é enfático quando afirma que “hoje” é o seu tempo e o tempo do seu auto-retrato: “é da terra de hoje que se trata” (SARAMAGO, 1983, p. 308-309).

Preocupa-se em descrever as singularidades do espaço cênico acolhedor do auto-retrato. No ateliê, além do pintor, da tela e da luz, o espelho é referência fundamental por revelar o modelo.

E agora, o retrato, o auto-retrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspeção, contemplação, exame de si mesmo. A este lado, o espelho; a este lado, a tela. Eu entre os dois, como o rotífero entre duas lâminas de vidro, pairando na sua última gota de água, para ser observado ao microscópio. Toda a luz que puder reunir, mas não tanta que apague os traços, não tão pouca que os esconda. E um pincel muito firme, híbrido ser, filho de animal e de vegetal, dura e longa haste com pêlos de marta em vez de folhas de salgueiro. A tela está ainda branca. É ela própria um outro espelho coberto de pó. Diria que o meu rosto está já pintado por baixo de uma camada compacta que vai ser preciso levantar. Torno a dizer que o pincel é assim como um bisturi. Será também uma navalha, um raspador, e porque não uma picareta? Isto é também um trabalho de arqueologia. (SARAMAGO, 1983, p. 309).

Esse fragmento corresponde a um parágrafo, cuja configuração gráfica evoca um quadro, o qual expõe ao observador todos os elementos que são pertinentes ao espaço do ateliê. A singularidade fica por conta de um pincel extravagante: por ocupar posição central no texto (ou quadro), é para ele que direcionamos o nosso olhar – “pincel muito firme, híbrido ser, filho de animal e de vegetal, dura e longa haste com pêlos de marta em vez de folhas de salgueiro”. Por apresentar componentes heterogêneos, tal elemento plástico, “filho de animal e vegetal”, figurativiza o tema do hibridismo. Ora, o pincel é também elemento de diálogo entre o início e o fim do texto, pois estabelece a ligação entre a autópsia de inspeção (realizada no próprio tempo) e a escavação final, que é “também um trabalho de arqueologia” (e que, portanto, supõe uma recuperação do passado). Mais uma vez a metáfora pictórica favorece o discurso da autoconsciência escritural do aprendiz saramaguiano, que demonstra estar ciente dos contornos heterogêneos do gênero “auto-retrato autobiográfico” que pretende praticar. Nesse sentido, o discurso metafórico da autoconsciência escritural de H. se fecha em

torno da imagem do espelho, pois, como toda obra de arte, carrega uma consciência muito presente do seu estatuto ontológico e sabe gerar em si mesma um espelho que coloca sob exame e sob julgamento esse estatuto.

Durante a narrativa do *Manual de pintura e caligrafia*, entramos em contato com inúmeros quadros que, espontaneamente, são elaborados a partir da caligrafia de H., tais como retratos das personagens que povoam o seu universo, cenas interiores ou paisagens. Nessas pinturas literárias, cada palavra funciona como pincelada, de tal forma que o leitor acompanha o processo de construção dos espaços e das personagens que os habitam. Da mesma forma, o recurso da descrição possibilita ao escrepintor aproximar ao leitor o processo de execução dos quadros dos clientes executados nas telas. Diferentemente, o “auto-retrato autobiográfico” de H. nos é apresentado, de forma abrupta e concisa, como um produto final, a despeito do pintor sequer ter feito qualquer esboço na tela. Antes que tenham sido, na tela, esboçados a figura humana e o seu cenário de entorno, a palavra deixa-os aparecerem sem enganos ou hesitações. Prisioneiro de uma dupla linguagem, o auto-retrato é apresentado de forma instantânea e em linhas precisas na imagem plástica enunciada no presente, porque é assim que a escrita o resgata do futuro; no entanto, ele é resultado de um lento processo de elaboração nos meandros do fio negro e sinuoso que se enrola e se desenrola nos manuscritos autobiográficos do escrepintor.

“Para ser pintor, não basta pintar. Para ser escritor, não é suficiente escrever” (SARAMAGO, 1983, p. 280): o jogo plástico-verbal instaurado pelo narrador torna inevitável relacionar o texto com o quadro dado a conhecer previamente para se tomar a imagem como ilustração do texto. Esse mútuo espelhamento só se processa porque a imagem é anunciada por um texto que a nomeia desprovido de fantasias, conforme sugere o pintor René Magritte: “a precisão e o encanto de uma imagem da semelhança dependem da semelhança e não de um modo fantasioso de descrever” (MAGRITTE apud FOUCAULT, 2002, contracapa).

Para não correr o risco de ser tomado por idéias imaginativas, todo o esforço do aprendiz é concentrado no sentido de extrair, dos meandros digressivos do passado, a precisão e a objetividade necessárias para trabalhar o seu comentário auto-reflexivo no “terreno verdadeiro” da referência. Diferentemente da cena amorosa anteriormente descrita com profusão imaginativa, aqui H. se propõe a trabalhar sob contenção da linguagem direcionada mais a nomear do que a adjetivar o objeto: “tenho idéias definidas sobre o quadro” (SARAMAGO, 1983, p. 309).

Haverá em baixo uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou um muro. Terei a mão esquerda pousada nesse balcão uniforme, liso, e a mão direita assente sobre ela, segurando umas folhas de papel. Na folha de cima, dobrada segundo um ângulo que permita a leitura estarão desenhadas as três primeiras palavras deste manuscrito: demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas letras do alfabeto. Figurar-me-ei de meio corpo. (SARAMAGO, 1983, p. 309).



Figura 18: *Retrato de Paracelso*, de Peter Paul Rubens.

Fonte: Victória homeopatia (2008).

A descrição do que virá no auto-retrato de H. evoca a pintura elaborada por Rubens²²³, que retrata o médico alquimista *Paracelso*²²⁴, considerado autor do primeiro manual de cirurgia, publicado em meados do século XVI. Com a inserção desse quadro no *seu manual*, o protagonista do romance evidencia o espaço fundamental ocupado pela

²²³O pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640) foi um dos precursores do barroco na pintura; Rubens trabalha as figuras numa vasta escala e usa luz e cores para aumentar o efeito geral; explora a profusão de elementos (GOMBRICH, 1993, p.310-311).

²²⁴O suíço-alemão Wilhelm von Hohenheim (1493-1541), cujo pseudônimo Paracelso (superior a Celso, Aulo Cornélio Celso, famoso médico romando deo século I), revolucionou a medicina de seu tempo ao antecipar a Homeopatia e o uso da química no tratamento médico. Produziu o primeiro manual de cirurgia (VICTORIA, 2008).

sistematização dos parâmetros a serem seguidos. O quadro consagrado pelo cânone das artes plásticas é reorganizado pelo discurso do narrador do romance do século XX, de modo a promover uma ressignificação da cena que mostra, em primeiro plano, o alquimista, portando o seu manuscrito entre os dedos.

O narrador procura resgatar do texto o que é comum entre os sistemas significantes pictórico e verbal exaustivamente explorados durante a narrativa. A partir do presente onde é instaurado o seu comentário, recupera do passado a evocação das imagens visuais nítidas e as projeta ao futuro que as recolhe na imagem plástica enunciada a qual não é, em rigor, um quadro, mas sim um símbolo ou uma promessa de um novo romance. O discurso, até então tíbio do artista em formação, ganha o suporte da certeza próprio daqueles que têm perfeita noção dos objetivos a serem atingidos.

O novo signo não só absorve o que foi feito no passado como sobre ele intervém. O intervencionismo integra a imagem antiga com o mais novo paradigma assumido nas artes plásticas. Num movimento retrospectivo, o pintor cria, na imaginação, uma cena teatral que condensa todos os elementos anteriormente tratados, de tal forma que a reconstituição estética oferecida, visualmente, ao leitor propõe o ato metalingüístico de relatar o já relatado em todo romance. O pintor saramaguiano superpõe, à própria imagem tímida e insegura, a figura grandiosa do alquimista retratado pelo pintor do século XVII. A mão ligada à palavra não lhe tira a visão das imagens e transforma o livro antigo do alquimista no seu manuscrito atual, um modo de reforçar a sua imagem ligada à escrita, referência ao novo código adotado.

A semelhança entre o texto e o quadro anunciado evidencia uma relação icônica entre ambos: o texto fala através da imagem e o quadro ganha uma ressignificação verbal. Mesmo que a imagem não tenha outro referente senão o texto que a enuncia, este se edifica a partir de uma organização espaço temporal refletida pelo quadro. O tema da auto-referencialidade se instaura a partir da convergência do olhar para a figura humana em primeiro plano, que traz folhas de papel nas mãos. O seu desenvolvimento abrange reflexões suscitadas pelo diálogo que essa imagem frontal estabelece com a paisagem de fundo e com a ornamentação do quadro.

O destaque para o elemento que ocupará o espaço inferior da tela – “uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou um muro” - sobre o qual o artista apoiará a mão esquerda gera um “efeito teatral”, o mesmo que Juan Contreras (REMBRANDT, 2007, p. 64) diz encontrar em Rembrandt, no *Auto-retrato com 34 anos*: o pintor se mostra ao espectador “como se representasse o papel de si mesmo”, sendo esta “uma circunstância própria do barroco, que aproxima a vida do teatro”. Celina Mello (2004, p. 67) diz que “o

enquadramento da porta-janela é um dos marcadores da picturalidade de um quadro que, para além do retrato, traz a dramaticidade de uma cena emoldurada”.

Entretanto, no auto-retrato de H. este elemento agrega força simbólica por se apresentar como a notação de uma relação estabelecida com a mesa sobre a qual se apóia o escritor tendo à frente as folhas de papel preenchidas com o fio negro espiralado que enrola e desenrola sob a caneta. No romance de Saramago, a questão da representação do real tem como base as relações entre pintura e caligrafia, pois o percurso estético de H. demonstra “a arte de imitar o mundo pela pintura, a pintura pela linguagem, a linguagem pelo mundo”, como diz Vogt (2001 c, contracapa). A cada imagem plástica elaborada durante o romance, o narrador nos propõe uma legenda, encaminhando reflexões sobre a base conceitual inegável de toda obra, pois o próprio processo de produção supõe um conceito. A interpenetração entre as duas linguagens é tal que, no final da narrativa, o “auto-retrato autobiográfico” está totalmente entranhado dos conceitos elaborados sobre o romance onde está inserido. E a legenda insólita, apenas divisada nas “três primeiras palavras” deste manuscrito que o auto-retratado carrega nos traduz que o quinto e último quadro produzido por H. - o seu *Auto-retrato* - nada mais é do que um prolongamento do manuscrito *Manual de pintura e caligrafia*, ou seja, a encenação dramática do romance que temos em mãos.

Contribuindo para a densidade barroca da pintura de Rubens, o pintor H. acrescenta, à figura magistral em primeiro plano, elementos armoriados, nos cantos superiores, representando miniaturas das suas últimas experimentações - *Senhores da Lapa* e *Santo António*. A leitura do anunciado auto-retrato articula, pois, a polifonia metaficcional conduzida pelos outros que o antecederam²²⁵. O conluio a três se sustenta pelo fio do discurso metaficcional, absorvido aos anteriores, e que é direcionado ao gênero romance. O exercício da poética de valorização do detalhe em segundo plano re-elabora as miniaturas ornamentais que ganham espaço fundamental na pretendida pintura, encimando a figura do “autor” alquimista. O processo de interpenetração entre os dois códigos – plástico e verbal – culmina com o romance *Manual de pintura e caligrafia* condensado nessas sucessivas e encadeadas imagens *en-abyme*, que confirmam os novos valores experimentados durante a narrativa. O apelo à releitura encaminha o olhar do leitor/observador ao “romance-retrato” saramaguiano, para dele destacar o detalhe valorizado como forma de conduzir o trabalho de levantamento das regras da escrita ficcional esboçadas.

²²⁵ Oportunamente, trataremos da execução dos dois quadros *Os senhores da Lapa* e *Santo António* e do projeto do Auto-retrato. No momento, interessa-nos uma visada panorâmica do romance do ponto de vista das pinceladas transgressoras que H. experimenta.

Vejamos, pois, as primeiras idéias definidas sobre o quadro em projeto de H.(ou sobre o romance futuro de José Saramago). A marca lingüística do vir-a-ser que o discurso de H. carrega (no tempo verbal apontado em “haverá”) encaminha a possibilidade da (re)interpretação do passado com vistas ao futuro em projeto. Esboça-se uma das linhas de força condutoras da ficção de Saramago, ficção que se constrói num contínuo movimento auto-reflexivo e autocrítico. No auto-retrato de H. identifica-se a necessidade do artista de orientar a própria ação presente, a fim de extrair de si as regras que comporão o manual estético que sustentará a prática futura. Segundo Habermas, essa seria uma característica da modernidade, a qual “não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, *ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade*” (HABERMAS, 2002, p. 12).

A intenção normativa é aferida na leitura que H. faz do auto-retrato futuro: o universo do escritor e a forma de escrita eleita, o peso da experiência passada, a tensão entre realidade e ficção, a releitura da tradição e a força de uma poética da verificação são algumas das questões que, até então, direcionaram os passos do ficcionista em formação. Numa espécie de revisão geral didática, agora, essas mesmas questões são retomadas nessa síntese pictural que integra a última página do manual elaborado pela personagem de Saramago.

“O pintor irônico que pinta a si próprio pintando um auto-retrato dentro de seu ateliê não é, em princípio, diferente daquele romancista cujo romance retrata a si mesmo escrevendo um romance autobiográfico”, observa Muecke (1995, p. 17). Ora, no caso de H. que congrega as duas formas de expressão, se ele é um ser de tinta presente na tela, será também “um ser de papel, presente no seu texto a título de inscrição”, como diz Barthes (1981, p. 83).

“De acordo com as convenções da pintura, a posição frontal do corpo revela que se trata de uma exibição para um olhar” (MELLO, 2004, p. 67). Para quem olha o ser de tinta auto-representado no quadro senão para o observador possível que o contempla e integra o quadro? Para quem se confessa o ser de papel senão para o leitor que integra o texto? Leitor, texto, escritor e mundo (sendo este representado na paisagem de fundo do quadro) estão enumerados nessa seqüência no “auto-retrato autobiográfico” de H..

Por detrás de mim, como se eu assomassem ao muro para ver que passa, haverá uma paisagem de planície, em nível inferior, com árvores e talvez os meandros de um rio (Meandro: rio da Turquia, célebre pelas suas muitas curvas. Nome atual: Buyuck-Menderez). Por cima de tudo e de mim, como não podia deixar de ser, céu, nuvens. (SARAMAGO, 1983, p. 309).

Na relação que a figura em primeiro plano estabelece com o seu fundo identifica-se “a idéia” que Bakhtin destacou em Dostoievski: “o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, é inseparável da verdade do indivíduo” (BAKHTIN, 1997, p. 77). Ora, a verdade mais próxima a H. são as folhas de papel onde ensaia a sua escrita.

O quadro assume um valor alegórico, pois o diálogo estabelecido entre a cena de fundo e a figura do primeiro plano que tem nas mãos folhas manuscritas permite uma análise do processo de formação estética do escritor proposto pelo romance *Manual de pintura e caligrafia*. A leitura do auto-retrato de H. integra a polifonia metaficcional conduzida pelos outros que o antecederam. Nada mais natural ao pintor fascinado pelo prolongamento da linha sinuosa da escrita que representá-la simbolicamente com a imagem plástica dos meandros de um rio. Figura e fundo dialogam: à estaticidade da figura humana que ocupa o primeiro plano em pose teatral contrapõe-se a paisagem de fundo à espera de um aceno da personagem retratada para desencadear o movimento. Recuperam-se da narrativa anterior as imagens pictóricas das planícies e rios das paisagens toscanas capturadas em nesgas que fazem o fundo da *Madona* de Botticelli e do dístico de Piero della Francesca; evocam-se as curvas do rio Tejo que a janela do apartamento mostra reiteradamente a H., cada vez que dela ele se aproxima. A presença do rio na paisagem gera a idéia de movimento contínuo. Nesse ponto, a técnica pictural se aproxima da intenção do texto que, como narrativa, evoca sucessão linear de palavras, dinamismo e ação.

Outro elemento que atrai a atenção do leitor, agora no texto descritivo, é o emprego dos parênteses para isolar o didático comentário explicativo que à primeira vista chama a atenção para um tema completamente díspar em relação ao relato descritivo. O narrador se detém no detalhe plástico dos “meandros de um rio” – e, a partir dele, desloca a atenção do leitor para o texto entre parêntesis sobre as “curvas” do rio da Turquia. Aqui subjaz uma intencionalidade: mostrar a singular forma de narrar que será assumida. E nesta forma está o comentário digressivo mostrado como algo exterior que se inclui no texto, apontando para a concretização do hibridismo formal algumas vezes experimentado pelo narrador durante o processo de aprendizagem. A digressão sobre “as curvas do rio” se constitui em artifício que desloca o foco de interesse da descrição do “auto-retrato do pintor” para a descrição do fio narrativo que privilegia a linha curva digressiva, sinuosidade que favorece uma proliferação sem limites do significado.

Num bosque passeia-se. Se não tivermos de sair dele à pressa, para fugir do lobo ou do ogre, é delicioso determo-nos, observar os raios de luz filtrarem-se por entre os ramos das árvores e iluminarem as clareiras, examinar o musgo, os cogumelos, as plantas que formam o sub-bosque. Demorar não significa perder tempo: quantas vezes não temos de parar para ponderar, antes de tomarmos uma decisão. (ECO, 1997, p. 56).

Segundo Paes (1998, p.33), esta técnica de desvio - observada na tradição romanesca do século XVIII, em *Tristram Shandy*, de Sterne - faz com que “a luz incida mais no narrador do que em seus personagens.” Tudo muito coerente se considerarmos que, neste momento do romance, a personagem H. cede o seu espaço iluminado ao narrador H., que, como não poderia deixar de ser, imprime tonalidade narcisística ao seu ato de narrar.

Avançando em direção a outras “idéias definidas” sobre o quadro-romance, continuamos acompanhando a descrição do auto-retrato de H., que passa pela revisitação da obra anterior para encaminhar comentário sobre a representação do real:

Este quadro será armoriado. Terá no canto superior esquerdo uma cópia miniatural dos senhores da Lapa, e no canto superior direito uma outra cópia reduzida: a do quadro que copiei e adaptei de Vitale da Bologna. Prolongamento deste manuscrito, escrito ele próprio à mão, o retrato há de copiar alguma coisa. (SARAMAGO, 1983, p. 309-310).

O discurso do narrador destaca os elementos ornamentais que acrescentará ao conjunto pictórico que ganha densidade com o preenchimento dos espaços vazios. Através da imagem plástica dos meandros do rio, o escrepintor tece uma apologia à caligrafia que ele reitera quando confere contornos de “armas e brasões” às cópias em miniatura dos quadros dos *Senhores da Lapa* e do *Santo António* estilizado, que ocupam espaço privilegiado, lado a lado, no seu ateliê. No discurso sobre si mesmo e seu ambiente mais imediato e sobre o mundo, H. está pleno de referências e não está isolado, pois ele carrega do seu passado elementos imorredouros que fazem parte da sua arqueologia pessoal como artista. Na apresentação da edição brasileira do *Manual de pintura e caligrafia*, Carlos Vogt sintetiza o “auto-retrato autobiográfico” de H. quando observa que

[...] nas calhas de roda, nas cirandas da *mimesis*, o *Manual* é uma autobiografia, um diário, um livro de viagem: ao redor do narrador-autor, em volta de seu quarto, em roda da cultura ibérica, da cultura italiana, em torno do mundo, de suas representações, das representações de suas representações. (VOGT, 2001 c, contracapa).

Representações de representações, as miniaturas armoriadas dos quadros dos senhores da Lapa e do santo humanizado incluem e reabsorvem momentos importantes que H.

seleciona do seu percurso estético para constituir um legado para ser transmitido à posteridade. Quadros dentro do quadro, as imagens emblemáticas registram os parâmetros estéticos recuperados às duas pinturas mais literárias que o aprendiz produziu. As pequenas figuras ornamentais sintetizam as orientações mais estáveis que tendem à perenidade na sua produção. Dentre essas tendências, o narrador põe em evidência o que se extrai da leitura do retrato do casal burguês, ou seja, “que o interesse da vida onde sempre esteve foi nas diferenças”, como dirá mais tarde o revisor da *História do Cerco de Lisboa*. Paralelamente ressalta o diálogo com o próprio tempo, através dos ecos das vozes do passado, quando exalta a cópia e adaptação do quadro de Vitale da Bologna na representação armoriada do quadro do santo. E antecipa novamente a voz do revisor: “todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida” (SARAMAGO, 1998, p. 11; p. 56).

Retomando, através de um movimento retrospectivo, as linhas de força que direcionam a composição dos dois quadros, recuperamos outros parâmetros discursivos e narrativos implícitos nas duas (re)representações: a eleição da paródia (exemplarmente esmiuçada no quadro dos senhores) e da alegoria (trabalhada no quadro do santo) como recursos narrativos que se interpenetram²²⁶; a fragmentação formal e a heterogeneidade textual; a eleição da ironia como grande recurso discursivo que dará o tom à dessacralização dos grandes mitos gerados pela cultura ocidental; a releitura da tradição comportando um *ethos* que circula numa linha variável entre o respeito e a contraposição; a compreensão do próprio tempo através do diálogo com o passado; a condição histórica do homem no mundo como direcionador da retórica discursiva; o esteio num projeto ético e político.

A essas diretrizes, o narrador acrescenta a persistente preocupação com o texto ficcional enquanto constructo mimético.

Prolongamento deste manuscrito, escrito ele próprio à mão, o retrato há-de copiar alguma coisa. Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário acentuará tudo. Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. Ao desejá-lo não julgará poder dizer melhor: o pior que por infelicidade disser, terá a mesma ou ainda maior necessidade: ainda não fora dito. (SARAMAGO, 1983, p. 310).

²²⁶ Recordamos, aqui, a fala de Walter Benjamin (apud ROUANET, 2005, p. 73): “em cada colecionador há um alegorista, e em cada alegorista, um colecionador”, lembrando, outrossim, que a tendência do parodista em selecionar momentos do passado com o intuito de re-elaborá-los aproxima-o da figura do colecionador benjaminiano.

Destacamos a frase “o retrato há de copiar alguma coisa” como regra que o novo manual consagra (observe-se o caráter normativo imprimido à escrita). O compacto segmento produz dupla interpretação da analogia anunciada quando tomada em relação ao tema que o auto-retrato de H. recria de forma sintética e que foi tratado pelo romance onde se insere, ou seja, o que é um romance.

A fala da personagem saramaguiana abrange discussão a respeito da natureza essencialmente paródica do gênero romance - uma paródia da vida. Lubbock (1976, p. 15) ressalta o caráter mimético do romance refletindo que “um romance é uma imagem da vida, e a vida nós a conhecemos; primeiro, ‘compreendamo-lo’ e depois, fazendo uso de nosso gosto, julguemos se é verdadeiro, vigoroso, convincente – como a própria vida” (LUBBOCK, 1976, p. 15). De forma indireta, Scholes enfatiza a diferença entre realidade e ficção quando destaca a situação “inelutavelmente irônica” de toda narrativa: “por definição, a arte narrativa requer uma história e um contador-de-histórias. A essência da arte narrativa reside no relacionamento entre o contador e o relato e no outro relacionamento entre o contador e o público” (SCHOLES, 1977, p. 169).

Abordado em relação ao diálogo que o auto-retrato estabelece com a tradição pictórica através da intencional cópia do retrato de Paracelso, de Rubens, o discurso de H. traz para o centro do palco romanesco a questão da intertextualidade tratada de forma paródica. As normas que propõe, a seguir, promovem uma re-elaboração daquelas atribuídas ao procedimento paródico experimentado no retrato dos senhores da Lapa. Naquele momento, era primordial para o artista em formação dissimular as soldagens: “em caso algum ficaram á mostra as costuras, as cicatrizes, os contornos o sinal dos enxertos” (SARAMAGO, 1983, p. 308-309). Agora, as regras do jogo mudaram para o aprendiz seguro das opções que faz.

A grande lição sobre a paródia inicia-se pela forma de condução da cópia. Tratará em primeiro lugar da expressa intencionalidade de se colocar em relação formal ou estrutural as duas obras: “como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo” (SARAMAGO, 1983, p. 310).

A seguir, vem a questão da comunicação, confirmando-se uma perspectiva dualista no tratamento da paródia, tal qual aquela assumida por Hutcheon: “simultaneamente formal e pragmática”. A distorção por acréscimo confere, à paródia proposta pelo manual da escrita romanesca saramaguiana, um caráter ambivalente que “brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1985, p. 34 e p. 39).

“Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. Ao desejá-lo não julgará poder dizer melhor: o pior que por infelicidade disser, terá a mesma ou ainda maior necessidade: ainda não fora dito” (SARAMAGO, 1983, p. 310). Só depois de registrar tal aula sobre o *ethos* paródico, é que o narrador revela, ao leitor, o retrato de Paracelso, pintado por Rubens como a matriz que subjaz ao seu “auto-retrato autobiográfico”.

O retrato de Paracelso pintado por Rubens é, sem dúvida, melhor do que este que me sairá das mãos: é ele, porém, o meu modelo, a minha referência, é ele que está no retrato que descrevi. Este meu quadro, em suma (tal como fez, com boas razões, o manuscrito), não recusará a cópia, torná-la-á explícita. Por isso é uma verificação. (SARAMAGO, 1983, p. 310).

Tecendo considerações a respeito do papel do retrato barroco no curso da historiografia das artes plásticas, Spendler reflete que, no final do Renascimento, “todas as figuras de um quadro, quer apareçam isoladas ou em grupos, cenas e massas, são retratos, pelo seu sentimento fisionômico fundamental”. O estudioso da “história da decadência do ocidente” acrescenta que “as paisagens barrocas convertem-se de uma composição de fundos em retratos de determinadas paisagens, cuja alma é descrita por eles. Dessa forma, recebem fisionomias”. Ressalta ainda o trabalho de Rubens, artista que foi capaz de “expressar pela beleza de corpos desnudos a máxima do *devenir*, o supra-sumo da história da sua florescência e da sua carnalidade, fazendo com que eles irradiem, de modo inteiramente anti-helênico, a sua infinidade interna” (SPENDLER, 1964, p. 169-170).

Antecipando algumas dessas tendências, no retrato de Paracelso, por Rubens, a paisagem de fundo, direcionada pelo dinamismo do rio que encaminha a visão do observador para o infinito, espelha a alma do cientista retratado, cujo olhar evasivo, desligado da realidade, parece se perder nos meandros do pensamento.

Os detalhes conferidos ao objeto emoldurado pela descrição do futuro auto-retrato confirmam a intenção de estabelecer um paralelismo com o citado quadro de Rubens, numa clara exaltação ao procedimento de apropriação de elementos da tradição assumido pelo pintor português. Um fator que pode funcionar como identificador entre os dois quadros e que extrapola os índices pictóricos apreendidos no quadro de Rubens é a biografia de Paracelso, que, como médico e alquimista, viajou pelo mundo em busca de conhecimentos médicos. O fato de ser alquimista aproxima-o do protagonista H., que trabalha a alquimia das tintas e das palavras para tudo transformar e recriar em seu cadinho-romance. Também Rubens parece ser dotado de poder alquimista transformador, pois o maior segredo da sua arte foi a sua “mágica

habilidade para tornar viva, intensa e jubilosamente real, qualquer figura”, conforme observa Gombrich (1993, p.311-312).

Os elementos que H. absorve ao retrato de Paracelso estão dispersos na imagem anunciada. O primeiro elemento que valida uma aproximação é a pose conferida à figura humana que tem numa das mãos as folhas do manuscrito enquanto a outra se apóia na “barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou muro”. Na relação entre a figura e fundo prevalece a posição elevada do retratado em relação à paisagem. Outro elemento que possibilita estabelecer um paralelismo é a paisagem bucólica de fundo que se abre para o infinito, com o destaque das planícies e dos meandros do rio; o céu e as nuvens igualmente se repetem por cima de tudo e da figura humana retratada.

Superposto à matriz do passado, “o auto-retrato autobiográfico” de H. ganha contornos barrocos transferíveis para o romance *Manual de pintura e caligrafia* que o aloja. Hatzfeld nos diz que “a grande descoberta de Cervantes foi que um romance deve ser aberto como um quadro barroco em que a moldura parece antes recortar um panorama que poderia sem dúvida estender-se em todas as direções” (HATZFELD, 2002, p. 269).

Os elementos absorvidos à pintura de Rubens ganham “nova” tonalidade ao lado da outra face que sairá das mãos do pintor contemporâneo. A diluição dos limites entre o verbal e o plástico encaminha interpretação dessa aspiração de mudança de sentido pretendida na pintura como a busca de um procedimento que garanta, à escrita que trabalha sobre um molde, uma mudança de tom num “canto paralelo” ou “contracanto”, ou seja, a paródia. Na diferença pretendida, firma-se a ironia como principal mecanismo retórico desse procedimento eleito pelo escrepintor. Ao afirmar, sobre o retrato de Paracelso: “é ele o meu modelo, a minha referência, é ele que está no quadro que descrevi” (SARAMAGO, 1983, p. 310), o pintor acentua as possibilidades dialógicas²²⁷ da apropriação e a sua posição frente ao modelo apropriado num *intermedium* entre o respeito e a contestação.

Coincidente com o final do manual da escrita romanesca, e do romance que encerra *Manual de pintura e caligrafia*, a aula sobre a paródia introduz a última convenção adotada, a “verdadeira regra de ouro”. Não é por acaso que as vozes do Magnificat de Monteverdi encham o atelier do pintor enquanto ele redige o final do manual, reservado à exaltação do leitor, convocado a pactuar com o jogo ficcional:

Toda obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as

²²⁷ Segundo Bakhtin (1997, p. 195), o outro introduzido em nosso discurso é revestido inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, tornando-se um elemento bivocal.

tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim. Lembremos que a primeira coisa pode ter sido ali posta apenas para nos distrair da segunda. Verificar, simples opinião minha, é a verdadeira regra de ouro. (SARAMAGO, 1983, p. 310).

Côncio da sua formação estética, o escrepintor saramaguiano fecha o seu manual registrando uma intenção expressiva: narrar a realidade de maneira a ser verificável passa a ser a “regra de ouro” da poética ficcional de H., cuja “orientação emotivo-volitiva material” nunca esteve tão “cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência”²²⁸ do seu criador José Saramago como nesse momento em que assume o caráter ficcional da sua criação futura - uma criação que terá por sua especificidade tratar do que não é real. Ingressar no universo ficcional significa adentrar a pluralidade de mundos possíveis e prováveis que transitam entre as margens da realidade e da imaginação; implica um trabalho de exploração das possibilidades da linguagem, de maneira que as palavras encadeadas em modos diferentes de organização textual (alegórico ou paródico, se considerarmos as preferências de H.) possam recriar “um mundo novo que flutua entre a imitação do exterior e a expressão do interior”, conforme diz Hugues (2001, p. 78).

Em busca da “verificação” de algo como forma de condução da obra ficcional, Saramago, através dos narradores por ele instaurados para contar suas histórias, “afasta as nuvens” que pairam sobre o Alentejo e nos expõe a realidade social velada, “arreda as pedras” da construção de um convento para trazer o fundo ao primeiro plano e nos mostrar os anônimos que o construíram e que foram omitidos pela história, acrescenta um simples “não” ao discurso oficial da história para demonstrar que “a primeira coisa pode ter sido ali posta apenas para nos distrair da segunda”; com o olhar posto no detalhe, introduz a ironia, que marca o seu discurso e estrategicamente “levanta algumas tampas” que “dessacralizam” mitos edificadas pela religião ou filosofia.

A poética da verificação de H. prevê o papel do leitor como aquele que conhece a vida e pode julgar se o romance (pois é de romance que se trata o auto-retrato) “é verdadeiro, vigoroso, convincente”, de acordo com o que propôs Lubbock (1976, p. 15). A atribuição da marca lingüística do plural à enunciação (“se quisermos procurar”) durante o discurso pessoal

²²⁸ Empregamos aqui o pensamento de Bakhtin que lembramos: “a consciência do herói, seu sentimento e seu desejo do mundo – sua orientação emotivo-volitiva material – é cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ela assegura” (Bakhtin, 2000, p. 33).

da personagem saramaguiana aponta para a inclusão daquele que foi o seu interlocutor no desenrolar do *Manual de pintura e caligrafia*. Dele espera um trabalho conjunto pactuado de “levantar as tampas”, “arredar as pedras” e “afastar as nuvens”. A sua fala soa como convite a um jogo, ou mesmo como o desafio da esfinge à decifração. Entretanto, ao ingrediente lúdico, H. acrescenta o lembrete orientador, aquele piscar de olhos que singulariza todos os narradores instaurados por José Saramago para contar as suas histórias. Na fala “lembramos que a primeira coisa pode ter sido ali posta para nos distrair da segunda”, identificamos a promessa de uma cumplicidade futura que realmente se concretiza na atuação de todo narrador saramaguiano que, inevitavelmente, toma o leitor pelas mãos, orientando-o nos meandros verificáveis da ficção.

Emoldurado pelos acontecimentos de 25 de abril de 1974 e emoldurado pela naturalidade das palavras, o último quadro que H. aproxima ao leitor registra-o ao lado de M., ambos “embrulhados no mesmo lençol”, diante da janela aberta do apartamento. Através da abertura para o exterior, a cidade de Lisboa aparece, aos olhos do pintor, não mais em nesgas periféricas divisadas através de frestas, mas plenamente apreendida em seu *chiaroscuro* pelo olhar do artista que a saúda: “a cidade, oh cidade, ainda noite por cima de nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe” (SARAMAGO, 1983, p. 311).

A picturalidade do quadro é marcada pelo enquadramento da janela que, segundo Mello (2004, p. 67), “para além do retrato, traz a dramaticidade de uma cena emoldurada”. Identificamos, nesta representação plástica produzida pela palavra de H., a solução utilizada pelos artistas do *Quattrocento* que, de acordo com Francastel, recorriam à técnica da “*veduta*”, “método que consiste em recortar, numa das partes superficiais da composição, uma janela no interior da qual se coloca uma vista aberta para a natureza” (FRANCASTEL, 1990, p. 39). Segundo Mello (2004, p. 59), esta é “uma das mais engenhosas soluções para o problema de representar um espaço tridimensional em uma superfície plana”.

A leitura metafórica da extensão espacial exterior acrescentada pelo pintor saramaguiano ao interior do quarto sinaliza o movimento futurante utópico que envolve o artista quando enxerga, além das nuvens escuras por cima das cabeças, as tonalidades do novo alvorecer que o seu país acolhe. Torna-se inevitável estabelecer-se um diálogo entre esse quadro intensamente preenchido por um desejo de felicidade e a tela em branco do cavalete no aguardo de que o artista a execute a partir da primeira tinta que ele formou na paleta: “não é uma cor intermédia” que ele “precise compor e harmonizar”. “Preto. Agora para revelar, não para esconder” (SARAMAGO, 1983, p. 310). Antevemos, na tela alva, a tinta negra executando, pelo movimento do pincel-caneta do pintor-escritor, o fio negro que enrola e

desenrola palavras enquanto vai revelando em seus meandros o retrato do futuro romance de José Saramago, romance que se edifica motivado pela “utopia libertária”, pois conforme constata Abdala Júnior (2003, p. 28), “há em seus romances um horizonte para onde ele olha, um horizonte de sonho”,

Num coroamento da conciliação do “código sobre código”, enquanto os traços do pintor-escritor repousam nas primeiras tintas formadas na paleta que aguardam a concretização do auto-retrato, o traço manuscrito antevê, em forma de projeto emoldurado por matéria utópica, a fisionomia singular da posterior ficção saramaguiana. Enquanto “a tela branca, lisa, ainda sem preparo” aguarda no cavalete “uma certidão de nascimento por preencher”, o pintor aprendiz da caligrafia anuncia que outras narrativas estão nascendo: “esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro” (SARAMAGO, 1983, p.40 e p. 308).

O combate, no qual o protagonista H. se engajou, chega ao fim e coroa a vitória de José Saramago em sua re-estréia no gênero romance. Tendo como fundo musical “as vozes do *Magnificat*, de Monteverdi” (SARAMAGO, 1983, p. 310), as palavras de H. deslocam o olhar do leitor para o livro *Manual de pintura e caligrafia* que o escritor da literatura portuguesa escreveu; elas designam o triunfo do autor, a sua vitória: “*la victoire de l’auteur, sous-entendue par le livre, est d’avoir pu écrire ce livre; l’existence du livre prouve qu’il a vaincu ce qu’il combattait*”²²⁹ (TODOROV, 1967, p. 49).

Vitorioso, pode o escritor olhar para o que virá. A relação entre o futuro ficcional antevisto e as regras registradas no *Manual de pintura e caligrafia* se estabelece pelo próprio artista saramaguiano quando sugere à namorada a leitura posterior do seu manuscrito: “E um dia deste dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres. [...] Papéis. Coisas escritas” (SARAMAGO, 1983, p. 311).

Hoje “esses papéis”, essas “coisas escritas” a partir do espelhamento instaurado entre a pintura e a caligrafia estão em nossas mãos. A “essas coisas escritas” – onde lemos vasto sistema poético elaborado sobre a criação ficcional – justapomos a leitura dos romances produzidos por José Saramago, a partir de *Levantado do Chão* (1979). Seguimos “a regra de ouro” proposta pelo pintor saramaguiano: “verificar”.

Torna-se necessário indicar a relação que existe entre os elementos elencados, durante a análise do *Manual de pintura e caligrafia*, para que, na sua duração e na sua constância, possamos compreendê-los como aspectos da poética do ficcionista E para dar

²²⁹ “a vitória do autor, sub-entendida pelo livro, é de ter podido escrever este livro; a existência do livro prova que ele venceu o que combatia” (TODOROV, 1967, p. 49).

arrancada inicial às nossas reflexões sobre o previsto e o executado, partimos da constatação de que em todos os romances de Saramago, identificamos a presença contínua do espelho retrovisor instaurado por H., espelho que nos revela, de forma intermitente, os contornos nítidos ou dissimulados do auto-retrato do escritor.

6. A FICÇÃO DE JOSÉ SARAMAGO À LUZ DO MANUAL ESTÉTICO DE H.

Ler ficção significa jogar um jogo através do qual conferimos sentido à imensidão de coisas que aconteceram, acontecem ou acontecerão no mundo real. Lendo romances, escapamos à angústia que de nós se apodera quando procuramos dizer algo de verdadeiro sobre o mundo real. Esta é a função terapêutica da narrativa e é a razão por que as pessoas contam histórias, e sempre as contaram, desde os primórdios da humanidade.

Umberto Eco
(ECO, 1997, p. 94)

Toute oeuvre, tout roman raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire.

Tzevetan Todorov
(TODOROV, 1967, p. 49)

Após o período formativo, coroado pela sistematização de uma poética ficcional no romance *Manual de pintura e caligrafia*, a produção literária de José Saramago adentra a fase do grande romance²³⁰. Com o *Manual*, José Saramago acrescenta à sua bagagem a consciência de que se tinha preparado para ser um escritor de ficções. A partir do romance *Levantado do chão*, publicado em 1979, demonstra ter alcançado o pleno domínio dos parâmetros da singular forma de organização textual que o manual estético de H. propôs em 1977.

Na senda dos quadros do *Manual de pintura e caligrafia*, a galeria saramaguiana acolhe outros quadros que, periodicamente, são aproximados ao leitor, o qual vai registrando as cenas que desfilam diante dos seus olhos: o latifúndio sulcado por homens que se levantam do chão, o vôo da engenhosa passarola e a navegação da singular península, as ruas de Lisboa

²³⁰ Seguindo um critério temático de classificação (que a crítica de maneira geral privilegia), a fase da produção de romances de José Saramago contemplaria um ciclo que consiste nos romances voltados para a terra portuguesa - *Levantado do chão* (1979), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986) e *História do Cerco de Lisboa* (1989) -, seguido de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), marcadamente uma transição que prepara a abertura ao ciclo dos temas que tratam do homem, a partir da Trilogia constituída por *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A Caverna* (2000) e que se prolonga com *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005). À divisão que opera uma duplicidade por contemplar um período formativo, conforme propõe Horácio Costa quando cobre a produção do escritor até 1993 (*In Nomine Dei*). Francisco Maciel Silveira justapõe uma nova sistematização levando em consideração a diversidade da produção posterior: “três e não duas fases caracterizam a obra do Sr. José Saramago. A primeira, de 1947 (*Terra do Pecado*) a 1979 (*A noite*). A segunda fase, iniciada em 1980 com *Levantado do chão* e que se estende até 1991, com *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, revela-se marcada pelo diálogo com as fontes históricas, a rediscutir as fronteiras nem sempre nítidas entre a História e a Ficção. Finalmente, uma terceira fase, de 1995 (*Ensaio sobre a cegueira*) até o mais recente romance, *Intermitências da morte*, saído em 2005, caracterizada pela intemporalidade ou universalidade das fábulas alegóricas” (SILVEIRA, 2007, p. 11).

filtradas pelo olhar do poeta que registra a História do presente e pelo olhar do revisor que refrata a História do passado.

Percorrendo os rastros deixados pelos passos de H., os narradores instaurados por Saramago para contar as suas histórias trabalham intensamente a relação entre a pintura e a caligrafia, de onde nasceram as primeiras reflexões acerca da ficção. Frequentemente o capítulo de abertura se transforma num grande quadro que é aproximado ao leitor, a partir do qual a palavra artesanalmente trabalhada do escritor procurará alcançar aquilo que a imagem plástica omitiu. Escrever as coisas como as vê na sua imaginação para só depois pensá-las a partir da colheita do material que a imagem plástica oculta parece ser a tônica dos “prólogos” dos romances saramaguianos.

Na roda do tempo que rege a sucessividade das palavras de Saramago, o lugar comum se transfigura. O narrador de *Levantado do chão* extrai, à paisagem que a terra do Alentejo rica em cores deixou escapar – “não faltam cores a esta paisagem” (SARAMAGO, 2002, p. 11) –, toda carência que justifica uma outra maneira de dizê-la e de dizer o homem que dela se levanta. Do quadro insólito e fragmentado que de nós aproxima no primeiro capítulo de *A jangada de pedra* o narrador extrai o material futurante fabuloso que lhe possibilitará dizer o mundo ibérico de outra forma. No capítulo de abertura de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o narrador nos mostra a cena do vapor inglês ancorado “aqui”, onde “o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 2000 a, p. 11). O intenso trabalho do código verbal sobre a imagem plástica parece nos indicar que a “nova” história do consagrado poeta e do seu heterônimo surge do prolongamento do fio tênue que marca os limites da terra portuguesa no mar. Uma outra possibilidade de narrar o mundo contemporâneo em trevas e degradado surge do que oculta o quadro do nervoso espaço urbano capturado pela visão do narrador na apresentação de *Ensaio sobre a cegueira*. Do quadro que registra o oleiro itinerante entre a pequena olaria e o grande Centro comercial no primeiro capítulo de *A Caverna* emergem as artemages construtoras da parábola social contemporânea de Saramago, uma “outra” forma de narrar a alegoria de Platão.

Invariavelmente, a narração nos romances de José Saramago inicia-se pela descrição de um cenário no presente que designa o momento em que o narrador relata a história. De acordo com Hamburger (1975, p. 53), identifica-se, nessa forma de narração, “a asserção de um autêntico sujeito-de-enunciação”. Quando o narrador de *Levantado do chão*, no segundo parágrafo do seu relato, se refere a “esta paisagem” inferimos que ele circunscreve o aqui e agora do seu ato da escrita ao presente da enunciação. Segundo Hamburger, neste caso, “o narrador é uma eu-*origo* real, transferindo-se para o tempo em que

estava percorrendo a região, que seria o cenário do romance por vir – e aqui não importa se esta lembrança é, e até que ponto, autêntica ou inautêntica, isto é, fingida” (HAMBURGER, 1975, p. 53). A entrada em cena das personagens do romance no segundo capítulo – “o homem fez parar o burro, e com o pé, para o aliviar da carga no teso da encosta breve, empurrou uma pedra até a roda da carroça” (SARAMAGO, 2002, p. 15) - determina, segundo Hamburger, “o desaparecimento da eu-origo real” para dar lugar a “eu-origines fictícias”: a entrada em cena da personagem fictícia confere “à narração o caráter de não-realidade” (HAMBURGER, 1975, p. 53).

A moldura plástica conferida pela visão panorâmica do espaço e das personagens é determinante da singularidade do discurso saramaguiano que, durante o desenvolvimento narrativo, mesmo submetido às regras da sucessividade das palavras, busca alcançar a simultaneidade da imagem visual. O narrador de *Levantado do chão*, mesmo transportado pela sua imaginação a um determinado passado, sustenta a forte impressão causada pela paisagem árida onde colocou o homem para levantar-se do chão. Recordamos o esforço do narrador de *A jangada de pedra* para dar conta da simultaneidade das ações das cinco personagens itinerantes no interior da península enquanto o continente se fragmenta. A ação do oleiro Cipriano que, periodicamente, percorre o espaço intermediário entre a pequena olaria e o grande Centro é recurso encontrado pelo narrador de *A Caverna* para sustentar a simultaneidade das ações descritas nos espaços distantes e antagônicos e para satisfazer o desejo de alcançar uma forma abrangente de expressão. A descrição da iconografia sacra da *Crucificação* produzida pelo pintor alemão Albrecht Dürer na entrada de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* explicita o diálogo estabelecido entre a plasticidade do quadro inicial e a narratividade do que lhe sucede.

A fascinação pela paisagem de fundo que o manual do pintor H., privilegia, é exercitada no cenário apreendido por Dürer além do Gólgota. A narratividade sugerida pelo dinamismo das personagens representadas no segundo plano do quadro se constitui na porta de entrada para a “outra” história - “história possível das coisas da terra” - que o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* pretende nos contar.



Figura 19: *Crucificação*, 1495/1500, de Albrecht Dürer.
Fonte: Kurth (1963, p. 88).

Colorido com palavras - “torres e muralhas, uma ponte levadiça, sobre um fosso onde brilha a água, umas empenas góticas, e lá por trás, no texto duma última colina, as asas paradas de um moinho” -, esse espaço distante valorizado, acolhe a atuação dos anônimos cavaleiros de elmo, do soldado que eleva o manto e do homem que se afasta levando um balde e uma cana. O trabalho do narrador consiste em, sobre este pano de fundo – lugar do profano mutável -, matizar os “indícios que não enganam” e impõem uma interpretação cristalizada das figuras “sagradas” em primeiro plano. Sobre a figura central, motivo do quadro e do romance, cabe ao narrador estabelecer um contraponto com os gestos casuais que imprimem algum movimento à figura central retratada por Dürer: entre o “gesto absorto no trabalho de recolher numa taça, até à última gota, o jorro de sangue que sai do lado direito do Crucificado”, que o primeiro capítulo registra, e “a tigela negra, posta no chão, para onde o seu sangue gotejava”, última frase do romance, há a história de um homem.

Num dos diálogos com Carlos Reis, José Saramago fala a respeito do próprio discurso regido pelas regras da sucessividade e da aspiração de todo escritor a “uma forma de expressão total” (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p. 100):

[...] o discurso, tal qual se apresenta no meu estilo tem que mover-se de uma forma que eu diria ‘descontraída’, em que tudo o que vai acontecendo resulta do que já foi dito, a palavra que vem liga-se à palavra que está, como se eu não quisesse que houvesse nem rupturas nem cortes e que o discurso pudesse ter uma fluidez tal que ocupasse todo o espaço narrativo. Quer dizer: aquilo a que aspiro é traduzir uma simultaneidade, é dizer tudo ao mesmo tempo [...] como um rio que tudo leva e porque leva tudo, tudo mostra (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 99-100).

A par do esforço do escritor para tudo dizer e tudo mostrar no rio caudaloso da narrativa que produz está o esforço “para dizer-se”, o qual se apresenta como “uma espécie de ‘fil rouge’ que acompanha toda a obra”, conforme diz o próprio Saramago (apud REIS, 1998, p. 53). Todorov também nos diz que “*le sens d’une oeuvre consiste à dire, à nous parler de sa propre existence*”²³¹. Em consequência desse investimento contínuo em dizer a própria arte, a obra literária do escritor da literatura contemporânea portuguesa se apresenta em constante processo de edificação.

A despeito das experimentações que acontecem no campo da ficção na parte final do *Manual de pintura e caligrafia*, durante todo o desenrolar deste romance sobre romance, o enfoque recai sobre a enunciação e o seu sujeito. Tendo por tema o percurso estético de um escritor, o processo de escrita e o seu produto constituem o centro do interesse do relato que prepara a entrada triunfal de José Saramago nos bosques da ficção com *Levantado do chão*.

²³¹ “O sentido de uma obra consiste em dizer, em nos falar da sua própria existência” (TODOROV, 1967, p. 49).

De que fala a ficção, senão de coisa “possíveis”? A literatura não tem o compromisso de falar coisas que realmente aconteceram; o seu compromisso é com o “provável”. Daí a “regra de ouro”, que fecha o manual estético de H. e que impõe ao ficcionista “verificar”. Emoldurada por esta última convenção inquestionável, a derradeira pintura que enquadra a auto-representação do artista se constitui no pólo desencadeador do movimento de autocrítica que se faz intermitente nas obras posteriores. Tendo como substrato a complexa relação entre realidade e ficção, questões pertinentes aos procedimentos narrativos e discursivos são esmiuçadas nos romances que sucedem ao *Manual de pintura e caligrafia* e operacionalizam as normas esboçadas no manual estético de H..

Em busca da “verificação” de algo como forma de condução da obra de arte, Saramago, através dos narradores por ele instaurados para contar suas histórias, trabalha os limites de um possível ficcional quando “afasta as nuvens” que pairam sobre o Alentejo e nos expõe a realidade social velada ou quando “arreda as pedras” da construção de um convento para trazer o fundo ao primeiro plano e nos mostrar os anônimos que o construíram e que foram omitidos pela história, acrescenta um simples “não” ao discurso oficial da história para demonstrar que “a primeira coisa pode ter sido ali posta apenas para nos distrair da segunda”. Com o olhar posto no detalhe, introduz a ironia, que marca o seu discurso e estrategicamente “levanta algumas tampas” que “dessacralizam” mitos edificadas pela religião ou filosofia.

Com a entrada no universo ficcional, o leitor, até então, interlocutor passivo, colocado a certa distância do enunciador do manual como simples testemunha das suas experimentações na pintura e caligrafia, é convocado, não apenas a firmar o pacto ficcional com o criador do texto, como também a atuar de forma participativa na criação, pois explicitar a verdade subjacente à criação literária - falar de ficção na ficção - integra o discurso metaficcional²³² que subjaz a toda narrativa saramaguiana. Conforme diz Hutcheon, “*the reader can somehow participate in the novelistic heterocosm and still share in the personal struggle of its creation*”²³³ (HUTCHEON, 1980, p. 150).

A partir da constatação de que é na presença ativa do leitor que o texto se reconhece - abertamente ou de forma encoberta - como diegese ou como linguagem,

²³² Linda Hutcheon ressalta que o termo “metaficção” é atribuído às narrativas contemporâneas (produzidas a partir dos anos 60) que incluem “em seu interior o comentário sobre a sua própria narrativa e/ou identidade lingüística”: “*metafiction [...] - is fiction about fiction - that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity*” (“metaficção – é ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística” (HUTCHEON, 1980, p. 1).

²³³o leitor “poderá, de alguma forma, participar do heterocosmo do romance e ainda compartilhar da luta pessoal que envolve essa criação” (HUTCHEON, 1980, p. 150),

Hutcheon (1980, p. 23-35) propõe uma tipologia²³⁴ para os textos metaficcionalis contemporâneos. Movido pela intencionalidade de “tudo mostrar”, a singularidade dos romances de José Saramago está em trabalhar formas explícitas de autoconsciência ficcional, sejam elas referentes à diegese ou à linguagem.

²³⁴ A tipologia que Hutcheon propõe para as narrativas metaficionais é baseada na observação de que “*some of these texts are diegetically self-conscious while others demonstrate primarily an awareness of their linguistic constitution. In the first case, the text presents itself as narrative; in the second, as language*” (“alguns desses textos são diegeticamente autoconscientes enquanto outros demonstram primordialmente uma autoconsciência da sua constituição lingüística. No primeiro caso, o texto mostra-se como narrativa; no segundo, como linguagem”) (HUTCHEON, 1980, p. 7). Partindo da forma aberta de narcisismo – que deu origem à questão tratada recentemente como metaficção -, Hutcheon (1980, p. 23-35) destaca que, através dos recursos da alegoria, da metáfora ou do comentário, os textos que se mostram diegeticamente autoconscientes chamam a atenção continuamente para o seu processo de contar a história (“*storytelling*”), enquanto os lingüisticamente auto-reflexivos tematizam o poder e a potencialidade das palavras, sua habilidade em criar um mundo fictício, chamando a atenção para as estruturas lingüísticas. Dentre as formas implícitas, onde a auto-reflexão está encoberta, Hutcheon destaca as narrativas de detetive e as que usam a fantasia, o lúdico ou o erótico como modelo metaficcional (no modo diegético) e o “quebra-cabeça”, o anagrama e o trocadilho (no modo lingüístico). Aplicaremos aos romances de Saramago as formas explícitas de autoconsciência que deram origem às discussões sobre metaficção. Contudo, faremos com uma ressalva concernente a uma distinção que introduziremos entre as formas que apresentam maior ou menor grau de explicitude.

6.1 As experimentações do narrador: de *Levantado do chão* a *O homem duplicado*

O que a terra deixa escapar se chama paisagem.

Maria Lúcia Dal Farra
(DAL FARRA, 2002, p. 14)

Considerado por Horácio Costa (1997, p. 18), “um verdadeiro divisor de águas” na obra de José Saramago, *Levantado do chão* cumpre a função de abrir as portas à grande ficção, dando continuidade aos nexos temáticos ou escriturais e as obsessões que surgiram no período formativo, confirmando ou re-elaborando, pela prática, as regras de “caligrafia” edificadas no decorrer do *Manual de pintura e caligrafia*. Como parte integrante do manual estético intermitente de José Saramago, o romance de 1979 apresenta um panorama genérico das múltiplas possibilidades de articulação do discurso metaficcional no interior da narrativa.

Na abertura do romance que narra a saga de alentejanos no início do século XX, o narrador aproxima as imagens da “terra” e da “palma de mão coberta de linhas e caminhos” e associa as “vias retorcidas” ao “destino explicado nas linhas de ir e voltar” (SARAMAGO, 2002, p. 13-14). Uma interface é estabelecida entre essas imagens metafóricas e o papel coberto pelo traço sinuoso da narrativa saramaguiana. Quando o mesmo narrador contrapõe, à realidade do latifúndio descrita no primeiro capítulo, uma outra possibilidade de dizê-la - “mas tudo isto pode ser contado doutra forma” (SARAMAGO, 2002, p. 14) -, evidencia que essa “outra possibilidade de dizer” corresponde ao estatuto ficcional do relato que procede a partir do segundo capítulo.

Através da metáfora ou do comentário, o fluxo narrativo, que promove a adesão do leitor no universo da não realidade, é atravessado pelo discurso da metaficção, que oferece ao mesmo leitor seu material de construção explicitamente consciente do seu estatuto de obra literária e de seu processo de narração – um modo diegético de construção metaficcional, portanto. Entretanto um modo lingüístico de construção metaficcional emerge quando o narrador, explorando o discurso partilhado com a personagem em dificuldade com a escrita, fala desta “foice que é a caneta não sei que tem que não corta, não anda para diante, emperra nesta raiz, nesta pedra, ó senhores, que hei-de-escrever” (SARAMAGO, 2002, p. 157). Segundo concepção de Hutcheon, neste modo o texto tematiza, “à travers les personnages et l'intrigue, l'inaptitude du langage à exprimer les sentiments, à communiquer la pensée, ou même à transmettre les faits”²³⁵ (HUTCHEON, 1977, p. 101).

²³⁵ “através das personagens e da intriga, a inaptidão da linguagem para exprimir sentimentos, para comunicar o pensamento, ou mesmo para transmitir os fatos” (HUTCHEON, 1977, p. 101).

O esforço de “dizer-se” como linguagem ou como diegese dá continuidade à poética ficcional instaurada no manual e colocada em constante processo de re-avaliação, tendo em vista que as regras esboçadas em 1977 se aplicam a um gênero em processo contínuo de edificação. Como resultado desse investimento contínuo no “dizer-se”, depura-se o que é comum e invariável ao todo da obra, conferindo-lhe singularidade.

A inclusão de um pequeno comentário auto-referencial à narrativa de *Levantado do chão* evidencia o momento no qual emerge, naturalmente, a informal pontuação que caracteriza o estilo lingüístico de José Saramago: “não é um bom estilo de secretaria, mas saiu assim, são as liberdades do latifúndio, esta boa vizinhança rural” (SARAMAGO, 2002, p. 104). O movimento retrospectivo possibilita-nos localizar o instante que inaugura tal liberdade no uso da linguagem. Coincidentemente, o narrador que descreve o trabalho no latifúndio fala da “debulhadora”, cujo motor “marca a cadência do trabalho” dos lavradores e é estrategicamente desligado por uma das personagens:

o mais velho salta abaixo da debulhadora, desliga o motor. O silêncio dá um soco nos ouvidos. Vem o capataz a correr, esbaforido, Que é isto, que é isto, e Manuel Espada diz, Vou-me embora, e os outros, E nós também vamos, a eira está pasmada, Então vocês não querem trabalhar, quem dali olha em redor é o latifúndio que treme [...] (SARAMAGO, 2002, p. 101).

Um dos recursos que o narrador de *Levando do chão* explora para mostrar e comentar a sua constituição diégética é a *mise-en-abyme* – narrativa dentro da narrativa – quando passa a palavra a António Mau-Tempo, por ele convocado para narrar a história do José Gato porque é “boa testemunha e certificador”. Por preencher os requisitos que o manual saramaguiano considera necessários a um bom narrador, o filho de Faustina e João Mau-Tempo, um dia, “será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras” (SARAMAGO, 2002, p. 126; p. 124).

Nos moldes dos sonhos e devaneios do pintor H. ermado (lembramos o sonho que mistura elementos surreais extraídos a Magritte ao erotismo da relação torrencial estabelecida com a secretária Olga), os sonhos das personagens saramaguianas são reveladores das reais circunstâncias a que estão submetidas. Retornando dos tempos de “maltesia”, Domingos Mau-Tempo constata a precariedade da família, por ele, abandonada; “deita-se numa sombra rala, e olha o céu sem saber o que olha. Tem os olhos escuros, fundos como minas.[...]dorme e sonha” com a carroça “toda acogulada de móveis e Sara da Conceição sentada cai não cai, é ele próprio que vai a puxar, tanto peso”. O sonho, aqui, é desencadeador da tragédia alentejana, pois, ao acordar, a personagem sucumbe ao peso da culpa: “passou a corda pelo

ramo, atou solidamente, e sentado nele fez o laço e atirou-se para baixo. De enforcamento nunca ninguém morreu tão depressa” (SARAMAGO, 2002, p. 49; p. 59).

Em contraposição à disforia onírica de Domingos, o sonho do seu filho João ganha as cores do quadro utópico futurante do final do *Manual de pintura e caligrafia*:

[...]uma procissão de senhores e ele à frente moendo com o enxadão as raízes do mato, [...] e os senhores do latifúndio vêm conversando e rindo, são generosos e pacientes quando ele se atrasa na arroteia, ficam à espera, não maltratam [...] vê passarem camionetas com um letreiro em que se diz Sobras de PortugaL, destinam-se a Espanha [...] (SARAMAGO, 2002, p. 96).

Extremamente funcional à realização da relação paródica que a narrativa de *A Caverna* estabelece com a alegoria narrada por Platão no Livro VII, de *A República*, o sonho do oleiro coloca-o no cenário da Caverna da Antigüidade ao lado dos prisioneiros dos simulacros da realidade, como se lhe fosse necessário retornar à Caverna e reviver a experiência pedagógica preconizada pelo filósofo: “Cipriano Algor sonhou que estava dentro do seu novo forno”, na presença “de um banco de pedra virado para a parede do fundo”, onde sentou-se (SARAMAGO, 2000, 193-194).

Dentre as questões consideradas como fundamentais à construção do discurso metaficcional contínuo e coerente com a poética ficcional instaurada pelo *Manual de pintura e caligrafia* – o *fil rouge* saramaguiano – está a intertextualidade indiretamente abordada pela fala do narrador de *Levantado do chão*, quando ele se refere às “histórias vistas e inventadas” que António Mau-Tempo um dia contará (SARAMAGO, 2002, p. 269). Para Teresa Cristina Cerdeira, a própria “saga dos camponeses na travessia do *mar interior* do latifúndio” possibilita divisar “a estrutura épica desse romance de Saramago e a sua consciência de estar a glosar o discurso tutelar de *Os Lusíadas*”. E justificando tal movimento de retomada, a estudiosa da literatura portuguesa diz: “porque da memória é o retorno *em ficção*, e a memória dos textos é a ficção de uma ficção, espelhamento na diferença, derrapagem dos sentidos” (CERDEIRA, 2000, p. 102).

A intertextualidade, exaustivamente explorada nas experimentações de H., retorna no *Levantado do chão*, tematizando comentários do tipo “este viver é feito de palavras repetidas e de repetidos gestos” ou “[...] nos pomos a inventar histórias de tesouros escondidos, ou já as encontramos inventadas, sinal de muita necessidade antiga, não é só de hoje” (SARAMAGO, 2002, p. 84). Invariavelmente, o recurso da inclusão do comentário²³⁶

²³⁶ No seu estudo sobre narrativa narcísica, de 1980, Linda Hutcheon coloca o comentário narrativo como uma das formas explícitas de autoconsciência diegética ao lado daquelas que empregam o motivo alegórico ou a narrativa metafórica: *In its most overt form the self-consciousness of a text often takes the shape of an explicit*

promove a ruptura do fio narrativo, para inserção do material metaficcional, que é estranho à história narrada; alonga-se o fio para a frente no tempo para satisfazer a aspiração do dizer-se durante o processo narrativo que funciona numa tensão entre progressão e digressão.

A auto-intertextualidade instaurada na visão futurante do auto-retrato de H. se manifesta na forma como o narrador do *Levantado do chão* antecipa traços de personagens que retornarão ao cenário narrativo saramaguiano mais tarde. Assim é que João Mau-Tempo encontra-se casualmente com Ricardo Reis, quando vai a Lisboa. A personagem que será futuro protagonista em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1884) acolhe o lavrador em sua casa na Alfama, que oferece ao visitante a vista “desta janela das traseiras”, tão intensamente almejada pelo pintor H., que “dá para o rio, há umas luzinhas de barcos, na outra banda raras são, quem diria que, um dia, vistas daqui, serão uma festa” (SARAMAGO, 2002, p. 265).

Certamente um diálogo se estabelece entre as personagens femininas que povoam a imaginação de José Saramago. Traços recorrentes são reconhecíveis, a partir de M., em Sara, Blimunda, Lídia e Macenda, Maria de Magdala, Marta, Isaura e na mulher do médico. Se em M., o nome abre ao ficcionista a possibilidade de mover o que está inerte, com Blimunda e Macenda, cujas nomeações sugerem verbo no gerúndio, em eterno movimento, tal mecanismo se sustenta. O “estranho nome, nunca ouvido” que “parece um murmúrio, um eco” é atribuído a uma personagem, à qual, inevitavelmente, juntam-se “pensamentos, sensações, palavras” (SARAMAGO, 2000a, p. 102 e p. 296).

Personagem constante nos romances de Saramago, o cão marca a sua estréia em *Levantado do chão* com o nome Constante, uma forma sutil de antecipar intensa participação futura. Integra o cenário alentejano, de maneira indireta, como figura fundamental para que se concretize a bazofia desafiada pelo fanfarrão Sigismundo Canastro quando narra uma fantástica história de caçada. Traços deste cão fantástico que, num instante desaparece para re-aparecer dois anos depois em forma de esqueleto “ali de pé a marrar o esqueleto da perdiz”

thematization – through plot allegory, narrative metaphor, or even narratorial commentary (HUTCHEON, 1980, p. 23). Cabem aqui algumas considerações a respeito do caráter redutor que é interessante a toda tipologia. No caso dos “modos e formas de narrativas narcísicas”, Linda Hutcheon não aprofunda a distinção entre as formas narrativas que dissimulam o discurso metaficcional e o comentário que pode explicitá-lo num grau máximo de abertura, podendo mesmo chegar a configurar um hibridismo textual; deixa também de considerar as múltiplas possibilidades de tradutibilidade de uma alegoria e os diferentes graus de dissimulação de uma metáfora. No caso específico do comentário que, neste ponto da análise nos interessa, há que se considerar a habilidade do autor na adaptação do comentário ao texto, conforme contempla Booth: as intrusões que discutem o livro em si, ou os seus pontos fracos, podem ir de um ‘entretanto’, até as digressões mais explícitas, passando pelas mais cuidadosamente entretecidas (BOOTH, 1980, p. 216; p. 220-221). No prefácio do romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, José Paulo Paes (1998, p. 34) sugere a investigação do “sutil, mas discernível nexos de consubstancialidade” entre a técnica de digressão e a história ou trama.

(SARAMAGO, 2002, p. 229), são encontrados nos cães que reiteradamente ocupam espaço no cenário narrativo saramaguiano como Ardent, o cão francês de *A jangada de pedra*, que durante a narrativa carrega fio prodigioso e recupera a sua verdadeira identidade como Constante – “José Anaiço [...] propôs que fosse dado ao cão o nome de Constante, tinha lembrança de haver lido esse nome num livro qualquer, Agora não me lembro” (SARAMAGO, 2001, p. 254). O Achado, em *A Caverna*, é o cão que aparece misteriosamente na narrativa – “este cão não é de cá, veio de longe, de outro sítio, de outro mundo” (SARAMAGO, 2000, p. 63). Teria vindo de outros cenários romanescos? Ou de mitos antigos? Só sabemos que carrega no corpo as marcas de longas peregrinações e que é “um verdadeiro achado” para a narrativa de Saramago, pois atua como o “cão filósofo” condutor do oleiro Cipriano em direção à verdade. Vestígios da camaradagem canina são identificados no cão das escadarias de Alfama no cenário da *História do Cerco de Lisboa*, no cão companheiro da mulher do médico em *Ensaio sobre a lucidez* ou no cão do solitário violoncelista de *As intermitências da morte*.

Algumas das imagens que se mostram extremamente produtivas em narrativas futuras encontram seu esboço primordial no cenário do Alentejo, como os protótipos bonecos de barro de *A Caverna*, reconhecíveis nos quatro trabalhadores do latifúndio: “os quatro rapazes se afastam juntos, sacodem as roupas, são como bonecos de barro ainda por cozer, pardos, têm a cara coberta de riscos de suor, parecem mesmo uns palhaços” (SARAMAGO, 2002, p. 101). A imagem visual do sangue que jorra do ferimento de Jesus capturada à cena de Dürer, na abertura do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, já fora apreendida na cena do lavrador grevista Germano Santos Vidigal torturado:

[...] de súbito o jorro sai, de sangue, talvez também de urina, quem vai agora distingui-la neste único jacto vermelho, como se todas as veias do corpo se tivessem rompido e por este lado encontrado vazão. Retém-se, mas o jorro não abranda. É a vida que se lhe vai por ali (SARAMAGO, 2002, p. 175).

A visão da realidade humana interior extravasada através da pele dissimuladora – tão ansiada pelo pintor retratista H. – se concretiza também em *A Caverna*, na imagem do oleiro, “homem derrubado na cadeira como um casaco que foi despido e está vazio” (SARAMAGO, 2002, p. 174), despojado dos seus valores: “imagem pungente de um abandono sem salvação, como um saco que se tivesse rompido e deixado escoar pelo caminho o que levava dentro” (SARAMAGO, 2000, p. 41).

A presença de recorrências diegéticas aponta para a narrativa como construção progressiva de um universo fictício completo que compreende as personagens e suas ações,

mundo esse organizado e administrado por um narrador. A grande contribuição do *Levantado do chão* à sistematização de uma poética ficcional diz respeito às reflexões que o texto suscita acerca da complexa relação entre narrador e personagem, a partir da posição que o primeiro ocupa na narrativa - uma contribuição de caráter diegético, portanto.

No romance publicado em 1979, o cenário do Alentejo do começo do século XX se apresenta ao escritor como espaço favorável de experimentações entre as instâncias narrativas e a vivência das personagens que retrata. Incumbido de narrar, com o distanciamento necessário que lhe confere a terceira pessoa, a história da coletividade alentejana, o narrador exercita a sua liberdade de escolha do ponto, no espaço narrativo, que lhe possibilite melhor focalização do indivíduo ou da coletividade. Se o movimento de aproximação o pedir, abandona a heterodiegeese e assume-se como testemunha do que narra, fazendo sua a voz da coletividade. É o que se observa no episódio da prisão do resistente lavrador Germano Santos Vidigal. A visão panorâmica da praça de touros de Montemor é capturada pelo narrador que se coloca numa posição exotópica em relação ao relato, numa situação geográfica tal que lhe permite registrar a cena “dos cativos da dura batalha” em grande angular, vista de cima, apreendidos como uma manada na arena:

Olé. [...] Abrem-se então as portas e a manada entra, esta que será toureada hoje consoante os preceitos inteiros da arte, passada à capa, espetada de bandarilhas, castigada de varas e enfim coroadado o morrilho com o punho da espada, que ponta e lâmina tenho-as aqui atravessadas no coração, olé. Vêm tocados pela guarda [...] (SARAMAGO, 2002, p. 165).

O inevitável envolvimento do enunciador com a cena descrita está evidente na forma como assume a primeira pessoa. Entretanto, tal experimentação é momentânea e, imediatamente, ele retoma o distanciamento inicial (“vêm tocados pela guarda”) para registrar os guardas no miradouro que, como ele, narrador, são meros observadores dos fatos, situados no mesmo patamar de observação. Talvez essa proximidade espacial justifique o partilhamento do discurso experimentado a seguir.

No seu modo diegético de articulação, o discurso metafictional entrelaça-se à atuação de quaisquer personagens. O falar, como forma de superação do tempo - que faz parte da retórica assumida pela voz coletiva da guarda que mira o povo na arena de Montemor -, sustenta argumentação sobre o *continuum* narrativo: “a gente vai falando para passar o tempo, ou para não deixar que ele passe, é um modo de pôr-lhe a mão no peito e dizer, ou suplicar, Não andes, não te movas, se dás esse passo pisas-me, que mal é que eu te fiz” (SARAMAGO, 2002, p. 166). A mesma questão da sucessividade é tratada, logo a seguir, no âmbito da

superação dos limites lingüísticos, em comentário encaixado à narrativa: “está-se nisto, neste jogar as palavras umas para cima das outras, a ver se nascem diferentes” (SARAMAGO, 2002, p. 167).

Retomamos o trabalho do narrador que desloca a sua câmara em direção a Germano Santos Vidigal, encontrado e apartado dos demais companheiros de arena. O movimento é de aproximação e de fechamento do foco sobre a figura humana levada pelos dois guardas, sobre o espaço urbano que eles atravessam e, casualmente sobre a mulher Cesaltina que “vê passar o homem entre os guardas, não o conhece, mas tem um pressentimento” e sobre o filho dela, menino “que teima em brincar ao sol” (SARAMAGO, 2002, p. 167).

O grau de aproximação com o prisioneiro, personagem principal do evento, se intensifica quando o narrador novamente experimenta o discurso partilhado, agora explicitamente consciente.

Os guardas atravessam a estrada que sobe para o castelo e ali faz uma barriga do lado mais baixo e por isso parece um largo, são uns tantos passos a dar ainda, é tão pouco o ganho de vida, se julgam que é isto o que o preso pensa, estão muito enganados, não saberemos que pensamentos são e serão os dele, [...] (SARAMAGO, 2002, p. 167-168).

A linguagem tenta traduzir a simultaneidade dos elementos que participam da cena plástica; o narrador focaliza os guardas pois são eles os que direcionam os passos do protagonista da cena. Entretanto, como comenta o narrador, nunca saberemos se o discurso narrativo foi partilhado, a seguir, com o preso ou com os que o ladeiam, pois todos caminham juntos e poderiam igualmente dizer com o narrador: “são uns tantos passos a dar ainda, é tão pouco o ganho de vida”.

Tal interpenetração de papéis, mostrada exemplarmente entre o narrador e os guardas, repete-se posteriormente na relação estabelecida entre o mesmo narrador e João Mau-Tempo, produzindo didaticamente o comentário metadieético explícito que soa como regra de manual a ser seguida: “distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam” (SARAMAGO, 2002, p. 244).

Revela-se, através desta digressão, o caráter dialógico do discurso indireto livre – “uma língua plena de ‘palavra do outro’”, como diz Moretti (2008, p. 140). A reflexão do narrador sobre a indefinição das vozes que compartilham o seu discurso direciona conclusão a respeito da independência das personagens em relação à perspectiva narrativa completa e os

limites do narrador em interpenetrá-las, por mais onisciente que se apresente durante o relato. Isso não impede a sua aproximação máxima e, tampouco, a escolha de quem ele deve se aproximar.

Retomando o episódio da arena de touros, num dado momento, o narrador assume os limites do código verbal que, submetido às regras da sucessividade temporal das palavras, o impedem de se aproximar, simultaneamente, do homem aprisionado e da mulher que o inquietara. Enfim, talvez essas sejam as saudades dos tempos de pintor.

[...] o que é preciso é pôr-nos nós a pensar. Se ficássemos deste lado de cá, se fôssemos atrás da mulher Cesaltina e nos déssemos, por exemplo, a brincar com o filho, quem é que não gosta de crianças, ficaríamos sem saber o que se vai passar, e isso de modo nenhum faremos. (SARAMAGO, 2002, p. 168).

Momento crucial este para o narrador onisciente, cujo “espaço não dá para mais neste lugar entalado”, que deve optar entre ficar “do lado de cá” (SARAMAGO, 2002, p. 168), junto da mulher, ou acompanhar o prisioneiro, que é centro das atenções, para saber o que se vai passar no interior do edifício para onde ele foi conduzido. A solução estratégica vem da mulher, cuja atitude resoluta sela forte cumplicidade em relação a esta personagem, da parte do narrador:

Vamos para dentro, disse a mulher Cesaltina ao filho, Vamos nós também para dentro, por aqui, passemos entre as sentinelas, não nos vêem, é o nosso privilégio, atravessemos o pátio, para aí não, é um casarão, uma espécie de armazém de delitos por junto e atacado, porta é esta, mas não esse corredor, viremos neste cotovelo, mais dez passos, cuidado não tropece no banco, é aqui, não precisamos de ir mais adiante, chegamos, basta abrir a porta (SARAMAGO, 2002, p. 168).

Nesse momento, a heterodiegese se desestabiliza e resvala a homodiegese. Apesar da assumida “invisibilidade”, a proximidade do narrador à mulher é tal que ele ganha ares de testemunha ocular deste episódio. O emprego da primeira pessoa confirma esse trabalho entre margens. O “aqui” do narrador é o mesmo “aqui” de Cesaltina. O narrador está tão colado a Cesaltina que ficamos em dúvida se ele lhe dirige os passos ou faz dos passos dela os seus.

Adentrar o recinto da prisão significa focalizar mais de perto a figura heróica de Germano Santos Vidigal. Dando seqüência às suas experimentações, o narrador desencadeia novo processo de aproximação utilizando o recurso do *close up* a partir do deslocamento do ponto de vista para as formigas, cujos olhos apreendem, do ser tantas vezes caído no chão, “o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobrancelha, a sombra tão branda da comissura da boca” (SARAMAGO, 2002, p. 169).

Cesaltina abre a galeria das personagens saramaguianas eleitas. A abrangente experiência com o ato de narrar em *Levantado do chão* antecipa traços recorrentes aos demais narradores instaurados por José Saramago. Invariavelmente, todos assumem a heterodiegese mas podem experimentar, pontualmente, a homodiegese quando elegem uma personagem, não necessariamente protagonista, à qual promovem uma adesão irrestrita. A valorização do detalhe menor do espaço e a ênfase conferida à personagem secundária servem para promover a transfiguração do lugar comum e para extrair, da crônica cotidiana, o encanto da vida interior ou respostas para o mundo ficcional em edificação.

Recordamos a função do “homem com pinta de salteador” (SARAMAGO, 2000, p. 26) que atravessa o caminho do oleiro Cipriano, para oferecer-lhe ajuda, forçando-o a olhar a realidade do espaço que periodicamente atravessa entre a olaria e o Centro comercial – primeiro movimento desencadeador da saída da Caverna de Platão contemporânea. Em *A jangada de pedra*, o espanhol Roque Lozano adentra o cenário narrativo por duas vezes: no início da narrativa, num encontro fortuito com os portugueses Joaquim e José em início de viagem, para anunciar o sonho de “ver” a Europa do outro lado dos Pirineus, e no fim da narrativa, quando integra o grupo maior para anunciar o seu desencanto – “Europa não vi” (SARAMAGO, 2001, p. 294) -, estratégica participação que corrobora a intencionalidade crítica da ficção saramaguiana em relação à situação política gerada pela entrada dos países ibéricos na União Européia.

Ainda no âmbito de *A jangada de pedra*, lembramos a força de atração exercida pelo português Joaquim Sassa, identificável durante o episódio que narra a sua viagem solitária, no Dois Cavalos velho, tendo como destino a Espanha de Pedro Orce, com o intuito de investigar a fratura do continente europeu, depois do insólito acontecimento que protagonizara com o lançamento de uma pedra ao mar. Ninguém sabe a respeito da pedra, dos seus planos e do seu paradeiro, a não ser o narrador do romance, posicionado distante do relato, numa estratégica terceira pessoa. Entretanto, por ocasião do evento na praia, esse mesmo narrador distanciado, num arroubo incontido de extrema subjetividade, como se fosse uma das personagens do romance, com um “eu” eloqüente, invade o cenário ficcional, marcando-o com sua fala em discurso direto: “Muito bem, Joaquim Sassa, sou tua testemunha para o livro Guinness dos recordes, um tal feito não pode ficar ignorado” (SARAMAGO, 2001, p. 11). E, antes mesmo de alcançar qualquer paragem, ainda em terras portuguesas, Joaquim entra em sobressalto quando o locutor do rádio anuncia pedido para que se apresente “ao governador civil mais próximo do local onde se encontre, a fim de colaborar com as autoridades no esclarecimento das causas da ruptura geológica verificada nos Pirineus”.

Ora a minha vida, como é que eles teriam sabido da pedra, na praia não estava ninguém, pelo menos que eu visse, e não falei do caso, [...], afinal devia estar alguém de parte ao observar-me, em geral quem é que vai reparar numa pessoa que atira pedras á água, [...] (SARAMAGO, 2001, p. 49).

A narrativa encaminha uma tal proximidade entre o narrador e a personagem, por ele eleita, que os limites da heterodiegese se abalam, favorecendo a experimentação da homodiegese com a assunção da primeira pessoa, como acontece a seguir, quando o narrador descreve Joaquim enquanto este, ainda solitário, dirige o automóvel “[...] um homem ainda novo, tem os seus trinta e tal anos, mais perto dos quarenta que dos trinta, [...], as sobrancelhas são pretas, os olhos castanhos à portuguesa, nítida a cana do nariz, são feições realmente comuns, saberemos mais dele quando se voltar para nós (SARAMAGO, 2001, p. 49). Essa parceria, que perdura durante a narrativa, favorece o encontro de Joaquim com a espanhola Maria Guavaira, episódio que ganha destaque pelo investimento poético na descrição da mulher que se transfigura ao olhar da personagem com a qual o narrador está em sintonia.

Joaquim Sassa a olhava do outro lado do lume e achou que as labaredas dançando lhe modificavam sucessivamente o rosto, agora cavando superfícies, depois alisando sombras, mas o que não se alterava era o brilho dos olhos escuros, acaso uma lágrima suspensa se tornara película de pura luz. Não é bonita, pensou, mas também não é feia [...] (SARAMAGO, 2001, p. 180).

O narrador, que tem inicialmente pleno controle da focalização, aos poucos o transfere para a consciência da personagem, ainda que tenuamente mediada. Uma vez liberto da mediação, Joaquim assume a voz narrativa em monólogo interior, um discurso contínuo que expõe sua consciência. Uma vez que o olhar testemunhal do narrador desaparece de cena e a personagem se mostra tal qual é, a narrativa avança em direção à objetividade.

[...] tem as mãos gastas e fatigadas, não se comparam com as minhas, que são de empregado de escritório em gozo de férias pagas, e a propósito, amanhã, se não me perdi na conta do tempo, é o último dia do mês, depois de amanhã terei de voltar ao trabalho, mas não, isso não pode ser, [...], a única coisa verdadeira que existe neste momento sobre a terra é estarmos aqui juntos, Joana Carda e José Anaiço a conversarem baixinho, talvez sobre a vida de ambos, talvez sobre a vida de cada um, Pedro Orce com a mão sobre a cabeça do Piloto, [...], enquanto eu olho e continuo a olhar esta Maria Guavaira que tem uma maneira de olhar que não é olhar mas mostrar os olhos, veste de escuro, viúva que o tempo já aliviou, mas que o costume e a tradição enegrecem, felizmente brilham-lhe os olhos, [...], os cabelos são castanhos, e tem o queixo redondo, e os lábios cheios, e os dentes, ainda há pouco os vi, são brancos, graças a Deus, afinal esta mulher é bonita e eu não tinha reparado, estive ligado a ela e não sabia a quem, tenho de resolver, regresso ou deixo-me ficar aqui, mesmo que volte ao trabalho uns dias mais tarde desculpam-me, [...]esta criatura silvestre que com certeza sabe ao sal que o

vento traz por cima dos montes e deve ter o corpo branco debaixo daquelas roupas se agora eu pudesse, [...] (SARAMAGO, 2001, p. 180-181).

Ninguém perceberia o que está ocorrendo na cabeça de Joaquim Sassa, a não ser nós, os leitores deste romance, o narrador emudecido ou alguém extremamente sensível que estivesse no cenário narrativo e que fosse capaz de ler pensamentos. A partir do momento que a câmara indiscreta pretende devassar “corpo branco debaixo daquelas roupas”, Pedro Orce, que permanece mediado pelo narrador, interfere e interrompe esse fluxo de pensamentos “censuráveis” para anunciar que vai sair com o cão. A objetividade gerada pela exposição da consciência da personagem se atenua, mas ainda se mantém no discurso direto que, uma vez mediado, encaminha o retorno triunfal do narrador governador dessa ilha saramaguiana que, para tanto, não descuida do fio narrativo que conduz.

Todorov chama de “*les aspects du récit*” (“aspectos da narrativa”) aos diferentes tipos de percepção dos narradores em relação aos acontecimentos narrados: “*l’aspect reflète la relation entre un il (dans l’histoire) et un je (dans le discours), entre le personnage et le narrateur*”²³⁷. (TODOROV, 1966, p. 141). A partir das formas de percepção, Todorov (1966, p. 141-142) contempla relações hierárquicas de superioridade, igualdade ou inferioridade do narrador em relação à personagem. A situação de superioridade supõe uma onisciência do narrador que se manifesta numa gradação, desde o simples narrar dos acontecimentos que não são percebidos pela personagem até o conhecimento dos seus mais secretos desejos; uma situação hierárquica de igualdade comporta o compartilhamento das duas visões sobre o mundo narrado e a situação de inferioridade, mais rara, admite a supremacia da visão da personagem. Neste último tipo, o narrador poderá descrever o que vê ou o que entende, mas não terá acesso a qualquer consciência.

Partindo sempre de uma situação hierárquica de superioridade da parte do narrador, que o emprego da terceira pessoa favorece, o romance de José Saramago explora um jogo entre distanciamentos e aproximações (pontuais), chegando mesmo à experimentação limite de supremacia da personagem.

²³⁷ “o aspecto reflete a relação entre um *ele* (na história) e um *eu* (no discurso), entre a personagem e o narrador” (TODOROV, 1966, p. 141).

6.1.1 Um jogo entre aproximações e distanciamentos

As situações de proximidade são exploradas intensamente nos romances de Saramago, que exprimem sempre uma perspectiva narrativa abrangente a cargo de narradores extremamente ciosos do seu poder condutor da atuação das personagens. Graças à relação harmônica entre narrador e personagem, conhecemos os anônimos que a história esqueceu na construção do convento de Mafra, o fictício em Ricardo Reis, a outra história do Cerco de Lisboa e o sexto Evangelho.

A proximidade entre o narrador e o protagonista de *O ano da morte de Ricardo Reis* se evidencia acompanhamos o poeta que percorre as ruas da Lisboa dos primeiros anos do Estado Novo salazarista. Procuramos acompanhar o olhar do narrador e divisar a ponteira do guarda-chuva que o poeta bate impetuosamente nas pedras do passeio - “Ricardo Reis batia impetuosamente com a ponteira do guarda-chuva nas pedras do passeio, poderia servir-lhe de bengala mas só enquanto não chover” (SARAMAGO, 2000a, p. 92). No entanto, o ímpeto da ação física da personagem e sequer a sua perceptível pretensão de participar do discurso do narrador são suficientes para diluir a voz que interrompe o movimento e adentra a narrativa, para nela fazer valer a deambulação textual, ou seja, a forma de narrar que possibilite ao narrador livremente interromper o fio narrativo para nele encaixar os seus comentários.

E é exatamente sobre o exercício dessa liberdade - de expansão para que tudo se encaixe - que a digressão, destacada a seguir, nos fala através do recurso metafórico. E o demonstra didaticamente, tornado-se assim lição integrante do manual intermitente de Saramago. O caminhar da personagem continua marcando o espaço da cidade. Mas não mais nos detemos naquilo que olha. O que conta agora é ouvir a voz que comenta. E é de outro espaço que ela nos fala: do espaço textual.

[...] um homem não vai menos perdido por caminhar em linha reta. Entra no Rossio e é como se estivesse numa encruzilhada, numa cruz de quatro ou oito caminhos, que andados e continuados irão dar, já se sabe, ao mesmo ponto, ou lugar, o infinito, por isso não nos vale a pena escolher um deles, chegando a hora deixemos esse cuidado ao acaso, que não escolhe, também o sabemos, limita-se a empurrar, por sua vez o empurram forças de que nada sabemos, e se soubéssemos, que saberíamos. (SARAMAGO, 2000a, p. 92).

Aos poucos, Ricardo Reis justapõe, à voz do narrador, o seu olhar e, numa conjugação da palavra à ação, encerram em parceria a lição sobre a liberdade de escolha de narrar.

Melhor é acreditar nestas tabuletas, talvez fabricadas nas completas oficinas de Freire Gravador, que dizem nomes de médicos, de advogados, de notários, gente de necessidade que aprendeu e ensina a traçar rosas-dos-ventos, porventura não coincidentes em sentido e direção, mas isso ainda é o que menos importa, a esta cidade basta saber que a rosa-dos-ventos existe, ninguém é obrigado a partir, este não é o lugar onde os rumos se abrem, também não é o ponto magnífico para onde os rumos convergem, aqui precisamente mudam eles de direção e sentido, o norte chama-se sul, o sul é o norte, parou o sol entre leste e oeste, [...] (SARAMAGO, 2000a, p. 92).

Ao empregar a metáfora da rosa dos ventos como seu tema, o discurso compartilhado anuncia que a lição do manual continua mais adiante com *A jangada de pedra*, sem norte-sul, estagnada entre leste e oeste, e o faz, não sem antes deixar registradas a apreensão pelo texto dilacerado e a nostalgia pelo que ficou negado à história de Ricardo Reis pelo exercício da opção – “cidade como uma cicatriz queimada, cercada por um terremoto, lágrima que não seca nem tem mão que a enxugue” (SARAMAGO, 2000a, p. 92).

Lembrando a situação de proximidade física explorada pelo narrador em *A jangada de pedra*, em *A Caverna* a situação de vizinhança se repete, também no interior de um veículo. O narrador está tão colado ao oleiro Cipriano e ao seu genro que distingue “as mãos grandes e fortes” do mais velho que “manejam o volante” e nota, nas “costas da mão esquerda” do mais novo, “a cicatriz com aspecto de queimadura, uma marca em diagonal que vai da base do polegar à base do dedo mínimo”. Se ambos seguem em silêncio, atados ao banco, tendo fixos os olhares à frente, o narrador está entre eles e, como eles, ganha lugar especial entre os prisioneiros da Caverna de Platão, que o romance de Saramago transforma na parábola social moderna (SARAMAGO, 2000, p. 11).

Em descompasso com a experiência caótica do mundo contingente das personagens, emerge a voz do narrador que reflete, ordena e organiza o seu próprio universo, num claro exercício de nada disfarçar. Hutcheon argumenta que tal atitude poderia ser decorrente de uma necessidade de ordenação, uma forma de compensar o caos contingente, ou *d’ une certaine curiosité qui le pousse à voir dans quelle mesure l’art est capable de produire un ordre ‘réel’ ne fût-ce que par analogie, en construisant une fiction littéraire*.²³⁸ (HUTCHEON, 1977, p. 91-92)

A alegoria platônica da Caverna só se repete, na ficção saramaguiana, em função da perspectiva narrativa estar a cargo de um narrador que assume plenamente a condução de

²³⁸ “uma certa curiosidade que o conduziria à experimentação no sentido de verificar até que ponto a arte é capaz de produzir uma ordem ‘real’, mesmo que seja por analogia, construindo uma ficção literária” (HUTCHEON, 1977, p. 91-92).

personagens dóceis como o oleiro, sua filha e seu genro, as quais se submetem à mediação mesmo quando experimentam mais intensamente o discurso direto. Da mesma maneira, os que os precedem na “trilogia dos anos noventa” e que, de certa forma, antecipam os prisioneiros de Platão - os cegos tateantes no grande centro urbano de *Ensaio sobre a cegueira* e o José cativo no labirinto da Conservatória, de *Todos os nomes* – são personagens que se harmonizam à perspectiva da narrativa .

Nem sempre foi tranqüila a relação entre narrador e personagem no cenário romanescosaramaguiano. Talvez em função da intensa experiência do diálogo socrático, em *A Caverna*, em *O homem duplicado* (2002) deparamo-nos com uma singular experimentação que tensiona tal relação. Tendo como pano de fundo o tema do duplo, exhaustivamente explorado pela literatura de ficção, o romance que Saramago publica em 2002, na verdade, trata das implicações da quebra da harmonia entre o narrador e o protagonista no interior da narrativa.

Com tonalidade desafiante, a alfinetada inicial parte do narrador, esse ser de papel que, aqui, extrapola os limites da sua função e atua. Tem por alvo o nome do protagonista Tertuliano Máximo Afonso, humilde professor de História no ensino secundário, candidato a ser uma personagem facilmente conduzida. Paradoxalmente, essa “dócil” personagem provocará interessante insurreição no interior da narrativa que deslocará o pólo da atenção do leitor para os meandros da composição ficcional.

Demonstrando ser leitor de Saramago, o narrador de *O homem duplicado* é competente para articular relações auto-intertextuais, cita algumas das famosas personagens pertencentes ao sexo masculino, criadas pelo escritor, comentando que nenhum deles teve a desgraça de chamar-se Tertuliano. A seguir, tecendo antecipações que desarticulam temporalmente o fluxo narrativo, coloca a sua onisciência futura em contraposição ao campo de conhecimento da personagem, restrito ao passado. Apesar dessa indisposição inicial, o tema do duplo instaurado pelo narrador encontra a esperada acolhida por parte da personagem que, mesmo se mostrando inquieta, submete-se ao fato de existir um ator de cinema que duplica a sua figura.

A tensão se instala a partir do momento que o narrador descreve, com sutil ironia, os traços de Tertuliano – “certas leves assimetrias e certas subtis variações volumétricas” – e cresce a partir do acréscimo de ácido comentário: “tivesse ele ao menos uma pitada de talento que sem dúvida poderia fazer uma excelente carreira no teatro” (SARAMAGO, 2002a, p. 34). O comentário metadieético que se segue traz para o cenário romanescosaramaguiano a presença da ótica

superior do escritor José Saramago, que a tudo preside dos bastidores da criação e que, neste momento, mostra a sua implicação no texto que expõe a sua hierarquia interna:

Há alturas da narração, e esta, como já se vai ver foi justamente uma delas, em que qualquer manifestação paralela de idéias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivessem a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveria ser expressamente proibida pelas leis do bem escrever. A infração, por imprudência ou ausência de respeito humano, a tais cláusulas limitativas, que, a existirem, seriam provavelmente de acatamento não obrigatório, pode levar a que a personagem, em lugar de seguir uma linha autônoma de pensamentos e emoções coerentes com o estatuto que lhe foi conferido, como é seu direito inalienável, se veja assaltada de modo arbitrário por expressões mentais ou psíquicas que, vindas de quem vêm, é certo que nunca lhe seriam de todo alheias, mas que, num instante dado podem revelar-se no mínimo inoportunas, e em algum caso desastrosas. (SARAMAGO, 2002a, p. 34).

Prevista por esta voz que invade a narrativa, a reação “terrível” desencadeada pela “imprudência” do narrador passa pela transformação do “dócil” e “submisso” professor e alcança o nível da insubordinação quando ele se recusa a usar o disfarce da barba “ridícula” - enfim, quando ele se recusa a agir, provocando a exasperação do narrador: “não se sabe muito bem que fazer com os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciais em cujo quadro supostamente se determina e atua”. Tertuliano se nega a falar e passa a murmurar, solapando o trabalho do narrador que se justifica: “há coisas que nunca se poderão explicar por palavras” (SARAMAGO, 2002a, p. 52 e p. 60).

O narrador que, por vezes, demonstra saber tudo o que vai acontecer e vezes outras tudo desconhecer, se surpreende com a condução autônoma da personagem quando esta rompe a coerência da sua construção. Incomoda-se, por exemplo, quando Tertuliano se nega a chorar sendo ele sensível e estando “a despedaçar-se no seu interior por efeito da solidão, do desamparo, da timidez”. Entretanto, “não o vimos chorar até agora”. “Livrai-nos, Senhor, de todo o mal, e em particular da ira dos mansos” (SARAMAGO, 2002a, p. 44 e p. 45).

Na expectativa do choro que evidencia a fragilidade do ser lemos o antagonismo com sabor de vingança que direciona os passos do condutor da história, que se compraz com o sofrimento do insurgente que subverte a ordem da sua narrativa. Em função da rebelião da personagem, a narrativa que tem “horror ao vazio” se desarticula com a inserção de extensas e despropositadas digressões. Dilacerada, procura se sustentar em fragmentos que narram episódios inócuos extraídos às aulas dadas, às conversas sem consistência com os colegas, aos

incontáveis filmes assistidos, ao monótono ir-e-vir entre a casa, a escola e a vídeo-locadora. Até então, a personagem conseguira se impor a ponto de preservar a vida pessoal e impedir a participação da namorada Maria da Paz na situação relatada pelo romance. Outro indicativo do grau de ascendência alcançado pela personagem na narrativa diz respeito à forma como o narrador conduz o tempo embasado numa periodicidade semanal em função da jornada de trabalho do professor, condicionando o contexto maior ao final do ano letivo.

Enquanto aguarda uma resposta positiva por parte da personagem, o narrador tenta deslocar a sua focalização para o “outro”, o ator Daniel Santa Clara: “dêmos nós tempo ao tempo, e saberemos qual das duas vocações prevalecerá”. A solução do impasse e da narrativa só acontece após cento e setenta e cinco páginas (num total de trezentas e dezesseis) quando, enfim, num determinado dia, Tertuliano Máximo Afonso, tendo escanhoado a própria barba, aceita telefonar a Daniel Santa-Clara, decidindo-se “a dar o passo que falta, esse que não pode demorar nem uma página mais”, para salvar a narrativa. (SARAMAGO, 2002a, p. 165 e p. 175).

Inaugurando uma forma arrojada de narrar, uma forma inesperada que desestabiliza a recepção habitual da obra de Saramago, a narrativa de *O homem duplicado* ganha, após os percalços entre as funções do narrador e da personagem, a consistência necessária no abrangente e singular tratamento do tema do duplo, como uma espécie de clone, passando pela ficção científica; na forma como explora o humor no mútuo espelhamento entre as duas personagens e as respectivas companheiras e no jogo da troca de casais e como encaminha final surpreendente com o recrudescimento do fator suspense. Tudo mediado e organizado harmonicamente pelo narrador.

Depois de ter assumindo plenamente a organização do universo narrativo, o narrador de *O homem duplicado* não deixa escapar a ocasião de comentar a respeito da condição inerente a toda personagem de ficção que, como superfície refletora da vida, deve duplicá-la tal como ela é.

Não sabemos tudo do que nos espera para além de cada ação nossa. [...].Cada segundo que passa é como uma porta que se abre para deixar entrar o que ainda não sucedeu. [...] o futuro é somente um imenso vazio, [...] o futuro não é mais que o tempo de que o eterno presente se alimenta. (SARAMAGO, 2002a, p. 210-211)

Em diálogo com Carlos Reis sobre a autonomia da personagem em relação ao romancista, José Saramago afirma:

[...] as personagens não são autônomas. Como o meu romance é um romance em construção contínua, é um romance que se vai fazendo a si mesmo, quando afirmo que aquilo que o autor sabe das suas personagens é o passado,

quero dizer que do futuro não sabe nada. Posso repetir o tal exemplo da mulher do médico: naquele momento em que ela diz que cegou, não sei do seu futuro, e se interrompesse o livro naquela altura não saberia que destino aquela mulher iria ter. (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 133).

No seu exemplo, o escritor refere-se ao romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), escrito dois anos antes da conversa entabulada com Reis, romance que realmente termina com o narrador focalizando a mulher do médico que

[...] levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (SARAMAGO, 2001a, p. 310).

Entre decidir cegá-la ou manter a sua visão passa-se um átimo de narrativa. A cegueira significaria colocar um ponto final no romance. Entretanto, a opção pela manutenção da visão corresponde à manutenção da história e da sua necessidade inerente de que aquela personagem singular que enxerga num mundo de cegos se determine de outra forma. A oportunidade de dar uma resolução ao estado de suspensão gerado no final do romance surge quase dez anos depois com *Ensaio sobre a lucidez* (2004), quando então o destino dessa personagem, tão bem construída, será traçado, de maneira trágica, num outro mundo insólito onde todos votam em branco.

Numa resposta às tensões que direcionaram as relações entre narrador e relato em *O homem duplicado*, *Ensaio sobre a lucidez* carrega nas suas entrelinhas a história do percurso da narrativa em busca da sua lucidez. Como um espelho refletor, o fluxo dos acontecimentos desencadeados na assembleia eleitoral, no ministério, nos órgãos municipais e na presidência do governo do extravagante país contemporâneo são reveladores dos percalços do narrador ainda em estado de suspensão ou “de sítio”, à espera de uma resolução. Um sentido metafórico, do qual se serve sutilmente o discurso metaficcional, perpassa expressões como “consciência da gravidade da situação”, “temos de organizar-nos”, “bloco coeso, um chefe, uma vontade, um projeto, um caminho” (SARAMAGO, 2004, p. 101; 176). Ou, então, quando o narrador se refere à proclamação ao povo como um texto que

[...] afadigou-se em viagens de ida e volta entre o palácio presidencial e o ministério do interior, umas vezes mais profuso de razões, outras vezes mais conciso de conceitos, com palavras riscadas e substituídas por outras que logo sofreriam idêntica sorte, com frases desamparadas daquilo que as precedia e que não quadravam com o que vinha a seguir, quanta tinta gasta, quanto papel rasgado, a isto é que se chama o tormento da obra, a tortura da criação, é bom que se fique sabendo de uma vez. (SARAMAGO, 2004. p. 181-182).

Demonstrando estar lúcido do seu papel de organizador do processo de narração e dos perigos no uso de excessiva liberdade na condução do relato, o narrador reproduz os moldes de Sterne e, como o escritor inglês do século XVIII, fragmenta o fluxo narrativo para falar de digressão numa digressão:

O inconveniente destas digressões narrativas, ocupados como estivemos com intrometidos excursos, é acabar por descobrir porém demasiado tarde, que, mal nos tínhamos precatado os acontecimentos não esperaram por nós, que já lá vão adiante, e que, em lugar de havermos anunciado, como é elementar obrigação de qualquer contador de histórias que saiba do seu ofício, o que iria suceder, não nos resta agora outro remédio que confessar, contritos, que já sucedeu. (SARAMAGO, 2004, p. 135).

Somente a lucidez explica a coerência e concisão alcançadas no ano seguinte em *As intermitências da morte* (2005). Mesmo desprovido de onisciência para tratar de algo inalcançável como é a morte, o grau de proximidade do narrador à protagonista favorece a condução do desempenho da personagem que, docilmente, se deixa conduzir pelos caminhos do humor e da sensibilidade que são possíveis à ficção; a morte até deixa de matar por força das circunstâncias romanescas e oferece os seus pensamentos ao narrador do romance que fala das suas intermitências e que a ela se cola para poder dizer:

E não a entenderam, pensou a morte, e não a podem entender por mais que façam, porque na vida deles tudo é provisório, tudo precário, tudo passa sem remédio, os deuses, os homens, o que foi, acabou já, o que é, não será sempre, e até eu, morte, acabarei quando não tiver mais a quem matar como alguém que, havendo terminado o seu trabalho, lentamente se recosta para descansar. Sabemos que não é a primeira vez que um pensamento destes passa pelo que nela pensa, seja aquilo que for, mas foi a primeira vez que tê-lo pensado lhe causou este sentimento de profundo alívio [...] (SARAMAGO, 2005, p. 168).

Um continuado e coerente discurso metaficcional é edificado na forma metódica como os narradores instaurados por José Saramago apontam para o universo da criação da obra, produzindo uma escrita que, como diz Patrícia Waugh, “*self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.*”²³⁹ (WAUGH, 1984, p. 2).

Sempre sob o imenso sombreiro que trata da complexa relação entre realidade e ficção – questionamento fundamental do *Manual de pintura e caligrafia* -, questões específicas sobre o gênero romance e a sua criação estão dispersas no todo da obra de José Saramago, produzindo um intenso dialogismo interior. Entretanto, poderão ser recolhidas em criações que as polarizam, como é o caso das relações entre narrador e personagem, como

²³⁹ “dirige de forma autoconsciente e sistematicamente a atenção para o seu estatuto de artefato a fim de posicionar questões sobre as relações estabelecidas entre ficção e realidade” (WAUGH, 1984, p. 2).

vimos, mais intensamente abordada no *Levantado do chão* e geradora de uma linha discursiva que se sustenta e se intensifica na experimentação de *O homem duplicado*. Questões sobre o estatuto de ficcionalidade do romance, que reiteradamente afloram à narrativa através da inserção de comentários explícitos, através do tratamento metafórico do tema ou através da condução do enredo e do percurso da personagem, se concentram nas obras do primeiro ciclo - “ciclo histórico” -, mais voltadas ao trabalho com as relações entre história e ficção e que podem integrar o gênero “metaficção historiográfica”²⁴⁰, proposto por Linda Hutcheon. Dentre essas, *História do Cerco de Lisboa* polariza pela forma como posiciona a ironia como mediadora dessas relações, conforme demonstra Gobbi (1997).

Retomando as formas narcísicas de Hutcheon (1980, p. 154), inferimos que, em Saramago, o esforço para “dizer-se” abertamente decorre de dois poderes: do poder que lhe confere o próprio gênero narrativo (*storytelling*) que cria mundos fictícios e do poder (e dos limites) da linguagem fictícia. Reflexões sobre a personagem de ficção perpassam o todo da obra saramaguiana, mas o romance *A jangada de pedra* constitui um pólo de tratamento dos contornos da personagem em relação ao herói épico. A intertextualidade explorada nos procedimentos narrativos da alegoria e da paródia intensamente exercitados desde *Memorial do Convento* encontram no romance *A Caverna* - que trabalha a paródia da alegoria platônica - uma forma de explicitação do procedimento mimético e do processo de transcontextualização ficcional. Desde as hesitações do pintor diante das tintas e das palavras, a questão da (im)possibilidade da linguagem frente à ficção é exaustivamente abordada através de claros comentários metalingüísticos ou de metáforas produtivas como a máquina voadora de Baltazar e Blimunda, o espaço labiríntico da Conservatória que guarda “todos os nomes” e a massa disforme da argila trabalhada pelo oleiro Cipriano. Entretanto, a questão da linguagem e das suas possibilidades ficcionais é polarizada pelo romance *Intermitências da morte*, que a trabalha de forma contrapontística entre dois registros: o cômico e o dramático.

²⁴⁰ Hutcheon leva em consideração obras contemporâneas que “problematizam” a relação História/Ficção por meio da ironia. Dentre as questões levantadas pela “metaficção historiográfica”, Linda Hutcheon destaca: “questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico e, em geral, das conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza” (HUTCHEON, 1991, p. 14-15).

6.2 *A jangada de pedra*: a intertextualidade nos contornos da personagem de ficção

Se eu pudesse trincar a terra toda.

Alberto Caeiro
(PESSOA, 1981, p. 150)

Segundo Álvaro Cardoso Gomes, uma das características específicas dos romances produzidos em Portugal após o 25 de abril de 1974 é “a combatividade” resultante “de uma consciência sempre atenta aos magnos problemas político-sociais” do país. Ao assumir esse caráter combativo, o romance contemporâneo português “evidencia uma bipolaridade”: de um “modo geral”, o alvo da crítica é a realidade contextual e, de um “modo restrito”, o universo do romance e os mecanismos da ficção (GOMES, 1993, p. 83-84).

Publicado em 1986, ano que marca a incorporação de Portugal e Espanha à Comunidade Econômica Européia, o romance *A jangada de pedra* trabalha a complexa relação da ficção com a realidade histórica e política contemporânea. Mediada por sagaz ironia, a narrativa de Saramago transfigura ficcionalmente o real quando promove a ruptura do continente europeu na altura dos Pirineus, com a conseqüente transformação da Península Ibérica numa insólita jangada de pedra à deriva no Oceano Atlântico.

A alegoria produzida a partir do inexplicável “incidente geográfico” instaura o olhar crítico do escritor sobre o próprio tempo atravessado por uma “mitologia da saudade” (a nostalgia do fim de um projeto iniciado na época dos descobrimentos, a melancolia da unidade perdida) mesclada à esperança no novo projeto nacional de adesão aos interesses comuns europeus. A par desse olhar objetivo sobre o mundo, no interior da jangada saramaguiana, o registro dos acontecimentos inexplicáveis que envolvem a ação das personagens, igualmente à deriva num campo semântico múltiplo, reforça o fragmentário como matéria prima de construção ficcional, evidenciando um movimento de espelhamento da escritura que busca sua própria constituição ao expor o fio narrativo a rupturas e à livre fluidez, em busca de cais diversos onde aportar.

O voltar-se para dentro de si, para dentro da própria terra em busca do autoconhecimento, já fora anunciado na cena final de *O ano da morte de Ricardo Reis*, que registra a estranha partida de Ricardo Reis em companhia de Fernando Pessoa - “Então vamos, disse Fernando Pessoa, Vamos, disse Ricardo Reis. O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e

a terra espera” (SARAMAGO, 2000a, p. 415) –, uma forma de abertura para o insólito que seria coroado a seguir em *A jangada de pedra*.

Num primeiro movimento, procuramos descerrar o nevoeiro que envolve uma *jangada* que é *de pedra*, investindo no estranhamento causado pela expressão que dá título ao romance e que associa as imagens de “jangada” - embarcação tosca, feita de madeira extremamente leve, que se abre ao deslocamento no oceano, tocada à vela pela ação do vento – e de “pedra”, elemento extremamente denso, pesado e fechado em si mesmo, que sugere estaticidade. O título aponta para a construção de uma poética ficcional que conjuga sentidos a partir desses elementos “aparentemente” díspares colocados lado a lado. Define a idéia da precariedade da embarcação e da resistência do material que a constitui. como a marca que o enunciador imprimirá insistentemente no texto que concretizará viagem da Península Ibérica como tal jangada, analogia possível de se realizar por ser a pedra o material preponderante em sua paisagem e composição geológica. Paradoxalmente, a jangada de pedra de Saramago flutua e se desloca. À deriva e teimosamente em direção à América, ela se desloca como cumpridora que é de seu destino navegante, num exercício de auto-superação que a antropomorfiza.

Em entrevista concedida a Álvaro Gomes, Saramago indiretamente confirma a consideração do entrevistador de que “há uma tese terceiro-mundista” em *A jangada de pedra* quando diz que “Portugal e Espanha suicidam-se, se não reforçarem suas raízes latino-americanas. A cedência às tentações europeístas custar-nos-á a parte da nossa alma que é talvez o essencial” (SARAMAGO apud GOMES, 1993, p. 129). Trabalhando a bi-polaridade crítica referida por Gomes, a epígrafe de *A jangada de pedra – Todo futuro es fabuloso* (SARAMAGO, 2001, p. 5) -, dedicada ao escritor cubano Alejo Carpentier, não só aponta para a “tese terceiro-mundista”, assumida pelo discurso crítico de Saramago, como também favorece uma abertura ao discurso metaficcional por inaugurar um diálogo entre a literatura praticada pelo escritor português e a produção do “realismo maravilhoso americano”²⁴¹.

Saramago vai ancorar na literatura de Carpentier para dela extrair não a fantasia do espaço exótico, impossível de adaptação em produção européia²⁴², mas para dela resgatar a valorização do “fabuloso” em sua dupla acepção: como fábula ou lenda, concernentes às

²⁴¹ Analisando o prólogo de *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, como uma “espécie de manifesto da nova orientação ficcional latino americana”, Irlemar Chiampi reflete que ali, o escritor da literatura cubana “propunha uma verdadeira profissão de fé como escritor e exortava os narradores latino-americanos a se voltarem para o mundo americano, cujo potencial de prodígios, [...] sobrepujava em muito a fantasia e a imaginação européias” (CHIAMPI, 1980, p. 32).

²⁴² Na “Apresentação” do livro *O realismo maravilhoso*, de Irlemar Chiampi, Emir Monegal destaca que “o realismo maravilhoso implica, precisamente, uma ideologia da América” e “o seu estudo desloca-se para o contexto exato dessa inquisição da identidade americana” (MONEGAL, 1980, p. 13).

narrativas criadas pela imaginação, e como visão do “maravilhoso” - “algo “extraordinário” e “insólito”, que “escapa ao curso ordinário das coisas e do humano”, segundo Chiampi (1980, p. 48). A idéia do princípio associado à narrativa primordial fabulosa reporta a uma noção de tempo – tempo passado que, por contraposição, integra o discurso de Carpentier sobre o futuro, onde a única certeza é ficção.

Absorvido pela ficção que entesta, o sintético pensamento de Carpentier direciona o olhar de Saramago para o próprio romance em busca das suas raízes identitárias ibéricas. Voltar-se para dentro implica estabelecer intersecções entre mitos, lendas, magia e aventuras do passado para atribuir contornos fabulosos às suas personagens. Através do intenso trabalho intertextual, nuvens do passado que envolvem o “herói” mítico antigo são descerradas para revelar traços de Quixotes e Sanchos, heróis outros produzidos pela modernidade. O apelo ao imaginário tocado por elementos mágicos traz também a tradição oral para o âmago da ficção - o maravilhoso das velhas lendas e dos contos folclóricos que povoam a memória do ser ibérico em questionamento de sua identidade cultural.

Para Frye, “a literatura é informada por categorias pré-literárias tais como o ritual, o mito e o conto popular”; a relação entre essas categorias não seria uma questão “puramente de descendência”, uma vez que haveria uma tendência geral, identificável nos grandes clássicos, de reverter a essas fórmulas primitivas - uma convergência que aconteceria naturalmente nas expressões literárias (FRYE, 2000, p. 19). A tendência “natural” da literatura de retomar o antigo corrobora a forma singular de expressão do romance contemporâneo que privilegia associar o fragmentário e a fluidez, primando pela ausência de limites entre os gêneros. Ao absorver e transformar várias formas antigas, o romance atual caracteriza uma produção marcadamente barroca onde referências se multiplicam e o excesso de relações estabelecidas entre essas formas primitivas lhe confere um caráter rebuscado e de grande complexidade.

Os arquétipos que o romance *A jangada de pedra* absorve à tradição servem para definir e para hierarquizar o espaço ibérico, situando-o como representativo da cultura ocidental, uma forma sutil de confirmar a contraposição aos interesses comuns europeus colocada pela insólita ruptura do continente. Traços de Camões e Pessoa são percebidos em nova épica que traceja no mar o destino de uma península que se desprende da “mãe amorosa” e se põe à deriva movida por forças interiores. Enfrenta o oceano, ansiando por ancorar em porto seguro onde seja possível a sobrevivência da ficção que emerge no espaço interior da jangada navegante, povoado de personagens. À medida que tracejam o espaço ibérico, os portugueses Joana Carda, Joaquim Sassa, José Anaiço e os espanhóis Pedro Orce e

Maria Guavaira e o cão francês Ardent ganham novas caracterizações que conjugam arquétipos variados, alguns explicitamente delineados, outros em nuvens esboçados. As figuras se multiplicam em cenas representativas de fatos históricos e lendários. Dessa profusão barroca de imagens, conseguimos puxar alguns fios e distinguir, em meio a manifestações apocalípticas e demoníacas, Cérbero saltando uma linha divisória nos Pirineus e a Atlântida. Por vezes, as figuras se superpõem: Penélope, Circe, Ulisses ou Póseidon, Hércules, Eros ou Cupido, Quixote, Sancho e Dulcinéia, Santiago de Compostela. Nítidos estão alguns objetos mágicos, tais como os estorninhos com estranhos poderes e a vara de negrilho que floresce. Nesses vestígios da memória, recuperados à leitura de *A jangada de pedra*, em forma de citações, alusões, referências diretas ou implícitas, o passado da cultura ibérica ganha corpo. Como nos diz Frye, “tudo toma forma em torno de um salto para dentro” (FRYE, 2000, p. 19-20).

Em busca de que tudo tome forma, saltamos para o interior dessa Jangada-Atlântida saramaguiana e, ao lado das personagens retratadas, nos sentimos também à deriva nesse complexo mar textual, navegantes que somos de um fio narrativo ébrio conduzido ora pela razão, que nos mostra a realidade, ora pela imaginação, que dela nos afasta. Segundo Greimas, o prazer na leitura de um romance “será encontrado não na aproximação do objeto imaginário mas, ao contrário, no distanciamento progressivo do que é a ‘realidade’ e, mais ainda, na sua atenuação, reduzindo-a a um toque, à eventualidade de uma fumaça de cigarro” (GREIMAS, 2002, p. 58).

Em *A jangada de pedra*, o prazer da leitura está não na progressão do distanciamento da realidade atenuada, mas no jogo de alternância do mergulho do sujeito na imaginação e do reencontro da lucidez bem humorada, uma vez que a narrativa trabalha singularmente a simultaneidade ao transitar entre os dois universos: o continental, abordado sob a ótica do humor, e o insular, sob a ótica do intimismo, cenários entre si amalgamados pelo tema da fragmentação. Realidade e fantasia coexistem em paralelo, promovendo a diluição das margens entre o pacto de veracidade e o pacto ficcional. Nesta ambigüidade sustentada e extensiva ao título e à epígrafe, nesse emparelhamento dos opostos em busca do encaminhamento a uma harmonização geral é que reside o atraente toque poético do ficcionista José Saramago.

6.2.1. A fratura continental: o lugar do humor

Tal qual o sorriso retratado por Da Vinci, o espaço da ruptura do continente europeu, em *A jangada de pedra*, se abre discretamente em fenda imperceptível num dos cantos dos Pirineus, aqueles que são Orientais - , “uma serpente de que não se via nem a cabeça nem a cauda”, somente percebida pelo inquieto cão Ardent, francês de nascimento, que opta por atravessar a fenda e viver do lado “de aquém”, lado das “regiões infernais” (SARAMAGO, 2001, p. 17-18).

Este lado de cá, marcado deitivamente por “aquém”, indica a proximidade do enunciador do texto ao lado peninsular, lugar onde finca os pés e de onde fala; funciona como se o enunciador declarasse sua pertença a este lugar, a este povo que o habita e a esta herança cultural. Qualificado pelo narrador por ele instaurado como “regiões infernais”, este local que se afirma como caótico carrega sutil timbre irônico daquele que adota filiação a uma herança cultural híbrida. A ironia emerge a partir da ambigüidade gerada pelo entrecruzar de elementos míticos antigos à situação contemporânea de exclusão/inclusão dos países ibéricos na União Européia, aludida pela narrativa. Segundo o narrador instaurado por Saramago, o cão estaria motivado por “nostalgias” que indiciam sua ligação com Cérbero, ilustre e grotesco ancestral que a mitologia grega colocou próximo a Caronte e ao rio, como guardador das portas do Inferno, Inferno que a mesma mitologia, segundo Kury (2003, p. 168) localiza “nos confins do Ocidente”.

A ironia é trabalhada a partir da ambigüidade gerada pelo entrecruzar de elementos míticos antigos à situação contemporânea de exclusão/inclusão dos países ibéricos na União Européia. O humor sutil fica por conta da preferência do deslocado cão francês que, movido pelo “*habitus*”²⁴³, busca, em território peninsular, o espaço da memória favorável à recuperação de suas raízes míticas - aquela “endopatia criadora com a cultura antiga”, própria da literatura portuguesa referida por Rebelo (1982, p. 9). Mesmo porque, com a fragmentação do continente europeu na altura dos Pirineus, não resta ao cão outra possibilidade senão voltar as costas para o espaço acéfalo continental, espaço da desmemória, e saltar para a “nobre Espanha” figurativizada por Camões “como cabeça ali de Europa toda” e alcançar o “Céu justo que floresça” em “Reino Lusitano”.

²⁴³“o amálgama coerente de práticas que ligam o hábito à habitação”, segundo Bordieu (SAID, 2003, p. 49).

Eis aqui, quase cume da cabeça
 De Europa toda, o Reino Lusitano,
 Onde a terra se acaba e o mar começa
 E onde o Febo repousa no Oceano²⁴⁴ (CAMÕES, 1972, p. 108).

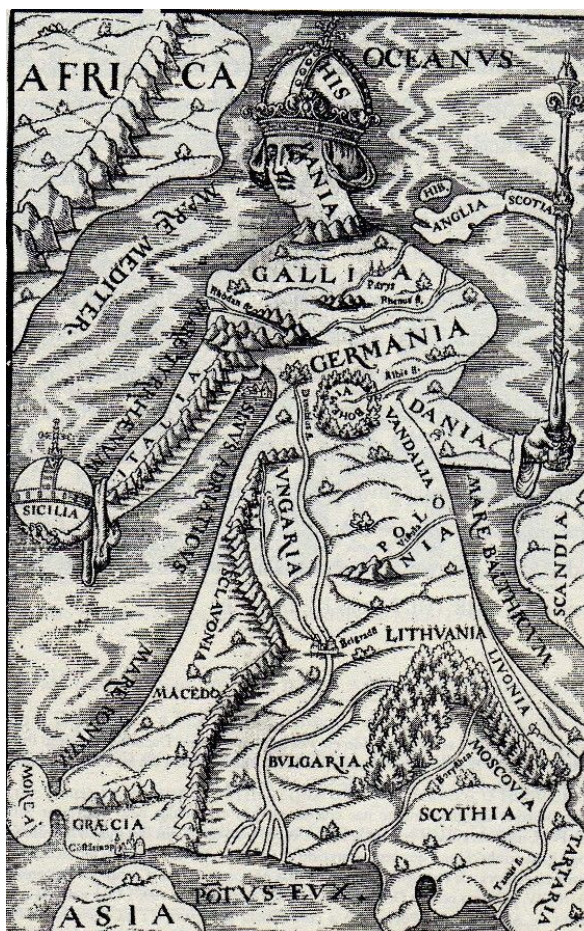


Figura 20: *Europa na figura de uma jovem*, 1588, de Heinrich Büting.
Fonte: Pinho (2003, p. 202).

O Inferno mitológico é identificado pelo narrador saramaguiano como o espaço caótico das fronteiras marcadas pela cordilheira²⁴⁵ dos Pirineus entre a Espanha e o que teria restado do Velho Continente fragmentado. O humor também se constrói em torno da quebra do que é “aparentemente” estável e pelo deslocamento do imaginário simbólico

²⁴⁴ Segundo Pinho (2003, p. 186), ao redigir esses versos, o poeta provavelmente tinha presente a figuração da Europa tal como aparece representada na “cartografia ginecomórfica” da época: uma jovem coroada, tendo como cabeça a Península Ibérica e como topo, a Lusitânia. Libertada do continente pelo humor crítico de Saramago, a Península carrega consigo a memória do passado e dela se torna guardiã, deixando para trás o continente acéfalo e desmemoriado.

²⁴⁵ No âmbito da simbologia, a montanha sempre exprime as noções de estabilidade e de imutabilidade, além de ser freqüentemente considerada morada dos deuses, “o encontro do céu e da terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 616).

convencionado pela cultura ocidental. A ironia edifica certa flecha que tem por alvo o momento histórico da produção do romance, ou seja, o período das tratativas políticas internacionais que envolveram a entrada de Portugal e Espanha na Comunidade Econômica Européia, no ano de 1986. A evocação de Cérbero e dos Infernos gregos que a figura do cão Ardent e o espaço caótico de fronteira sugerem são elementos da narrativa que funcionam como pontes favorecendo o entrelaçamento do humor continental ao maravilhoso insular, reconhecidamente duas linhas de força sobre as quais a narração se sustenta.

O esboço de sorriso inicial aos poucos se amplia e se fará notar, a partir do balanço estabelecido com o outro canto – os Pirineus Atlânticos –, local escolhido pelo narrador para desferir a primeira estocada explícita contra o outro lado da fenda ao citar episódio “dolorosamente célebre na história de Carlos Magno e dos seus Doze Pares”, referência direta ao fato histórico da fracassada investida do então chamado “Rei do Ocidente” contra a Espanha, marcada pela morte de Rolando e pela retirada dos francos, postos para correr pelos bascos (SARAMAGO, 2001, p. 18).

Trabalhando referências indiretas, o narrador vai alinhavando nas entrelinhas a ironia, eleita por ele como a figura de tratamento do espaço de fronteira - “este limbo sem pátria entre os postos das duas polícias, la duana e la douane, la bandera e le drapeau” (SARAMAGO, 2001, p. 24) - que o humor saramaguiano exacerba pelo contraponto estabelecido com a linha de frente representada pela França.

Tendo a fenda se afunilado para os dois lados, a fratura se efetiva subvertendo a função da fronteira como espaço limite. A cordilheira rompida passa a ser o espaço de tensão que aloja o humor. Este avança na retaguarda de grotesco exército formado por geólogos, geógrafos, cientistas, jornalistas, governos e organizações políticas internacionais em polvorosa diante da nova cosmografia. O sorriso antes discreto se abre aos poucos em sonora gargalhada, quando à imagem da “cordilheira pirenaica” estalando seus granitos, multiplicando suas fendas, originando novas estradas, o narrador adere à idéia de a Europa, “mãe amorosa”, em trabalho de parto, submetendo-se ao natural movimento de auto-expulsão dos filhos que ganham espaço no mundo. Não podia a força humana nada a favor duma cordilheira que se abria como uma romã²⁴⁶, sem dor aparente, e apenas, quem somos nós para o saber, porque amadurecera e chegara o seu tempo” (SARAMAGO, 2001, p. 31).

²⁴⁶ Lembramos que uma das simbologias mais freqüentes atribuída à romã contempla esse fruto como expressão da “fecundidade maternal”, “quando não designa expressamente a vulva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 787).

Com humor tratado de uma forma que resvala no sarcasmo, a ruptura da Europa na altura da cordilheira dos Pirineus instaura o fragmentário como a grande figura que torna possível, à Península Ibérica, (re)nascido como a ilha Jangada de Pedra, singular personagem, com ares de protagonista, que o narrador saramaguiano ironicamente conduzirá em sua viagem oceânica de busca que estabelecerá contraponto com a mitologia da saudade lusitana.

Em *Mitologia da saudade*, Lourenço (1999, p.14) ressalta que a maneira espontânea de o povo português se voltar para o passado em geral e para o seu em particular é *saudosa* e de tal forma enraizada no tempo glorioso das Descobertas que este passado, tornado historicamente mítico, produz no presente um lugar de sonho que a “alma portuguesa” não quer abandonar. Na apresentação da obra citada acima, Saramago comenta que, em sua trajetória de historiador, Eduardo Lourenço teria sempre se ocupado de Portugal,

[...] um Portugal que, depois de ter inventado, como lhe cabia, os seus mitos fundadores, fantasiosos como todos são, também precisou criar o que poderá ser chamado de mitos mantenedores, cujo ofício tem sido o de sustentar e prolongar as esperanças coletivas, sucessivamente colocadas num porvir que sucessivamente se nega. (SARAMAGO, 1999d).

O porvir constantemente adiado também integra o percurso da fantástica ilha-de-pedra saramaguiana enquanto à deriva, impulsionada em direção à América, num movimento de retorno a tempos de sonhos possíveis. No entanto, a estagnação da embarcação em meio ao caminho nega a sustentação dessa mitologia da saudade. Em tempos modernos, marcados pela descrença, a saudade contingente do passado glorioso que sempre integrou a tradição poética portuguesa se faz vã.

Enfocada em sua busca utópica, como ilha perdida no Oceano Atlântico, a Jangada de Saramago comporta uma aproximação ao “mito verossímil” da Atlântida²⁴⁷, recuperado por Platão. O diálogo com o filósofo da razão ocidental se estabelece no âmbito da fragmentação e deslocamento da Península, espaço onde Saramago instaura a lucidez do humor, lugar em que a dinâmica narrativa é movida, portanto, pelos princípios da racionalidade.

O humor crítico imprime contornos ao fato de ter “um comando civil e literário de espanhóis” desembarcado às ocultas numa praia perto de Collioure na França e, “pela calada

²⁴⁷ Usamos o termo “verossímil” porque, para Platão, a Atlântida seria vasto continente que teria submergido nas águas do Atlântico por volta do ano 9560 a.C. (MANGUEL; GUADALUPI, 2003, p. 38). O mito da Atlântida foi referido por Platão em *Crítias*, segunda parte de uma pretendida trilogia encabeçada por *Timeu*. Ilha auto-suficiente, de grande prodigalidade, que coube a Pósidon e a seus descendentes, quando os deuses repartiram a terra. Segundo o filósofo, a Atlântida “apresentava a forma aproximada de um quadrilátero retilíneo e oblongo, e o que lhe faltava em regularidade era recompensado por um fosso envolvente em toda a sua extensão” (PLATÃO, 2001, p. 163-164; p. 170).

da noite, sem medo ao pio da coruja e ao ectoplasma”, a fim de assaltar “o cemitério onde há muitos anos havia sido enterrado António Machado” e seqüestrar os restos mortais do poeta espanhol para depois enterrá-los em “qualquer parte dos campos de Soría”. A ironia se prolonga em forma de digressões justapostas, marcando por vezes lingüisticamente a presença do enunciador com a assunção da primeira pessoa: “e nós, portugueses, que poeta devemos ir buscar a França, se lá nos ficou algum, Que eu saiba, só o Mário de Sá Carneiro, mas esse nem vale a pena tentar, porque não havia de querer vir” (SARAMAGO, 2001, p. 69-70).

Tornando mais abrangente seu alvo, a ironia saramaguiana cada vez mais acentua a fragmentação do continente europeu e as conseqüências caóticas que advêm de tal fato: Veneza, à qual são atribuídos os apostos de “a cidade dos Doges” e “Aveiro da Itália”, “está como um pântano, é uma aldeia palafita ameaçada” que somente os holandeses poderão recuperar (SARAMAGO, 2001, p. 152).

Direcionando sua seta ao fenômeno da globalização, o narrador aventa a hipótese de que outros países venham, de algum modo, a se desligar também – “Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça”. A tensão alcança a população européia cindida entre os que são partidários da península – “nós também somos ibéricos” - e os que defendem o *slogan* “faça como eu, escolha a Europa” (SARAMAGO, 2001, p. 153, p. 154 e p. 155).

Filha de ilustre continente, “da forte Europa belicosa”, segundo o poeta (CAMÕES, 1972, p. 50), tendo da mãe se desligado, a Península Ilha se posiciona no mundo como navegante heróico predestinado a um grande feito e a grandes dificuldades, como aquelas que advêm do fato de estar a recém-nascida inexoravelmente à deriva, em função de forças interiores inexplicáveis que a dirigem ora para o norte, ora ao sul, a leste ou a oeste. Num jogo especular inexplicável, coincidentemente, aos movimentos interiores realizados pelas personagens correspondem os deslocamentos da grande embarcação. Configura-se uma narrativa que alcança dinamismo por, simultaneamente, conjugar os apelos à lucidez e à imaginação. Dilatam-se as margens entre o passado recuperado à memória e o futuro incerto, entre *Mythos* e *Logos*, por onde navega *A Jangada de Pedra*.

Enquanto a nossa heróica protagonista sulca o oceano Atlântico marcando com novas rotas esses “mares sem horizontes precisos”, como o diz Fernando Pessoa (1981, p. 247), no seu interior, insólitas personagens são acompanhadas de perto pelo narrador do romance que se imiscui entre elas e as flagra em seus momentos de excentricidades inexplicáveis e nas estranhas relações que entre si estabelecem.

Esboça-se na narrativa aquele espaço nebuloso que a desestabilização das barras opostas cria entre o fora refletido para dentro e o dentro marcado no espaço de fora. Servindo-se de uma visão a partir do exterior, o humor saramaguiano é direcionado ao continental enquanto o maravilhoso é recuperado pelo trajeto da memória insular, numa visada interiorizada das personagens que o primeiro capítulo nos apresenta em recortes que exacerbam suas singularidades.

6.2.2 O primeiro capítulo: uma abertura insólita

Apresentando fratura na altura do final do primeiro capítulo, o romance nos expõe uma configuração textual que indicia uma contestação à linearidade temporal que rege o discurso na narrativa tradicional. Acéfalo, como o continente europeu, o discurso espelha a própria ficção; como a ruptura continental que coloca em primeiro plano a península desligada, tal fragmentação textual confere um destaque ao primeiro capítulo, visualizado como lugar experimental e de convergência de grandes reflexões estéticas.

Espaço de efetiva aliança entre autor e leitor, o primeiro capítulo se constitui como um prólogo motivador da leitura, em função do misterioso sumário que antecipa insólitas situações vividas simultaneamente pelas personagens durante a narrativa. A “capacidade reflexiva” e “o caráter metadieético” fazem deste “*resumo intratextual*” um modelo exemplar de *mise-en-abyme*, conforme entende Dällenbach (1979, p. 54). A linearidade temporal é rompida pela antecipação das situações insólitas que, por se constituírem em movimentos temporais retrospectivos destinados a relatar eventos anteriores ao início da ação, acabam por reorganizar a linearidade temporal da narrativa a partir do segundo capítulo.

Com a fragmentação tudo se multiplica. A focalização torna-se abrangente para agasalhar não apenas uma personagem protagonista, mas uma pequena coletividade errante, representativa do povo ibérico em busca do levantamento de sua memória cultural, que procura firmar-se no rochedo navegante que o aninha. Emoldurada por essa situação maior – a vivência em coletividade –, o tratamento das situações pessoais ocorre de forma a justapor acontecimentos aparentemente desconexos, entre si alinhavados apenas pelo fato de serem todos eles inexplicáveis racionalmente e igualmente possíveis desencadeadores do estranho acontecimento geológico.

Ao tecer um panorama das personagens retratando-as em recortes que as evidenciam em situações naturalmente inexplicáveis, o capítulo que abre o romance se apresenta como texto cifrado, cheio de hieróglifos, cujo caráter enigmático prenuncia que adentramos os domínios da imaginação. A ausência do nexos de racionalidade quebra a expectativa de um encadeamento lógico apreendido pelo intelecto que posteriormente será recuperado pela mediação do narrador que, versátil, conjugará, no decorrer da narrativa, o casual ao insólito, o humor ao poético, a despeito de, em momento auto-referencial, confessar que “a mão hesita” diante da dificuldade em “destrinçar” entre “verdade e fantasias” (SARAMAGO, 2001, p. 34).

Essa relação tensa entre realidade e ficção carrega traços da concepção carpentiana acerca do “maravilhoso literário”. Esboçando os parâmetros genéricos dessa forma, no prólogo do seu romance *El reino de este mundo: los pasos perdidos*, Alejo Carpentier diz que “*lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad*” e como condição de percepção dessa iluminação extraordinária, o escritor latino-americano propugna: “*la sensación de lo maravilloso presupone una fe*”²⁴⁸ (CARPENTIER, 1994, p. 15).

Em *A jangada de pedra*, José Saramago experimenta criar uma história que se contrapõe à realidade mais do que se harmoniza com ela. De forma singular, transfigura ficcionalmente o mundo da realidade, submetendo-o à avaliação de um grupo heterogêneo de personagens, o que lhe possibilita explorar a relação realidade/ficção à luz da relatividade das verdades humanas. Trabalhando num universo coletivo, a ficção de Saramago recusa o ponto fixo de visão centrado numa única personagem protagonista para eleger uma visão multifacetada do mundo.

É exatamente a noção de fé, propugnada por Carpentier em seu prólogo, que a ficção de Saramago absorve para focar as personagens de *A jangada de pedra* em suas diferentes possibilidades de ceticismo e fé, face ao insólito criado pela ficção. O conjunto de procedimentos que encaminham a ação das personagens justificam a probabilidade do discurso remeter ao pacto romanesco estabelecido com o leitor e às diferentes formas de percepção do fato ficcional segundo o ponto de vista subjetivo ou objetivo de uma consciência humana. Através das diferentes posturas das personagens frente ao insólito, o

²⁴⁸ Carpentier diz que “o maravilhoso se mostra de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade” e propugna: “a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé” (CARPENTIER, 1994, p. 15).

romance de Saramago incorpora um grande comentário metaficcional sobre a arte do romancista que trabalha o pacto ficcional nos bastidores da criação.

Fechada em torno do maravilhoso e suas leis, a abertura saramaguiana propõe uma outra organização para os acontecimentos que normalmente são narrados respeitando uma coerência causal ou espacial. Esses passam a ser regidos por outra lógica, a lógica da imaginação que sustenta a narrativa dos mitos da Antigüidade ou das narrativas maravilhosas. Através de citações diretas ou indiretas, o primeiro capítulo alinhava o registro de uma intencionalidade: estabelecer diálogo com os mitos da antigüidade greco-latina, o que aponta para um hibridismo temático.

Distante de uma explicação racional que seria possível se fosse um manual, as eloqüentes imagens do primeiro capítulo abrem-se às percepções “que pressupõem uma fé”; a relação lógica causal e espacial passa, no mínimo, a ser suspeita diante das situações inusitadas que conjugam acontecimentos díspares. Contudo, o hibridismo formal produzido pela fragmentação do fio narrativo - que constantemente se parte e é atado, favorecendo a inserção de comentários metaficcionais - lembra a composição textual dos “exercícios de autobiografia”, produzidos por H. enquanto aprendiz da escrita no *Manual de pintura e caligrafia*. Configura-se uma construção textual híbrida, em forma de arquipélago, onde os acontecimentos narrados que conjugam o insólito às ações das personagens se apresentam em blocos fechados como verdadeiras ilhas da imaginação em meio ao oceano de intervenções lúcidas - lugar das pinceladas de humor e das citações que encaminham a intertextualidade.

A primeira “ilha” a ser iluminada pela narrativa é a de Joana Carda, personagem cuja apresentação teatral abre o romance com a primeira conjugação de elementos díspares: “quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois” (SARAMAGO, 2001, p. 7). Com a conjunção “pois” rompe-se o fio narrativo para a inserção de um “mar” de elementos estranhos ao fluxo narrativo, uma digressão cuja presença se justifica pelo seu caráter explicativo, fundamental para o encaminhamento da intertextualidade.

[...] pois, desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se. Como se teria formado a arreigada superstição, ou convicção firme, que é, em muitos casos, a expressão alternativa paralela, ninguém hoje o recorda, embora, por obra e fortuna daquele conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova, usassem distrair as avós francesas a seus netinhos com a fábula que, naquele mesmo lugar, comuna de Cerbère, departamento dos Pirinéus Orientais, ladrara, nas gregas e mitológicas eras, um cão de três cabeças que ao dito nome de Cerbère respondia, se o chamava o barqueiro Caronte, seu tratador. (SARAMAGO, 2001, p. 7).

À relação insólita (chão riscado por vara de negrilho/cães ladrarem em Cerbère), o jogo saramaguiano justapõe o tradicional ato de contar histórias, emoldurado por elementos tais como: realidade e História, ficção e crença, fábula e mito que, por sua vez, enlaçam a epígrafe de Carpentier “*todo futuro es fabuloso*”. A despeito da digressão tornar efetiva a ruptura com o fio narrativo, apontando para uma construção textual híbrida, essa reflexão do narrador pode ser vista como algo consubstanciável à narrativa tendo em vista que o seu tema integra a linha discursiva desenvolvida pela ficção. Os esboços de explicações da relação insólita (chão riscado por vara de negrilho / cães ladrarem em Cerbère) de forma débil ainda se entretecem à performance da personagem que os precede e o comentário indicia o pretendido diálogo intertextual com os contos maravilhosos e os mitos antigos, indireta e explicitamente referenciados a seguir. Como diz Kundera, “é difícil chamá-la de ‘digressão’, porque nesses *romances que pensam* ela está presente *sem cessar*, mesmo quando o romancista conta uma ação ou descreve um rosto” (KUNDERA, 2006, p. 68).

Num movimento lúdico que mais uma vez desestabiliza os limites entre o fora e o dentro, esse mesmo espaço da digressão que é estrangeiro ao fluxo de acontecimentos narrados passa a ser veículo de informações anteriormente omitidas ou se presta à inserção de outro fio narrativo hipotético que seja maleável a acréscimos funcionais. Tais procedimentos encaminham a decifração do enigma proposto pela narrativa.

Através de um comentário, o dado referente ao espaço, anteriormente omitido, emerge do texto e ficamos sabendo que Joana Carda estava em Portugal quando tracejou o chão com a vara de negrilho:

[...] não podendo o sempre durar sempre, como explicitamente nos tem ensinado a idade moderna, bastou que nestes dias, a centenas de quilômetros de Cerbère, em um lugar de Portugal de cujo nome nos lembraremos mais tarde, bastou que a mulher chamada Joana Carda riscasse o chão [...] (SARAMAGO, 2001, p. 8)

Servindo-se de um jogo hipotético, o narrador cria outro espaço narrativo – um fora possível de estar dentro –, onde inclui suposto diálogo com a personagem Joana, diálogo que posteriormente ocorrerá e que simplesmente antecipa falas que integrarão a história de *A jangada de pedra*.

Se a Joana Carda alguém vier a perguntar que idéia fora aquela sua de riscar o chão [...], talvez ela responda, Não sei o que me aconteceu, o pau estava no chão, agarrei-o e fiz o risco, Nem lhe passou pela idéia que poderia ser uma varinha de condão, para varinha de condão pareceu-me grande e as varinhas de condão sempre eu ouvi dizer que são feitas de ouro e cristal, com um banho de luz e uma estrela na ponta, [...](SARAMAGO, 2001, p. 8)

Nesse oscilante movimento *do que é e do que parece ser*, entre um “se” e um “talvez”, o narrador expõe a crença que está na base do pacto que a esdrúxula narrativa de *A jangada de pedra* estabelece com o leitor. Orientada pela flecha da epígrafe, a reflexão de Carpentier (1994, p. 15) “a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé” integra o texto de Saramago, dando um efetivo direcionamento não só ao trabalho do narrador como ao tratamento das personagens.

O momento mais corriqueiro, mais obscuro em meio à mesmice do dia-a-dia pode inaugurar o novo num movimento de eterno retorno. Pessoas comuns, as personagens do romance são flagradas em vivências de situações casuais tomadas da vida que ganham sabor de aventura inusitada pela ficção que as envolve numa esfera mítica ou maravilhosa. Em função da medida desse envolvimento elas nos serão apresentadas equacionadas pela fé ou pelo ceticismo que as move. Ao lado da fragmentação, a questão da crença passa a ocupar posição central no texto.

Aprisionada pela racionalidade que condiciona o ceticismo do tempo histórico que vive, Joana limita sua crença à admissão apenas do insólito ao qual circunscreve sua ação. Filtrada por um universo de dúvidas, a tradição oral dos contos de fadas é posta sob escrutínio.

Sabia que a vara era de negrilho, Eu de árvores conheço pouco, disseram-me depois que negrilho é o mesmo que ulmeiro, sendo ulmeiro o mesmo que olmo, nenhum deles com poderes sobrenaturais, mesmo variando os nomes, mas, para o caso, estou que um pau de fósforo teria causado o mesmo efeito, Por que diz isso, O que tem de ser, e tem muita força, não se pode resistir-lhe, mil vezes o ouvi à gente mais velha, Acredita na fatalidade, Acredito no que tem de ser. (SARAMAGO, 2001, p. 8).

Na concepção de Joana Carda, “o que tem de ser” – a síntese produzida pelo embate de uma situação com o seu oposto - ganha conotação de fato irreversível, do fluxo em direção a algo, determinante de um destino Do qual o homem moderno constituído pela história acredita fazer parte, como se fosse um grande ritual.

A despeito do ceticismo de Joana Carda, a sua ação é funcional à narrativa, uma vez que num passe de mágica, como o fazem as fadas municidas com varinha de condão, aciona outra lógica, a da irracionalidade que rege o mundo de lá, aquele do maravilhoso e dos mitos que normalmente não encontra lugar no *mundo de cá*, este da ficção saramaguiana sempre pautada pela racionalidade da crítica: mundos que, no entanto, a narrativa de *A jangada de pedra* conjuga por privilegiar o trabalho com forças contraditórias. Por conta desse embate, a insólita embarcação desliza em “mares nunca dantes não navegados”

(CAMÕES, 1972, p. 29), movida pela força do imaginário que conduz o fio narrativo sustentado pela performance das personagens, força sutilmente monitorada pela lucidez que o humor crítico reivindica para que se concretize no âmbito das intervenções do narrador.

A imagem persuasiva da personagem que se apresenta com poderes inexplicáveis como uma fada dos contos maravilhosos, é obscurecida pela lucidez do narrador que adentra o cenário narrativo para tentar iluminar o outro lado da inexplicável relação: o fato de terem, em Cerbère, na França, latido os cães feitos mudos pela lenda antiga, por conta de ter Joana Carda riscado o chão em Portugal. O fio narrativo se dilata, enrola-se em torno de si mesmo para acolher a digressão que nele encaixa, com pitada de humor negro, a história dos cães franceses fadados à mudez que ora ladram, provocando o caos na cidade de Cerbère.

A “pretensa” intenção de colocar entendimento na relação inexplicável resvala o absurdo que envolve a hiperbólica reação dos habitantes franceses que, “no limiar da surdez”, passam a sacrificar os animais vociferantes desprovidos das cordas vocais atrofiadas pelo tempo de mudez – mudez a que foram destinados pelo uso “daquele conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova”, forma encontrada para “distrair as avós francesas os seus netinhos”. Tocado os níveis da mordacidade, o narrador sustenta a sutil crítica à fábula francesa esboçada no início da narrativa, ao registrar nova vírgula instaurada pelas vovós: “nessa mesma noite andou a rondar Cerbère um enorme cão de três cabeças, alto como uma árvore, mas calado” (SARAMAGO, 2001, p.7 e p.9-10).

Funcional ao desenvolvimento da narrativa, a referência a Cérbero²⁴⁹ (sugerida de antemão através da associação com o nome da cidade francesa), personagem que integra o bestiário mítico da antigüidade grega, é a chave que nos abre as portas à interpretação do primeiro capítulo de *A Jangada de Pedra* como o espaço que polariza e fecha em si as relações intertextuais estabelecidas entre as personagens que povoam a ficção e as figuras fabulosas que integram os mitos antigos. A despeito de eficaz alfinetada irônica desfechada ao outro lado dos Pirineus, o próprio narrador se inclui como alvo, uma vez que seu humor enlaça elemento maravilhoso da mitologia, “vírgula nova” acrescentada à história por ele narrada que prepara a insólita entrada de Joaquim Sassa no cenário ficcional. Ou seria o novo Herácles cumprindo um dos seus “doze trabalhos”?

Explorando o universo plural da imaginação que trabalha o provável no improvável, o narrador flagra o português Joaquim Sassa durante casual passeio em praia do

²⁴⁹ Cérbero é “o cão de três cabeças e cauda de serpente” que “guarda a entrada do Inferno”. Herácles foi ao Hades para arrastar o monstro até a superfície da terra, lutando com ele apenas com a força dos braços (GUIMARÃES, 1995, p. 103).

norte de Portugal, enquanto distraidamente atira ao mar as pedras que encontra em seu caminho. Até que, estranhamente, a “escura e pesada pedra” por ele lançada “subiu ao ar, desceu e bateu na água de chapa, com o choque tornou a subir, em grande vôo ou salto, e outra vez baixou, e subiu, enfim afundou-se ao largo”. A hipérbole dá o tom aos efeitos produzidos, na verdade, por “pedra pequena, maneirinha, dessas que cabem entre o polegar e o indicador”: “uma onda muito alta veio do largo, espumando e rebentando”, tudo arrastando em seu caminho. Apesar de constatar visualmente o efeito produzido pelo movimento que imprimira ao próprio braço, “o discólobo” se posiciona ceticamente diante do insólito, interrogando o mundo e a si próprio: “Como foi isto, pensou perplexo Joaquim Sassa, como foi que eu, de tão poucas forças naturais, lancei tão longe pedra tão pesada, ao mar que já escurece, e não está aqui ninguém para dizer-me” (SARAMAGO, 2001, p. 11). Para esta personagem, tudo se submete ao crivo da razão.

A narrativa trabalha a simultaneidade ao enumerar situações inexplicáveis pela lógica racional que move o mundo moderno: “tudo obra de um instante único”. O fato insólito que envolve Joaquim Sassa acontece “talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho”. Enquanto o português lançava a pedra ao mar que banha Portugal, a terceira personagem enfocada, Pedro Orce, no interior da Espanha, levantava-se da cadeira e sentia “tremor a terra”. A despeito da incoerente relação estabelecida entre o gesto casual e a invisível sensação tátil, o espanhol crê “que cada pessoa deixa no mundo ao menos um sinal” e por isso não duvida, nem interroga, mas “declara” sua certeza diante do mundo, assim se posicionando diante do insólito: “pus os pés no chão e a terra tremeu”. Diferentemente do cético Joaquim Sassa, mesmo que “toda a gente” jurasse que a terra está firme, “só Pedro Orce afirmaria que ela treme” (SARAMAGO, 2001, p. 12-14).

Se o português Joaquim circunscreve a medida do seu ceticismo a um ver para crer, condicionando o conhecimento do mundo não apenas à própria visão, mas também à visão de um outro, o espanhol Pedro, aberto à sensação do maravilhoso que pressupõe uma fé, também estabelece limites à própria crença, condicionando-a à perceptível força vital que traz em si. O movimento panorâmico da câmera do narrador aproxima personagens entre si contrastantes, evidenciando diferentes formas de posicionamento do homem diante do mundo, quer seja ele apreendido de forma cética ou crédula. Delineia-se um universo onde os limites são desestabilizados uma vez que a narrativa evidenciará que todo cético em alguma medida será crédulo e todo crédulo em alguma medida será cético.

Por baixo do humor leve com o qual conduz a narrativa subjaz a gravidade do narrador (porta-voz de Saramago) que emerge na forma pessimista como identifica o mundo

onde se insere – mundo malicioso e de descrenças. Referindo-se ao episódio vivido por Joana Carda, comenta que nele só acreditaria “uma criança muito crédula, se alguma sobrou dos dourados tempos da credulidade, ou inocente, se o santo nome de inocência assim pode ser jurado em vão” (SARAMAGO, 2001, p. 13).

Essa persuasiva retórica que o narrador imprime pausadamente à narrativa, através da forma como conduz o tratamento individual das personagens, é corroborada pela presença do enunciador que invade o espaço narrativo para nele imprimir sua marca lingüística²⁵⁰. Fica marcado deitivamente o lugar do produtor físico do enunciado que se inclui entre as personagens e opta por se colocar ao lado de Joaquim Sassa - “sou sua testemunha”-, conseqüentemente por partilhar do seu ceticismo: Tendencioso, retoma a primeira pessoa para assumir posição antagônica àqueles que, como Pedro Orce, se julgam “causa dos efeitos todos” ou responsáveis pelo funcionamento do mundo: “forte presunção a sua, se não nossa, que levianamente estamos duvidando” (SARAMAGO, 2001, p. 11 e p.13).

Diluindo o espaço da simultaneidade e submetendo-se às regras da continuidade narrativa, o narrador adia a apresentação de José Anaíço para a manhã do dia seguinte, mesmo porque para tal personagem, dona de “pensamentos vagos e involuntários”, o tempo marcado pelo relógio não conta. José Anaíço é retratado como caminhante solitário, em movimento à deriva, atravessando “uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços”, sendo que “por cima dele, voando com inaudito estrépito, acompanhava-o um bando de estorninhos”. José é a personagem ambígua, oscilante entre o solo onde pisa e o deixar-se levar pelo movimento no céu. No exercício das liberdades românticas que o move, projeta-se na natureza inquietante e é dentro das leis que a regem que circunscreve suas dúvidas: “que quererão de mim estas criaturas” (SARAMAGO, 2001, p. 14-15).

Se um bando de estorninhos acompanha um homem em seu passeio matinal, como um cão fiel ao dono, se espera por ele o tempo de dar a volta a uma lagoa e depois o segue como antes vinha fazendo, não se lhe peça que diga ou averigüe os motivos, pássaros não têm razões mas instintos, tantas vezes vagos e involuntários [...] (SARAMAGO, 2001, p. 15).

Como se sucumbisse à incontida força imaginativa que envolve a construção das personagens no decorrer da apresentação, o narrador aos poucos reduz a mediação. O distanciamento consciente implica assumir a “discrissão” e a parcimônia informativa”, de tal sorte que só saberemos que José Anaíço é português e Maria Guavaira espanhola quando

²⁵⁰ Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 199), enunciador é “aquele que diz *eu*, que ocupa, na interlocução, o lugar de produtor físico do enunciado”.

retomarmos entre os dedos o fio discursivo do romance que se abre à leitura no outro lado do romance fragmentado.

O episódio insólito que envolve Maria Guavaira nos é apresentado, de forma sucinta, sem quaisquer comentários explicativos, num movimento que estica o fio do enigma, um claro convite à decifração lúdica – “não bastassem os quatro enigmas já falados, este nos demonstra que, ao menos uma vez, o conteúdo pôde ser maior que o continente” (SARAMAGO, 2001, p. 16) - um espaço, portanto, onde o leitor ávido de tomar entre os dedos o fio da leitura é convidado a reinar livremente.

E agora esta mulher, Maria Guavaira lhe chamam, estranho nome embora não gerúndio, que subiu ao sótão da casa e encontrou um pé-de-meia velho, dos antigos e verdadeiros que serviam para guardar dinheiro tão bem como uma casa-forte, simbólicos pecúlios, graciosas poupanças, e achando-o vazio pôs-se a desfazer-lhe as malhas, por desfastio de quem não tem outra coisa em que ocupar as mãos. Passou uma hora e outra e outra, e o longo fio de lã azul não pára de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho [...] (SARAMAGO, 2001, p. 16).

Com a condensação - “conteúdo maior que o continente” -, o enigma que envolve Maria Guavaira se exacerba, alcançando uma radicalização face à *escritura*. A exploração da função expressiva da linguagem torna a leitura do fragmento ainda mais misterioso do que os que o precederam. Chega mesmo a se identificar com o gênero “quebra-cabeças” que, segundo Hutcheon (1980, p. 154), é uma forma “lingüística velada” de apresentação do discurso metaficcional. O segmento conjuga elementos espaciais que indiciam a elevação, o retorno ao passado antigo, a busca de valores, a inexorável continuidade do tempo – associação insuficiente ao esboço de um sentido amplo a não ser o estabelecimento de um contraponto com Joana Carda, aquela que abre o romance tracejando o mundo, representativa do homem moderno constituído pela história que, determinado, olha o seu destino à frente.

Cúmplice do leitor, o narrador faz alguns acréscimos sobre a singularidade do espaço e da personagem:

A esta casa silenciosa não chega o rumor das ondas do mar, de passarem aves a sombra não escurece a janela, cães haverá mas não ladram, a terra, se tremeu, não treme. Aos pés da desenredadeira o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta onde esta (SARAMAGO, 2001, p. 16).

Alinhavados, os novos elementos apontam para um espaço que parece não pertencer a este mundo, espaço de difícil apreensão a nós, leitores. Diante do dilema que nos é apresentado, reconhecemo-nos tão céticos quanto Joaquim Sassa e o narrador deste romance.

Tendo Maria indagado “a ponta onde está”, configura-se no texto um posicionamento humano de crença numa transcendência, crença que algo invisível se mostrará palpável, possível de ser recuperado num movimento em direção ao passado. Seguindo a linha de construção das demais personagens em relação ao grau de crença/ceticismo que as move, constata-se que o direcionamento ao passado circunscreve a medida da fé da personagem Maria Guavaira. Fechada em torno dos valores do passado, a espanhola da Galiza²⁵¹ põe em dúvida o mundo lá de fora: “aqui nestes sítios não se deu por nada, se saltarmos os montes e descermos à costa é sempre o mesmo mar” (SARAMAGO, 2001, p. 179). Seu mundo de crença em algo inalcançável pela razão sustenta o discurso de Carpentier: *todo futuro es fabuloso*.

Diante desse conjunto de situações insólitas, o leitor é instigado a entrar no “jogo” e descobrir os códigos e regras seguidas pelo ato da escrita, configurando uma das formas encobertas de narcisismo que a diegese utiliza, segundo Hutcheon (1980, p.154). Em busca de alguma certeza, cabe ao leitor fixar o campo semântico introduzido pelas citações de Ariadne e do cão Cérbero e pelas alusões aos contos de fadas e lendas como terreno a ser trilhado rumo às relações que o texto possa estabelecer com outros textos. Outro caminho implica olhar “o fio de lã azul” que “não pára de cair” e traduzi-lo como metáfora da leitura e, assim, através de sucessivas metáforas, adentrar o texto em suas relações consigo mesmo. Os dois caminhos oferecem possibilidades de espelhamento. O emprego do recurso da metáfora aplicada à ação das personagens encaminha reflexões sobre o próprio fazer literário e a teia de relações intertextuais, que confere vários contornos às personagens durante o relato, possibilita ao texto reconhecer-se como gênero, na medida em que nos oferece reflexões sobre a personagem de ficção em face ao herói épico.

6.2.3 As possibilidades metaficcionalis das personagens

Em *A jangada de pedra*, o tratamento das personagens encaminha o discurso metaficcional que toda narrativa de Saramago normalmente incorpora no seu desenrolar, esse

²⁵¹ Galiza ou Galícia: uma das dezessete regiões autônomas da Espanha (ENCICLOPÉDIA, 2000, p.262).

movimento especular da narrativa que tende a sempre se recurvar sobre si mesma. Ao sulcar o chão casualmente, Joana Carda espelha o ato da escrita ficcional que reproduz o percurso de uma história com início e fim, condicionada às leis da lógica temporal que regem a sucessividade dos acontecimentos na linearidade da prosa. A interrupção do traço confirma a opção de uma forma heterogênea que contempla a fragmentação do fio narrativo anunciada por H. no *Manual* – “sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta” (SARAMAGO, 1993, p. 46).

Joana Carda nos é apresentada como aquela que marca o chão onde pisa com um traço feito com o auxílio de uma vara, gesto que, embora casual, transforma o tempo e o espaço do mundo (o tempo, delimitado pela distância entre dois pontos – *um começo e um fim* – e o espaço, distinguido em suas duas faces *cá e além*). A ação de Joana se insere numa lógica temporal determinante das transformações espaciais do mundo, a mesma lógica que rege o fluxo dos acontecimentos numa narrativa. Seu ato ganha dupla significação, pois pode ser lido dentro do contexto histórico ou como metáfora do ato da escrita (nos moldes do lavrador que sulca a terra em *Levantado do chão* e do pintor que traceja a tela no *Manual de pintura e caligrafia*). Segundo Kundera, com uma só metáfora, uma “*metáfora que pensa*”, o romancista pode integrar à sua escrita “uma reflexão intelectualmente exigente e fazer dela uma parte indissociável da composição” (KUNDERA, 2006, p. 68-69).

Num passe de mágica, como fazem as fadas municiaidas com varinha de condão, Joana Carda estabelece uma dialética entre o *lado de cá* regido pela lógica da racionalidade e o *lado de lá*, regido pela lógica da irracionalidade, uma forma de expor uma reflexão sobre o próprio fazer literário do romance, hesitante entre a fantasia da imaginação e a lucidez da autocrítica.

Na composição da personagem Joana Carda, o discurso metaficcional encontra o espaço da escrita romanesca no risco feito - “por tê-lo feito é que estas coisas acontecem” (SARAMAGO, 2001, p. 119); com Maria Guavaira abre-se a possibilidade do texto incorporar referência ao espaço da leitura – como aquele que, enquanto desfaz, reconstitui.

A dissimulação da textura pode levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. (DERRIDA, 1997, p. 7).

Durante a narrativa, Joana Carda e Maria Guavaira trabalham num nível de cumplicidade explicável por representarem as duas faces da mesma moeda: a sedução da palavra, quer seja pela escrita, quer seja pela leitura. A relação mágica que a narração

estabelece encontra sua expressão na fala do narrador, quando se refere ao “conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova” (SARAMAGO, 2001, p.7).

No universo das personagens masculinas, a apresentação também incorpora a projeção auto-referencial do ato da escrita. Com Joaquim Sassa, esboça-se o poder da palavra ficcional que, como pedra lançada ao mar, comunica-lhe algo, provoca rumor e ondas transformadoras nas praias que alcança. No discorrer das aventuras no interior da península, Joaquim Sassa estabelecerá uma forte relação de amizade com José Anaiço, o “passarinheiro” ébrio e livre, aquele que busca, nos contornos da natureza, um sentido para o mundo que intui. Sua ambígua apresentação encaminhará reflexão em torno da forma livre que contempla aliança feliz entre as funções referencial e poética da linguagem, linhas de força que a ficção saramaguiana seguramente elege e percorre.

Em seus estudos sobre a mitologia poética, Frye reflete que a obra de arte, pensada como análoga à natureza, implica profunda “sincronização entre um organismo e os ritmos de seu meio ambiente” e se configura como “um ritual” desde que seja “expressão deliberada de um desejo de sincronizar energias humanas e naturais” (FRYE, 2000, p. 21). Através da performance de José Anaiço, a ficção de Saramago incorpora reflexão sobre o impulso ritualístico que canaliza as potencialidades do ficcionista para o movimento da escrita. Apesar de ébrio, o movimento da personagem que acerta os seus passos ao movimento dos estorninhos no céu configura-se como expressão deliberada de um desejo de estabelecer sincronia entre as suas energias humanas e as da natureza. Uma vez estabelecida tal sincronia, tanto a personagem como o ficcionista, solitários, se abandonam ao movimento naturalmente conduzido pela observação.

A personagem Pedro Orce integra o grupo das reflexões metaficcionais através da sua construção em torno de forte percepção sensorial do mundo. Durante a narrativa, Pedro será a única personagem que perceberá, através de sua aguda sensibilidade, o deslocamento da península. Antenado com o mundo exterior através da carga de sensibilidade que carrega, ele é aquele que sofre porque percebe o caos do mundo em fratura, por ser a ponte entre o interior preservado e o exterior em polvorosa. Espelha a própria jangada que busca estabelecer novos contatos com o que resta do mundo. Com tais atributos, Pedro Orce se presta à autoconsciência do ficcionista que reconhece em si o lado do escritor cronista ligado à marcha do tempo e, no romance que produz, a presença da crônica, local da expressão da crítica sobre o mundo.

Quer seja profundamente entretido à narrativa, quer seja provocador da sua fragmentação, o discurso metaficcional de Saramago vai expor ao leitor os andaimes de

uma poética de construção ficcional atrelada à ação das personagens que povoam os seus romances. Se a regra esboçada pelo pintor H. em seu manual é válida - “toda pintura deve ser feita do lado de cá” (SARAMAGO, 1993, p. 48) -, encontramos traços do “lado de cá” do pintor-calígrafo na forma como Joana Carda sulca o chão com a vara de negrilho, nele marcando um começo e um fim, o mesmo fim que Maria Guavaira procura na leitura do fio do tempo deslizante entre suas mãos; na forma como Joaquim Sassa lança pedra ao mar, nele provocando revoluções; como o ambíguo José Anaiço, com ares de poeta, se prende ao movimento dos pássaros; ou como Pedro Orce, cronista antenado que percebe o movimento do seu próprio tempo.

O registro dos acontecimentos insólitos que envolvem a ação das personagens errantes no interior da Península - um campo semântico múltiplo - reforça o fragmentário como matéria-prima da construção ficcional. O apelo ao imaginário, tocado por elementos mágicos, traz o mítico e o maravilhoso para o interior da ficção que, assim, modela artisticamente as incertezas do momento presente. Navegar à deriva pelo fabuloso imaginário coletivo enlaçado pela ficção encaminha a lucidez necessária aos olhares do ficcionista crítico do próprio tempo e autocrítico do gênero que pratica.

6.2.4 Um estudo sobre a personagem de ficção face ao herói épico

Impulsionado pela intenção do seu criador de elaborar uma resposta à situação política gerada pela entrada de Portugal e Espanha na União Européia, o romance *A jangada de pedra* coloca, ao mar, insólita “península de pedra” navegante à deriva em busca das raízes identitárias da cultura ibérica. Essa odisséia sem destino pré-concebido passa a ser a do próprio romance à procura do seu reconhecimento como gênero ficcional produzido pela literatura ibérica contemporânea. Inevitavelmente, o texto de Saramago ancora na épica camoniana, nas lendas transmitidas pela tradição oral e nas aventuras quixotescas, para delas extrair arquétipos gerados pela mitologia clássica greco-latina, pela crença popular e pelo romance moderno, com o quais confere contornos às personagens que povoam o cenário romanesco do final do século XX. A estrutura do romance *A jangada de pedra* e as complexas relações intertextuais estabelecidas através das ações das suas personagens edificam um espaço de espelhamento favorável à autoconsciência do gênero, a partir da configuração do “herói” romanesco frente ao herói épico.

No nível do relacionamento estabelecido com outros textos, o movimento de auto-reflexão se faz de maneira encoberta, mas de modo a ser desvelado pelo processo de leitura, pois conforme diz Frye, “alguns arquétipos acham-se tão profundamente enraizados em associação convencional, que dificilmente podem deixar de sugerir tal associação” (FRYE, 1973, p. 105).

Para atribuir contornos à personagem de ficção, segundo Saramago, seguimos o caminho da associação convencional, no trabalho de desvelamento das intrincadas relações intertextuais estabelecidas pelo romance *A jangada de pedra* e juntamos “pontas que saem” da nuvem criada por sua ficção: justapomos o cão francês Ardent, que o humor saramaguiano das fronteiras explicitamente atrela à figura mítica de Cérbero, à personagem Maria Guavaira, que o narrador diz não se chamar Ariadne, e estaremos circulando no universo semântico dos mitos gregos antigos. Personagens verossímeis ganham vida ao serem envolvidos pelas “nuvens” que emanam dos arquétipos produzidos nos mitos antigos.

Joaquim Sassa, o “discólobo” que, ao lançar pedra pesada longe no mar, provoca grandes ondas, ganha a caracterização de Herácles (Hércules), aquele que “provocou uma chuva de pedras; usando-as como projéteis” contra ladrões (KURY, 2003, p.185-186). Tal associação convencionalizada é corroborada pelo antagonismo inexplicável da parte de Joaquim Sassa em relação ao cão Ardent²⁵², a partir do momento em que este integra o grupo das personagens errantes: “enervado Joaquim Sassa atirou-lhe uma pedra, das correntes, Não gosto de cães” (SARAMAGO, 2001, p. 142).

Construída em torno da atração que o espaço aéreo nele exerce, a personagem José Anaiço busca referências na natureza, quer seja na sombra das árvores, quer nas formas desenhadas no céu pelo deslocamento dos estorninhos que sempre o acompanham em seus passeios na região do Ribatejo, em Portugal. Cúmplice do trabalho do leitor, o narrador atribui papel de auxiliar mágico aos estorninhos quando prepara a narração do episódio que registra o alvoroço provocado por esses animais alados no espaço da fronteira, facilitando a passagem dos portugueses José e Joaquim para a Espanha: “Tal como naquelas histórias de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias, ou nas outras não menos admiráveis aventuras homéricas, em que, por prodigalidade da árvore fabuleira ou telha dos deuses e mais potências acessórias [...]” (SARAMAGO, 2001, p. 65).

²⁵² Tal antagonismo gratuito ancora a intertextualidade estabelecida entre a ficção e o mito antigo, pois lembramos que num dos seus famosos trabalhos, o herói grego domina completamente o cão Cérbero, reconhecido ancestral do cão Ardent criado pela ficção.

Através da metáfora dos estorninhos, a narrativa recurva-se sobre si mesma, incorporando comentários que funcionam como setas orientadoras da leitura das complexas relações intertextuais estabelecidas com as narrativas produzidas pela cultura ocidental. Aqui, o discurso do narrador aponta para a contraposição entre as aventuras produzidas pelos romances e contos de fada e a fábula antiga primordial.

“Tão absortos iam os viajantes” que não percebem que os pássaros “mudavam bruscamente de direção, em golpes de asa rápidos, sucessivos, e a terra era como se rodasse em torno da ponte, tornando-se o norte leste e depois sul, o sul oeste e depois norte” (SARAMAGO, 2001, p. 103). Os passos das personagens à deriva no interior da península refletem a expectativa que o enunciador do texto tem da sua recepção pelos seus leitores: “Já foi dito que os homens, mesmo quando estas coisas olham, não as entendem, também as não entenderam desta vez” (SARAMAGO, 2001, p. 103).

Entretanto, a fruição do texto está nesse velar a relação intertextual e apontá-la claramente em forma de flechas no céu. Entendendo a mensagem, procuramos ler a imagem formada pelo movimento dos estorninhos no céu, após o encontro arrebatador entre José Anaiço e Joana Carda, no Hotel Bragança, em Lisboa:

Vindos de todas as partes do horizonte, os estorninhos desceram subitamente sobre as árvores do jardim [...] levantaram vô todos juntos, cobriram com uma grande mancha negra e vibrante o jardim, [...] Joana Carda e José Anaiço olhavam sem perceberem o que se estava a passar, então a grande massa afilou-se, tornou-se cunha, asa, flecha, e depois de três rápidas voltas, os estorninhos dispararam na direção do sul, atravessaram o rio, desapareceram longe, no horizonte. (SARAMAGO, 2001, p. 117).

Seguimos a flecha certa indicativa no céu e retomamos a narrativa nela inscrevendo Eros (Cupido)²⁵³, desvelado na personagem José Anaiço, que se apresenta ambíguo, ora encantador, ora encantado. Coincidentemente, o relato promove uma alteração em seu rumo, à medida que as personagens José e Joaquim se despem das caracterizações de

²⁵³ Segundo Kury (2003, p. 130), representado alado ou não por poetas e escultores, o Eros da Mitologia Grega (ou o Cupido, dos romanos) tem poder irresistível e sujeita todos às suas flechas certas. Dissertando sobre o poder de Eros, ligado à sua extrema beleza, Brunel cita Aristófanes, que o chama de “Eros o desejado, do dorso cintilante com asas de ouro”, e Hesíodo, que o considera “*kallistos*, ‘o mais belo entre os imortais’ - “aquele que rompe os membros e que, no peito de todo deus como de todo homem, doma o coração e a vontade do bem”. Brunel acrescenta que a mesma figura mitológica, sob nome de Amor, é inserida nas *Metamorfoses* (séc. II d.C.) por Apuleio. Na lenda, que possui um sentido alegórico, pois “evoca as andanças da alma humana à procura da beleza ideal”, o Amor desposa Psiqué, uma bela mortal que não tem direito a vê-lo, sendo que o amante sempre a ela se apresenta velado. Nas manifestações literárias da Idade Média, o retrato do Amor não segue o modelo dos poemas gregos, sendo representado como deus adulto portando uma coroa de rosas (BRUNEL, 2000, p.320; 322).

deuses do Olimpo e se deixam envolver pela armadura de Quixote e pelos andrajos de Sancho Pança. Entretanto, a relação com os mitos fundadores da cultura ocidental se sustenta à custa de dissimulações. De qualquer forma, instaura-se no texto um espaço de tensão no nível das relações intertextuais que, inevitavelmente, acaba por afetar o desempenho das personagens.

Graças a uma atuação do narrador que se mostra hesitante entre a verdade e a fantasia, que ora nega o princípio, ora mostra clara seta no céu, o leitor se depara com um jogo de esconde-revela a presença do outro na narrativa. Hesitantes como o narrador da história, chegamos ao quinto capítulo (o todo do romance apresenta vinte e três fragmentos que chamamos capítulos), dedicado ao encontro entre os portugueses Joaquim Sassa e José Anaíço. E o que a narrativa nos mostra é fantástico: como um ator que se transforma nos bastidores, José Anaíço, despojado das vestes do Eros saltitante dos campos do Ribatejo, se apresenta ao leitor com nova caracterização. E os estorninhos - “sua coroa de criaturas aladas” - que ainda permanecem em formação “não adivinham que vão ter de viajar para muito longe” (SARAMAGO, 2001, p. 63; p. 57).

“A janela abriu-se, não é fácil ver quem nesta casa mora”. O professor José Anaíço adentra o cenário narrativo quando procurado por Joaquim Sassa. Ainda carregando traços da caracterização anterior, como se fosse o Amor que estivesse na sombra para Psiqué, a apresentação de José a Joaquim é teatral. Diante da visita, é flagrado “de costas para a cozinha, donde a luz vem, continuamos sem saber que feições são as suas, parece este homem que se esconde, e não é tal”. Somente à luz do dia, a personagem se revela fisicamente ao olhar do outro. Os detalhes são flechas certeiras em direção à nova leitura intertextual: “José Anaíço sorria, viam-lhe os dentes muito brancos, fato a registrar” e “no conjunto da cara nenhuma feição sobressai em particular, mas há uma certa harmonia nas faces magras, ninguém tem obrigação de ser bonito” indiciam o paralelismo ao arquétipo da mitologia que a literatura universal privilegia. Coincidentemente, ocorre uma relação especular entre as feições dos dois portugueses, pois Joaquim Sassa se mostra ao narrador com “cabelos castanhos escuros, lisos, as faces magras, o nariz realmente comum, os lábios parecem cheios apenas quando falam” (SARAMAGO, 2001, p. 57, p. 59, p. 63 e p. 57).

Nos moldes das normas do manual estético do pintor saramaguiano que confere imenso poder ao detalhe colocado em primeiro plano, a ênfase que o narrador confere ao detalhe da aparência física de Joaquim - “fato a registrar” - ganha funcionalidade em função do caráter indicativo de nova relação intertextual em andamento. A fascinação pelo detalhe, que tudo fala, é identificada na forma como o narrador descreve José, dando um *close up* nos seus dentes; concretiza-se assim a aproximação à figura de Cervantes, por ele mesmo, que

consta do “Prólogo ao leitor”, das *Novelas Ejemplares*, onde o escritor espanhol também chama a atenção para os próprios dentes, só que não tão harmônicos quanto os da personagem saramaguiana:

*Este que véis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondência los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de La Galatea y de Don Quijote de la Mancha*²⁵⁴ (CERVANTES, 2004, p. 17)

Sem dúvida que a superposição entre as figuras de Cervantes e Quixote é absorvida pela ficção de Saramago que conjuga, de forma especular, os dois portugueses, aproximação essa coroada pela sintonia imediata que se estabelece entre ambos quando José Anaiço assume a voz narrativa – “cada palavra à espera ou à procura da seguinte” – e conta a história do rei que deu ao fidalgo uma ilha imaginária”. A interrupção do relato para perguntar ao interlocutor “diga-me você se sabe doutro país onde pudesse ter acontecido uma história como esta” (SARAMAGO, 2001, p. 61) evoca a outra história de um “rei” imaginário – Quixote - que presenteia o seu fidalgo “Sancho Pança” com uma ilha “bem-feita e bem direita, redonda e bem proporcionada, e muito fértil e abundante”, onde, se o seu governador souber “ter manha”, poderá “com as riquezas da terra granjear as do céu” (SAAVEDRA, s/d, p. 679). A partida dos dois portugueses no velho Dois Cavalos - Rocinante & Companhia – para viver aventuras em terras ibéricas sela a nossa certeza em relação ao dialogismo estabelecido entre as ficções de Saramago e de Cervantes. Tal colóquio satisfaz a retórica que o escritor da literatura portuguesa vem desenvolvendo durante a narrativa de *A jangada de pedra* sobre o romance, cujo modelo maior sempre será *Dom Quixote*, de Cervantes.

Robert Alter destaca que Cervantes é modelar pelo fato de ter sido ele o iniciador de duas tradições do romance: “a sua justaposição das fantasias literárias extravagantes à realidade larvar aponta o caminho aos realistas” e “a sua manipulação saborosamente

²⁵⁴ Segue tradução de Sérgio Molina: “Este que aqui vedes de rosto aquilino, de cabelo castanho, testa lisa e descarregada, de alegres olhos e de nariz curvo, embora bem proporcionado; as barbas de prata, que não há vinte anos eram de ouro, os bigodes grandes, a boca pequena, os dentes nem miúdos nem graúdos, pois não tem mais do que seis, e estes mal postos e pior dispostos, porque não têm correspondência uns com os outros; o corpo entre dois extremos, nem grande, nem pequeno, a cor viva, mais branca do que morena, as costas algum tanto encurvadas e os pés não muito ligeiros; este digo que é o rosto do autor de *A Galatéia* e de *Dom Quixote de La Mancha*” (COLOMBO, 2005, p. Especial 2) .

ostentosa do artifício que ele constrói estabelece um precedente para todos os futuros romancistas autoconscientes' (ALTER, 1998, p. 107).

Ao introduzir o diálogo com Cervantes no cenário do seu romance, Saramago estabelece um contraponto com as relações intertextuais sugeridas nas situações destacadas no primeiro capítulo. Apenas esboçadas em tênues pinceladas no início, as imagens de Quixote e Sancho Pança vão ganhando força na atuação dos portugueses Joaquim e José em *Dois Cavalos* - no interior de Portugal. Entretanto, os cavaleiros andantes dos tempos contemporâneos são confrontados com os estorninhos que, conforme sugere a sensibilidade de Joaquim, “por algum motivo”, não os largam – “quem sabe o que estará para acontecer” (SARAMAGO, 2001, p. 64).

Sugestivamente, o romance que fala da sua ancestralidade em confronto com os tempos cervantescos encaminha as suas personagens para o espaço caótico de fronteira entre Portugal e Espanha, espaço favorável ao discurso metaficcional do narrador que superpõe ao espaço caótico da fronteira a dubiedade das fronteiras entre a realidade e a ficção. Regido pelo ceticismo dos novos tempos, Saramago nos mostra que a fábula sobrevive com roupagens outras. Nesse sentido, é fundamental o papel conferido à personagem Pedro Orce. Filtrado pela ótica dos portugueses Joaquim e José, o espanhol Pedro Orce nos é apresentado como “homem passante dos sessenta anos, magro de cara e corpo, de cabelo quase todo branco”; o narrador nos informa ser ele “farmacêutico de profissão” (SARAMAGO, 2001, p. 76-77).

Pedro Orce polariza relações intertextuais que sustentam aproximações intermitentes da ficção contemporânea à épica produzida na antigüidade clássica. Para que a figurativização da personagem possibilite tais aproximações, fixamos alguns momentos do seu percurso dentro da narrativa. O primeiro circunscreve-o ao seu espaço de origem - Venta Micena, povoação ao lado de Orce, ambos próximos a Granada, na Espanha - local árido, “como um deserto lunar”, famoso pelas descobertas arqueológicas. Além do nome sugestivo à narrativa, Venta Micena - “talvez que a estas remotíssimas paragens tenham chegado uns gregos de Micena, fugidos á loucura dos Átridas” (SARAMAGO, 2001, p. 75) - , a referência à ancestralidade ilustre reforça prováveis relações intertextuais com arquétipos produzidos pelos mitos da Antigüidade.

O espanhol Pedro ocupa lugar de destaque dentre as demais personagens, pois os traços que o ligam à figura de Poseidon²⁵⁵, da mitologia grega (Netuno, para a romana),

²⁵⁵ Deus dos mares e dos tremores de terra, também ligado ao princípio de fecundidade. Em *Crítias*, Platão atribuirá a Poseidon “o poder de fazer esguichar do chão duas fontes de água, uma quente, a outra fria, e fazer

culminam em insólita metamorfose no deus mitológico. Sua singular sensibilidade de “sismólogo” relaciona o interior da península ao “outro” mundo inapreensível pelo horizonte visualmente ofuscado. Entretanto, não lhe basta sentir o movimento da jangada de pedra. Quer ver “o rochedo passar”, quer conhecer Lisboa. A sua vontade de “sentir, ver e saber” o fará condutor do pequeno grupo itinerante em viagem no interior da Espanha e Portugal até a chegada em Lisboa.

Antes de partir ao lado dos portugueses Joaquim e José, a fim de “descobrir o outro mundo”, Pedro Orce lhes mostra sua “terra natal”. Assim, fixamos a imagem desta personagem no momento “heróico” de desligamento do lar, gesto de despedida “que abrange a mísera aldeia” de casas raras e dispersas que se “confundem com a cor do chão” (SARAMAGO, 2001, p. 80-81). A ênfase maior conferida a Pedro Orce diz respeito ao destino “heróico” que cumpre durante o desenvolvimento da narrativa, graças ao grau de proximidade que estabelece com Ulisses, de Homero. Na “odisséia” revivida em terra peninsular, não faltarão o cão Argos, Circe e Penélope.

Não faltam confusões nas estradas tumultuadas pelos espanhóis e portugueses em fluxos desordenados no interior da península percorrida também pelos dois portugueses que revivem “quixotes” sendo conduzidos pelo espanhol que carrega em si traços do “herói épico” - “o pior são as nuvens de poeira que Dois Cavalos levanta, tem pouca habilidade para bater e guarda avançada” (SARAMAGO, 2001, p. 94). O sentido metafórico da tensão entre o epos antigo e o romance é encaminhado pelo discurso do narrador que enumera expressões como para referir-se à situação caótica de Lisboa: “hostes populares invasoras”; “soldados filhos do povo”; “terrível choque”; “dramáticos desencontros”; “irresistível veracidade do relato”; “movimento popular de ocupação”; “não se pode fugir à natureza” (SARAMAGO, 2001, p. 95; p. 96; p.97; p. 98).

Destaque-se o humor irônico que perpassa a fala do narrador – atento à querela entre os gêneros antigo e moderno - quando narra que “Pedro Orce, apesar da idade, brigava como se esta fosse a sua terra, os outros faziam o melhor que podiam, talvez um tanto menos, por pertencerem à raça pacífica” (SARAMAGO, 2001, p. 97).

Na cidade, o caos se exacerba com os problemas sociais decorrentes da economia abalada pela situação inusitada do deslocamento da península, sempre registrado com humor cáustico. Por sua vez, não é menos caótica a situação do narrador, frente ao seu trabalho de apagamento das amálgamas intertextuais, estabelecidas entre as personagens romanescas e os

nascer sobre a terra plantas nutritivas de todas as espécies, em abundância” (CHEVALIER; GEERBARANT, 2000, p. 738)

arquétipos míticos da antigüidade greco-romana, e de reconstrução delas a partir do modelo cervantesco. Está como Joaquim, José e Pedro, pressionado “entre atores e espectadores”, entre as personagens do romance e os seus leitores. Passa a atuar com uma certa volubilidade, fala da força do passado e do tempo necessário a grandes mudanças - “grandes mudanças que não puderam ser feitas em vinte e quatro horas”; por outro lado, refere-se à perda dos bens – “[...] tudo foi levado pelo poderoso sopro que varreu por sobre o mar, nas trinta e duas direções da rosa-dos-ventos, os bens móveis dos fugitivos, haja esperança de recuperar o resto um dia, tempo havendo, e paciência” (SARAMAGO, 2001, p. 100). Até que a explosão de subjetividade acontece em comentário explicitamente metadieético:

A esses observadores que conseguem ver um completo olimpo de deuses e deusas onde não há mais que simples nuvens passando, ou àqueles que têm diante dos olhos Júpiter Tonante e Ihe chamam vapor atmosférico, não nos cansaremos nunca de recordar que não basta falar de circunstâncias, com a sua divisão bipolar entre antecedentes e conseqüentes, como por abreviação de esforço mental se usa, mas sim é necessário considerar o que infalivelmente se situa entre uns e outros, digamo-lo por extenso e na sua ordem, o tempo, o lugar, o motivo, os meios, a pessoa, o fato, a maneira, se tudo não for medido e ponderado espera-nos o erro fatal no primeiro juízo proposto. (SARAMAGO, 2001, p. 100-101).

Totalmente desvinculado do fio narrativo, o trecho destacado faz, da ficção onde se insere, o seu próprio tema. Extremamente funcional à interpretação do discurso metaficcional que se entrelaça ao fio narrativo, essa digressão explícita aquilo que o narrador tem articulado, de forma mais dissimulada, através da metáfora. Nos moldes de Cervantes que, conforme observa Alter (1993, p. 107), se esforça por “nos conscientizar de que o cavaleiro é apenas um modelo natural de papel machê, um entrecho de palavras, imagens, gestos inventados e ações, que existe entre as capas de um livro de Miguel de Cervantes”, José Saramago, aqui, nos revela as suas personagens como seres de papel pertencentes a um gênero específico de criação ficcional.

O caráter dissertativo do comentário encaminha a presença do sujeito enunciador responsável pela “retórica da ficção” implícita ao texto, conforme Booth. Este teórico afirma que “embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” e “o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo” (BOOTH, 1980, p. 38).

José Saramago timbra, com sua presença, o texto por ele produzido, quer seja de forma explícita, através de lúcidos comentários, ou indiretamente, através do humor; quer seja de forma mais dissimulada, privilegiando a cena narrada à objetividade daquela que é

dramatizada, passando tudo o que será narrado pela perspectiva de um narrador por ele instaurado e que nele se inclui; quer seja pelo recurso da metáfora ou alegoria. O escritor nega-se a se retirar para os bastidores da sua ficção. Em *A jangada de pedra*, as estratégias que elege lhe possibilitam tecer uma retórica em torno do riso melancólico, argumentar o seu ceticismo diante do mundo, através das performances de personagens que se mostram tal qual consente a sua condição humana em tempos contemporâneos. O seu romance só pode falar dessas personagens verossímeis que pertencem à idade de ferro; no universo romanesco, não há lugar para o herói épico dos tempos dourados.

Na digressão destacada, a transição abrupta dos tempos verbais que sustentam o mundo narrado para o tempo presente do indicativo é índice lingüístico da entrada no universo do comentário. A transição formal, corroborada pela assunção da primeira pessoa do plural, é acolhedora do desvio temático que desloca o centro de interesse do universo da ação das personagens para o comentário sobre a própria obra. Instaure-se no texto a heterogeneidade²⁵⁶ provocadora da tensão entre a digressão e a progressão da história. Identificamos, especificamente neste fragmento de *A jangada de pedra*, uma manifestação de um narrador que se posiciona no texto com liberdade, contribuindo para a construção de uma escrita ébria, que privilegia a linha curva - “Em as várias artes, e por excelência nessa de escrever, o melhor caminho entre dois pontos, ainda que próximos, não foi, e não será, e não é a linha a que chamam reta, [...]” (SARAMAGO, 2001, p. 102-103).

Hutcheon (1980, p. 9) considera que a metaficção praticada nos romances contemporâneos tem as suas raízes mais distantes em Cervantes, mais propriamente na intenção básica paródica - destino do gênero - como começou em *Dom Quixote*: uma intenção de desmascarar convenções mortas apelando para contestações e espelhamentos. Ainda dentro do estudo das fontes da forma explícita de auto-referencialidade praticada na contemporaneidade, Hutcheon destaca as suas manifestações em Sterne e Diderot no século XVIII. Lembramos que a simpatia de Saramago pela literatura praticada por Sterne e Diderot se manifesta na forma como esses escritores são evocados²⁵⁷ em suas epígrafes. Considerando

²⁵⁶ De acordo com a teoria de Weinrich sobre os tempos verbais no interior do texto, o emprego do tempo presente - tempo do mundo comentado - numa narrativa marcada pelo pretérito implica uma transição temporal que confere ao texto um caráter de heterogeneidade, por vezes intensificado também pela alteração de pessoa (WEINRICH, 1973, p 25-32).

²⁵⁷ O diálogo com a forma livre preconizada por Diderot fica registrado na epígrafe que recebe o texto experimental *O ano de 1993*: “*Mais il me semble que ta voix est moins rauque, et que tu parles plus librement*” (“parece-me que a tua voz é menos rouca, e que tu falas mais livremente”) (SARAMAGO, 1987). A atração pela linha curva e fragmentada preconizada por Sterne fica registrada na epígrafe de *O homem duplicado*: “acredito sinceramente ter interceptado muitos pensamentos que os céus destinavam a outro homem”(SARAMAGO, 2002 a, p.7). Garrett, que se filia a Sterne, ganha espaço na epígrafe de *Levantado do chão*: “e eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria,

que o fragmento destacado de *A jangada de pedra*, em sua forma digressiva, espelha o modelo shandiano²⁵⁸, investigamos o “sutil, mas discernível nexos de consubstancialidade” entre a técnica de digressão e a história ou trama, conforme sugere Paes (1998, p. 34) no prefácio “Sterne ou o horror à linha reta” que apresenta o romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.

A busca dos limites da consubstancialidade envolve um olhar sobre o fio narrativo, observado em seu adensamento ou ruptura, passando pelas possibilidades de um simples adelgaçamento ou esgarçada, a partir da inserção do elemento estrangeiro à narrativa. Booth (1980, p. 171) reflete que o comentário digressivo inserido no relato de acontecimentos em cena e sumário pode ser relacionado com a questão principal por inúmeras formas e graus; pode, ainda, servir a um fim retórico, participando ou não da estrutura dramática.

Nessa investigação direcionada à forma de sobrevivência do gesto narrativo na obra, procuramos afunilar o olhar para os elementos fronteiros do fragmento: para o que o precede e o sucede. A ruptura se evidencia, uma vez que a progressão narrativa é interrompida para inserção de material de outra substância: comentário. O narrador já não se detém nos acontecimentos determinantes da história por ele narrada; abre espaço para o enunciador que, marcando o fragmento com uma primeira pessoa, dirige-se especificamente aos leitores críticos.

Mesmo sendo suavizado pelo plural, o pronome “nós” impõe uma retórica ácida, marcando uma diferença na tonalidade irônica praticada pelo todo textual. Apesar de contundente, o discurso barroco trata, de forma bastante eficiente, do método de análise da relação intertextual estabelecida entre narrativas da ficção contemporânea e mitos antigos, a partir da ação das personagens. Ao se referir ao “tempo, lugar, motivo, meios, pessoa, fato, maneira”, o ficcionista alerta para se levar em consideração, numa leitura interpretativa do seu texto, as diferenças entre as culturas antiga e moderna. Traça, nos moldes de Lukács, as linhas

ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?” (SARAMAGO, 2002, p.7). A fascinação pela atitude do viajante que tudo descobre manifesta-se no fio ébrio da escrita e na declarada admiração por Garrett, viajante da terra e do texto; é enfatizada na dedicatória que entesta *Viagem a Portugal*: “a quem me abriu portas e mostrou caminhos - e também em lembrança de Almeida Garrett, mestre de viajantes” (SARAMAGO, 2003, p. 5). Uma apologia à possibilidade de parar para refletir está implícita à epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*: “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, retirada de um presumível “Livro dos Conselhos” (SARAMAGO, 2001 a, p. 9).

²⁵⁸ Segundo Rouanet (2004, p. 336), o adjetivo “shandiana” foi empregado por ele em seu estudo da forma shandiana em Machado de Assis, para deixar claro que a origem da forma está no romance, de Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*; dentre os contornos conceituais da forma destaca uma técnica de composição livre, isto é, digressiva e fragmentada, condizente com a que reconhecemos em Saramago.

precisas das fronteiras entre o mundo homogêneo que circunscrevia a narrativa mitológica dos gregos antigos e o fragmentado das sociedades modernas que produzem o romance, numa clara referência à distinção entre personagem de ficção romanesca e herói épico.

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. (LUKÁCS, 2000, p. 30).

Incorporando essa ótica de Lukács ao romance de Saramago, passamos a entender o fechamento do “olimpico completo” e a sua exclusão no primeiro capítulo do romance. Através da construção das personagens verossímeis, submetidas às circunstâncias naturais que regem o curso da vida, a ficção de Saramago incorpora discussão em torno do mundo moderno que a sua ficção retrata: um universo que, como nos diz Eliade, “não é mais o Cosmo atemporal e inalterável em que viviam os Imortais. É um mundo vivo – habitado e usado por seres de carne e osso, submetidos à lei do vir-a-ser, da velhice e da morte.” (ELIADE, 2004, p. 46).

A digressão do capítulo sétimo de *A jangada de pedra* se alimenta da história narrada – tanto do material anterior como do posterior. Julga o que se passou e abre a possibilidade para que o fluxo narrativo avance autoconsciente da tensão gerada pela reflexão sobre o herói épico e a personagem de ficção moderna, mas também autoconsciente de que o romance – obra aberta, onde tudo cabe - se apresenta como um espaço de consenso. Apesar do hermetismo da linguagem que, num movimento de contração, condensa elementos apreendidos, numa grande expansão esses mesmos elementos serão disseminados nos onze capítulos que seguem com a textura consensual pretendida.

Nessa textura, as personagens peregrinas na jangada navegante, ora se despem das vestes dos deuses e semi-deuses e revivem as aventuras e sonhos dos modelos construídos por Cervantes para heróis da Idade de Ferro – afinal, como diz Saramago a respeito do que *Quixote* tem a oferecer: “a vida está ali” (COLOMBO, 2005, p. 2) -, ora retomam a marcha da memória que recupera a Idade de Ouro. Se, como o sonho, o querer faz parte da vida, à pequena comunidade errante da ficção de Saramago é permitido sonhar e experimentar estar em “outro/mesmo” lugar, sonhado por Quixote:

*Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío*²⁵⁹ (CERVANTES, 2005, p. 150)

Saramago faz da sua escrita ficcional - que enrola e desenrola o fio que ata e é atado sob a caneta -, um espaço acolhedor de sonhos possíveis, um mundo regido pela fraternidade. Em Lisboa, Joana Carda integra o grupo e assume a sua condução até Ereira – “aldeia próxima a Coimbra” -, até “a clareira afastada do rio” (SARAMAGO, 2001, p. 139), cenário que testemunha o insólito fato do chão casualmente riscado,

[...] um círculo com freixos ao redor que parece nunca ter sido cultivado, sítios destes são menos raros do que se imagina, pomos nele um pé e o tempo parece suspender-se, o silêncio cala-se doutra maneira, [...] o chão que está como intocado desde o começo do mundo (SARAMAGO, 2001, p.139 e p.140).

A evocação do ato da escrita (no movimento de traçar o chão), a ambientação de magia conferida ao espaço natural e a presença do cão que, de forma insólita, adentra o cenário narrativo – “tinha na boca um fio de lã azul que pendia” (SARAMAGO, 2001, p. 143) - encaminham reflexão sobre a narrativa regida pelas forças interiores da imaginação condutoras da memória em direção ao passado.

Guia das personagens peregrinas, “o cão prodigioso” com o fio azul pendurado na boca encaminha-as ao norte de Portugal. Atravessam outra fronteira e chegam à Galícia, na Espanha, seguindo caminho que os leva a Santiago de Compostela. Desviando para noroeste, em direção ao litoral, num final de tarde, chegam “à casa grande, de arquitetura simples” que “tem um ar de abandono, antigo” - a casa de Maria Guavaira, local onde o Sol se escondeu. Um halo de misticismo envolve o espaço e os peregrinos. Acontecimentos insólitos tomam conta da narrativa: as personagens são recebidas por “um fio azul” ondulante no ar, “quase invisível na transparência”, que Joaquim Sassa segura sendo por ele conduzido até a estranha moradora da casa. Esta os aguardava na porta da casa, tendo “enrolada no pulso a outra ponta do fio azul” (SARAMAGO, 2001, p. 174 e p.175-176).

²⁵⁹ Tradução de Sérgio Molina: - “Ditosa idade e séculos ditosos aqueles a que os antigos chamaram de ouro, e não porque neles o áureo elemento, que nesta nossa idade do ferro tanto se estima, se conseguisse naquela venturosa sem fadiga alguma, mas porque então os que nela viviam ignoravam estas duas palavras de ‘teu’ e ‘meu’”! (CERVANTES, 2005, p. 150).

O narrador trabalha enfaticamente o espaço fronteiriço(entre Espanha e França, entre Espanha e Portugal e novamente Portugal e Espanha), pintalgando-o, ora com as tonalidades da comédia, ora com as cores da tragédia – o humor trabalhado no universo das fronteiras da península e o drama no seu interior, drama que tem o seu coroamento com a morte trágica de Pedro Orce. O discurso metaficcional explora desse espaço a possibilidade semântica do dialogismo, dele extraindo possibilidades de tratamento das relações intertextuais que são colocadas ora em confronto, ora em vias de consenso. Tecida tal qual malha intrincada que Maria Guavaira desenreda, a narrativa das aventuras das personagens itinerantes no espaço da Galiza nos oferece à leitura fios claramente tecidos que explicitam as possíveis relações estabelecidas com os grandes mitos produzidos pela literatura ocidental.

No interior da casa envolta em halo de magia, o episódio do encontro entre Joaquim Sassa e Maria Guavaira evoca a transfiguração da asturiana Maritones em Dulcinéia Del Toboso sob olhar de condão de Dom Quixote que, “na fantasia a ideou tal qual como tinha lido em seus livros acerca da outra princesa” : “os cabelos, que algum tanto atiravam para crinas, pareciam-lhe fios de luzentíssimo ouro da Arábia, cujo fulgor ao do próprio sol escurecia; e o bafo que sem dúvida alguma cheirava a alguns restos de carne da véspera, representou-se-lhe um hálito suave e aromático [...]. Tamanha era a cegueira do pobre fidalgo, que nem o tato, nem o cheiro, nem outras coisas que em si trazia a boa donzela, o desenganavam” (SAAVEDRA, s/d, p. 138).

A partir do instante em que o olhar de Joaquim se confunde com as labaredas e essas, como se fossem objeto mágico de condão, percorrem a imagem de mulher que tem à sua frente transformando-a, ele é transformado por ela. Encantada por ele, ela o encanta e o liberta das amarras da racionalidade às quais até então se sujeitara na narrativa.

Joaquim Sassa a olhava do outro lado do lume e achou que as labaredas dançando lhe modificavam sucessivamente o rosto, agora cavando superfícies, depois alisando sombras, mas o que não se alterava era o brilho dos olhos escuros, acaso uma lágrima suspensa se tornara película de pura luz. Não é bonita, pensou, mas também não é feia, [...] (SARAMAGO, 2001, p. 180).

Para estabelecer um contraponto ao colóquio entre o português Joaquim Sassa /Quixote e a espanhola Maria Guavaira / Dulcinéia, que ocorre no interior da casa envolta em magia, o narrador desloca a sua focalização para Pedro Orce que, neste momento, se sente excluído do cenário romanescos interior: “Pedro Orce saiu de casa porque não fazia lá falta nenhuma” e “avança sem olhar para trás, primeiro tão rapidamente quanto lho permitem as forças, depois, porque elas foram quebrando, devagar” (SARAMAGO, 2001, p. 181). Nada

mais favorável ao ressurgimento das forças que regem os mitos arcaicos do que o espaço exterior, de escuridão e de “silêncio entre os paredões que são os montes”, que se oferece ao palmilhar do velho alquimista, em companhia do cão, que já fora Ardent, Piloto e agora é Constante.

No exterior noturno, a magia alcança Pedro Orce peregrino - cujo coração “velho ou cansado já vai estando” - e o transfigura. Trabalhando sinestésias, o narrador articula as sensações sonoras da personagem numa gradação crescente (“rumor de passos, de respirações, de atritos”; “clamor surdo do mar, cada vez mais alto, cada vez mais claro”) que preparam a revelação visual do espaço de fronteira entre o mar e a terra. Ali, “onde a terra acaba e o mar começa”, na imagem do tênue e instável espaço fronteiro, visualizado pela personagem prestes a ingressar no universo regido pelas leis da imaginação, vemos os limites instáveis entre a ficção e a realidade. Como o fogo que, no interior da casa, percorre a figura de Maria Guavaira e a revela outra aos olhos de Joaquim, o vento que vem do mar, que “não é mais que um bafejo” e que, contudo, “nunca houve um furacão como este desde que o mundo é mundo”, envolve o homem frágil diante do espetáculo inexorável da “linha viva que separa noite e morte, a brancura violenta da espuma constantemente desfeita e renovada” (SARAMAGO, 2001, p.182).

Pedro Orce mede a dimensão do oceano e nesse momento acha-o pequeno, porque ao inspirar fundo se lhe dilatam os pulmões tanto que neles poderiam entrar de golfão todos os abismos líquidos e ainda sobrar espaço para a jangada que com os seus esporões de pedra vai abrindo caminho contra as vagas. Pedro Orce não sabe se é homem, se peixe. (SARAMAGO, 2001, p. 182-183).

Uma vez Poseidon, deus dos mares e do mundo subterrâneo, Pedro Orce não é confrontado com a idéia da morte: “deixou de sentir o frio. A noite tornou-se mais clara, aparecem outras estrelas” que coroam o momento epifânico em que a personagem, transfigurada e conduzida pelo cão até a costa, consegue enxergar algo que poderia ser “arca do tesouro, vestígio da Atlântida, destroço do Holandês Voador”. Tal qual espuma que é desfeita e se refaz, a personagem oscila entre o sonho e a “realidade” visível explicável: “não eram mais do que pedras entre pedras”. Só “então reparou que os seus próprios pés assentavam sobre ela, a coisa, uma pedra enorme, com a forma tosca de um barco, e ali outra, comprida e estreita como um mastro, e outra ainda, esta seria o leme com o seu timão, ainda que partido” (SARAMAGO, 2001, p.183).

Emoldurado pela noite e pelos penhascos do litoral da Galiza, a narrativa aproxima ao leitor o quadro surreal que conjuga uma jangada de pedra ao mar e, como argonautas, o velho Pedro (agora entendemos que não é por acaso o seu nome) e o cão.

Pedro Orce sentou-se no fundo do barco, na posição em que está não vê mais que o céu e o mar distante, se esta nave balouçasse um pouco julgaria que ia navegando, e então, quanto podem imaginações, representou-se-lhe uma idéia absurda que seria ser verdadeiramente navegante este barco petrificado, aos pontos de ser ele que consigo arrastava a península a reboque, não se pode confiar nos delírios da fantasia, [...] (SARAMAGO, 2001, p. 184).

Mais uma vez, através da forma como trabalha as reações da personagem diante da realidade transfigurada, o narrador ressalta a dupla ótica – crença/ceticismo - sobre a qual se assenta a ficção. Multiplicam-se as possibilidades de encaminhamento interpretativo do quadro acima. Uma visada da imagem estática como é o barco petrificado que Pedro Orce visualiza pode ser explicada dentro do raciocínio lógico e assim se constituir numa fonte histórica que dá crédito à tradição oral que solidifica significados no transcorrer do tempo e confere estatuto de verdade a uma lenda que Maria Guavaira, por pertencer à região, tem a autoridade de contar o que ouviu contarem:

Maria Guavaira segurou a mão de Joaquim Sassa como se fosse prestar juramento. É um barco de pedra. Isso foi o que eu disse, tornou-se em pedra com o tempo, pode ter sido por mineralização, mas é igualmente possível que seja obra de acaso e que a sua forma de hoje tenha sido afeiçãoada pelo vento e outros agentes atmosféricos, a chuva, por exemplo, e mesmo o mar, [...] É um barco de pedra que sempre foi de pedra, é um barco que veio de muito longe, e ali ficou depois de terem desembarcado as pessoas que nele viajaram, [...] Diziam os antigos, que lho tinham dito os mais antigos, e a estes outros mais antigos ainda, que nesta costa desembarcaram, em barcas de pedra, vindos dos desertos do outro lado do mundo, uns santos, alguns chegaram vivos, outros mortos, como foi o caso de Santiago, as barcas ficaram encalhadas desde esse tempo, e esta é apenas uma delas, [...] (SARAMAGO, 2001, p. 190).

Para aqueles que colocam a crença além da visão, a experiência visual mostra que o mito de Santiago²⁶⁰ finca, seguramente, os pés na Península Ibérica e integra a narrativa de

²⁶⁰ Em seus estudos sobre a cultura galega desde o período medieval, Maria do Amparo Maleval procura as origens da lenda de São Tiago na tradição oral da cristandade hispânica, em textos bíblicos e em textos medievais religiosos, não deixando de se reportar à Arqueologia. A estudiosa se refere às escavações feitas no final do século XIX e meados do XX; concluiu-se que a cidade compostelana se desenvolvera a partir de uma igreja construída sobre um túmulo românico (MALEVAL, 2005, p. 12). Segundo Maleval (2005, p. 55), Iria Flávia é a atual Padrón, situada a vinte quilômetros de Santiago de Compostela, lugar da Galiza onde, segundo o Livro III do *Liber Sancti Jacobi*, teria atracado a embarcação que transladara o corpo de São Tiago trazido da Palestina. Conta a tradição que a barca foi atracada a uma coluna ou *padrón* de pedra que deu nome à vila. Maleval (2005, p. 19) explica que o *Liber Sancti Jacobi* é “importante documento-monumento histórico,

Saramago, como se nela tivesse desembarcado vivo, marcando-a com suas pegadas de peregrino, como o fizeram aqueles que, em tempos lendários, o desembarcaram morto e o transportaram em funeral.

É esta a barca em que veio do oriente um santo, aqui ainda se vêem os sinais dos pés quando desembarcou e se meteu pela terra a dentro, os sinais eram umas cavidades na rocha, agora pequenos lagos que o vaivém da onda, estando alta a maré, constantemente renovaria, [...] (SARAMAGO, 2001, p. 196).

Se a citação literal preenche as lacunas criando um significado que, imperturbável, se petrifica na obra, tal qual embarcação de pedra fossilizada, a alusão ao herói mítico da antigüidade nos introduz no universo da imaginação oscilante que flutua tal qual jangada navegante ao vento. Numa visada dinâmica, a jangada de pedra evoca o contato entre as imagens de Pedro em companhia do cão Constante e de Ulisses ao lado de Argos e nos introduz no universo da relação intertextual entre o romance de Saramago e a épica de Homero. Se assumirmos a crença e fixarmos o “aqui” como o espaço “onde a terra acaba e o mar começa”, adentramos o mundo da imaginação para constatar que o pesado barco navega no mar aberto com Pedro Orce, que encara o mar à sua frente e revive Ulisses para quebrar o velho sonho da reconquista, numa “jangada de pedra a reboque”. Entretanto, “aqui”, visto como o espaço “onde o mar se acabou e a terra espera”, pode acentuar a quebra do ideal, mas descerra, num olhar para dentro, as paisagens terrestres, cenários das aventuras possíveis nos novos tempos. Justapomos ao dinamismo que a imagem comporta o percurso que, até então, temos acompanhado de Pedro Orce no decorrer da narrativa e como integrante da pequena comunidade, agora completa com a presença de Maria Guavaira, que se vê na contingência de partir da Galiza e se colocar em itinerância pelo interior da península. As aventuras em terra, certamente, ainda revivem o poeta, cuja palavra miraculosa aproxima imaginação da realidade.

Entre lutas e paixões, aventuras e perigos, os poemas homéricos mostram-nos caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios – para que observemos os heróis na sua maneira bem própria de viver e, com isto, nos alegremos ao vê-los gozando o seu presente saboroso, bem inserido em costumes, paisagens e necessidades quotidianas. E eles nos encantam e cativam de tal maneira que compartilhamos o seu viver. (AUERBACH, 2001, p. 10).

Questionada, a figura do herói está dispersa, fluída na matéria discursiva de *A jangada de pedra*. Na ausência da marca do herói, a narrativa trabalha o coletivo na diversidade dos arquétipos. Como se fossem atores saltimbancos, as personagens itinerantes comuns mudam de caracterização durante a narrativa. Tudo se multiplica e a memória povoa a península de elementos díspares que vão se misturando, criando novos sentidos. Por vezes experimentam o Olimpo portando máscaras de deuses ou semi-deuses. Tecendo um paralelo entre essas caracterizações, constatamos que a obtenção de força mágica sempre virá do interior, da alma invisível. Hercúlea, essa força interior está distribuída nos braços de Joaquim; em Joana, está nas mãos e se distribui ao objeto mágico, a vara de negrilho; em Maria, está nos dedos e contamina o fio de lã azul, tornando-o luminoso; em José, está nos olhos e em Pedro, está concentrada no coração.

O deslocamento insólito da península é pano de fundo das outras viagens que as personagens entabulam em direção ao outro e de reconhecimento do espaço ibérico que tentam apreender como novo lar. Cresce a semelhança dos viajantes contemporâneos com a figura de Quixote, vista por Alter como “uma figura tão possível embora bizarra de seu tempo e lugar que de fato consegue tornar-se uma imagem geral da humanidade em toda a obstinação de seu idealismo e na futilidade desapercebida de suas cegas desorientações” (ALTER, 1998, p. 107).

Na ilha comunitária, espaço flutuante onde velhas tradições culturais se misturam às imagens da terra, as cidades, as aldeias, as fronteiras, o rio e o litoral, a casa e a jangada mesclam-se liricamente ao drama e ao riso bem humorado. A impossibilidade de conhecimento do mundo de fora é tratada como limite às personagens isoladas no interior do espaço. Uma vez negadas as coordenadas espaciais em relação ao mundo “de além”, são condenadas à clausura no mundo “de aquém”, mesmo tendo o mar em volta – “lançam-nos numa jangada ao mar” (SARAMAGO, 2001, p. 57).

Como personagens medianas de um romance que trata da sobrevivência no abandono, Joana, Joaquim, José, Maria, Pedro e o cão contam com as próprias forças para uma readaptação no novo mundo. Na esperança de transcender as limitações, entregam-se a uma outra forma de estar-no-mundo, a novos arranjos das coisas simples, a contar as próprias histórias integradas à história maior de uma comunidade que se transforma. Fincados numa relação de solidariedade, experimentam uma nova organização do mundo, onde estão previstos: o despojamento material, o trabalho diversificado em função da sobrevivência, a divisão igualitária, novas divisões sociais em função da evasão dos mais ricos, nova ética comercial, o movimento de valorização do essencial - enfim, uma nova idéia de civilização.

Nessa Nova Atlântida auto-suficiente, experimentam a harmonia que envolve o viver na orla da floresta, afastados das povoações – o “*carpe diem*” -, “como deuses que tivessem decidido não ser eternos” (SARAMAGO, 2001, p. 227). Resistem às frustrações e aspirações nas convivências comunitárias diárias. Só não resistem à nova moral, ao compartilhamento da experiência amorosa, aos triângulos amorosos formados entre os casais e à extravagância da gravidez das duas mulheres que confirma, em Pedro Orce, traços de “deus da fertilidade”. Em função da quebra de regras morais indissolúveis, o grupo se desestabiliza. Mais uma vez excluído do espaço romanesco destinado a mortais da Idade de Ferro, Pedro Orce se mantém afastado em seu “olimpico particular”, inquieto e desassossegado, sempre em companhia do cão ou do novo amigo André Lozano, personagem que retorna à narrativa em seu final.

Cabem aqui algumas reflexões sobre o investimento na personagem do segundo plano, cuja presença efêmera marca o início do relato das aventuras no interior da península e o seu retorno anuncia o seu final. Esse procedimento narrativo será repetido em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, com a ficcionalização do rapaz que carrega a vara com a esponja no quadro de Dürer. Como tantas criadas pela ficção de Saramago, a atuação de tais personagens ganha funcionalidade no interior da narrativa.

O espanhol Roque Lozano, “escarranchado num burro” cruza o caminho de Joaquim Sassa e José Anaiço, no início da narrativa, para nela deixar timbrado o espírito do ibérico, aquele que “deixa a família a tratar da vida” e vai “ver se é verdade” e que se põe no mundo a desvelar as coisas: “para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome” (SARAMAGO, 2001, p. 67). Significativo, o retorno de Roque se presta a que a narrativa novamente ilumine a questão identitária desestabilizada pelo rompimento do continente. Na voz do campesino simplório, ouvimos o discurso de Saramago sobre essa questão : “agora volto para casa, não será por tanto andar a terra às voltas que ela deixou de estar no mesmo sítio. A terra, Não, a casa, a casa está sempre onde estiver a terra” (SARAMAGO, 2001, p. 298).

Com a “nova moral” alinhavada aos percursos de Pedro, Maria, Joana e do cão, descerram-se as nuvens e nos são expostos os contornos esboçados do herói Ulisses em cenário da épica de Homero. Em Pedro Orce, lemos as aventuras náuticas e idílicas do herói grego; reconhecemos, em Maria, Penélope, a mulher fiel que aguarda e que coloca sua esperança no ato de desenredar; em Joana, está a feiticeira Circe com sua vara transformadora de homens em porcos; em Constante, o arguto cão Argos como portador do único olhar que reconhece o dono que volta para casa disfarçado. Relacionadas com os arquétipos homéricos

originais, as personagens criadas por Saramago, a despeito das nuvens que a vírgula nova lhes acrescenta, realizam, no romance contemporâneo, o futuro glorioso previsto para mitos edificadas pelo poeta na *Odisséia*, revisitados por Camões.

Se ainda resta alguma neblina envolvendo esses contornos míticos, maior nitidez lhes será conferida pela citação direta de Ulisses, no seguinte fragmento que integra as aventuras náuticas do herói antigo à navegação da península-jangada-de-pedra. Em tom jocoso, como sempre faz o narrador quando trata do deslocamento da embarcação, tece uma linha curva de elucubrações sobre possível afundamento:

[...] se durante tantos dias de navegação, não poucas vezes atribulada e com risco iminente de catástrofe, tal calamidade não se produziu nem outra de calibre semelhante, seria do infortúnio o cúmulo rematar-se agora a odisséia em submersão completa. Ainda que muito nos custe, já nos resignamos a que Ulisses não chegue à praia a tempo de encontrar a doce Nausicaa, mas ao menos permita-se que o cansaço mareante dê à costa na ilha dos Feácios, e, não podendo ser essa, outra qualquer, basta que repouse a cabeça no seu próprio antebraço, se um colo feminino, oferecido, o não espera. (SARAMAGO, 2001, p.303).

Embora direcionada ao tratamento humorístico do tema do deslocamento da península, as referências a Ulisses e à “odisséia”, como flechas indicativas de leitura, são extremamente funcionais às relações arquetípicas que as personagens estabelecem no interior da jangada navegante. De certa forma, antecipam e preparam o final do percurso de Pedro Orce, instaurando a predestinação, a idéia de que as coisas já estão definidas e de que o destino está traçado - marca do herói da qual Pedro Orce comunga. Ele é a única personagem marcada por uma ancestralidade e que, cumpridora de um destino, segue em busca do desfecho final em Venta Micena. Movido pelo constante desejo de retorno no coração, o velho “sismólogo” tenta cumprir o destino do herói que encarnara durante a narrativa.

Em vão. Já não carrega em si a proteção dos deuses que experimentara, tampouco poderes sobre-humanos por eles conferidos. Simples mortal, Pedro Orce não cumpre o destino de retorno ao lar para lá morrer junto à serra. Despojado das vestes que o fizeram deus e herói durante esta narrativa, pára em meio ao caminho do retorno como o faz a jangada de pedra à qual se liga; morre como prosaica personagem romanesca, como o homem comum que Ulisses também carrega dentro de si. Se não possui um leito de oliveira para repousar o seu corpo cansado e, tampouco, um colo feminino que agasalhe a sua fronte, tem “a cabeça branca assente num tufo de ervas donde saíam umas hastes floridas, que fazem flores em tempo que devia ser de inverno”; tem, entre as suas, as mãos não de deusas do Olimpo, mas as mãos calejadas pelos cajados da portuguesa e da espanhola peregrinas. Se já não sente a

terra, decerto ainda ouve o cão que se aproxima e grita, “como se diz que uma pessoa uiva” (SARAMAGO, 2001, p. 313-314).

Se Pedro Orce não consegue cumprir a chegada, os amigos que fez em passagem fazem-no por ele; “o cão caminha debaixo da galera e por baixo de Pedro Orce, como se o transportasse, tal é o peso que sente carregar-lhe sobre o garrote. Levam um candeeiro aceso, fixado no arco de ferro que segura o toldo, à frente”(SARAMAGO, 2001, p. 315).

Ainda em itinerância, o peregrino conjuga o “indo”. Os rios, as serras, as aldeias quietas, os campos, as azinheiras e as pedras da península testemunham esta viagem que dará destino certo à vara de negrilho que traçou o primeiro segmento nesta história: espetada no chão que acolhe Pedro Orce, fertilizada pela esperança, “a vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem” (SARAMAGO, 2001, p. 317), em novo livro onde a vida banal continuará a ser cantada.

A despeito de atuarem nas histórias de simples mortais da Idade de Ferro, as personagens do romance *A jangada de pedra* seguem transportando vestígios da máscara primeira, da primeira caracterização heróica ou divina, uma forma de perpetuação do gesto fundador – “Vivem em nós inúmeros”, diz o poeta (PESSOA, 1981, p. 225). Tendendo a se deslocar em todas as direções, num arranjo que contempla a permutação entre ingredientes antigos e modernos, Joana Carda, Joaquim Sassa, José Anaiço, Pedro Orce, Maria Guavaira e o cão Constante, todos cumprem, neste romance da contemporaneidade, o destino heróico de sobrevivência, na carreira literária, dos mitos forjados pela cultura ocidental, assim “como todas as coisas deste mundo estão entre si ligadas: um risco no chão, um bando de estorninhos, uma pedra atirada ao mar, um pé-de-meia de lã azul” (SARAMAGO, 2001, p. 315).

Ao absorver o tom verbal de Homero para com ele conferir nuances ao tratamento da humanidade de Cervantes, o romance *A jangada de pedra* antecipa a abertura aos temas universais que serão tratados depois de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), considerado porta de entrada para a narrativa que, a partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), destaca o homem com as suas indagações existenciais e angústias, apreendido em solidão ou em grupo.

Na construção da personagem Pedro Orce, reconhecemos traços do trágico de Ésquilo que, segundo Lesky, implica “o efeito do deus e do homem em igual medida”: “a ardente vontade do homem topa com uma grande ordem, apoiada no divino que lhe mostra os seus limites e faz com que sua queda se torne significativamente um testemunho dessa ordem” (LESKY, 2001, p. 97; p. 104). Ecos do homem abandonado por Zeus às suas

próprias forças, que a trajetória trágica de Pedro Orce nos expõe, são reconhecíveis em outras personagens saramaguianas que o sucederam: de forma mais acentuada, em Jesus, do *Evangelho*, mas igualmente audíveis no oleiro Cipriano de *A Caverna* (2000), na mulher do médico de *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e, de forma mais sutil, no violoncelista de *As intermitências da morte* (2005).

6.3 A *Caverna*: indisfarçáveis costuras na distopia/utopia contemporânea

*Zeus não poderia desatar as redes
de pedra que me cercam. Olvidado
dos homens que antes fui; sigo pelo odiado
caminho de monótonas paredes
que é o meu destino.*

Jorge Luis Borges
(BORGES, 2001a, p. 32)

Em 1998, o ganhador do Nobel em Literatura José Saramago antecipa a apresentação do romance *A Caverna*, publicado em 2000, situando-o em relação aos anteriores:

[...] é uma interpretação contemporânea do mito de Platão. Jamais a nossa situação foi tão semelhante à dos homens presos, acorrentados, e a olharem as sombras refletidas na parede da caverna. Puseram-nos na caverna de Platão e nós temos de lá sair. Dou-me conta que, com este romance, fecho a trilogia iniciada com o *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*. Aparentemente, os temas dos três livros não têm nada em comum: no primeiro é a cegueira da razão; no seguinte, é a procura do outro, e o último insiste sobre a imobilidade do espírito num mundo onde a única mobilidade é de ordem tecnológica. Mas no fundo, há algo em comum: que maneira é esta de viver? (SARAMAGO apud GAUDEMAR, 1998, p.44).

Em direção ao universal, a escrita saramaguiana passa pelas indagações - *Onde estou? Quem sou?* - de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Todos os nomes* (1997), num exercício prévio de entrada no mito fundador do pensamento ocidental. Com *A Caverna*, Saramago timbra o final do século XX. Nada mais conveniente, nesse momento, para uma literatura que privilegia, intensamente, uma ligação à experiência imediata e à vida do que se apropriar da caverna platônica, transformando-a no grande Centro comercial da contemporaneidade.

Parte fundamental do manual intermitente de Saramago, o romance *A Caverna* encontra edificado o “patamar decisivo de tempo, o lugar que separa o caminho já andado do que falta a percorrer” (SARAMAGO, 1983, p. 256), reclamado pelo pintor H., favorável ao olhar retrospectivo que tenta capturar, ao passado, o percurso trilhado.

O que é uma estátua? A estátua é a superfície da pedra, toda a escultura é isso, é a superfície da pedra e é o resultado dum trabalho que retirou pedra da pedra. Então é como se eu tivesse ao longo desses livros todos andado a descrever essa estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, enfim, tudo isso descrever a estátua. Quando o acabei [o Evangelho] eu não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de descrever e passávamos a entrar na pedra. E isso só pôde acontecer com o *Ensaio sobre a cegueira* que foi quando eu percebi que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor que era

ter acabado a descrição da estátua e ter passado para o interior da pedra. (SARAMAGO apud PICCHIO, 1999, p. 15).

O título do romance se articula à sua epígrafe e ambos constituem as grandes frestas através das quais operamos nossa leitura de desvelamento da alegoria da Caverna, como a matriz sobre a qual a história do oleiro Cipriano Algor se edifica. Como uma seta esclarecedora de uma intencionalidade, *A Caverna* direciona o nosso olhar para o espaço sugerido pela epígrafe, extraída do diálogo platônico: “*Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós. Platão, República, Livro VII*” (SARAMAGO, 2000, p. 9).

Conjunções de pensamentos são flagradas nas “epígrafes postas a entradas de livros” que dialogam com a tradição evocada que se renova em Saramago, pois, como diz o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*, as epígrafes são “pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter” (SARAMAGO, 2000a, p.66).

Deslizada para o interior do corpo textual, a epígrafe extraída a Platão integra o discurso saramaguiano e determina a construção da história de alguns oleiros, igualmente capturados numa insólita cena, como insólitos prisioneiros das contingências do próprio tempo, determinadas pelas regras da Caverna contemporânea, o grande Centro comercial.

Os acontecimentos são deflagrados a partir do momento em que Cipriano tem a produção da sua olaria descartada pelas novas imposições econômicas ditadas pelo Centro comercial. O percurso do oleiro passa pela “imagem pungente de um abandono sem salvação, como um saco que se tivesse rompido e deixado escoar pelo caminho o que levava dentro”, ele próprio, assim esvaziado dos valores acumulados por três gerações, vendo-se tão descartável como “pratos rachados”. Forçado a enterrar um mito feito em “cacaria inútil” numa “cova ideal”, Cipriano, aos poucos, se liberta das ilusões que, até então, o sustentaram. Nesse movimento de ascensão ao conhecimento da realidade econômica que rege os novos tempos, o oleiro arrasta o genro Marçal e a filha Marta (SARAMAGO, 2000, p. 41; p. 45).

Em função da duplicidade dialógica que a diegese exige, a estrutura da narrativa entrelaça duas seqüências, apresentando o protagonista como ponto de articulação entre elas. A seqüência primeira enfoca a apropriação e re-apresentação do mito platônico, através do registro da dialética estabelecida entre o oleiro e o genro nas idas e vindas periódicas entre a olaria e o grande Centro comercial. A seqüência segunda adentra a narrativa assim que as mãos de Cipriano, até então perdidas, voltam a ser achadas pelo barro. A partir do momento

em que o oleiro e sua filha exercitam a dialética da *Substância* primordial, a *nova utopia* adentra à vida das personagens na forma de uma esperança e, à ficção, na forma de uma *nova alegoria*, pois o percurso da produção dos bonecos de barro segundo uma forma padrão acolhe a possibilidade de tradução do caráter intertextual do romance. O inesperado explode no interior da ficção não como eco de um passado distante, mas como eco do próprio fazer literário, como eco de uma escrita que tende eternamente a se espelhar e que encontra na imagem dos bonecos de barro uma forma de alcance da autoconsciência ficcional.

Talvez em função do diálogo que estabelece com o pensamento de Sócrates, o romance *A Caverna* trabalha intensamente o lema do filósofo “conhece-te a ti mesmo”. Submetido à interpretação de Platão, o lema socrático é lido como “convite ao ‘saber que se sabe’, isto é à determinação e ao inventário do que se sabe” (ABBAGNANO, 1982, p.169).

No romance de Saramago, a auto-reflexividade emerge naturalmente em função do dialogismo intertextual assumido com a alegoria narrada por Platão e, sistematicamente, quando a narrativa revela o seu arcabouço lingüístico e diegético, através da alegoria dos bonecos de barro. Recurva-se a escrita sobre o outro para se auto-determinar como paródia e recurva-se sobre o próprio traço para promover “o inventário do que se sabe”, movimentos que conferem a esta obra lugar de destaque no manual intermitente saramaguiano.

6.3.1 A paródia²⁶¹: o conhecimento de si no outro

Ressaltando a singular forma pictórica de narrar, absorvida ao *Manual de pintura e caligrafia*, Saramago emoldura a parábola social contemporânea de *A Caverna* num grande tríptico alegórico que o narrador aproxima ao leitor. Como se fossem sucessivas pinceladas, as palavras do narrador heterodiegético, ora evidenciam a monocromia escura do grande Centro comercial num extremo, ora tingem, no outro, a bucólica e pequena olaria, ora colorem a diversificada paisagem do percurso intermediário entre eles. Representando as imagens estáticas do Centro e da olaria, os painéis laterais móveis ladeiam o painel central fixo que representa a imagem do movimento de uma furgoneta a qual, periodicamente, transporta dois homens a ela atados, sempre olhando à frente, alheios ao movimento de

²⁶¹ Neste tópico, retomamos alguns pontos desenvolvidos em nosso estudo sobre a paródia no romance *A Caverna*, de José Saramago: *Caverna-Mundo: paródia moderna em José Saramago, 2000* (CINTRA, 2004), agora tratados mais especificamente em relação às suas possibilidades reveladoras dos arcabouços da escrita.

transformação da paisagem que atravessam: o oleiro Cipriano, protagonista da história, e o seu genro Marçal, funcionário do Centro comercial.

Ao espelhar o homem contemporâneo no cativo da Caverna, a narrativa constrói um paralelismo que confirma o modelo platônico. Entretanto, esse mesmo paralelismo, aliado ao viés crítico que caracteriza o olhar do ficcionista sobre o seu próprio tempo, se presta à sua contestação, permitindo-nos identificar, como engenhosa paródia, esta história que nos propõe a tomada de consciência de que vivemos todos na caverna platônica, revivendo o mito dos que crêem nas sombras, bombardeados por imagens que reduzem a força da realidade.

Fiel ao manual estético de H., a ficção contemporânea

[...] não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutrama. Pelo contrário: acentuará tudo. Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. Ao desejá-lo, não julgará poder dizer melhor: o pior que por infelicidade disser, terá a mesma ou ainda maior necessidade: ainda não fora dito. (SARAMAGO, 1983, p. 310).

Invariavelmente, o texto de Saramago expõe o percurso da sua produção. Faz parte da sua poética ficcional evidenciar o traço da caneta no papel, como o pintor que deixa marcas das cerdas do pincel na tela. Portanto, correrá sérios riscos se submetido à avaliação rigorosa dos que exigem a perfeição mimética e “se contentam com a aparência” alcançada nos quadros trabalhados por disfarçáveis pinceladas e que dizem como a “conscienciosa empregada”, de *Todos os nomes*: “repare-me bem neste trabalho de cerzadura, repare, passe os dedos por cima e diga-me se nota alguma diferença, é como se não tivesse acontecido nada” (SARAMAGO, 2001 b, p. 182).

O que mais quer Saramago é que tudo aconteça e venha à luz no texto que produz. Move-se o escritor em função daquela vírgula que tudo acrescenta, e que faz parte daquele “conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova” que, segundo o narrador de *A jangada de pedra*, usavam distrair “as avós francesas a seus netinhos” quando fábulas lhes narrava (SARAMAGO, 2001, p. 7). Ao mito da Caverna²⁶², narrado por Sócrates, no Livro

²⁶²A alegoria da Caverna é acrescentada ao discurso de Sócrates, durante os diálogos que estabelece com o seu discípulo Gláucon. Segundo Platão (2001, 315-319), homens estão algemados pelas pernas e pescoço desde a infância numa caverna subterrânea. Há uma entrada para a luz exterior e um fogo, que se queima ao longe e por detrás deles, serve-lhes de iluminação. Um caminho ascendente entre a fogueira e os prisioneiros tem um pequeno muro ao longo. Esse caminho é percorrido por homens – uns falam outros calam - transportando objetos que ultrapassam a altura do muro (estatuetas de homens e de animais, de pedra ou madeira). Os prisioneiros vêem apenas sombras de si, dos outros e dos objetos transportados, sombras essas que são projetadas pelo fogo na parede; quando ouvem, imaginam ser as vozes das sombras. Fazendo da sua narrativa um encadeamento de hipóteses e indagações, Sócrates suscita um raciocínio lógico, através do qual Gláucon é induzido a concluir que aqueles homens cativos da Caverna possam se libertar através da Filosofia. Parte da consideração de que se alguém soltasse um deles e o forçasse a mover-se, a andar e a olhar para a luz, ele sentiria dor e o

VII, de *A República*, “mastigado, deglutido e restituído” (SARAMAGO, 2000, p. 157) durante os vinte e cinco séculos de história que o separam da ficção do nosso tempo²⁶³, Saramago pretende simplesmente acrescentar a “vírgula nova” que lhe abra as portas para justapor, à imagem da caverna antiga, a imagem do grande Centro comercial da contemporaneidade; quer o escritor acrescentar, além da “vírgula nova”, um *porém* que anteponha a sua forma particularizada de ver o mundo gerado pelo discurso do filósofo da razão universal, que direcionou os passos do homem ocidental através dos séculos.

O diálogo intertextual se estabelece entre a voz de Sócrates, que nos conta o mito da Caverna, e a voz do narrador, instaurado por Saramago para narrar a história de *A Caverna*. Trabalhando, de forma contrastiva, os recursos das imagens e dos ritmos narrativos, o narrador tece indisfarçáveis soldagens entre textos, remendos que a sutil contraposição acentuará.

Nas primeiras páginas do romance, constatamos o despertar de uma motivação à leitura, pela condensação do que virá, em forma de um quadro imóvel, emoldurado pela mobilidade de um veículo, quadro este que é aproximado ao leitor, pelo “senso de presente” que o preenche (NUNES, 2000, p.9). De um *agora*, em que a voz do narrador se situa face a face com as personagens, emerge, diante do leitor, “a estranha cena” narrada por Sócrates:

O homem que conduz a camioneta chama-se Cipriano Algor, é oleiro de profissão e tem sessenta e quatro anos, posto que `a vista pareça menos idoso. O homem que está sentado ao lado dele é o genro, chama-se Marçal Gacho, e ainda não chegou aos trinta. [...] As mãos que manejam o volante são grandes

deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objetos cujas sombras via outrora. Suporia que os objetos vistos em forma de sombras seriam mais reais do que os que agora via. Forçado a olhar para a luz, doer-lhe-iam os olhos e procuraria refúgio junto das sombras. Se o fizessem subir o caminho rude e íngreme e o arrastassem até a luz do sol, ele sentiria dor e não conseguiria ver os verdadeiros objetos, a não ser que se habituassem e quisesse ver. Sócrates enfatiza a vontade e a necessidade de adaptação para se atingir a libertação do mundo das sombras, que deve ocorrer de forma progressiva: primeiramente o homem olharia mais facilmente as sombras, depois as imagens dos homens e dos objetos refletidos na água e depois para si, para o céu, para a luz das estrelas e da lua e, por fim, contemplaria o Sol, compreendendo que Ele é tudo que dirige o mundo. Lembrando-se dos companheiros prisioneiros, o liberto os deploraria e desceria ao antigo posto com olhos cheios de trevas por regressar da luz. Sofreria o impacto da volta à caverna. Cego por excesso de luz, seria desajeitado e inábil, não saberia mover-se entre as sombras nem falaria de modo compreensível para os outros. Causaria riso ao julgar as sombras em competição com os outros que diriam não valer a pena tentar a ascensão, correria risco de ser morto pelos que jamais abandonarão a caverna. Os que ascendessem ao mundo inteligível - à idéia de Bem - não queriam tratar dos assuntos dos homens, esforçar-se-iam por manter a sua alma nas alturas, pois saberiam que as perturbações visuais são duplas e provocadas tanto pela passagem da luz à sombra, como pela passagem da sombra à luz. Poderiam reconhecer as almas ofuscadas que deveriam ser desviadas das coisas que se alteram, até serem capazes de suportar a contemplação do Ser e da parte mais brilhante do Ser, pela educação. A educação seria a arte de desejar o bem, não a de fazer obter a visão que já possuem, mas dar-lhes os meios para corrigirem a posição e olharem na direção certa.

²⁶³ Segundo Pereira, dá-se preferência para 445 a.C. como a data dramática dos diálogos entre Sócrates e Gláucon; quanto à elaboração da obra por Platão, Pereira leva em consideração que uma obra de tal envergadura, certamente é produto de demorada elaboração e admite a hipótese de uma primeira edição por volta de 423-424 a.C. (PEREIRA, 2001, p. XIV-XVIII).

e fortes, de camponês, [...].Na mão direita de Marçal Gacho não há nada de particular mas as costas da mão esquerda apresentam uma cicatriz com aspecto de queimadura, uma marca em diagonal que vai da base do polegar à base do dedo mínimo. A camioneta não merece esse nome, é apenas uma furgoneta de tamanho médio, de um modelo fora de moda, e vai carregada de louça.[...] Quando os dois homens saíram de casa, vinte quilômetros atrás, o céu ainda mal começara a clarear, agora a manhã já pôs no mundo luz bastante para que se possa observar a cicatriz de Marçal Gacho e adivinhar a sensibilidade das mãos de Cipriano Algor. [...] Marçal Gacho tem de marcar o ponto pelo menos meia hora antes de as portas do Centro serem abertas ao público (SARAMAGO, 2000, p. 11-12).

O verbo *conduzir*, no presente do indicativo, ancora, lingüisticamente, o texto no presente da enunciação. A história do oleiro Cipriano nos é apresentada com tal aderência ao aqui e agora que, mesmo diante da ausência de referências geográficas e das diluídas referências históricas, deduzimos ser esta uma história ancorada no universo espaço-temporal correspondente ao do ato da escrita, uma história referida a um espaço urbano qualquer da contemporaneidade, cujas referências evocam o outro espaço da antigüidade sugerido pela epígrafe e pelo título do romance.

A cartografia literária se torna dispensável. Percebe-se que mapeá-la seria inútil, pois o motivo em torno do qual o gênero se desenvolve é a ética e não o espaço. Saramago atribui, ao tratamento universal do espaço construído por sua narrativa, um papel funcional como chave de abertura para ancoragem da intertextualidade. Rompendo o espaço modelado pelo narrador para ser o cenário da história que nos conta, o leitor desvela a sua matriz - a “estranha cena” dos “estranhos prisioneiros” no interior da Caverna de Platão. Alguns elementos apreendidos à cena no interior da furgoneta são índices seguros do contato intertextual: a imobilidade dos viajantes no interior do veículo, a posição das mãos paralisadas e o olhar à frente, a presença / ausência da luz e a ênfase na visão como forma de conhecimento do mundo em sutil contraposição à opinião intuitiva.

Traços do pintor H. que, no *Manual de pintura e caligrafia*, tanto procurou a verdade no interior das coisas são reconhecíveis no narrador de *A Caverna* quando confere destaque ao comentário sobre “luz bastante para observar” a realidade visível e “adivinhar” o que a pele oculta. A atenção ao pormenor, como entrada do discurso irônico, também evoca o manual estético esboçado no romance de 1977. Aqui, a motivação é outra: marcar uma “diferença irônica no âmago da semelhança”, como forma de instaurar “uma transgressão sancionada” (HUTCHEON, 1991, p. 12) a um mito sacralizado pela cultura ocidental através da história. O texto confirma a intenção de Saramago - esboçada no título e na epígrafe - de

estabelecer um dialogismo com a forma codificada de Platão, “em termos de repetição com distância crítica”, como diz Hutcheon (1989, p. 28).

Nas duas primeiras páginas de *A Caverna*, Saramago elege, como linha mestra condutora da narrativa, a paródia, essa forma auto-reflexiva que desvela, na leitura do outro, o próprio arcabouço da criação. A ironia – “principal estratégia retórica do gênero” (HUTCHEON, 1989, p. 37-38) -, obsessivamente repetida durante o desenrolar dos acontecimentos, dará a tonalidade ao “*ethos* pragmático”²⁶⁴ da paródia entre o respeitoso e a simples contestação. Principal articuladora discursiva da confrontação ao mito platônico como fundador do pensamento ocidental, a ironia cumpre o seu papel de afirmar diferenças entre o texto produzido pela literatura e o da filosofia que lhe serve de matriz, não para negá-lo, mas para desafiá-lo. Além de constituir um alvo das alfinetadas de Saramago, o texto de Platão parodiado em *A Caverna* se presta a ser uma arma, através da qual o escritor introduz sua crítica ao próprio tempo. Sem dúvida que, nesse movimento beligerante, também de forma indireta, o texto modelo será atingido.

O reconhecimento da intenção paródica como a “capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia” (HUTCHEON, 1989, p. 34) acontece durante o decorrer da narrativa dos acontecimentos, na qual papel fundamental é conferido ao narrador como articulador dos paralelismos estabelecidos entre as ações das personagens e as imagens comuns aos textos em diálogo. Igualmente imprescindível à concretização paródica é o papel do leitor, convocado pelo narrador (em funcional comentário metaficcional) para ser o seu parceiro nesta empreitada: “as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa (SARAMAGO, 2000, p. 77).

A estratégia empregada por Sócrates para narrar o mito do Livro VII - o sentido alegórico bi-partido entre a exemplaridade da parábola e a ilustração que enlaça o símbolo – é incorporada pela estrutura narrativa do romance, possibilitando o desdobramento da prosa em duas vertentes: a da sátira, que traça o contorno crítico da distopia contemporânea, que caracteriza o mundo do trabalho no final do século XX, e a do poético, identificado na forma como a linguagem edifica um discurso metaficcional, possível de se abrir à utopia através das imagens de bonecos modelados por “mãos perdidas” que voltam “a ser achadas pelo barro” (SARAMAGO, 2000, p. 69).

²⁶⁴ Levamos em consideração a concepção mais abrangente de paródia de Linda Hutcheon, teórica que alarga as possibilidades do gênero quando sugere um “leque de *ethos* pragmático (orientando os efeitos pretendidos), que inclui o reverencial, o lúdico e o desdenhoso”, até alcançar os limites do sarcasmo (HUTCHEON, 1989, p. 38-39).

Se toda utopia incorpora uma projeção positiva a uma crítica negativa, se toda utopia forçosamente passa por uma distopia²⁶⁵, entendemos porque, antes de incorporar o discurso sobre a cidade ideal em *A República*, o diálogo platônico enlaça a situação aporética criada pela alegoria da Caverna. Entendemos, outrossim, o procedimento adotado por Saramago que, no quadro distópico das relações de poder econômico como determinantes dos destinos dos homens, insere o movimento de autoconsciência escritural como o próprio objeto utópico - a sobrevivência alcançada num eterno recurvar-se sobre a própria escritura.

Cipriano é uma personagem que evolui durante a narrativa, em função das várias posições que o seu ideal assume em relação à realidade inexorável que a envolve. Numa visada abrangente da narrativa de Saramago, depreende-se que a evolução da personagem coincide com o movimento de ascensão à luz do prisioneiro da caverna de Platão. A constatação de que o mundo do Centro comercial cerra as portas à sua artesanal produção de objetos utilitários de barro provoca, no oleiro, uma dissolução da fronteira entre a realidade e o seu ideal de produtor edificador do mundo. Esse movimento distópico é possível de ser capturado na terna cena do oleiro adormecido, “exposto” à filha Marta que o vê, “desarmado, com a cabeça caída para trás, a boca meio aberta, perdido de si mesmo” (SARAMAGO, 2000, p, 41).

A partir desse momento de profunda dissonância da experiência subjetiva em relação à realidade circunstancial, momento em que as fronteiras entre o ser e o dever ser se anulam e o ser se esvai, a narrativa registra uma gradual superação da situação distópica em direção à utopia. Trabalhadas em sintonia com as posturas assumidas pela personagem diante da vida, as instâncias espaciais e temporais cumprem a função de orientar o enfoque do objeto de desejo, direcionando-o à construção ou dissolução das fronteiras ilusórias que esse objeto estabelece com a realidade. Como resultado, situações distópicas e utópicas se alternam no decorrer da narrativa, o que nos autoriza afirmar que os dois eixos semânticos – o do pesadelo

²⁶⁵ A partir da etimologia da palavra *utopia* – a utopia é o lugar que não existe –, Szacki ressalta que há sempre uma profunda dissonância entre a utopia e a realidade. Para o pensador polonês, o utopista não aceita o mundo que encontra, sonha com o novo, antecipa, experimenta. A utopia nasce quando surge, na consciência, uma ruptura entre o que é e o que deveria ser. Szacki condiciona a utopia ao ideal, levando em consideração que a configuração de uma utopia requer uma posição definida do ideal em relação à realidade. Essa posição distingue o reformador do utopista. Enquanto o reformador, sonhando com “raízes”, colhe o sonho da felicidade na realidade dada, o utopista, por sonhar com “asas”, imprime um esforço maior para romper com tudo aquilo que foi, na busca de colher o sonho da felicidade num bom e distante lugar. Qualquer anulação da fronteira entre o ser e o dever ser, entre a realidade e o ideal se apresenta como um oposto do pensamento utópico, uma antiutopia, segundo Szacki (SZACKI, 1972, p. xxxvii, p. 12-18), ou distopia, conforme terminologia por nós adotada.

distópico e o do sonho utópico – atribuídos, de forma tão marcante, ao texto alegórico *O ano de 1993* igualmente estão presentes em *A Caverna*.

O fio condutor do romance *A Caverna* se delinea a partir do diferencial estabelecido entre as imagens da pequena e “apartada” olaria e o grande Centro. Cada um desses espaços extremos, simultaneamente tratados pela narrativa, enquadra um ponto de vista – utópico ou distópico - e nos coloca diante dele. Se a olaria nos é apresentada ao lado da morada e da amoreira preta que, difusa, permite através de si a passagem da luz do Sol, a visualização dos campos, do céu e do horizonte ao longe, o Centro nos é apresentado como um imenso cubo fechado em si mesmo, ocupando todo o espaço do painel a ele destinado, uma expressão plástica que não respira. O painel fixo intermediário, representando um espaço de diálogo, de trânsito e de transição, é-nos apresentado emoldurado por um espaço aéreo esfumaçado, nebuloso, pouco nítido, em meio à paisagem periférica de uma grande cidade que a furgoneta atravessa

A narrativa de *A Caverna* articula unidades narrativas que se repetem independentemente das divisões da obra em capítulos graficamente marcados (ao todo, são vinte e um segmentos). A história é narrada com uma periodicidade marcada pelas idas e vindas, entre a olaria e o Centro.

O grande Centro comercial, tomado como a imagem da caverna contemporânea, direciona as viagens periódicas de Cipriano e Marçal. Colocado lingüisticamente em destaque pela maiúscula inicial, tradutora do abstrato que o grande prédio de concreto contém, o hermético Centro nos é apresentado filtrado pelo olhar das personagens itinerantes como “um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeava a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de óptica” (SARAMAGO, 2000, p. 17). Trabalhando, de forma específica, o olhar das personagens no decorrer da história, o narrador gera uma linha discursiva de aproximação / contraposição ao mito narrado por Platão, no que tange ao valor que o filósofo confere à luz e à visão como determinantes da verdade.

Inexoravelmente ligados pelo caminho periodicamente percorrido lado a lado e insulados no interior da furgoneta, Cipriano e Marçal seguem, inicialmente, em silêncio, cada qual olhando suas próprias mãos ou a frente ilusória, o mundo passando ao largo, em forma de paisagens sucessivas. Embora emoldurado pela mobilidade do veículo, é o cristalizado quadro das personagens que, trabalhado picturalmente, estabelecerá um paralelismo com a “estranha cena” e os “estranhos prisioneiros” evocados pelo mito da Caverna, de Platão, justificando a relação de intertextualidade entre o relato antigo e a narrativa ficcional.

Voltando a explorar a questão da determinação da realidade em função da visão, o espaço intermediário se abre à realização paródica a partir da dialética que o oleiro estabelece com esse espaço de transição como forma de ascender ao conhecimento de si. Em suas viagens solitárias, depois de ter deixado o genro e a louça no Centro, Cipriano corta a paisagem, sem distingui-la e sem se dar conta do seu imperceptível dinamismo e da sua causa. Nega-se a olhar esse mundo de fora em transformação, pois segue rigidamente atado aos valores incorporados durante a sua vida.

Convertido para a luz, como o prisioneiro liberto, o oleiro sente a dor da verdade que clama pelo seu olhar e oscila entre deixar-se envolver pela “omniosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo” e posicionar-se como ser pensante no mundo: “deu-lhe para se perguntar em que estupor de fábrica daquelas estariam a ser produzidos os estupores das mentiras de plástico, maliciosamente fingidas à imitação de barro” e para pensar “no velho forno da olaria, quantos pratos, púcaros, canecas e jarros por minuto ejectionariam as malditas máquinas”. Enfim, deslumbrado ao enxergar a iluminada realidade, volta a sentir a dor ao “cogitar sobre o futuro difícil que esperava a família” (SARAMAGO, 2001, p. 27).

Sutilmente atingido pela seta saramaguiana que desestabiliza o alcance do conhecimento, apenas, através do olhar, o texto de Platão é arma de crítica aos tempos contemporâneos.

Diz-se que a paisagem é um estado de alma, que a paisagem de fora a vemos com os olhos de dentro, será porque esses extraordinários órgãos interiores de visão não souberam ver estas fábricas e estes hangares, estes fumos que devoram o céu, estas poeiras tóxicas, estas lamas eternas, estas crostas de fuligem, [...], aqui seriam suficientes os simples olhos da cara para convencer a mais satisfeita das almas a duvidar da ventura em que supunha comprazer-se. (SARAMAGO, 2000, p. 89-90).

Tendo alcançado o conhecimento – pelos órgãos exteriores ou interiores de visão -, Cipriano revive o prisioneiro cativo que, ao sair para o exterior da caverna, teria experimentado a luz do sol. Sobre este cativo, diz o filósofo: “voltar-se-ia, para buscar refúgio junto dos objetos para os quais podia olhar” (PLATÃO, 2001, p.317). Sobre o velho oleiro contemporâneo, diria Sócrates: uma vez forçado a olhar para a luz, doeram-lhe os olhos e procurou refúgio junto da sombra da amoreira, na olaria acolhedora.

Ao lado da filha Marta, as mãos do oleiro voltam a ser achadas pelo barro, quando ambos decidem produzir bonecos de barro. Tendo como cenário a bucólica olaria, conversas intermináveis entre pai e filha acerca da vida e da obra em elaboração evocam os diálogos

socráticos que tiveram como pano de fundo a casa de Polemarco, filho de Céfalo, no Pireu²⁶⁶. Os diálogos entre pai e filha se sucedem como os de Sócrates com Gláucon²⁶⁷.

Em consequência da absorção da forma dialogal socrática, o narrador de *A Caverna* explora o discurso direto, encaminhando a narrativa para a objetividade da cena. Cipriano e Marta experimentam a dialética em cada pormenor a ser decidido acerca da nova atividade produtora dos bonecos de barro. As primeiras indagações partem do oleiro, levando a filha a externar minuciosamente a sua opinião sobre o assunto.

[...] Por onde começamos, [...], Teremos de fixar-nos em meia dúzia de tipos, ou ainda menos, para que não se nos complique demasiado o trabalho, calcular quantos bonecos poderemos fazer por dia, e isso depende de como os concebermos, se modelarmos o barro como quem esculpe diretamente na massa ou se fazemos figuras iguais de homem e de mulher e depois as vestimos consoante as profissões, refiro-me, claro está, a bonecos de pé em minha opinião devem ser todos assim, são mais fáceis de trabalhar, A que chamas tu vestir, Vestir é vestir mesmo, é colar ao corpo da afigura despida as vestimentas e os acessórios que a caracterizam e lhe dão individualidade, julgo que duas pessoas a trabalhar por este processo se desenvolverão mais rapidamente, depois só há que ter cuidado com a pintura, não pode haver esborratadelas, Estou a ver que pensaste muito, disse Cipriano Algor, Nem por isso, o que pensei foi depressa, E bem [...] (SARAMAGO, 2000, p. 72).

Nem sempre os colóquios têm resoluções pacíficas nos moldes de “pensastes bem, discípulo”. O confronto da idéia com a sua execução por vezes provoca o acirramento dos ânimos dos oleiros. Assim, “a questão das tintas havia sido objeto de vivo debate”:

[...] É uma questão de estética, defendia Marta, é uma questão de tempo, opunha Cipriano Algor, e de segurança, Pintar e levar ao forno dará mais qualidade e brilho à execução, insistia ela, mas se pintarmos a frio evitaremos surpresas desagradáveis, a cor que usarmos é a que permanecerá, não estaremos dependentes da ação do calor sobre os pigmentos, tanto mais que o forno às vezes é caprichoso. Prevaleceu a opinião de Cipriano Algor [...] (SARAMAGO, 2000, p. 154).

Dos meandros de incontáveis conversas como essas são extraídas as regras que nortearão o procedimento da cópia e da modelagem. Deslocado para o âmbito da olaria, o espelho refletor captura o próprio fazer literário às mãos que experimentam modelar novas formas, segundo um molde padrão. Entretanto, o objeto maior de confrontação nos diálogos é

²⁶⁶ Segundo Pereira (2001, p.VII-VIII), dentre os ouvintes dos diálogos, estão presentes dois irmãos de Polemarco, o seu pai Céfalo e dois irmãos de Platão: Gláucon e Adimanto, sendo que o primeiro é o interlocutor principal de Sócrates.

²⁶⁷ Conforme explica Bakhtin (1997, p. 110), os diálogos socráticos partem sempre “da confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto”; a palavra de um dos interlocutores provoca a palavra do outro, “levando-o a externar a sua opinião e externá-la inteiramente” (BAKHTIN, 1997, p. 110).

o futuro incerto na olaria *versus* a estabilidade no grande Centro comercial e residencial. De forma mais acentuada, essa questão não pacífica afeta a comunicabilidade entre o oleiro e seu genro, sendo responsável pelos prolongados silêncios e parcas manifestações de simpatia durante o constante ir-e-vir entre a olaria e o Centro.

Impondo periodicidade à jornada de trabalho das personagens, o grande Centro comercial imprime à narrativa o ritmo binário determinante da constância dos deslocamentos, identificada no fluxo narrativo que encadeia aproximações e distanciamentos do mito platônico. Quando se ocupa dos acontecimentos no âmbito do caminho entre a olaria e o Centro, a narrativa flui com regularidade, igualmente contaminada por essa marcha contínua do ir-e-vir entre *este* texto de Saramago e *esse* texto de Platão, que *aqui* retorna – “o eterno retorno existe mesmo, sim senhor, mas não é esse, é este” (SARAMAGO, 2000, p. 157).

Como se acompanhasse as batidas de um metrônomo, a narrativa tende a um isocronismo, ao registrar, passo a passo, a “marcial” transformação de Marçal ocorrida a partir da dialética que esta personagem estabelece com o oleiro Cipriano, repetindo o contínuo processo educativo proposto por Sócrates, em *A República*. No espaço do caminho intermediário, Cipriano ora se sujeita ao ritmo do Centro determinado pelo horário de trabalho do genro e pelo prazo de entrega da louça a ser entregue, ora se deixa levar pelo ritmo da própria inquietação impulsionadora da dialética que, solitário, estabelece com a paisagem refletora da realidade circunstancial do mundo que o envolve. É o espanto diante da transformação da natureza que faz emergir o ser filósofo em Cipriano Algor, aquela agitação febril de quem se questiona no mundo e que o oleiro carrega no apelido insólito “colado ao nome próprio” - “aquele algor significa frio intenso do corpo, prenunciador de febre” (SARAMAGO, 2000, p. 11)

Nos momentos de solidão, em meio do caminho, o fluxo narrativo retrocede, atrasando-se em amplas reflexões²⁶⁸ sobre a avassaladora mudança econômica que conduz ao fim do trabalho, ao fim da história, ao fim da modernidade e à inexorabilidade da nova ordem econômica, indicando para Cipriano uma única opção possível: “qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro” (SARAMAGO, 2000, p. 275).

A hipérbole se impõe aos olhos de Cipriano. Com olhos fixos no “edifício quadrangular gigantesco” que representa o Centro comercial, o oleiro se prende ao visível, ao

²⁶⁸ Ricoeur destaca que, paradoxalmente, essas longas seqüências de pensamentos mudos fazem o tempo contado progredir, atrasando-o: “escavam por dentro o instante do acontecimento de pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado, de maneira que o intervalo total da narrativa, apesar de sua brevidade relativa, parece rico de uma imensidão implicada” (RICOEUR, 1995, p. 186).

estático, ao finito que lhe dará a medida do próprio sonho: voltar-se para a olaria onde nasceu, acreditando que lá germina a única possibilidade para o que advirá. Segundo concepção de Szacki, neste momento, Cipriano apresenta a fé comum a todos os conservadores, daqueles que, mesmo duvidando de que o mundo dado sirva de modelo, é justamente nele que procuram encontrar o prenúncio do futuro melhor (SZACKI, 1972, p. xxxvi).

Objeto de obstinados esforços de persuasão, por parte da filha Marta, que o incitam a abraçar a realidade e tentar transformá-la “com as mãos perdidas” que poderão “voltar a ser achadas pelo barro”, Cipriano, nesse momento, se alinha aos idealistas que “sonham com raízes”. Olhos no Centro comercial, preso à terra onde nasceu, o oleiro busca encontrar, na modelagem da substância primordial, a fonte de esperança que o conduzirá à edificação de um mundo que lhe garanta a sobrevivência (SARAMAGO, 2000, p. 69).

Na tensão estabelecida entre o barro e o plástico, o oleiro Cipriano registra a possível insubmissão à ordem universal, ditada pela voz do Centro, aproximando-se daqueles idealistas que pretendem reformar o mundo. Nessa situação, ainda defende acirradamente o próprio enraizamento. O confronto entre o grande Centro comercial e a pequena olaria é evidenciado pela batalha deflagrada “no terreno dos fatos comerciais”, a partir do imposto “plano de retirada” das louças fabricadas pelo oleiro, que “soa mais a operação militar do que a uma rotineira devolução de mercadorias” (SARAMAGO, 2000, p. 97-98).

Carregando esse espírito beligerante para a pacata olaria, Cipriano a transforma num espaço de experimentações, ao envolver-se acirradamente com as outras possibilidades que lhe oferece a modelagem do barro. Compactuado com o protagonista que conduz e com o seu espírito desbravador “do novo no mesmo”, o narrador desloca, para o espaço bucólico que se mostrara acolhedor da repetição dos diálogos socráticos, a contestação do mito narrado por Platão. Ali, o espaço da caverna configurado pelo mito também tem se repetido, enlaçando a idéia de que todos nós estamos mergulhados em sombras, no interior da “Caverna-Mundo” de Platão. Em seu período letárgico, atado às suas ilusões, freqüentemente Cipriano é retratado

[...] sentado num tronco debaixo do alpendre, umas vezes olhando em frente com a fixidez de um cego que sabe que não passará a ver se virar a cabeça noutra direção, outras vezes contemplando as próprias mãos abertas, como se nas linhas delas, nas suas encruzilhadas procurasse um caminho, o mais curto ou o mais longo, em geral ir por um ou por outro depende da muita ou pouca pressa que se tenha de chegar, se esquecer contudo, aqueles casos em que alguém ou alguma coisa nos andam a empurrar pelas costas, sem que saibamos porquê nem para onde. (SARAMAGO, 2000, p. 43-44).

Mesmo que o oleiro tenha que descer “o caminho que levava à estrada”, a educação pela vida, que conta com os “empurrões” da namorada Isaura e da filha, promove a

sua ascensão e a confirmação do mito. Lembramos que o oleiro chama a filha de “Marta filósofa do tempo” ou “filósofa dos sentimentos” (SARAMAGO, 2000, p. 52; p. 53). O narrador mostra um desses empurrões, promovidos pela “filósofa Marta”, quando retoma a figura de Cipriano, novamente caracterizado como “cativo da olaria”, agora prisioneiro da saudade:

[...] estava na olaria, sentado a um dos tornos, de cabeça baixa. Fora ali que uma paragem cardíaca fulminante cortara a vida de Justa Isasca. Marta foi sentar-se no banco do outro torno e esperou. Ao cabo de um longo minuto o pai olhou para ela, depois desviou a vista. Marta disse, Não se demorou muito tempo na vila, De fato, não, Perguntou em todas as casas se conheciam o cão, se alguém seria dono dele, Perguntei numas quantas, depois achei que não valia a pena continuar, Porquê, é isto um interrogatório [...] (SARAMAGO, 2000, p. 66-67).

Sem a mediação do narrador, a narrativa alcança a objetividade da cena no extenso diálogo (nos moldes socráticos), no qual a filha, tentando convencer o pai a olhar as novas possibilidades afetivas com Isaura, atua como aquele alguém do mito platônico que se aproxima ao relutante prisioneiro e afirma “que até então ele só vira coisas vãs, ao passo que agora estava mais perto da realidade e via de verdade, voltado para objetos mais reais” (PLATÃO, 2001, p. 316-317).

Entretanto, o narrador segue as regras colocadas pelo manual estético do pintor H. e jamais se contenta com a cópia harmoniosa que privilegia as aparências; entretece os textos de forma a não disfarçar as costuras, marcando de forma explícita uma diferença no mesmo, pois, segundo a concepção do próprio Saramago implicado no texto, “saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências, que essas têm obrigação de explicar-se por si mesmas” (SARAMAGO, 2000, p. 26).

Em meio aos paralelismos que confirmam a sobrevivência, em tempos contemporâneos, do método pedagógico veiculado por Platão, uma contraposição à alegoria antiga é sutilmente esboçada a partir da desestabilização do alcance da verdade única a partir da visão. A vírgula nova que possibilita ao narrador articular um “entretanto” ao monótono fio das semelhanças acontece quando, estrategicamente, ele direciona a sua focalização para o cão, personagem “constante” nos romances de Saramago que, neste *A Caverna*, muito a propósito, recebe o nome de Achado, pois se constitui num verdadeiro “achado” como agente operador da paródia, no âmbito da olaria.

Deslocando o animal do cenário de fundo para ocupar posição de destaque na narrativa, o narrador de *A Caverna* evoca o manual estético de H., dele absorvendo a técnica

discursiva da ironia, utilizada pelo pintor saramaguiano em seu enfrentamento da *Madonna*, de Botticelli - ou seja, deslocar a atenção do observador para a nesga da paisagem que recobre o segundo plano do quadro, promovendo um ofuscamento da portentosa figura da santa no primeiro plano. Aqui, a figura grandiosa que prevalece e preenche o primeiro plano do tríptico saramaguiano é a Caverna de Platão; contudo essa imagem abrangente é ofuscada pela ênfase conferida pelo narrador ao cenário de fundo da olaria, capturada na escuridão da noite, que coloca em destaque na entrada “da escura da casota, uma cintilação” que se move – “eram duas cintilações, dois olhos, um cão” (SARAMAGO, 2000, p. 48).

A partir desta apresentação, o cão passa a ser tratado como o objeto a ser percebido pelo oleiro na ausência e/ou na presença de luz, uma funcional entrada no mito platônico para desestabilizá-lo em sua fundamental argumentação - o conhecimento alcançado através da visão nítida das coisas: “Cipriano Algor [...] entrou em casa, mas não cerrou completamente a porta. Via-se mal pela frincha, mas mesmo assim conseguiu distinguir um vulto negro que saía da guarita e se aproximava do prato, e também percebeu que o cão, cão era [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 50). O segundo ponto a ser atingido - a prevalência do *ser* sobre o *parecer ser* - diz respeito ao próprio fazer do ficcionista que circula nesta linha tênue entre a realidade e as suas parecenças: “um cão visto pela primeira vez debaixo de uma amoreira-preta quando uma chuva miudinha e noturna dissolvía a linha de separação entre os seres e as coisas, aproximando-os, a eles, das coisas em que mais tarde ou mais cedo, se hão-de transformar” (SARAMAGO, 2000, p. 56). O narrador ainda argumenta em favor da multiplicidade dos mundos, mostrando o seu alcance através do exercício da linguagem que, na sua incapacidade de *representação* da realidade, trabalha a sua *re-apresentação* entre as margens dos signos lingüísticos:

O cão não é realmente preto, quase que o chegou a ser no focinho e nas orelhas, mas o resto puxa para uma cor geral de cinzento, com entressachamento de tons escuros, até aflorar o negro retinto. [...]. Quando Cipriano Algor se aproximar finalmente do cão verá que nunca mais poderá repetir, É preto, mas também que pecará gravemente contra a verdade se afirmar, É cinzento, sobretudo quando descobrir que uma estreita mancha branca, como uma delicada gravata, desce pelo peito do animal até ao começo do ventre. (SARAMAGO, 2000, p. 56).

A linha discursiva desenvolvida pelo narrador de *A Caverna* nos faz recordar do que um dia H. registrou em seu manuscrito: “tudo, provavelmente, são ficções” (SARAMAGO, 1983, p. 131). A sua argumentação se desenvolve no sentido de gerar uma contraposição ao mito platônico, propondo uma sua inversão a partir do próprio mundo da ficção onde estamos todos mergulhados, cativos da realidade, pois, como diz Eco (1997, p.

89), “os mundos ficcionais são parasitas do mundo real”. Tanto está convencido o narrador desta relação que, a seguir, faz as correções do conhecimento que se tem a respeito da figura real do cão: “saiu da casota em corpo inteiro, nem cão grande nem cão pequeno, um animal novo, esbelto, de pêlo crespo, realmente cinzento, realmente a atirar para o preto, com a estreita mancha branca que lhe divide o peito e que parece uma gravata” (SARAMAGO, 2000, p. 57).

Assumindo o caráter ficcional do cão, o narrador passa a trabalhá-lo segundo as flexíveis leis da imaginação. “Não creio que seja de alguém daqui” (SARAMAGO, 2000, p. 57): a origem obscura e a impossibilidade de conferência do verdadeiro lugar de onde veio o animal favorece a criação de uma aura de misticismo em torno da “verdade provável” (conforme regem as leis do mundo da ficção) acerca dessa insólita personagem.

Cumprindo o preceito, que lhe é imposto, de “parasitar” o mundo real, o narrador nos oferece a leitura da realidade visível do animal: “não levava coleira” e “o pêlo não era só cinzento, estava sujo de lama e de detritos vegetais, sobretudo as pernas e o ventre, sinal mais do que provável de ásperas travessias de cultivos e descampados, não de que tivesse viajado comodamente pela estrada (SARAMAGO, 2000, p. 58).

Associando esses detalhes extraídos à realidade ao comentário “desafiando cepticismos, sobejamente justificados depois de milhares de relatos lidos e ouvidos sobre as vidas exemplares dos cães e seus milagres” (SARAMAGO, 2000, p. 59), o narrador elabora sutil hipótese em torno do “conhecido” passado deste cão aventureiro, que costuma freqüentar narrativas de viagem ou mitos antigos. Inevitável estabelecer uma relação de auto-intertextualidade com Constante (ou Ardent, ou Argos) de *A jangada de pedra*. A decisão final fica por conta da “sábia” Isaura (uma das grandes personagens femininas produzidas pela ficção de Saramago): “[...] este cão não é de cá, veio de longe, de outro sítio, de outro mundo, Por que diz de outro mundo, Não sei, talvez por me parecer tão diferente dos cães de agora” (SARAMAGO, 2000, p. 63).

Talvez por ser um cão que veio de outros mitos ou histórias, nesta, Achado se mostra perfeitamente ambientado, principalmente, no interior do forno da olaria que reconstitui a caverna antiga onde as personagens sentem a necessidade de ficar para saber quem são, a ponto de o narrador deslocar para a sua figura o espelho refletor dos acontecimentos que confirmam o diálogo intertextual:

[...] Marta foi a casa preparar uma refeição ligeira, tomada depois à luz vagueante que se movia sobre a parede lateral do forno como se também ele estivesse a arder por dentro. O cão Achado partilhou do que havia para comer,

depois deitou-se aos pés de Marta, a olhar fixamente as chamas, na sua vida tinha estado perto de outras fogueiras, mas nenhuma como esta, provavelmente queria dizer outra coisa, as fogueiras, maiores ou mais pequenas, parecem-se todas, são lenha a arder, centelhas, tições e cinzas, o que o Achado pensava era que nunca tinha estado assim, aos pés de duas pessoas a quem entregara para sempre o seu amor de cão, junto a um banco de pedra propício a sérias meditações, como ele próprio, a partir de hoje e por experiência pessoal direta, poderá testemunhar. (SARAMAGO, 2000, p. 188).

Aguda alfinetada ao fundador da razão universal subjaz ao tratamento do cão Achado como ser pensante, dotado de experiência pessoal direta – “toda a gente nos sabe dizer que os animais deixaram de falar há muito muito tempo, porém o que nunca se poderá demonstrar é que eles não tenham continuado a fazer uso secreto do pensamento” (SARAMAGO, 2000, p. 200). Igualmente funcional à contraposição paródica é seu tratamento como simples animal irracional que pode ser “educado” pelo método do condicionamento pelo castigo: “o primeiro que há que fazer é soltá-lo, E depois, se tentar subir para as pranchas, ata-se outra vez, E depois, Solta-se e ata-se tantas vezes quantas as que forem necessárias, até que aprenda” (SARAMAGO, 2000, p. 229). Aqui, abre-se a possibilidade de trabalhar a atuação do cão como metáfora do árduo aprendizado de Cipriano frente às imposições do Centro; dessa forma, o texto de Platão não é abordado como alvo, mas como arma para a crítica aos tempos contemporâneos.

Numa visada mais abrangente do percurso do protagonista durante o romance, depreende-se que uma clara contraposição à educação pela luz é lida na educação pela sensibilidade alcançada pela modelagem do barro. A valorização do tato soa como forma de contestação do óptico, tido por Platão como o mais racional dos sentidos.

O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e densidade, foi preciso que se ferissem nela. (SARAMAGO, 2000, p. 83).

A narrativa saramaguiana propõe o conhecimento alcançado além da luz que apenas revela o objeto em seu contorno, em sua forma, em seu perfil; propõe reconhecer algo a mais na textura, no relevo e na profundidade; propõe o conhecimento das sombras. Entrar no universo lúdico do forno da olaria é estar de volta à caverna, é mergulhar na obscuridade do barro para, com as mãos, dele recolher a forma potencializada do objeto e o seu processo de produção.

6.3.2 O conhecimento de si no recurvar-se sobre o barro

No âmbito da olaria, a narrativa trabalha o tempo dos acontecimentos submetendo-os à ordenação do imaginário que assume a intimidade material do mundo. Na ambientação criada por esse “ex-cêntrico”²⁶⁹ e apartado espaço, as personagens se sujeitam ao tempo da união da terra à água. O ritmo é imposto pelo tempo de secagem das peças moldadas expostas à aragem ou ao cozimento à temperatura do forno, condicionada à vontade do fogo.

“A união da água e da terra dá a massa” (BACHELARD, 1998, p. 109). A partir do momento em que o oleiro consegue fazer penetrar realmente a água na própria substância da terra esmagada, começa o longo sonho da “ligação” que ocupa incessantemente o artesão em sua paciência da amassadura. Bachelard nos fala dos objetos do “sonho mesomorfo” que só dificilmente adquirem sua forma, envolvendo uma luta para criar, para formar, para deformar, para amassar. Segundo o filósofo, “o próprio olho, a visão pura, fatiga-se dos sólidos” e “quer sonhar a deformação” (BACHELARD, 1998, p. 110).

O sonho da deformação faz parte do itinerário do oleiro em busca da forma possível. Esse sonho é o legado de Cipriano à filha Marta:

[...] subitamente a filha passara a ter oito anos, e ele dizia-lhe, Repara bem, é como quando a tua mãe amassa o pão. Fazia rolar o bloco de argila para a frente e para trás, comprimia-o e alongava-o com a parte posterior da palma das mãos, batia-o com força sobre a mesa, calcava, apertava, voltava ao princípio, repetia toda a operação, uma vez, outra vez, outra vez, outra ainda. [...], Para não deixar ficar dentro do barro grumos e bolhas de ar, seria mal para o trabalho, [...] (SARAMAGO, 2000, p. 32).

Em sua unicidade, a matéria informe reclama a ferramenta que a fará inúmeras. Colocado ao serviço da praticidade da vida, o sonho de Cipriano se desfaz em cacos enterrados na cova ideal do meio do caminho. Uma vez rejeitado pela “solidez” do novo tempo marcado pelo relógio do grande Centro comercial, o oleiro tende a se refugiar no âmbito da olaria, onde se deixa levar pela deformação da substância e do tempo, onde vive num espaço-tempo viscoso; o seu relógio se estira no espaço tal qual os “relógios moles” de Salvador Dali que, segundo Bachelard (1998, p. 110-111), se deformam convidando o observador a participar da “imaginação de rica viscosidade que dá às vezes a um piscar de olhos o benefício de uma divina lentidão”.

²⁶⁹ Empregamos o termo “ex-cêntrico”, conforme Linda Hutcheon (1991, p. 29) propõe para designar o espaço fora do centro, que acolhe a “comunidade descentralizada” à qual pertencem os oleiros.

A viscosidade do barro contamina o material lingüístico igualmente submetido a constantes distensões. O fluxo narrativo tende a acompanhar o ritmo determinado pelo espaço, a matéria em formação/deformação, posteriormente entregue ao tempo do processo de ductilidade a que se submete a forma modelada. A “divina lentidão” de um “pisar de olhos” é explorada pelo narrador que destina sete páginas da narrativa de *A Caverna* às reflexões divididas entre o oleiro e sua filha sobre a “alquimia” da pasta, ao registrar o primeiro dia de criação dos bonecos de barro, ou quando utiliza a extensão de vinte e uma páginas para assinalar a ansiedade do oleiro diante do resultado do trabalho artístico, ou mesmo quando, mediante cinco páginas, enfoca o encontro dos olhares do oleiro e do cão.

A partir do momento em que, “achadas pelo barro”, as mãos perdidas de Cipriano encontram o fio do tempo que lhe permite superpor à implacável continuidade rítmica imposta pelo Centro a natural viscosidade temporal do barro, a textura verbal da narrativa possibilita uma meditação sobre o próprio ato da escrita. A palavra “barro” pode ser apreendida como a “metáfora crítica”, matriz em torno da qual se alinham, numa seqüência logicamente ordenada, as demais metáforas que compõem a alegoria do processo composicional do livro. Engenhosamente tratadas, as categorias diegéticas e lingüísticas de *A Caverna* refletem o movimento de apreensão do mito platônico e a sua transformação no interior da ficção.

Quando o narrador nos fala sobre moldes, cozimentos, cofragens, barbotina, trabalhar a dedo, quando freqüentemente justifica a cópia ou enaltece a contraposição aliada à inventividade, a crítica social cede espaço à autocrítica: a linguagem, conforme diz Barbosa, descartada de suas funções apelativas ou emotivas, passa a ser submetida a uma incessante operação metalingüística, a um constante questionamento das suas possibilidades como tática e construção textual. Submetendo a linguagem a um permanente discurso de auto-indagação, o movimento especular suscitado pela produção dos bonecos de barro restringe a crítica à realidade da produção textual. (BARBOSA, 1974, p. 138-139).

Tecendo o texto em torno das relações entre o uso dos dedos e a nova produção do oleiro, Saramago estabelece uma cadeia de associações artesanais que possibilitam o registro de sua trajetória escritural, possível de ser traduzida como emergente de um constante fazer e refazer das mãos e dos dedos que modelam e inscrevem, na *matéria lingüística*, a unicidade da experiência estética ficcional conquistada através de um processo de fatura que conjuga a unicidade da matéria moldável à pluralidade das formas. Rompendo os limites do maleável com as mãos, Cipriano mergulha na natureza da matéria, num desejo de alcance da própria natureza. Envolto no silêncio do barro que evoca o passado arcaico, confunde-se com a massa informe. Passando pela experiência direta com o sensível, manipulando o barro, o oleiro

remodela a própria alma. Modelando bonecos de barro, reordena-se para o novo mundo que virá.

No estudo sobre o “ritmo narrativo em *A Caverna*” (CINTRA, 2005, p. 674-679), desenvolvemos uma análise da polirritmia narrativa, em decorrência da duplicidade da narrativa, que entrelaça duas seqüências: à cronologia rigidamente marcada pelo Centro - essa imensa caverna moderna que fornece os parâmetros da repetição do mito de Platão -, o oleiro e sua filha contrapõem o tempo da viscosidade do barro que lhes possibilita avançar a criação estética. Dessa dialética, emerge a seqüência segunda, que narra a história de seis estranhos bonecos de barro fadados a serem inexoravelmente multiplicados através do contínuo processo de repetição – “seis objetos insignificantes, mais grotescos uns do que outros, pelo que representavam, mas todos iguais na sua lancinante inutilidade” (SARAMAGO, 2000. p. 165).

A nova alegoria dos bonecos de barro, entretecida à antiga - a platônica que se repete -, agasalha o fio do discurso metaficcional que Saramago privilegia nessa obra. A noção de construção é introduzida operativamente na transposição da experiência da personagem para a esfera das realizações diegética e lingüística, de tal forma que grandes reflexões sobre a fatura da obra nos são reveladas na imagem do barro associada às ações de modelagem no âmbito da olaria.

Esse duplo enfoque do discurso metaficcional – que revela os bastidores diegéticos e lingüísticos da obra – pode ser apreendido no discurso do narrador do romance, em momento de interrupção do fluxo dos acontecimentos que envolvem a produção dos bonecos de barro pelos oleiros Cipriano e Marta, para nos oferecer funcional digressão que explicita a tradução da metáfora do barro como a linguagem ficcional colocada a serviço da apreensão e transformação do texto “exemplar” que “retorna” como matriz:

A Marta e a Cipriano Algor não se lhes acabará tão cedo este esforço, parte do barro com que modelam agora uma figura provém de outras que tiveram de desprezar e amassar, assim é com todas as coisas deste mundo, as próprias palavras, que não são coisas, que só as designam o melhor que podem, e designando as modelam, mesmo se exemplarmente serviram, supondo que tal pôde suceder em alguma ocasião, são milhões de vezes usadas e atiradas fora outras tantas, e depois nós, humildes, [...], temos de ir buscá-las novamente, barro pisado que também elas são, amassado e mastigado, deglutido e restituído, o eterno retorno existe mesmo, sim senhor, mas não é esse, é este. (SARAMAGO, 2000, p. 156-157).

A passagem para a primeira pessoa é índice da presença do enunciador Saramago, cujo grau de proximidade com o material textual que produz fica marcado deiticamente em

“este”, que se opõe a “esse”, o de Platão (à mão), “mastigado, deglutido e restituído” e destinado a sempre retornar.

Assim que o oleiro Cipriano e a filha Marta assumem a vontade de continuar com a atividade da olaria, diversificando a sua produção, o enunciador invade o fio narrativo para registrar, em ácido comentário, a sua resistência ao lema socrático “conhece-te a ti mesmo” que, mesmo ao seu revés, instaura a possibilidade da leitura do processo de fatura dos bonecos de barro como reflexo da própria obra em criação:

Autoritárias, paralisadoras, circulares, às vezes elípticas, as frases de efeito, também jocosamente denominadas pedacinhos de ouro, são uma praga maligna, das piores que têm assolado o mundo. Dizemos aos confusos, Conheça-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais difícil operação das aritméticas humanas (SARAMAGO, 2000. p. 71).

A “difícil operação” que promove o auto-conhecimento escritural passa, inexoravelmente, pela ação dos oleiros de *A Caverna*. A resistência de Saramago talvez resida no fato de o movimento auto-reflexivo se amalgamar intrinsecamente ao fluxo narrativo, correndo o risco de comprometê-lo. Portanto, custa ao ficcionista adentrar o processo:

[...] o princípio nunca foi a ponta nítida e precisa de uma linha, o princípio é um processo lentíssimo, demorado, que exige tempo e paciência para se perceber em que direção quer ir, que tenteia o caminho como um cego, o princípio é só o princípio, o que fez vale tanto como nada. (SARAMAGO, 2000. p. 71-72).

As experiências anteriores de conferir tratamento metafórico ao discurso metaficcional sempre foram mais sutis e pontuais, desde as primeiras imagens da terra sulcada pela enxada de *Levantado do chão*. Entretanto, aos poucos, a escrita saramaguiana avança no sentido de incorporar a auto-reflexividade ao fluxo da narrativa, a ponto de traduzirmos o percurso de José, que arrasta um cordão amarrado ao tornozelo no interior labiríntico da Conservatória, de *Todos os nomes* (1997), como a busca da linguagem que sustente o fio narrativo com tudo o mais que lhe acrescente ao meio do caminho. É pois compreensível que, neste momento da produção de Saramago, o narrador de *Todos os nomes* ofereça conselho eficaz que, justificavelmente, passa a integrar o manual estético intermitente: “a metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas” (SARAMAGO, 2001b, p. 267).

Embora resistente, esse parecer é colocado em prática, por Saramago, na subseqüente “caverna de barro”, de 2000, quando transforma a busca de novas possibilidades da argila, segundo um molde padrão, na “recolha ordenada dos verbetes e dos processos, a cópia com a melhor letra” (SARAMAGO, 2001b, p. 28). Trabalhando a matéria primordial

barro sobre uma matriz extraída a uma velha enciclopédia, o fazer modelador de Cipriano e de Marta constituem a superfície refletora pretendida pelo ficcionista para expor, metaforicamente, a narrativa como uma produção lingüística que assume a relação entre vários acontecimentos, os quais repetem o mito antigo narrado por Sócrates - no Livro VII - de *A República*.

A romance *A Caverna* se explica durante o próprio processo de criação quando o narrador recolhe ordenadamente verbetes que fazem parte do jargão técnico do oleiro, tais como “matriz”, “molde”, “madre do molde” e “cofragem” que, simultaneamente, sinalizam a apreensão do modelo platônico. O movimento de apreensão também está implícito nas falas das personagens às voltas com as dificuldades da fatura dos manipanços, “talvez porque copiar seja, afinal de contas, mais difícil do que criar livremente”. Ou mesmo, quando tentam justificar a aplicação de “uma idéia cuja bondade intrínseca está de antemão demonstrada pelo fato de outros a terem tido antes e posto muitas vezes em execução. Nem sempre é possível ter idéias originais, já basta tê-las simplesmente praticáveis” (SARAMAGO, 2000, p. 156 e p. 199).

Durante a execução do projeto dos bonecos, a operação alquímica que busca alcançar a “mistura homogênea de argila vermelha, caulino, sílica e água, mas [também] o urdume e a trama de uma seda” (SARAMAGO, 2000, p. 148), a remoção dos excessos durante a modelagem de modo a simplificar “para não haver encravamentos em ancoragens na altura do desmolde” (SARAMAGO, 2000, p. 152), a secagem lenta, quando submetidos à aragem, a ductilidade alcançada no cozimento ao calor do fogo no forno e o acabamento dado pela lixa e pela pintura, todos esses fatores colocam em evidência o que subjaz à narrativa: a busca obsessiva da singular “homogeneidade” do fio narrativo - que teima em deixar transparecer sutilmente a trama tecida - e da simplicidade de uma forma de expressão ficcional manejável pelo leitor, que nela encontre o “prazer do texto”. Esta nova lição integra o manual intermitente saramaguiano.

Faz parte do projeto estético dos oleiros a escolha dos protótipos na velha enciclopédia comprada pelo pai de Cipriano que, de acordo com o enunciador do texto, é “tão magnífica e inútil como um verso de que não nos conseguimos lembrar”, onde, contudo, (reconsidera ele), “mais tarde ou mais cedo, aí iríamos encontrar aquilo que, sem o sabermos então, nos viria a fazer falta”. Certamente, os cativos da caverna de Platão fazem parte das “imagens sucessivas de mundos paralisados, gestos interrompidos no seu movimento” (SARAMAGO, 2000, p. 74) que integram qualquer enciclopédia, inclusive esta, avançada em anos, de onde os contemporâneos artesãos absorvem modelos de figuras de homem e de

mulher aleatórias (o bobo, o palhaço, a enfermeira, o esquimó, o mandarim, o assírio de barbas), extraídas ao cotidiano de hoje e de sempre. Transformados em estatuetas tridimensionais, tais figuras paralisadas em seus gestos, fadadas estão a experimentar, num futuro próximo, o calor do fogo no interior do forno de Cipriano. Calvino concebe “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 2001, p. 121).

“Vivi, olhei, li, senti” (SARAMAGO, 2000, p. 77): de acordo com Cipriano, esses são os fatores determinantes e desencadeadores do procedimento estético a que se propõe. De forma sintética, a personagem de Saramago, enumera os parâmetros da escrita ficcional de *A Caverna*: a adesão à releitura do passado como instrumento para olhar o presente de forma a entender a experiência vivida e sentida. Viver, olhar, ler e sentir, como mandamentos fundamentais norteadores do agir do ficcionista, devem ocupar posição de destaque no manual intermitente. Direcionadores da ação dos oleiros que procuram avidamente criar variações mimeticamente convincentes e fiéis aos modelos, tais mandamentos provocam “dias de atividade intensa, de nervosa excitação de um contínuo fazer e desfazer no papel e no barro” (SARAMAGO, 2000, p. 79).

Cipriano Algor ficou alguns minutos a ver a filha desenhar, depois saiu para a olaria. Ia medir-se com o barro, levantar os pesos e os alteres de um reaprender novo, refazer a mão entorpecida, modelar umas quantas figuras de ensaio que não sejam, declaradamente, nem bobos, nem palhaços, nem esquimós nem enfermeiras, nem assírios nem mandarins, figuras de que qualquer pessoa, homem ou mulher, jovem ou velha, olhando-as, pudesse dizer, Parecem-se comigo. (SARAMAGO, 2000, p. 152-153).

Ao restringir a *mimesis* à condição humana da figura, Cipriano abre uma porta às múltiplas possibilidades de informações que lhe são acrescentadas pela gama de tonalidades do barro e pelos trajés, detalhes fundamentais para caracterizar a raça, a profissão, a nacionalidade e a classe social de cada um dos bonecos. Com isso, ao mundo abrangente da realidade, que supõe o conhecimento da condição humana, o oleiro contrapõe os “pequenos mundos” possíveis – fechados e finitos, mas semelhantes ao nosso - do bobo, do palhaço, da enfermeira, do esquimó, do mandarim e do assírio de barba.

Recorrente nas narrativas de Saramago, a imagem dos bonecos de barro aparece pela primeira vez no romance de 1979, quando o escritor modela ficcionalmente a terra do Alentejo em *Levantado do chão*, com a finalidade de conferir contornos de indivíduos modelados pelo sistema aos quatro rapazes representativos da comunidade de lavradores do

latifúndio: “são como bonecos de barro ainda por cozer, pardos têm a cara coberta de riscos de suor, parecem mesmo uns palhaços, salvo seja, que isto não dá vontade de rir” (SARAMAGO, 2001, p. 101).

No universo colorido produzido pelos oleiros de 2000, algumas figuras se aproximam bastante da realidade, como os rapazes do latifúndio, outras recusam-na em parte. Longe do oleiro de Saramago pretender que os seus bonecos se ajustem perfeitamente a uma condição única num universo regido pela diversificação: “o palhaço modelado por Marta talvez se aproveite, o bobo também se aproxima bastante da realidade dos bobos, mas²⁷⁰ a enfermeira, que parecia tão simples, tão estrita, tão regulamentar, resiste a deixar aparecer o volume dos seios por debaixo do barro” (SARAMAGO, 2000, p. 157).

Aqui, o “mas” tem a força de contrapor o desvio salvador à possibilidade do mundo repetir-se numa eterna mesmice, ou de impor o “parecer como condição humana”, conforme entende Greimas: “todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio de sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade – é vivível” (GREIMAS, 2002, p. 19). A enfermeira de Cipriano carrega esse desvio do “querer-ser” que a aproxima do ser “vivível” e, por isso, particulariza-a e distingue-a dentre os demais bonecos.

O discurso de Cipriano favorece um aprofundamento da complexa relação realidade/ficção, tendo em vista que “o desvio de sentido” só será verificável dentro dos limites do mundo fechado e finito, semelhante ao nosso, de cada um dos bonecos - “figuras que tanto na indumentária como na função quase²⁷¹ se repetem uma à outra, a única diferença que se observa entre elas, de um ponto de vista social, é não ser costume do palhaço ir ao palácio do rei” (SARAMAGO, 2000, p. 81).

Como operador discursivo que introduz a idéia de proximidade discutível, o “quase”, aqui, aponta para a possibilidade de desvios que costumeiramente permanecem nos limites dos “pequenos mundos” fictícios restritos, o que não invalida a transgressão, ou seja, que um bobo ultrapasse o habitual e seja tratado como rei. Apropriando-se deste tipo de transgressão, o ficcionista abre as portas à ironia que reorganiza os universos através da crítica, como fez Saramago em “O conto da ilha desconhecida”:

Abre a porta, disse o rei à mulher da limpeza, e ela perguntou, Toda, ou só um bocadinho. O rei duvidou por um instante, na verdade não gostava muito de se expor aos ares da rua, mas depois reflexionou que pareceria mal, além de ser indigno da sua majestade, falar com um súdito através de uma nesga, como se

²⁷⁰ Grifo nosso.

²⁷¹ Grifo nosso.

tivesse medo dele, mormente estando a assistir ao colóquio a mulher da limpeza, que logo iria dizer por aí sabe Deus o quê, De par em par, ordenou. (SARAMAGO, 2000 c, p.11-12).

Longe do oleiro contar com diferenças retumbantes ou com desvios tais que escapem ao universo das transgressões possíveis a cada boneco, ou, mesmo, supor que “a arte consiste nas discrepâncias entre a realidade e suas réplicas imitativas” (DANTO, 2005, p. 65). Na verdade, o que Saramago nos propõe, através da fatura dos bonecos de barro, em *A Caverna*, é uma reflexão sobre um modo de sobrevivência da arte na contemporaneidade, não como aquela “‘grande arte’, cujo traço específico”, segundo Ana Cláudia Oliveira (2002, p. 11), “é desencadear o extraordinário como uma ruptura do fluxo contínuo da vida”; Saramago “examina a possibilidade de a experiência estética ser produzida por arranjos e re-arranjos das coisas simples que fazem parte de nosso viver rotineiro”.

Somente após estarem definidos os universos possíveis aos bonecos de barro é que “os dedos dos dois oleiros, ao mesmo tempo livres e disciplinados, começarão finalmente a inventar e a traçar o caminho reto que os levará ao volume certo, à linha justa, ao plano harmonioso” (SARAMAGO, 2000, p. 157). Seguindo a linha discursiva de Saramago, a criação se sustenta entre esses dois pólos: o da disciplina que converge o olhar do criador ao mundo, de forma a dele se alimentar para produzir algo que lhe seja parecido, e o da liberdade de nele assinalar uma diferença possível, decorrente da forma de observação.

Nesse ponto, o diálogo que o narrador de *A Caverna* estabelece com Sócrates avança a narrativa alegórica que o filósofo narra no Livro VII e alcança o seu pensamento no Livro X de *A República*, uma forma sutil de se apropriar do próprio discurso socrático para estabelecer uma contraposição ao mito da verdade universal colocado em escrutínio: “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (PLATÃO, 2001, p. 455). Em seu estudo sobre “a transfiguração do lugar-comum”, Danto comenta que, no Livro X, Sócrates propõe um problema que pode ser traduzido em questões tais como: “que sentido tem uma arte tão parecida com a vida que se torna impossível determinar uma diferença entre arte e vida em termos de conteúdo interno? Qual a necessidade ou a vantagem de uma reprodução perfeita do que já temos?” E completa com a indagação de Nelson Goodman: “quem precisa de um mundo perfeitamente igual a este mundo?” (DANTO, 2005, p. 64).

O discurso do narrador saramaguiano contempla a dificuldade encontrada pelos artesãos para entrar no barro, a fim de dele extrair essa “diferença entre arte e vida em termos

de controle interno”. Tal dificuldade pode ser apreendida na severa autocrítica que perpassa o discurso partilhado entre os oleiros e o narrador de *A Caverna*. Filtrado pelo olhar de Cipriano, o conjunto de bonecos é julgado em sua aparência: “alinhados na bancada os seis bonecos pareciam aquilo que dramaticamente eram, seis objetos insignificantes, mais grotescos uns do que outros pelo que representavam, mas todos iguais na sua lancinante inutilidade” (SARAMAGO, 2000, p. 165). Sob a focalização de Marta, o mesmo conjunto é analisado em termos do seu processo de execução:

[...] era como se aqueles obtusos manipanços não merecessem o trabalho que tinham dado, aquele repetido fazer e desfazer, aquele querer e não poder, aquele experimentar e emendar, não é verdade que só as grandes obras de arte sejam paridas com sofrimento e dúvida, também um simples corpo e uns simples membros de argila são capazes de resistir a entregar-se aos dedos que os modelam, aos olhos que os interrogam, à vontade que os requereu. (SARAMAGO, 2000, p. 165-166).

Entretanto, os bonecos de barro ilustram a concepção de “romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” que Calvino (2001, p. 121) identifica na obra do escritor italiano contemporâneo Carlo Emílio Gadda:

[...] cada objeto mínimo é visto como o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar, multiplicando os detalhes a ponto de suas descrições e divagações se tornarem infinitas. De qualquer ponto que parta, seu discurso se alarga de modo a compreender horizontes sempre mais vastos, e se pudesse desenvolver-se em todas as direções acabaria por abraçar o universo inteiro. (CALVINO, 2001, p.122).

Essa tendência do romance contemporâneo a enlaçar a multiplicidade, a partir de uma particularidade, é contemplada pelo protagonista do romance de Saramago quando, em diálogo com a filha, ressalta a valorização da sensibilidade tátil em relação à razão alcançada pela visão:

[...] vêm os dedos e, com um movimento de recolha, como se estivessem a ceifar uma seara, levantam do chão todas as cores que há no mundo. O que parecia único era plural, o que é plural sê-lo-á ainda mais. Não é menos verdade, contudo, que na fulguração exaltada de um só tom, ou na sua musical modulação, estão presentes e vivos todos os outros, tanto os das cores que já tem nome como os das que ainda o esperam, do mesmo modo que uma extensão de aparência lisa poderá estar cobrindo, ao mesmo tempo que os manifesta, os rastros de todo o vivido e acontecido na história do mundo. (SARAMAGO, 2000, p. 84).

O anseio da multiplicação infinita das possibilidades de apreensão do mundo é reconhecível no romance contemporâneo que, aberto ao dialogismo, tudo açambarca. É disso que nos fala o conjunto dos seis bonecos de barro do romance de Saramago que “são a guarda

avançada de uma nova ocupação, a de centena de figuras iguais que em batalhões cerrados virão cobrir as compridas pranchas, mil e duzentas figuras” (SARAMAGO, 2000, p. 181).

Passando pelo crivo do consumidor, a inexorável sentença do Centro condena as estatuetas a permanecerem sobre as prateleiras do forno da olaria “agrupadas e alinhadas” e o oleiro, ao afastamento de suas raízes, à perda da possibilidade de “conservar uma idéia passavelmente satisfatória acerca de si mesmo”, à perda do amor da viúva Isaura (SARAMAGO, 2000, p. 272 e p.270). Mais uma vez, é pelo olhar da sua filha que o narrador nos traduz a situação de diluição das fronteiras entre a realidade e o ideal que até então movera o oleiro: “conheço essas lágrimas que não caem e se consomem nos olhos, conheço essa dor feliz, essa espécie de felicidade dolorosa, esse ser e o não ser, esse ter e não ter, esse querer e não poder” (SARAMAGO, 2000, p. 304-305).

Estabelecendo um contraponto com a imagem anterior “pungente de um abandono sem salvação” (SARAMAGO, 2000, p. 41) que fixa o esvaziamento total do ser, a imagem do choro contido evidencia que os limites entre o ser e o dever ser, embora tênues, aí estão construídos e sustentados pela dialética que o oleiro exercitou com o barro, no decorrer da narrativa. Essa consciência modelada pelo ser que se inscreve no mundo sustenta o fio de sonho que possibilitará a Cipriano contestar a realidade do Centro, onde passa a residir.

Como o significativo espaço contemporâneo acolhedor da analogia com a caverna de Platão, o Centro é o organismo pulsante dos acontecimentos desta história; em movimentos sincronizados mantém as funções internas de tal forma coordenadas que estas lhe conferem um poder de atuação no exterior, determinando o mesmo ritmo respiratório ao caminho intermediário e à pequena olaria. Liberto da voz autoritária que sentencia os bonecos de barro à rejeição, Cipriano transporta para o seu novo cenário a lentidão dos gestos que antecedem a partida da olaria – “retirou-se para o quarto, despiu-se em lentos gestos de uma fadiga que não era só do corpo e estendeu-se na cama soltando um profundo suspiro”. Carrega em si o tempo da memória de quem precisa fixar na lembrança “aquela mancha na parede, aquela risca de luz no soalho, aquele retrato de mulher sobre a cômoda”. Carrega a imagem dos seiscentos bonecos enfileirados no forno, a angústia da separação do cão e de Isaura e uma ponta de esperança que acompanha a lembrança das palavras da viúva: “estaremos aqui à tua espera, o Achado e eu” (SARAMAGO, 2000, p. 287-288 e p. 301).

Administrando condensações e estiramentos, o romance *A Caverna* trabalha um ritmo singular acompanhando as cadências que a “*experiência temporal fictícia*”²⁷² determina para o seu protagonista. Acompanhando o jogo dialético que Cipriano estabelece com o espaço ao seu entorno, a narrativa registra variações na velocidade do seu fluxo em função do seus deslocamentos. Assim, acelera enquanto o oleiro se submete às regras do Centro, experimentando a extravagância de andar mais depressa que o próprio tempo e retarda enquanto registra as impressões do oleiro durante a expedição realizada no espaço labiríntico e feérico do Centro, ou enquanto investiga o “centro” do Centro.

A realidade é confrontada ao elemento fantástico que abruptamente adentra a narrativa, provocando o seu desfecho. O encaixe de um acontecimento não explicável pela razão produz a ambigüidade que dará suporte à ironia e tonalidade à paródia. O desvelamento da caverna de Platão e dos cadáveres dos seus prisioneiros, clandestinamente envoltos na massa de concreto do subsolo do Centro comercial concretiza o paralelismo, marcando uma diferença irônica na leitura do mito como direcionador do desenvolvimento humano através dos séculos. A comicidade fica por conta de o espaço improvável, racionalmente inexplicável, constar como os alicerces da nossa razão.

Com esse episódio insólito, o narrador coloca um fecho à linha discursiva desenvolvida durante a narrativa em torno da idéia da tragédia do desenvolvimento. Num mundo de transformações inexoráveis, “o moderno, expeditivo e espetacular processo [...] em três segundos é capaz de transformar uma estrutura sólida e organizada num caótico montão de cacos” (SARAMAGO, 2000, p. 18). Como “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1987), traçado está o destino do grande Centro comercial a deixar como único vestígio à posteridade a caverna antiga que o sustenta. Entretanto,

[...] lá adiante, no meio do campo, onde se avistam aquelas árvores juntas, escondido pelas moitas de silvas, é que está o tesouro arqueológico da olaria de Cipriano Algor. Qualquer diria que passaram dez mil anos desde que ali foram descarregadas as derradeiras sobras de uma antiga civilização. (SARAMAGO, 2000, p. 305).

A ambigüidade irônica se concretiza no olhar do oleiro que oscila entre os dois pontos quando antevê a sobrevivência da “frágil” louça produzida pela olaria em contraposição à ausência de vestígios do Centro. Alavancada pela ironia, a narrativa recupera

²⁷² Analisando a “*experiência temporal fictícia*” em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, Ricoeur destaca a relação que as diferentes personagens da ficção estabelecem com as marcas do tempo cronológico: “são as variações dessa relação, de acordo com as personagens e as ocasiões que constituem a *experiência temporal fictícia* que a narrativa constrói com esmero particular para a persuasão do leitor” (RICOEUR, 1995, p. 189).

a posição de ruptura entre Cipriano e as suas possibilidades de realização na realidade que lhe é apresentada, o que condiciona a utopia, possibilitando ao oleiro deixar-se levar pelo sonho, pela crença que laços podem ser rompidos - “não vou ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede” (SARAMAGO, 2000, p. 337). Segundo Szacki, “é o ato de desacordo que dá vida à utopia. A possibilidade da utopia é dada juntamente com a necessidade de escolha. Não há utopia sem que haja alguma opção a fazer” (SZACKI, 1972, p. 13)

Ao optar pelo desenraizamento, Cipriano tem diante de si a porta que, ultrapassada, poderá conduzi-lo “à vasta extensão do ideal”, ao alcance de um “céu secular” ou mesmo de um “absoluto social” (SZACKI, 1972, p. xxxvi). No entanto, a narrativa de *A Caverna* fixa o posicionamento no meio do caminho, eterniza o movimento itinerante nesse espaço das margens que se alargam, faz da estrada um mundo luminoso e torna obscuro o ponto de chegada nesta viagem “que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará” (SARAMAGO, 2000, p. 348).

Onde estaria o “não lugar” no quadro que nos é apresentado no final do romance *A Caverna*? O multicolorido tríptico alegórico que de nós foi aproximado no início do espetáculo, de nós agora é afastado. O grande Centro e a pequena olaria já não fazem parte do cenário. Ao nosso olhar, a narrativa cristaliza apenas o caminho que se abre a um espaço ilimitado e sobre ele a interioridade limitada de uma camioneta. O caminho é o mesmo, tantas vezes retomado durante a narrativa. No entanto, a direção se inverte: “à esquerda” (SARAMAGO, 2000, p. 349). O oleiro não vacila, não recua diante das sendas que se bifurcam, certo de que “à esquerda” algum sentido irá encontrar. “À esquerda”, o caminho não se mostra embaçado à visão, o quadro ganha espaço aéreo, respira. “À esquerda” significa caminhar além: além do forno da olaria, além da difusa amoreira, além da morada. “À esquerda”: no sentido do ruralismo, rumo ao descentramento, onde o movimento se eternizará.

A mesma furgoneta fora de moda será agora o espaço do grande sincretismo, o espaço híbrido da salvação a conduzir o que resta das forças em conflito: a arte do artesão ligada à sapiência num casal idoso, a inspiração aliada ao pragmatismo do consumo num casal jovem, uma criança em gestação. Como marca das experiências do passado, carregam o espaço que os envolve e que ainda os mantém atados, olhar à frente, às eternas ilusões. Sob o olhar do amável cão, essas personagens singulares carregam um novo ideal ético e estético, com o qual traçarão o caminho certo que os levará ao plano da sobrevivência harmoniosa. Carregam as mãos achadas pelo barro, carregam a lealdade e a praticidade, a sabedoria e a

inspiração e, principalmente, carregam a obra em processo de gestação. Carregam a aventura da dialética, arma que lhes propiciou o conhecimento de si e do mundo, uma dialética que sustentará a multiplicidade e que os manterá diferentes, mas articulados entre si.

Ao se apropriar do discurso utópico de Platão, Saramago não o oferece à dissolução, mas sobre ele edifica o seu discurso que se afirma como uma nova utopia. A “República de Saramago” não é estática, não se identifica com a do reformador que sonha com “raízes”. É a república do utopista que sonha com “asas” e que, dinâmico, rompe o espaço. Ao cristalizar a viagem, o movimento em direção a algo, a ficção saramaguiana desloca a focalização do pólo espacial para uma dimensão temporal: a salvação “não tem destino conhecido”, não está em alcançar algo que, pela condição humana, será eternamente inatingível, mas está no movimento de busca eterna em direção a esse algo que desliza e escapa. Já não importa o alcance de um lugar distante, onde é possível existir uma ordem fundamentalmente diferente e mais perfeita. A ênfase recai sobre o espaço do caminho de busca. O absoluto está no processo de vir-a-ser.

No final do romance, o discurso metaficcional que a narrativa carrega entre as dobras do tecido narrativo opera em conjunto com o discurso da distopia/utopia. Partindo do conjunto dos seis bonecos de barro, representativos de todo saber depositado num livro enciclopédico e a todos acessível, Saramago aborda, através da ação dos oleiros de *A Caverna*, a questão da multiplicidade no romance contemporâneo. Esta questão nos é traduzida metaforicamente na tendência que a forma em argila apresenta a se modificar continuamente, em função do envolvimento na rede de relações que estabelece, podendo mesmo chegar a se desfazer para poder, depois, vir a renascer.

Cipriano Algor aproximou-se da porta da casa e começou a dispor as estatuetas no chão, de pé, firmes na terra molhada, e quando as colocou a todas voltou ao forno [...] entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinha juntado, e reuniu-as às suas irmãs escorreitas e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer de nós, agora já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria, no fim serão mais de trezentos bonecos olhando a direito, palhaços, bobos, esquimós, mandarins, enfermeiras, assírios de barbas, [...] (SARAMAGO, 2000, p. 349).

Tecendo um panorama sobre as tendências narrativas de José Saramago, Leyla Perrone-Moisés destaca que o olhar ao passado se explica porque

ao falar do passado, é sempre no presente que Saramago está pensando. Daí a função dos paralelismos, espelhismos e anacronismos que, em sua obra, não são meros jogos narrativos, mas aproximações para fazer pensar, projeção e

projeto. Nos romances de Saramago, a evocação do passado, como a visão do presente, abre-se para o futuro. Um futuro que é tanto o destino real dos homens como aquele, essencial para que este não seja mero destino, isto é, fatalidade cega: o da preservação de seus valores, dentre os quais, a arte. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 195).

Da “sutil” paródia do mito da Caverna, acolhedora do discurso da resistência que timbra a história do oleiro Cipriano Algor como uma parábola social contemporânea, emerge o “novo mito” da trajetória da obra romanesca saramaguiana itinerante, nesta viagem de afastamento do grande Centro comercial - “viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará” (SARAMAGO, 2000, 348). Sabe-se apenas que a narrativa de Saramago busca continuamente sua integração numa totalidade significativa, através de um constante movimento de recurrar-se sobre si mesma, cumprindo a meta traçada em 1977 no manual do pintor H.: “sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento” (SARAMAGO, 1883, p. 46).

Em 2000, o cenário é outro: no lugar do cavalete do pintor está a bancada do oleiro; o barro e as cofragens substituem as tintas e pincéis. Contudo, a voz de H. ainda ecoa no discurso de Cipriano que se recurva sobre o barro, para nele reconhecer as marcas deixadas pelas mãos modeladoras:

O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez. (SARAMAGO, 2000, p. 84).

Em *A Caverna*, há índices de uma proximidade intensa entre o protagonista do romance e o seu criador José Saramago, relação esta fundamentada no princípio estético que norteia a ação do oleiro Cipriano. “O interesse (ético-cognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor”, conforme propõe Bakhtin (2000, p. 33) A escrita “esconde e mostra” o trânsito do escritor e a passagem pelos espaços; os sinais da construção lingüística e diegética ali estão, indelévels. O exercício continuado do discurso partilhado (entre o narrador e o protagonista) e a presença marcante da enunciação, que timbra de forma intermitente a narrativa, favorecem a aproximação entre enunciador e personagem, mediada pelo narrador, com o “saudável” resguardo da hierarquia interna. O “grão que aflora à superfície” no romance de 2000 configura-o como momento propício à auto-observação - o “patamar

decisivo de tempo, o lugar que separa o caminho já andado do que falta percorrer” (SARAMAGO, 1983, p. 256), que o pintor H. previra em 1977.

Guardadas as diferenças fundamentais pertinentes às formas diversas de expressão, inevitavelmente, a trajetória de Cipriano evoca o percurso literário do escritor: o árduo caminho autodidata, o sepultamento da prosa utilitária em cova ideal, o desvio em direção à ficção, a adesão à forma aberta e à multiplicidade e, até mesmo, a experiência da rejeição do Centro e a re-adaptação aos novos tempos. Inquietante é a imagem daquela bilha “com decoração de pedacinhos de mármore incrustados”, na qual o oleiro coloca todas as suas expectativas: “talvez o encarregado do setor, estimulado pelo parecer do abalizado especialista, viesse a recomendar ao departamento de compras a aquisição urgente de uma centena de bilhas, daquelas com bocadinhos de mármore” (SARAMAGO, 2000, p. 99).

Como espaço sinalizador do “que falta percorrer”, o romance *A Caverna* constitui num pólo disseminador de algumas diretrizes, em decorrência das estratégias narrativas e discursivas ali experimentadas. Dentre os seus legados aos posteriores, consideramos os avanços em direção ao discurso direto, provavelmente intensificados em razão da proximidade com os diálogos socráticos. Por mais abrangente que seja a perspectiva narrativa alcançada com o discurso partilhado – o qual reconhecemos prevalecer no tratamento do protagonista -, somente as frases dirigidas a um *você* que falam de um *nós* ou de um *outro* revelam o sentido de um verdadeiro diálogo. Nos romances anteriores, a forma dramática é explorada de forma pontual, em função da atuação absorvente do narrador que não abre mão da observação e condução das personagens; nos subseqüentes, experimenta momentos de ausência do narrador e, mesmo sob a sua mediação, passa a ser exercitada com maior frequência e duração, a ponto de estabelecer um contraponto com a forma panorâmica de narrar em *As intermitências da morte*. Sem dúvida que o exercício da dramaturgia também deve ter contribuído para o esboço dessa tendência à objetivação. Com o esforço em direção à cena mostrada, à personagem é creditada uma parcela de liberdade, fato que pode explicar o movimento “contestatório” do protagonista em *O homem duplicado*, como tivemos oportunidade de abordar anteriormente.

No romance *A Caverna*, a questão da multiplicidade é tratada tão enfaticamente nas imagens dos bonecos de barro que sugere o encaminhamento do discurso hipotético, amplamente experimentado a seguir. As narrativas posteriores se constroem em torno de um “se”, que ganha espaço em *O homem duplicado* e *Ensaio sobre a lucidez*, e contamina de forma totalizadora o discurso de *As intermitências da morte*: é como se, nesta fábula de 2005, o narrador se propusesse a abranger todas as formas possíveis de *mostrar* o mundo. O tema da

razão *versus* sensibilidade, direcionador do discurso da resistência ao pensamento de Platão, é absorvido de forma abrangente em *Ensaio sobre a lucidez*, mas não deixa de conferir os contornos da personagem principal em *As intermitências da morte*, romance este que mostra estar “correndo o pensamento simultaneamente em todas as direções, [...], e avançando ao mesmo tempo com ele os sentimentos” (SARAMAGO, 2000, p. 47).

6.4 As (im)possibilidades da linguagem em *As intermitências da morte*

Querer dizer o indizível, pintar o invisível: provas de que a coisa, única, adveio, que outra coisa seja talvez possível Nostalgias e esperas alimentam o imaginário cujas formas, murchas ou desabrochadas, substituem a vida: a imperfeição, desviante, cumpre assim, em parte seu papel.

Mehr Licht

(apud GREIMAS, 2002, p. 91)

A imaginação humana é capaz de por tudo no lugar do nada.

José Saramago

(SARAMAGO, 2005a)

Profícuo em relação à produção de José Saramago, o ano de 2005 é marcado pelas publicações da “nova ópera” *Don Giovanni, o dissoluto absolvido* e do romance *As intermitências da morte*, sendo que o lançamento mundial deste acontece na cidade de São Paulo, no dia 27 de outubro.

Segundo Seminara (2005, p. 96), em janeiro de 2004, o escritor anuncia ao compositor Azio Corghi a sua disponibilidade em escrever o texto para a ópera *Dom Giovanni*, apresentando nova versão da morte de uma das personagens mais famosas da literatura ocidental:

Acabo de terminar finalmente o meu *Ensaio sobre a lucidez* e para o fazer precisei de fechar todas as portas que dão para o mundo exterior. Eis-me agora livre para te dizer que me encarregarei com todo o gosto de um texto sobre a morte de Don Giovanni (já tínhamos uma morte de Lázaro...) a respeito do qual a idéia condutora ainda não está bem clara na minha cabeça, mas isso virá. (SARAMAGO, apud SEMINARA, 2005, p. 96).

Na carta de 2 de março de 2004, o escritor demonstra ter “amadurecido um primeiro esboço do argumento”, fiel à releitura do mito do maior conquistador de todos os tempos, a partir do “sarcasmo que cai sobre ele” no final da vida, através da camponesa Zerlinda, “que Don Giovanni não teve tempo de seduzir”: “ela chega para repor as coisas da vida no seu lugar, por sua própria vontade ela será a sedutora... Deitam-se vão fazer amor. A estátua do Comendador desfaz-se em pedaços. Cai o pano” (SARAMAGO, apud SEMINARA, 2005, p. 98).

Inevitável a abordagem de um dialogismo entre obras tão próximas quase simultâneas. Cenas dramatizadas se repetem intensamente em *As intermitências da morte* que,

com isso, ganha objetividade; a exploração do discurso direto favorece a que muitos dos comentários críticos e autocríticos sejam divididos entre a voz da protagonista e a do narrador.

O narrador instaurado por Saramago para narrar as “intermitências” mantém-se fiel à maneira de trabalhar do escritor que não permite “saltos na ação dramática”: “preciso absolutamente de seguir o fio dos acontecimentos por considerar que cada situação terá forçosamente de sair da anterior para encontrar o modo de entrar na seguinte” (SARAMAGO, apud SEMINARA, 2005, p.102). De qualquer forma, o alcance da objetividade narrativa encaminha a produção de uma prosa enxuta, que ganha densidade e agilidade numa forma compacta singularmente distinta dos romances anteriores mais volumosos (alcança a totalidade de duzentas e sete páginas, divididos em quinze capítulos relativamente curtos).

No posfácio de *Don Giovanni*, Graziella Seminara fala na “necessidade de os dois ‘discursos’ da ópera – o literário e o musical – manterem uma relação de coesão no plano dos significados fundamentais” (SEMINARA, 2005, p. 105). O exercício dessa relação intensa entre a literatura e música deve ter contribuído para o dialogismo que o romance *As Intermitências da morte* estabelece com a música, exatamente do ponto de vista das possibilidades expressivas das duas linguagens. O romance repete o tema da mulher sedutora que precede à morte.

O diálogo entre literatura e música foi experimentado por Saramago nos primórdios, através da presença do compositor Domenico Scarlatti como personagem marcante no *Memorial do Convento*. No romance de 1982, a abordagem das duas formas de expressão artística se instaura a partir do enfoque da “sutil música” de Scarlatti “que sai para a noite de Lisboa por frinchas e chaminés”. Ouvem-na tanto os soldados da guarda portuguesa como os soldados da guarda alemã, os marujos sonhadores, os vadios, o prisioneiro e o soldado, as freiras e os frades, Baltazar e Blimunda - “que música é esta”. Trabalhando imagens sonoras, o narrador aproxima os sons da música de Scarlatti, que todos entendem, ao ranger da pena de Bartolomeu Gusmão, música que hipnotiza “melgas” (SARAMAGO, 1996, p. 164).

As peças musicais - a suíte número seis, *opus* mil e doze, em ré maior, de Bach, para violoncelo, e o estudo número nove, *opus* vinte e cinco, número nove, de Chopin, para piano - integram o cenário das “intermitências da morte” para serem interpretadas pelo violoncelista-pianista, e ouvidas e entendidas pela protagonista do romance. A aproximação da literatura à música ganha funcionalidade, chegando a se configurar como uma linha de força que sustenta o discurso metaficcional, pois as intermitências sonoras são lidas como um jogo metafórico que explora analogias intencionais com a arte irmã para promover o

espelhamento da escrita. Trabalhando no terreno fronteiro entre as duas artes, o romance de Saramago vai além da abordagem do caráter expressivo das duas linguagens e acolhe a possibilidade de transposição literária do contraponto como recurso para evidenciar as duas faces do arcabouço composicional da obra: a comédia e o drama.

Mais uma vez, a epígrafe se mostra eficaz porta de entrada ao romance que “justifica”, “arredonda” ou “desenvolve” o que ali está contido²⁷³. Em *As intermitências da morte*, Saramago nos recebe com dois pensamentos. O primeiro, pela forma e pelo conteúdo que parece emanar de um saber coletivo, se assemelha a um provérbio: “*saberemos cada vez menos o que é um ser humano*. Livro das Previsões” (SARAMAGO, 2005, p. 7). Remete à antiga indagação de H. - “quem é este homem?” (SARAMAGO, 1983, p. 48) -, encaminhadora dos passos da personagem de 1977 e da produção romanesca do escritor. Configura-se como uma exortação ao “leitor real”, conforme o concebe Eco (2005, p. 46): “aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio”.

O segundo - “*pensa por ex. mais na morte, - & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por este fato novas representações, novos âmbitos da linguagem*. Wittgenstein” (SARAMAGO, 2005, p. 9) -, direcionado ao arcabouço estético da obra, anuncia a possibilidade da sua abordagem do ponto de vista da linguagem, segundo o pensamento do filósofo Ludwig Wittgenstein²⁷⁴. As duas epígrafes conjugam-se entre si através do tema da morte “adstrita” à vida humana e das (im)possibilidades de sua *figuração*²⁷⁵ através da linguagem ficcional.

“No dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005, p. 11): em forma de reportagem sensacionalista, José Saramago abre a narrativa das “intermitências” que, num primeiro contato, são traduzíveis na alternância das proposições: *a morte mata e a morte não mata*. Se a primeira é um “modelo da realidade tal como pensamos que seja”, a segunda

²⁷³ Lembramos que, em diálogo com Carlos Reis, Saramago diz: “é como se eu escrevesse os romances para justificar, para arredondar ou para desenvolver aquilo que já está contido numa epígrafe” (REIS, 1998, p. 122).

²⁷⁴ Filósofo que se notabilizou pela obra *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Segundo Edgar Marques, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) é “um dos filósofos mais originais e profundos do século XX [...] o nome mais emblemático e significativo da ‘filosofia analítica da linguagem’, movimento que se caracteriza por considerar que a análise da linguagem – por oposição a uma análise direta da consciência ou a uma descrição empírica de um conjunto de fenômenos – consiste no método mais adequado para a reflexão filosófica” (MARQUES, 2005, p. 7).

²⁷⁵ Empregamos o termo “figuração”, como “um fato que projeta uma situação possível”, “independentemente de sua verdade ou falsidade”, conforme concebe Wittgenstein nos “aforismos” do *Tractatus*: “2.1 Figuramos os fatos; [...] 2.12 A figuração é um modelo da realidade; [...] 2. 141 A figuração é um fato; [...] 2.21 A figuração concorda ou não com a realidade; é correta ou incorreta, verdadeira ou falsa; 2.22 A figuração representa o que representa, independentemente de sua verdade ou falsidade, por meio da forma de afiguração; [...] 3.001 ‘Um estado de coisas é pensável’ significa: podemos figurá-los” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 143, p. 145 e p. 147)

sustenta uma “lógica” que “nada tem a ver com a questão de saber se nosso mundo realmente é ou não assim” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 165 e p. 257).

Esses dois espaços lógicos, que têm em comum a mesma base proposicional - “um nome toma o lugar de uma coisa, um outro, o de uma outra coisa e estão ligados entre si e, assim o todo representa - como um quadro vivo - o estado de coisas” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 171) – representam estados de coisas que podem ser pensados como função de verdade ou não – realidade ou ficção -, pois cabe à linguagem afirmar ou negar fatos, afirmar ou negar a realidade.

A evocação de Wittgenstein - “*pensa por ex. mais na morte, - & seria estranho em verdade que não tivesse de conhecer por este fato novas representações, novos âmbitos da linguagem*” –, sinaliza para a tese fundamental do filósofo segundo a qual “situações podem ser descritas”²⁷⁶ em multiplicidade, pois tudo o que vemos ou descrevemos (mostramos) poderia ser diferente (WITTGENSTEIN, 1994, p. 247). O “diferente” pode ser algo *fabuloso*, que não tem existência real, pequeno mundo a parte, edificado pela linguagem do romancista, que visitamos quando adentramos os bosques da sua ficção.

“Os *limites de minha linguagem* significam os limites do meu mundo”, diz Wittgenstein (1994, p. 245). Trabalhada de forma metafórica ou através de explícitos comentários, a questão das (im)possibilidades da linguagem ficcional sempre ocupou lugar de destaque nas reflexões metaficcionais que perpassam os romances de José Saramago. Em *A Caverna*, identificamos um desses momentos de extrema lucidez sobre os recursos insuficientes da linguagem para traduzir os pensamentos do oleiro Cipriano diante do túmulo da esposa:

Comparando com a velocidade instantânea do pensamento, que segue em linha reta até quando parece ter perdido o norte, cremo-lo porque não percebemos que ele, ao correr numa direção, está a avançar em todas as direções, comparando, dizíamos, a pobre da palavra está sempre a precisar de pedir licença a um pé para fazer andar o outro, e mesmo assim tropeça constantemente, duvida, entretém-se a dar volutas a um adjetivo, a um tempo verbal que lhe surgiu sem se fazer anunciar pelo sujeito, [...] (SARAMAGO, 2000, p. 46).

Buscando soluções nas “artemages” ou nos “centissegundos”, segue a produção ficcional do escritor da literatura portuguesa contemporânea pautada por um constante trabalho artesanal de superação dos limites que a linguagem lhe impõe. Com o exercício da palavra, ampliam-se os limites do mundo do ficcionista, pois, como diz Leyla Perrone-Moisés

²⁷⁶ “3.221 Os objetos, só posso nomeá-los. Sinais substituem-nos. Só posso falar *sobre* eles, não posso enunciá-los. Uma proposição só pode dizer *como* uma coisa é, não *o que* ela é” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 151).

(2000, p. 195), “as ficções permitem ‘um infinito Talvez’, que não deixa ‘pedra sobre pedra nem fato sobre fato.’” De acordo com a ensaísta, a “linguagem com poder infinito de significância”, que se reconhece na literatura de Saramago, aponta para a sua ampla visão de mundo.

Para José Saramago, a ampliação dos limites do campo de visão do universo envolve sempre a mesma questão - *o que aconteceria se?* -, conforme ele afirmou no dia do lançamento de *As intermitências da morte*:

o que aconteceria se a Península Ibérica se desprendesse da Europa? O que aconteceria se os cruzados não ajudassem os portugueses a reconquistar Lisboa? O que aconteceria se Ricardo Reis voltasse a Portugal depois da morte do seu criador? O que aconteceria se todos ficassem cegos? O que aconteceria se a morte deixasse de matar? (SARAMAGO, 2005 a).

Ainda por ocasião do lançamento do romance, em entrevista concedida a Ubiratan Brasil, o escritor fala a respeito das *impossibilidades* que retornam obsessivamente ao seu texto de ficção:

Quase todos os meus livros (e especialmente os últimos) partem sempre de algo que não pode acontecer, seja no passado presente ou futuro. Isso acontece desde *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em que o personagem do título, que não passa de um heterônimo, existe de fato e ainda se encontra com Fernando Pessoa, que já está morto, até o mais recente, *As Intermitências da Morte*. Fiquei assombrado quando descobri que quase todos os meus livros travam um diálogo com o impossível (SARAMAGO apud BRASIL, 2005, p. D2).

Uma vez que a arte flui nessa tensão que harmoniza impossibilidades, geradas pela imaginação, nas possibilidades da vida, cabe ainda ao escritor refletir: “talvez o único talento que eu tenha seja o de tornar o improvável provável e o impossível possível” (SARAMAGO, 2005a). O contador de histórias encontra, no romance de 2005, um espaço textual para “pensar a morte” e “conhecer por este fato novas representações, novos âmbitos de linguagem” que façam *possível* o mundo *impossível* proposto pela sua ficção.

Em *As intermitências da morte*, duplica-se a perspectiva do sujeito²⁷⁷ a partir da qual se mostra o mundo fictício da morte intermitente. Em decorrência, o relato se desenvolve em duas vertentes distintas ligadas à caracterização da protagonista. Num primeiro momento, a morte é representada como “o esqueleto com a gadanha”, imagem extraída à memória

²⁷⁷ Segundo Edgar Marques, o filósofo da linguagem Wittgenstein pressupõe “um sujeito para o qual os fatos que constituem as proposições adquirem uma função representacional”; ele leva em consideração a “perspectiva ou ponto de vista a partir do qual o mundo como um todo se mostra” (MARQUES, 2005, p. 45).

cultural que pode ser encontrada em qualquer enciclopédia²⁷⁸ - “velha átropos da dentuça arreganhada” (SARAMAGO, 2005, p. 11). A figura cristalizada pelo imaginário coletivo ganha enfoque cômico no discurso do narrador “testemunha fidedigna” de que

a morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caiadas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros com grandes gavetões recheados de verbetes. (SARAMAGO, 2005, p. 145).

A descrição resvala o sarcasmo quando o narrador se detém na observação de detalhes como os dentes que se abrem em sorriso ou o movimento articulado dos ossos que tendem à mecanização fora do controle. O próprio Saramago lembra que “não foi deliberado tratar o assunto com um certo distanciamento, humor e ironia. Acho que foi consequência do fato de eu não poder (e nem dever) tratar do assunto de outra maneira” (SARAMAGO apud BRASIL, 2005, p. D2).

A narrativa é desencadeada pela ação da protagonista - que decide deixar de matar e permanece em seu reduto à espreita do que acontece. O narrador registra um panorama da situação caótica instalada nesse hipotético país que vive um tempo não determinado, mas sem dúvida correspondente ao nosso, onde estão presentes “cidade, vila, aldeia ou simples lugar” e “a capital, metrópole desproporcionada em relação ao pequeno tamanho do país” (SARAMAGO, 2005, p. 109-110). Neste espaço, reconhecível como banal por toda gente contemporânea, problemas decorrentes da situação insólita são enumerados, perpassados de ironia, cuja seta tem por alvos o governo (monarquia constitucional), o ministério, a igreja, a saúde pública, os órgãos de comunicação social e alguns setores mais diretamente afetados como os lares de idosos, as agências funerárias e as companhias seguradoras. Nas suas “impressões de leitura” do romance *As intermitências da morte*, Márcia Valéria Zamboni Gobbi²⁷⁹ lembra que “o riso se instala porque é cômico partir de uma premissa absurda e dar-lhe um desenvolvimento perfeitamente lógico” (GOBBI, 2006).

O humor leve e saltitante – que não deixa de ser sério - envolve o relato dos fatos decorrentes do estranho acontecimento e alcança tonalidade grave quando o narrador aborda o estado de suspensão das pessoas muito idosas ou extremamente doentes. Situações narradas

²⁷⁸ Recordamos que, no romance *A Caverna*, os oleiros descartam a modelagem da figura do “esqueleto de gadanha” que consta na enciclopédia comprada pelo pai de Cipriano, talvez por não convir aos fins que tinham em vista ou por ser a elaboração demasiado complicada no barro ou pelo “inconsiderado aproveitamento” da celebridade antiga que poderia ser interpretado como “falta de respeito” (SARAMAGO, 2000, p. 76-79).

²⁷⁹ Referimo-nos à comunicação “As intermitências da morte e a encenação da escrita”, proferida no 54º Seminário do GEL, no dia 29 de julho de 2006, em Araraquara, cuja versão escrita nos foi gentilmente cedida pela comunicadora.

com extremo realismo encaminham reflexões sobre os problemas que surgiriam, caso a vida fosse eterna. A sátira ganha contornos de humor negro com a entrada em cena da “máphia”, organização que, em troca de alta remuneração, converte os “mortos-vivos” em “vivos-mortos” (SARAMAGO, 2005, p. 53), facilitando o cruzamento da fronteira e o ingresso nos países limítrofes, onde morrem instantaneamente – um arranjo perfeito que conta com o apoio do governo e do exército.

Colocada em posição de destaque na narrativa, a imagem da fronteira física entre dois países – *aquela*, onde a morte, regida pelas regras da possibilidade, naturalmente mata e *este*, desregado, onde a morte se recusa a matar - pode ser lida como o espaço ambíguo de transição entre a realidade e a ficção. Através das cenas destacadas pelo olhar do narrador, o próprio material narrativo oferece, à leitura, os bastidores da representação literária.

Marcada pela lucidez do humor, a visão panorâmica que o narrador nos oferece ganha contornos de um grande comentário que, por vezes, se esgota em si mesmo e se fragmenta para acolher relatos plenos de ficcionalidade, os quais lhe são encaixados. A prosa em *metamorfose* repete o mecanismo experimentado pelo pintor H. em 1977, tão bem ilustrado pela metáfora da troca de “pele estaladiça” da cobra - “nisto estávamos, nem para a frente, nem para trás, sem remédio nem esperança dele, quando o velho falou, Que se chegue aqui alguém, disse, Quer água, perguntou uma das filhas, Não quero água, quero morrer” (SARAMAGO, 2005, p. 39). Explorando as possibilidades expressivas da linguagem, o tocante episódio da família que opta por transportar esse avô e uma criança para o outro lado da fronteira é narrado com nuances poéticas e com toques fantásticos.

Através da representação alegórica que possibilita falar de uma coisa por meio de outra, Saramago promove um contraponto entre o real e a sua figuração imaginária. A metáfora configura a fronteira como o espaço limite do universo ficcional regido pelo improvável que, uma vez ultrapassado, tangencia o mundo da realidade possível no país limítrofe. Segundo Wittgenstein, “a figuração se enlaça com a realidade; ela vai até a realidade. Ela é como uma régua aposta à realidade. Apenas os pontos mais externos das marcas da régua *tocam* o objeto a ser medido (WITTGENSTEIN, 1994, p. 143).

A fronteira entre aquilo que permanece de forma irrestrita no âmbito do ficcional independentemente de confrontação com o real e aquilo que deve ser ajustado à realidade é muito ambígua. Tão ambígua quanto o *modo irônico* com o qual Saramago adentra a narrativa para submeter, aos ajustes *que considera necessários*, o relato do trágico episódio da família que enterra seus queridos do outro lado da fronteira. Expondo os arcabouços da constituição da linguagem ficcional - que necessariamente deve “respeito à verdade” -, o escritor trabalha

uma contradição fingida que “consiste em enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é” (BERGSON, 2001, p. 95). Restringe o que deve ser retificado a “uma impressão precipitada do narrador” que não levou em conta o fato de uma família camponesa pobre nunca chegar a ser proprietária de uma carroça. E, mostrando-se extremamente *fiel à lei da verossimilhança*, corrige: “tratava-se de uma família de pequenos agricultores, gente remediada na modéstia do meio em que viviam, pessoas com educação e instrução escolar suficiente para poderem manter entre si diálogos [...] gramaticalmente corretos”. Dá por terminada a sua correção dizendo: “corrigido a tempo o lapso, posta a verdade no seu lugar, vejamos então...” - e entrega a palavra ao narrador para que continue o seu relato (SARAMAGO, 2005, p. 45). O *modo de ação irônico* se explicita inteiramente com a omissão do fato insólito, inexplicável segundo as normas racionais, ao qual o narrador, entusiasticamente, dera destaque durante o relato dos fatos:

Então deu-se uma cousa nunca vista, uma espécie de milagre, um prodígio, uma maravilha. Como se por um instante a lei da gravidade se tivesse suspenso ou passado a exercer-se ao contrário, de baixo para cima, o avô escapou-se suavemente das mãos das filhas e, por si mesmo, levitando, subiu para os braços estendidos do genro. O céu, que desde o princípio da noite havia estado coberto de pesadas nuvens que ameaçavam chuva, abriu-se e deixou a aparecer a lua. (SARAMAGO, 2005, p. 42).

Parece-nos que Saramago preserve o seu direito de conferir sentido verdadeiro às coisas que acontecem no universo ficcional, pois “contar histórias realmente se constitui em um jogo de linguagem distinto; um jogo que para ser jogado pede um conjunto distinto de convenções”, conforme diz Searle (apud RAJAGOPALAN, p. 91). Eco reflete sobre tal distinção: “normalmente, julgamos saber perfeitamente o que significa dizer que qualquer coisa é ‘verdadeira’ no mundo real”. Mas, “o que significa uma asserção ser ‘verdadeira’ numa estrutura ficcional”? “A resposta mais razoável é que as asserções ficcionais são verdadeiras no quadro do mundo possível de uma dada história” (ECO, 1997, p. 94).

Inserido “nesta, embora certa, inverídica história sobre as intermitências da morte”, o episódio da família itinerante com seu *morto que levita é verdadeiro* e sequer arranha a verdade da ficção, diferentemente do *surpreendente* discurso da tia camponesa: “que dirá a vizinhança quando der por que já não estão aqui aqueles que sem morrer à morte estavam” (SARAMAGO, 2005, p. 45). Segundo Wittgenstein (1994, p. 257; p. 259), “a lógica nada tem a ver com a questão de saber se nosso mundo realmente é ou não assim” e “*nunca* pode haver surpresas na lógica”.

Funcional à concretização das reflexões metaficcionalis a respeito das regras da verossimilhança, a pequena fala da personagem testemunha do fato insólito durante o

sepultamento dos parentes quebra o encantamento do relato, promovendo o retorno brusco à realidade, colocada de pé com a forma de expressão, cuja eloquência “improvável” o narrador se apressa em reiteradamente justificar. Num primeiro momento, logo após a explosão da fala, justifica-a precariamente apelando para a emoção - “em geral a tia solteira não fala de uma maneira tão preciosa, tão rebuscada, mas se o fez agora foi para não rebentar em lágrimas, que assim sucederia se tivesse pronunciado o nome do menino”; numa retomada, de forma mais convincente, apela para a razão e explica que os pequenos agricultores são dotados de educação e instrução escolar suficiente para manter entre si diálogos gramaticalmente corretos, “com aquilo a que, à falta de melhor, alguns costumam chamar conteúdo, outros substância, outros, mais terra-a-terra, miolo.” (SARAMAGO, 2005, p. 40-41 e p. 45).

A metamorfose narrativa pressupõe uma estratégia que privilegia a alternância de enfoques, ou seja, a suspensão da visão generalizada do caos trabalhado lucidamente pelo humor para intercalar relatos particularizados tocados pela imaginação, os quais se configuram em alvos de comentários autocríticos, como o anterior episódio que promove reflexões acerca da lógica da linguagem ficcional. Tratado dentro da mesma linha interpretativa, “o caso” da beligerância no espaço da fronteira provoca comentários sobre a forma digressiva. “Como quase sempre conta-se com breves palavras” (SARAMAGO, 2005, p. 62): a despeito da promessa ambígua de brevidade, o relato das confusões de fronteira entre os países limítrofes, envolvendo os governos e a maphia, se amplia em volteios digressivos e em constantes retomadas, a ponto de o narrador usar bem-humorada metáfora - “dos que haviam ido por lá e de lá vieram prontos para a tosquia” (SARAMAGO, 2005, p. 64) - e justificar a forma distendida: “com as palavras todo o cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas. Claro que o do arдил não foi encher, atar e pôr ao fumeiro, ao assunto teve de dar as suas voltas” (SARAMAGO, 2005, p. 65);

Inevitável a entrada do enunciador no espaço narrativo, para tecer o seu ácido comentário autocrítico. A sua marca está atrelada à assunção da primeira pessoa:

Os amantes da concisão, do modo lacônico, da economia de linguagem, decerto se estarão perguntando porquê, sendo a idéia assim tão simples, foi preciso todo este arrazoado para chegarmos enfim ao ponto crítico. A resposta também é simples, e vamos dá-la utilizando um termo atual, moderníssimo, com o qual gostaríamos de ver compensados os arcaísmos com que, na provável opinião de alguns, hemos salpicado de mofo este relato, Por mor do background [...] dito plano de fundo, esse aborrecível arcaísmo, ainda por cima pouco fiel à verdade, dado que o background não é apenas o plano de fundo, é toda a inumerável quantidade de planos que obviamente existem entre o sujeito observado e a linha do horizonte. Melhor será então que lhe chamemos enquadramento da questão. Exatamente, enquadramento da

questão, e agora que finalmente a temos bem enquadrada, agora sim, chegou a altura de revelar [...] (SARAMAGO, 2005, p. 67).

Marcando lingüisticamente a sua enunciação no texto com a primeira pessoa, aqui, o autor implícito discorre a respeito das inúmeras situações integrantes do “*background*” de uma narrativa que, necessariamente, são mostradas (descritas) para promover “o enquadramento da questão” apreensível em *como* ela se apresenta e não *no que* ela é, pois, de acordo com Wittgenstein (1994, p. 151), “situações podem ser *descritas*, não *nomeadas*”. “As palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais do que isso, os nomes que lhes deste” (SARAMAGO, 2005, p. 72).

O tema do limiar vida/morte – que a metáfora da fronteira, sugestivamente, evoca – se configura no texto como a situação indizível que promove volteios da linguagem ficcional, no afã de tocá-la. Lembramos o oleiro Cipriano de *A Caverna*, que diz: “com o assentimento, a cumplicidade, e não raro a surpresa dos próprios olhos, as mãos e os dedos vão criando o que provavelmente nunca chegará a receber o seu justo nome” (SARAMAGO, 2000, p. 83-84). Atropelado pelo tema indizível, cabe ao escritor emoldurá-lo através da descrição de situações particulares, pois “as mortes são muitas” e “cada qual com sua morte”. (SARAMAGO, 2005, p. 73). Singularmente, Saramago escolhe emoldurar a morte num momento em que a parca faz greve.

Na ocasião do lançamento do romance, o escritor disse que o livro *As intermitências da morte* nasceu numa ocasião em que ele “estava a ler, de Rainer Maria Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*”²⁸⁰ quando, então, se deteve numa passagem em que o diarista “narra a morte em páginas realmente extraordinárias” (SARAMAGO, 2005 a). Ora, num momento dos *Cadernos*, o narrador relata as mortes que testemunhara no sanatório e reflete: “todos eles tiveram uma morte deles” (RILKE, 1983, p. 38).

²⁸⁰ Segundo Fleisher (2002, p. 67), o primeiro romance moderno em língua alemã é *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* que Rilke escreveu entre 1904 e 1910, no limiar do expressionismo. No prefácio da 3ª edição portuguesa de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, Paulo Quintela (1983, p. 11 e p. 12) diz que a obra “apareceu em Lípsia, como edição do Insel-Verlag, em dois voluminhos, nos meados de 1910”. O escritor assim registrou o término: “[...] ainda não há meia hora que ditei a última palavra do meu manuscrito; se não me engana tudo, eis aí está um livro novo, pronto, desligado de mim, instalado na sua própria realidade”. Quintela (1983, p. 14) ressalta que “foi um livro de muito lenta, de dolorosa elaboração, de muito árdua conquista. A redação definitiva começou, ‘sem ele saber como’, a 8 de fevereiro de 1904, em Roma”, passou por “crises de crescimento” e “pausas expectantes e aflitivas”, perceptíveis na correspondência de Rilke nos seis anos seguintes; “os temas se vão impondo e precisando, como certos passos de cartas, por vezes muito longos, antecipam determinados capítulos e anunciam certas figuras e episódios”. Quintela (1983, p. 18) lembra que “duas figuras de especial interesse” aos portugueses, “aparecem no livro: a Freira de Beja e Carlos-o-Temerário”: “Mariana Alcoforado foi para o poeta “um dos modelos acabados da mulher amante” Na sua tradução das *Cartas* conseguiu transpor para o alemão a “feminilidade da linguagem” da sua autora.

Antecipando os contornos nítidos da forma fabular²⁸¹ assumida pela narrativa, o terceiro episódio interrompe a “crônica” jornalística que continua registrando os transtornos que os velhos e os enfermos causam à sociedade organizada em torno do mito da eterna juventude e da saúde corporal. Trata-se da pequena “fábula tradicional, mil vezes narrada da tigela de madeira”, enfaticamente anunciada pelo narrador: “atenção, pois, à lição de moral anunciada. Era uma vez, no antigo país das fábulas, uma família [...]” (SARAMAGO, 2005, p. 79). Os acontecimentos narrados cobrem o percurso de um menino que, espelhando-se no tratamento que o pai dispensa ao avô durante as refeições, confecciona artesanalmente uma tigela, antevendo o mesmo futuro para o genitor. Inserida na fábula maior - o romance que a acolhe *en abyme* -, a pequena fábula antiga lhe empresta os seus contornos discursivos e a “moral da história”: “tudo o que possa suceder sucederá, é uma mera questão de tempo” (SARAMAGO, 2005, p. 81).

Em função da sua prática discursiva, o romance *As intermitências da morte* aproxima-se da fábula. Seguindo os parâmetros do gênero fabular, esboçados por Dezotti (2003, p. 22), verificamos que o texto saramaguiano satisfaz a condição essencial de ser um “ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa”; essa narrativa é configurada “como um discurso alegórico”, oferecido à interpretação de um “outro” significado vinculado à *moral* da história. Segundo Dezotti (2003, p. 22), “o trabalho de interpretação pode ser realizado pelo próprio enunciador da fábula, quando ele mesmo fornece uma moral para a narrativa”. A moral da fábula do menino encaminha a “certeza final” que se configura como a moral da fábula de Saramago, a qual nos é antecipada pelo próprio escritor: “sem a morte, não podemos viver. Sua ausência significa o caos. É o pior que pode acontecer a uma sociedade” (SARAMAGO apud BRASIL, 2005, p. D2).

Os três episódios encaixados à prosa que documenta o caos provocado pela inação da morte têm em comum o fato de serem integrantes da mesma linha discursiva que discorre sobre os limites e as possibilidades da linguagem ficcional: direcionado pela interpretação da metáfora da fronteira, o primeiro trata a linguagem no âmbito da tensa relação que estabelece com a realidade re-apresentada; o segundo ilumina a forma digressiva, enfocando-a em suas múltiplas possibilidades de mostrar o mundo; a fábula, que explicita a linguagem ficcional

²⁸¹ Francisco Maciel Silveira ressalta que a partir de *A jangada de pedra*, Saramago rumo em direção às “fábulas alegorizantes”. Silveira (2007, p. 10-11) considera que, do *Ensaio sobre a cegueira* (1995) até o mais recente *As intermitências da morte*, a produção de Saramago foi caracterizada pela “intemporalidade ou universalidade das fábulas alegóricas”. Em sua obra *Saramago: eu próprio, o Outro?*, Silveira nos oferece “*O homem duplicado*: sócia do *Anfitrião* e da tragédia aristotélica”, interessante leitura interpretativa do romance de 2002, à luz da tragédia grega aristotélica praticada por Plauto: “outra parábola de cegos, outro ensaio sobre cegueira humana, resulta, ao cabo, *O homem duplicado*: sócia, na tragédia, do *Anfitrião* plautino, ei-lo, o romance, como reduplicação de uma fábula pretérita e cassandra do porvir” (SILVEIRA, 2007, p. 140).

emoldurada num gênero, favorece olhá-la (a linguagem) como instrumento veiculador de uma mensagem.

De forma exemplarmente didática, Saramago nos oferece as linhas de força do discurso metaficcional exercitado em *As intermitências da morte*: tendo como substrato a relação realidade/ficção, as reflexões sobre a linguagem ficcional fluem através de uma forma que funde digressões à progressão dos acontecimentos. Essas reflexões autocríticas necessariamente se entrelaçam às reflexões sobre o mundo e o ser humano que o habita, constituindo um arcabouço retórico que integra o material narrativo.

Intermitente, a voz saramaguiana em defesa do romance clama, aqui, pela ainda representação do gênero numa “câmara de silêncio”, do “teatro de concerto burguês”, onde o ruído está idealmente excluído, como diz Wisnik (2006, p. 42-43). Depois de *pensar a morte*, como propõe Wittgenstein, Saramago clama pela possibilidade de encenar as suas *novas representações*, os seus *novos âmbitos de linguagem* num “universo de sentido dentro de uma moldura visível, uma caixa de verossimilhança” preservada de ruídos exteriores. Trabalhando *modulações* sobre as tonalidades dominantes do humor ou do sublime em suas representações da morte intermitente, Saramago “encena, através do movimento recorrente de tensão e repouso, articulado pelas cadências tonais, “*a admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido*” na fábula.

Os contornos do gênero fabular se evidenciam a partir do sétimo capítulo, quando a morte sai da sua inatividade caótica e distanciada, que já dura “alguns meses”, e marca a sua presença, de forma indireta, no cenário romanesco através de uma carta enviada ao diretor-geral da televisão. “Era de cor violeta, portanto fora do comum, e o papel, de tipo gofrado, imitava a textura do linho. Parecia antigo e dava a impressão de que já havia sido usado antes” (SARAMAGO, 2005, p. 87). Até então embaçada pela invasão dos tempos verbais que caracterizam o mundo comentado, a função específica do pretérito épico indicadora do universo narrado se afirma no texto, revalidando lingüisticamente o seu caráter ficcional.

Continuando à espreita do homem, a cujo destino está inexoravelmente ligada, a morte opta por comunicar-se com a comunidade escolhida através da forma epistolar. Através da forma escrita, inevitavelmente, a morte “invisível” se expõe. São duas as comunicações oficiais dirigidas genericamente à população: a primeira, aos cuidados do diretor-geral da televisão, anuncia o retorno imediato às atividades, com a ressalva de que as pessoas receberão um aviso uma semana antes do desfecho final; intermediada pela redação do jornal, a segunda configura um protesto à retificação da sua forma de expressão escrita por eminente “gramático”. No interior de envelopes, todos igualmente personalizados na cor violeta,

seguem os incontáveis recados destinados a cada um em particular, em meio à nova “hecatombe” que o congestionamento dos mortos provoca na população, a despeito dos aplausos dos agentes funerários..

Enquanto os três episódios encaixados são direcionadores de temas que vão se impondo como discurso metaficcional, em função da interpretação alegórica por parte do leitor, o teor lingüístico das duas cartas oficiais passa a ser motivo de extensos comentários metalingüísticos por parte das personagens içadas a revisores ou críticos literários.

Através desse recurso, o narrador integra o discurso auto-referencial ao fio narrativo, evitando a sua esgarçada pelo contraste do recorte do tempo narrado pelo tempo vivido na escrita. Ao enredar o comentário, a fábula ata entre si as duas pontas do tempo - a do tempo narrado e a do tempo comentado -, eliminando os saltos temporais geradores das anacronias. Preenchidos todos os espaços com maestria, a prosa ganha densidade e concisão. Fortemente atado à narrativa, o comentário metaficcional chega a alcançar um caráter de funcionalidade no desenvolvimento da história quando determina a ação da protagonista.

Passado pelo crivo rigoroso do gramático consultado, o primeiro comunicado formal da morte é avaliado - formalmente - em sua caligrafia (“irregular”) e sintaxe (“caótica”, pela “ausência de pontos finais, [...] eliminação dos parágrafos e virgulação aos saltinhos”) (SARAMAGO, 2005, p.111). A primeira constatação do leitor sobre a enigmática personagem diz respeito à sua onisciência ou ao fato de ser ela leitora de jornais, pois a sua reação é imediata, não à crítica do gramático mas ao revisor de um dos jornais que reproduziu o seu texto “sem esquecer a assinatura final, que passou de morte a Morte, uma diferença inapreciável ao ouvido, mas que irá provocar nesse mesmo dia um indignado protesto da autora da missiva” (SARAMAGO, 2005, p. 111).

A “diferença inapreciável ao ouvido humano” mostra-se fundamental à morte, que parece pautar a lógica da sua linguagem pela “tese ontológica que abre o *Tractatus*”, de Wittgenstein: “o mundo se constitui por conexões entre os objetos”. Assim sendo, “os nomes não existem independentemente de proposições, nem objetos independentemente de fatos” (MARQUES, 2005, p. 32). Entende-se assim, o clamor da morte quando nega a maiúscula que confere grau “absoluto” ao nome *Morte* - tornando incondicional a sua existência dentre deuses, isolada nas estratosferas (ou nas profundidades) – e confirma a sua opção pela minúscula do substantivo “relativo” *morte*, que expressa a sua existência em estrita relação ao homem.

[...] eu não sou a Morte, sou simplesmente morte, a Morte é uma cousa que aos senhores nem por sombras lhes pode passar pela cabeça o que seja,

vossemecês, os seres humanos, só conhecem, tome nota o gramático de que eu também saberia pôr vós, os seres humanos, só conheceis esta pequena morte quotidiana que eu sou, esta que até mesmo nos piores desastres é incapaz de impedir que a vida continue, um dia virão a saber o que é a Morte com letra grande, nesse momento, se ela, improvavelmente, vos desse tempo para isso, perceberíeis a diferença real que há entre o relativo e o absoluto, [...] estou a referir-me a algo que as palavras jamais poderão exprimir, relativo absoluto, [...] porque as palavras, se o não sabe, movem-se muito, mudam de um dia para o outro, são instáveis como sombras, sombras elas mesmas, [...] (SARAMAGO, 2005, p. 112).

Paradoxalmente, a morte discursa sobre a vida e a celebra na forma como exalta a relação: a vida é inextrincavelmente ligada à morte e às suas semânticas. Sutil ironia alinhava a segunda forma epistolar publicada em sua forma grafológica que, inexplicavelmente, não é submetida à revisão ortográfica e gramatical (quem se atreveria?). Além de oferecer a caligrafia à análise de peritos em assuntos grafológicos, a missivista expõe o seu estilo singular marcado por uma tendência a absorver modelos arcaicos de expressão. De qualquer forma, intensifica-se a relação tensa entre esta morte estranha – que ora mata, ora deixa de matar - e os homens daquele insólito país. Paralelamente, a tensão textual instaurada por intermitentes diálogos entre as personagens se prolonga no gênero epistolar exercitado em via de única mão.

Analisando o tratamento do tema da morte por vários escritores, Schneider (2005, p. 225) destaca a visão singular de Marina Tsvetaeva: “a morte é uma carta. Não é escrita por ninguém, mas vem sempre de alguém. Não há nada dentro dela, mas julgamos lê-la”. Em “*La lettre (A carta)*”, poema de 1923, ela diz:

(Nada além do quadrado do envelope:
Tinta e encantos!)
Para o sono de morte
Ninguém é velho demais.
Nada além do quadrado do envelope. (TSVETAeva apud SCHNEIDER, 2005, p. 225-226).

Diferentemente, o envelope violeta de *As intermitências da morte* oferece aos destinatários conteúdo lingüístico instigador do movimento investigatório dos traços da remetente por parte de um médico legista. Este conclui que “a morte, em todos os seus traços, atributos e características, era, inconfundivelmente, uma mulher” que, “se chegasse a ser encontrada, seria uma mulher ao redor dos trinta e seis anos de idade e formosa como poucas” (SARAMAGO, p. 128 e p.130).

As ações da morte inscrevem-na num jogo dialético entre a racionalidade (evidente na forma como ela trabalha a linguagem segundo a lógica proposicional) e o poder

da magia, através do qual a protagonista confere soluções insólitas aos problemas habituais dos homens, como usar o simples gesto da mão para despachar cartas. Com a transposição direta e imediata de um objeto que normalmente é destinado a circular em diferentes espaços, a morte demonstra ter o domínio do tempo que impõe ao homem a inexorabilidade das suas regras.

A relação entre o narrador e a personagem contempla o poder “comum” de condução do tempo: a morte condutora do tempo vital e o narrador condutor do tempo da narrativa. Não é por acaso que o narrador se despoja das formas cronológicas evasivas e passa a se preocupar em categorizar temporalmente o seu relato, exatamente no momento em que a morte retoma a sua tarefa de “apitar” o final da partida nos jogos da vida: “[...] o embandeiramento, em menos de quarenta e oito horas, qual rasilho de pólvora, qual nova epidemia, alastrou a todo o país. Passados estes sete meses de contínuas e malsofridas desilusões, só raras bandeiras haviam sobrevivido” (SARAMAGO, 2005, p. 109). Demonstrando *uso excessivo da razão* no manejo do nexos de causalidade, o narrador destina boa parte do seu relato para enquadrar o mesmo panorama caótico das situações produzidas pela greve da morte sob a nova perspectiva do seu retorno à ação.

Ocupados a explicar o que depois da hora fatídica havia sucedido às sessenta e duas mil quinhentas e oitenta pessoas que se encontravam em estado de vida suspensa, adiamos para um momento mais oportuno, que veio a ser este, as indispensáveis reflexões sobre a maneira como reagiram à mudança de situação os lares do feliz ocaso, os hospitais, as companhias de seguros, a máfia e a igreja, [...] (SARAMAGO, 2005, p. 114).

É perceptível a *disputa* entre as funções daquele que sustenta o fio narrativo das histórias e daquela ávida em lhes colocar ponto final. A tensão se acirra quando o narrador apela para o caráter *fabuloso* do seu relato e usa o recurso habitual à morte para mostrar a sua supremacia na condução dos fios narrativos: surpreende a personagem com a insólita devolução de uma das cartas por ela enviada. O seu discurso revela a consciência de que a estratégia assumida de juntar “novas irrealidades à congênita irrealidade da fábula” abusa da “credulidade do leitor” e salta “por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos” (SARAMAGO, 2005, p. 135-136).

[...] compreendemos sem custo que tais faltas prejudicam seriamente a sua credibilidade, porém, nada disto significa, repetimos, nada disto significa que a carta de cor violeta a que nos referimos não tenha sido efetivamente devolvida ao remetente. Fatos são fatos, e este, quer se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis. (SARAMAGO, 2005, p. 136).

Ao justificar que o caráter irreal dos fatos acrescentados não interfere na “verdade” insólita tratada naturalmente pela narrativa, o narrador re-afirma o estatuto

ficcional do seu relato e reivindica, para si, a liberdade em tratar de fatos fictícios que são contornáveis ou incontornáveis pela realidade, uma vez respeitadas as normas que regem a coerência dos acontecimentos narrados. Reforçando o caráter representacional da linguagem ficcional sujeita às regras que regem à coerência causal e temporal, os comentários sobre as duas cartas integram a linha discursiva desenvolvida pelos três episódios encaixados.

Certamente que a tensão de dizer a morte contamina os procedimentos discursivos e narrativos do romance. Intenso, o discurso direto sustenta a comédia inicial e o drama que lhe sucede. O humor caricato inicial compõe extensa moldura que dará destaque à outra representação: a da morte ao lado do músico. A despeito da tonalidade de comédia, a apresentação dramática da personagem prepara o caminho para que ela *se torne palavra*, quer seja através das cartas enviadas às pessoas fadadas a morrer, quer seja através do discurso direto ou partilhado com o narrador.

Segundo Hamburger, a prosa epistolar e o discurso direto evidenciam a tendência à expansão no épico-ficcional e seriam os recursos que confirmam o movimento de ficcionalização. “No discurso direto cada personagem se manifesta em seu estado *per se*, em sua realidade independente de qualquer conexão assertiva. Ele é como tal um fenômeno da própria realidade humana” (HAMBURGER, 1975, p. 230).

Assim que a personagem, chamada a optar entre versões diferentes, através do exercício do discurso vivenciado, expõe diretamente os seus mecanismos internos, o processo de ficcionalização saramaguiano alcança aquele patamar referido por Hamburger (1975, p. 60), “o meio mais artístico da ficcionalização da narração épica”. E a narrativa sobre a morte ganha vida e se adensa ao incorporar em si uma “nova representação”, conforme fala Wittgenstein.

O jogo com a linguagem é evidente e reconhecido por Saramago: “tinha de ser ao mesmo tempo um relato sério e contente por estar diante de algo inevitável” (SARAMAGO, apud BRASIL, 2005, p. D2). Alter diz que “basta uma torcida no parafuso da imaginação, tão pequena mas crucial quanto a mudança de um prefixo, para transformar *mala-ventura* em *aventura*” (ALTER, 1998, p. 121).

Destinada à *mala-aventura*, a visão humorística da primeira parte da narrativa ganha tonalidade peculiar grave através das inserções episódicas. Seriam aqui identificadas “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” do nosso Machado de Assis? Guardadas sejam as devidas distâncias entre a produção brasileira do século XIX que trabalha a melancolia com “rabugens de pessimismo”, como diz Brás Cubas (ASSIS, 197, p. 512-413), e a produção portuguesa contemporânea que a apresenta em taça que leva vinho suave. Talvez a diferença

na graduação da gravidade se explique pela voz que, em Machado, carrega os ecos do além-túmulo. Em Saramago, a morte alçada dos íferos é narrada com a tonalidade da superfície, com a tonalidade da vida. De qualquer forma, como diz o escritor, “o fundo da questão pode estar, muitas vezes, em conflito com a superfície de que se reveste” (SARAMAGO apud MACHADO, 2005, p. E6).

Quando analisa o humor na obra de Machado de Assis, Maya identifica no escritor brasileiro do século XIX a presença de humor com um timbre novo “em que a dúvida é menos que dúvida, pois desaparece na certeza do irreparável” (MAYA, 1912, p. 33). Esta mesma chave pode ser utilizada para que compreendamos melhor a abordagem humorística do tema da morte pelo escritor português contemporâneo, ressaltando-se que se para Machado a “certeza irreparável” resvala o ceticismo, em Saramago - “a certeza do irreparável” implica uma certa aceitação do mundo como ele é: “não digo que morrer seja melhor que viver, mas simplesmente deveríamos ter outro olhar em relação à morte, aceitá-la como uma consequência lógica da vida” (SARAMAGO apud BRASIL, 2005, p. D2).

Em *As intermitências da morte*, o olhar crítico sobre as ações humanas fica entre a sátira social e a atenuação, implicando, portanto, um movimento que é duplo: contundente e de comiseração. A gravidade, pertinente ao humorista Saramago, posiciona-o frente ao humor não como aquele que tão somente atira o dardo, mas como aquele que se envolve na trama dos acontecimentos e, pelo mesmo dardo, também se deixa atingir. Mesmo perpassado pelas sombras do desassossego que o tema da morte carrega, nem por isso o romance de Saramago se perde no vazio. Embora reconhecendo a inexorabilidade da condição humana, a sua narrativa aponta para uma esperança. Afinal, é no âmago dessa contradição que os homens inscrevem a sua história.

Num mundo de aceitação das contingências humanas, a síntese entre o sentimento e a razão acontece através da elevação do prosaico ao poético alcançada na *aventura* amorosa entre a morte e o homem. A singularidade da prosa de Saramago repousa neste movimento do humor em direção ao sublime. A mudança de uma imagem cômica para uma imagem dramática que resvala o lirismo possibilita ao ficcionista a obtenção da expressividade musical contrapontística, uma vez que são formas contrastantes de tratamento do tema, mesmo que dispostas em forma seqüencial, conforme admite Solange Ribeiro de Oliveira (2002, p. 126).

Contaminada pela forma teatral, a narrativa marca a entrada na segunda parte (à altura do décimo capítulo) com um virar de página que mais parece descer a cortina ao palco para troca de cenário. A partir de então os acontecimentos, em sua maior parte, são alocados

em dois espaços interiores colocados em contraponto: a sala subterrânea, fechada e fria onde habita a morte com a sua gadanha e o apartamento do violoncelista, destinatário não encontrado pela missiva enviada, que tem por companhia o cão.

O foco do narrador recai sobre “a imagem da própria morte que temos diante dos olhos”, revelando-a “sentada numa cadeira e embrulhada no seu lençol, e tendo na orografia da sua óssea cara um ar de total desconcerto”. Integram a cena os objetos de trabalho da morte: a mesa, a caneta, papel e tinta, a lista dos nomes dos eleitos, os sobrescritos, as folhas de papel de cor violeta e o ficheiro. Ocupando o plano frontal do cenário, a personagem assume voz monologal, pois a gadanha que está ao lado, “encostada à parede branca”, não responde quando a protagonista lhe dirige a palavra. “Que estupidez a minha, murmurou, como poderia ter falecido ele se a carta que o devia matar voltou para trás” (SARAMAGO, 2005, p. 136). Através do recurso do *monólogo interior*, o narrador “sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado” da personagem, como diz Nunes (2000, p. 64).

Sob a perspectiva da morte, o fato insólito que predestina um homem à vida eterna encaminha reflexões próprias do gênero humano, configurando-se um primeiro índice de antropomorfização da personagem que experimenta, a seguir, a meditação e o gesto que a favorece: “a autora e signatária da carta, sentada, envolta na melancólica mortalha que é seu uniforme histórico, com o capuz pela cabeça, medita no sucedido enquanto os ossos dos seus dedos, ou os seus dedos de ossos, tamborilam sobre o tampo da mesa” (SARAMAGO, 2005, p.138). Ao registrar que “a morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste”, o narrador ressalta outra aproximação, no nível, agora, das emoções humanas ligadas à memória:

Se é certo que nunca sorri, é só porque lhe faltam os lábios, e esta lição anatômica nos diz que, ao contrário do que os vivos julgam, o sorriso não é uma questão de dentes. Há quem diga, com humor menos macabro que de mau gosto, que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, e a boca língua, e a língua saliva, a persegue continuamente. (SARAMAGO, 2005, p. 139).

Ao constatar que o violoncelista solitário não poderá morrer aos quarenta e nove anos porque acaba de cumprir os cinquenta, a morte decide ir à cidade para investigar a causa das três devoluções da carta por ela enviada. O narrador desloca a sua focalização para o apartamento onde registra a cena da morte ao lado do homem, a morte cumpridora do destino de ser “adstrita à espécie humana com caráter de exclusividade”, pois “não nos tira os olhos

de cima nem por um minuto” (SARAMAGO, 2005, p. 148). A figura do homem adormecido nos é apresentada sob a perspectiva partilhada entre o narrador e a morte:

O homem mostra um ar de mais velho que os cinquenta anos que já cumpriu, talvez não mais velho, apenas estará cansado, e porventura triste, mas isso só o poderemos saber quando abrir os olhos. Não tem os cabelos todos, e muitos dos que ainda lhe restam já estão brancos. É um homem qualquer, nem feio nem bonito. Assim como o estamos a ver agora, deitado de costas, com o seu casaco do pijama às riscas que a dobra do lençol não cobre por completo, ninguém diria que é o primeiro violoncelista de uma orquestra sinfônica da cidade, que a sua vida discorre por entre as linhas mágicas do pentagrama, quem sabe se à procura também do coração profundo da música, pausa, som, sístole, diástole. (SARAMAGO, 2005, p. 151).

A relação entre a morte e o homem se pauta pela vida; se a morte o espreita é porque é vida que ele exala, vida que administra o tempo através de um ritmo respiratório associado às pulsações. Essa cadência vital que contém o princípio encantatório da periodicidade musical polariza a atenção da morte. Usando a “metáfora corporal”, Wisnik (2006, p. 19) diz que “a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação”.

Adentrando uma operação de “espacialização”, conforme propõe Landowski (2002, p. 70), visualizamos a morte saramaguiana como um “herói de romance” que sai da sua ínfima morada e vaga por um “mundo em construção”, obrigada que está, “para advir à existência no interior do seu próprio texto”, a fazer de si também “construtora de cenários” outros extraídos à vida. A construção do espaço visitado é filtrada pelo olhar da protagonista, que opta por recolher impressões da sala de música,

[...] onde se encontra um piano aberto e um violoncelo, um atril com as três peças da fantasia [...] de schumann [...] algumas pilhas de cadernos aqui e além, sem esquecer as altas estantes de livros onde a literatura tem todo o ar de conviver com a música na mais perfeita harmonia, que hoje é a ciência dos acordes depois de ter sido a filha de ares e afrodite. (SARAMAGO, 2005, p. 149-150).

O confronto entre os dois espaços coloca em primeiro plano a relação entre a escrita e a música tomada sob a perspectiva da protagonista, cuja mão, acostumada a tamborilar nervosamente sobre a mesa da sala fria, agora afaga com leveza as cordas do violoncelo;

[...] passou suavemente as pontas dos dedos pelas teclas do piano, mas só ela podia ter distinguido o som dos instrumentos, um longo e grave queixume primeiro, um breve gorjeio de pássaro depois, ambos inaudíveis para ouvidos humanos, mas claros e precisos para quem desde há tanto tempo tinha aprendido a interpretar o sentido dos suspiros. (SARAMAGO, 2005, p. 150).

O processo de personificação alcança o seu grau máximo quando a morte agrega sensibilidade melódica ao ritmo frenético dos dedos – *tons* aos *pulsos* -, imagens sonoras que

apreende quando se deteve a olhar o caderno que mostra a suite número seis de Bach – “não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor” (SARAMAGO, 2005, p. 152).

“A literatura e a música, afinal, já são ‘comparadas’, por assim dizer, de nascença” (NESTROVSKI, 1996, p. 18). Referindo-se à supremacia da arte musical, diz Robert Schumann (apud RINCON, 2005, p. 8): “os sons estão acima das palavras”. Segundo José Miguel Wisnik,

[...] a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK, 2006, p. 28).

No romance de Saramago, o diálogo se estabelece com a música tonal²⁸² que , segundo Wisnik, “remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído)”²⁸³. Numa visada panorâmica, o estudioso “do som e do sentido” reflete que “o tonal é o mundo onde se prepara, se constitui, se magnífica, se problematiza e se dissolve a grande *diacronia*: o tempo concebido em seu caráter antes de mais nada evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance” (WISNIK, 2006, p. 113 e p.114). Acrescenta ainda que a “grande história da tonalidade” se confunde com “a história da modernidade em suas duas acentuações”:

a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói e seus expedientes. (WISNIK, 2006, p. 115).

O colóquio com o *tonalismo musical* é, portanto, pertinente a José Saramago, voltado à produção de uma literatura conceitual que alia narrativas às reflexões sobre o gênero

²⁸² Saramago estabelece intenso dialogismo com a suite nº 6, *op.* 1012, de Johann Sebastian Bach (1685-1753) e com o estudo nº 9, *op.* 25 de Frédéric Chopin (1810-1819); cita ainda Robert Schumann (1810-1856) e Ludwig Van-Beethoven (1770-1827).

²⁸³ Num visada panorâmica da história da música, Wisnik se detém na análise da passagem do sistema modal ao tonal que, segundo ele, “acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da própria constituição da idéia moderna de história como progresso”. Enquanto as músicas modais criam a sua complexidade em torno de uma “tônica fixa” (um tom, uma tonalidade), a música tonal se funda sobre um “movimento *cadencial*” que trabalha a melodia num jogo de afirmação / negação da tonalidade dominante. A grande novidade do sistema tonal é a “trama *harmônica*” acrescentada à linha melódica. “Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal) mas na estrutura harmônica (vertical). Além disso, a tônica é negada dialeticamente por um dominante que poderá, por modulação, constituir-se por sua vez em nova tônica” (WISNIK, 2006, p. 114).

literário que privilegia e satisfaz particularmente este momento quando o escritor trabalha, nas suas “intermitências da morte”, *modulações* sobre o mesmo tema. A morte que, no início do romance, parecia ser monstruosamente caricata ganha, aos poucos, novos contornos – os “vitais” - através do contato com a música de Bach que lhe antecipa os sons graves e queixosos extraídos ao violoncelo. O espelho refletor oferecido pela música audível apenas pela personagem em transformação revela a metamorfose simultânea da narrativa que justapõe a intensidade do drama à leveza saltitante da comédia bem humorada.

O movimento de recurvar-se da escritura é integrado à atuação da protagonista que, funcionando como superfície refletora, passa a ser a detentora das digressões metaficcionalis. No seu esforço hercúleo “de rebaixar a sua capacidade perceptiva à altura dos seres humanos, isto é, ver cada coisa de sua vez, estar em cada momento em um só lugar”, exercício sofrido e difícil de “reprimir a tendência expansiva que é inerente à sua natureza, a qual, se deixada em liberdade, faria logo estalar e dispersar-se no espaço a precária e instável unidade que é a sua, com tanto custo agregada”, lemos o movimento da ficção romanesca de Saramago em busca do difícil caminho do “agregar-se e definir-se” (SARAMAGO, 2005, p. 148).

Paralelamente, o ritmo da narrativa altera o movimento *cadencial*: a forma distendida inicialmente para cobrir descrições minuciosas das conseqüências sociais, políticas, religiosas e econômicas decorrentes das “intermitências da morte” se contrai para, de forma agregada e definida, extrair o máximo da capacidade perceptiva à altura do ser humano. As metáforas do piano e do violoncelo, tomadas como instrumentos do tempo fugaz e do tempo distendido, encaminham reflexões metaficcionalis sobre a busca do ponto exato da contenção e da expansão narrativa:

O homem moveu-se, talvez sonhasse, talvez continuasse a tocar as três peças de schumann e lhe tivesse saído uma nota falsa, o piano tem as notas sempre nos mesmos sítios, debaixo de cada tecla, ao passo que o violoncelo as dispersa a todo o comprimento das cordas, é preciso ir lá buscá-las, fixá-las, acertar no ponto exato, mover o arco com a justa inclinação e com a justa pressão (SARAMAGO, 2005, p. 150-151).

Extremamente produtivas, essas metáforas sonoras nos traduzem duas formas de se instrumentalizar a linguagem, fazendo-a soar como piano ou como violoncelo; como piano que possui “notas sempre nos mesmos sítios, debaixo de cada tecla”, a linguagem se presta à “função referencial” ao mundo caótico onde a morte está intermitente; como violoncelo, a linguagem trabalha as palavras num universo de múltiplas possibilidades de “seleção e combinação” para conferir a “melhor configuração à mensagem” da morte enlaçada à vida,

“porque assim soa melhor”. Tocada poeticamente pelo músico, a corda do violoncelo é a própria linguagem ficcional de Saramago em busca do ponto exato e da justa pressão que provocará a permanência do objeto no encadeamento das idéias por ele despertado, idéias que farão do improvável, provável e do impossível, possível. Continuando a discorrer, poeticamente, sobre as funções da linguagem²⁸⁴ – porque é disto que o texto trata neste momento que nos oferece a imagem do homem adormecido -, o narrador trabalha a estrutura verbal de modo a iluminar a sua possibilidade de comunicar uma emoção:

O homem tornou a mover-se, parece que vai despertar, mas não, a respiração retomou a cadência normal, as mesmas treze vezes por minuto, a mão esquerda repousa-lhe sobre o coração como se estivesse à escuta das pulsações, uma nota aberta para a diástole, uma nota fechada para a sístole, enquanto a mão direita, com a palma para cima e os dedos ligeiramente curvados, parece estar à espera de que outra mão venha cruzar-se nela. (SARAMAGO, 2005, p. 151).

Sobre a possibilidade das cordas sensíveis ilustrarem o efeito produzido pelas palavras, assim fala Diderot a D’Alembert: “a corda vibrante sensível oscila, ressoa por muito tempo ainda, depois de dedilhada. É essa oscilação, essa espécie de ressonância necessária que mantém o objeto presente, enquanto o entendimento se ocupa da qualidade que lhe convém” (DIDEROT, 2000, p. 157).

Deixando-se levar por essa espécie de “ressonância necessária” que assegura a sua presença ao lado do homem, a morte constata que a imaginação lhe veda sentir sede, mas não o entendimento que lhe advém do toque: “pela primeira vez na sua vida a morte soube o que era ter um cão no regaço” (SARAMAGO, 2005, p. 154). A “esta” morte, distinta da outra, porque já é vida, o ficcionista oferece um “salvo se”, uma possibilidade de experimentar as condições da Idade de Ferro quando se submete ao tempo inexorável da ampulheta enquanto escreve cartas e constata: “na vida deles tudo é provisório, tudo precário, tudo passa sem remédio, os deuses, os homens, o que foi, acabou já, o que é não será sempre, e até eu, morte, acabarei quando não tiver mais a quem matar” (SARAMAGO, 2005, p. 168).

No entanto, a morte não descarta algumas das suas prerrogativas, como a onipresença, enquanto espreita “o seu homem” em casa, no táxi ou no teatro; experimenta o orgulho quando assiste a interpretação do “seu” violoncelista no ensaio e fica conhecendo a obsessão do músico em superar as dificuldades da “suíte número seis opus mil e doze em ré maior de johan sebastian bach” – “muita sorte tem por uma vez ou outra lhe saírem uns quantos compassos para tocar a solo” (SARAMAGO, 2005, p. 168).

²⁸⁴ Abordamos as funções da linguagem conforme as concebe Jakobson (2000, p. 123-129).

O “brevíssimo estudo de chopin, opus vinte e cinco, numero nove, em sol bemol maior” adentra à narrativa para retratar o violoncelista que nele consegue “ver-se a si mesmo”: “em cinquenta e oito segundos chopin havia dito tudo quanto se poderia dizer a respeito de uma pessoa a quem não podia ter conhecido” (SARAMAGO, 2005, p. 170).

Trabalhando em conjugação as três linguagens artísticas – a música, a literatura e pintura –, Saramago reflete sobre o privilégio da arte musical que ultrapassa os limites do tempo e do espaço impostos à expressão verbal e plástica e alcança “uma perfeita convizinhança entre o que se diz e o modo por que se está dizendo” (SARAMAGO, 2005, p. p, 171).

O movimento de autoconsciência escritural não prescinde da consciência do mundo. À morte, “a tempestade sonora que se havia desencadeado” enquanto o violoncelista agora pianista interpretava o brevíssimo estudo chopiniano, revela uma outra face que esconde os contornos nítidos da fisionomia do ficcionista numa imagem muito mais abrangente – a imagem da vida.

[...] o que à morte impressionava era ter-lhe parecido ouvir naqueles cinqüenta e oito segundos de música uma transposição rítmica e melódica de toda e qualquer vida humana, corrente ou extraordinária, pela sua trágica brevidade, pela sua intensidade desesperada, e também por causa daquele acorde final que era como um ponto de suspensão deixado no ar, no vago, em qualquer parte, como se, irremediavelmente alguma cousa ainda tivesse ficado por dizer. (SARAMAGO, 2005, p. 171).

Com o “*assai allegro*”²⁸⁵ estudo de Chopin, “o que se diz” é a vida e “o modo por que se está dizendo” é “a morte”, este “ponto de suspensão deixado no ar, no vago, em qualquer parte”. O que se diz, com o estudo de Chopin, é essa “convizinhança” inapreensível pelas palavras no papel e pelas pinceladas no quadro, essa inaudível convizinhança entre “as intermitências da morte” que são “as intermitências da vida”. A música em suspensão aguarda o seu interlocutor. O final da música em indagação encontra a sua “resolução” na imagem plástica do violoncelista adormecido cuja “mão direita, com a palma para cima e os dedos ligeiramente curvados parece estar à espera de que outra mão venha cruzar-se nela” (SARAMAGO, 2005, p. 151).

Essa imagem recupera, ao *Manual de pintura e caligrafia*, o olhar do pintor H. sobre o homem que desperta para a vida no teto da Capela Sistina. Aos dedos ligeiramente curvados do “adão adormecido violoncelista” de Saramago agasalha-se o arco que, em sonho,

²⁸⁵ Chopin confere andamento “*assai allegro*” (muito alegre) ao seu Estudo número 9, *opus 25* (BRUGNOLI; MONTANI, 1963, p. 88). Com essa notação verbal, o compositor sugere uma interpretação “vivaz” da obra à qual Saramago magistralmente adere com seu alto grau de sensibilidade artística.

tange no violoncelo as intermitências do melancólico tema bachiano da suíte número seis²⁸⁶, “as intermitências da morte”.



Figura 21: *A criação de Adão*, 1508/12, de Michelangelo Buonarroti (detalhe).
Fonte: Michelangelo (2007, p.72).

Dessa passagem, “o que fica é a certeza de que a ficção é plena em fazer ver quão tênue é o limite entre o vivido e o sonhado”, como diz Márcia Gobbi²⁸⁷. O sonho adentra a ficção de Saramago para preencher a suspensão do texto, o “vazio” deixado no ar por aquele “salvo se” - o silêncio que pede o seu complemento no som. Para que servem as portas das ficções de Saramago ou das pinturas de Magritte, senão para serem abertas à imaginação? Nesta história, a porta da sala fria do subterrâneo existe para ser ultrapassada pela morte que se transfigura em linda mulher - morte que se faz vida -, personagem de carne e osso que experimenta todas as vantagens e assume todas as contingências da condição humana.

O envolvimento amoroso é inevitável. O final do romance *As intermitências da morte* é comandado pelas pulsões do amor. É da vida que se trata, pois, como diz o ficcionista, “escrever sobre a morte no fundo é escrever sobre a vida” (SARAMAGO apud STRECKER, p. 1). O ritmo imprimido ao final da narrativa é o de Eros em toda a sua fúria e

²⁸⁶ O Prelúdio da suíte nº 6 em Fá Maior, para violoncelo, de Johann Sebastian Bach apresenta uma ‘espécie de *perpetuum mobile* (perpétuo movimento) que inclui uma cadência repetitiva onde dois temas se alternam e se repetem” (BACH, 2001). Segundo Johnson, o mais notável em Bach é o seu ouvido para obter nuances tanto no teclado como em instrumentos de corda. O crítico destaca o seu talento para usar todas as tonalidades e os encantos dos instrumentos de corda, ressaltando a singularidade dos efeitos alcançados nas suítes para violoncelo (JOHNSON, 2006, p. 91).

²⁸⁷ Citamos a comunicação “As intermitências da morte e a encenação da escrita”, parte do 54º GEL, realizado de 27 a 29 de julho, em Araraquara (GOBBI, 2006)

seu esplendor. O relato cresce em densidade dramática. Extensos diálogos se sucedem. Palavras e gestos se entrelaçam. O violoncelista fala com os gestos que imprimem o arco sobre as cordas. A morte responde com o gesto dos braços que se cruzam sobre o peito. Amam-se, o homem e a morte.

Cabe ao violoncelista jamais hesitar perante a mulher que lhe apresenta mãos frias e, por vezes, desaparece como por encanto ou que “olha fascinada por cima do seu ombro, a fotografia a cores da borboleta” grafada no livro de entomologia. Como um espelho, a imagem plástica lhe revela a própria transfiguração: “a caveira é uma borboleta, e o seu nome latino é *achrontia átropos*, É noturna, ostenta na parte dorsal do tórax um desenho semelhante a uma caveira humana” (SARAMAGO, 2005, p. 173).

Somente no seu desfecho, a narrativa passa pela perspectiva do homem:

[...] perante esta mulher, com o seu cão deitado aos pés, a esta hora da noite, rodeado de livros, de cadernos de música, de partituras, era o próprio Johann Sebastian Bach [...]. A passagem difícil foi transposta sem que ele se tivesse apercebido da proeza que havia cometido, mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, [...] esta sala de música, esta hora, esta mulher. Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram as mãos e não se estranharam. (SARAMAGO, 2005, p. 207).

O homem e a morte. Os dedos antes encurvados no arco em movimento sobre cordas sonoras aguardam acolhedores os dedos da morte. O homem e a morte lado a lado, mãos que se buscam e se entrelaçam. Mais uma vez se comprova o talento do ficcionista em tornar o impossível possível, o improvável provável, pois esse é o quadro mais provável, mais possível da vida, o lugar do “mais cerrado silêncio”, “onde se acena com a esperança de ‘um novo talento de existir’”, como diz Dal Farra (1979, p. 338).

O sistema organizacional da linguagem se recompõe e com ele o mundo que nomeia, abrindo-se a possibilidade para o retorno. Entretanto, quando a ficção se engata à realidade e entra em consonância com ela, vibrando na mesma frequência, quando o “possível” estabelece a paridade entre o real e o imaginário, não há música, não há história. Para que a música se faça, é preciso que um segundo harmônico adentre a pentagrama e gere uma diferença sonora; para que a narrativa encontre o seu engate, é preciso que a diferença refratora da verdade instaure um tempo e um contratempo. E tudo se fará possível com o elemento engendrador do movimento. Conheceremos “*novas representações, novos âmbitos da linguagem*”, conforme propõe Wittgenstein. As intermitências bachianas ainda reverberam na sala de música. E tudo pode recomeçar, pois “no dia seguinte ninguém morreu” (SARAMAGO, 2005).

Pela forma como Saramago trabalha brilhantemente o seu discurso metaficcional em *As intermitências da morte*, expondo ao leitor as (im)possibilidades da linguagem ficcional através da relação intensa que a sua literatura estabelece com a música, consideramos pertinente retratar o seu romance (seguindo os passos de H. no *Manual de pintura e caligrafia*) no quadro *O homem com violino*, de Pablo Picasso. Segundo Sypher (1980, p. 222), nesta obra cubista, as feições do homem com o instrumento musical se transformam elas próprias, em sua concepção. O pintor ou o romancista convertem-se em “espectador do nascimento de sua própria obra”, conforme diz Max Ernst (apud SYPHER, 1980, p.222).



Figura 22: *Hombre con guitarra*, 1911/13, de Pablo Picasso.
Fonte: Warncke (1997, p. 195).

Picasso fala da obra e do artista que a produz. Se há sempre a necessidade de ajudar a arte do pintor com os recursos da sensibilidade e da imaginação, que advêm da música e da literatura, cabe-nos justapor à pintura de Picasso uma legenda extraída ao Saramago do *Memorial do convento*. A cena é dramatizada. Domenico Scarlatti e o Padre Lourenço de Gusmão conversam sobre as obras arquitetônicas de el-rei. A voz primeira é de Scarlatti:

[...] como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morre, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, Fala das mãos, Falo das obras (SARAMAGO, 1996, p. 165).

Tons em pulsos - porque assim soa melhor -, embaladas pelo ritmo do tempo e contratempo, as palavras de José Saramago atravessam as redes defensivas da consciência e conseguem “dizer o indizível” e “pintar o invisível”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Provavelmente, o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista.
José Saramago (apud REIS, 1998, p. 97)

Narrar-se enquanto narra histórias; a narrativa como veículo de expressão do mundo e de explicação de si: parece ser essa a tônica fundamental da produção ficcional José Saramago, escritor representativo da literatura portuguesa contemporânea que inicia a sua trajetória no gênero romance trazendo, na sua bagagem, a experiência do cronista e do poeta. Fundamental à produção romanesca posterior a formação na crônica prepara o olhar do ficcionista ao mundo presente capturado em suas relações com o passado e nas suas projeções ao futuro; o exercício poético canaliza o olhar do artista para o próprio fazer.

Ao tratar a literatura ficcional de José Saramago como aquela que, singularmente, nos expõe o seu processo de criação, detivemo-nos na produção do escritor que se insere no espaço entre uma pergunta e uma resposta. À indagação “quem é este homem?” (SARAMAGO, 1983, p. 48), que o inquieto pintor H. faz, no *Manual de pintura e caligrafia* de 1977, diante do modelo a ser retratado, o escritor justapõe uma resposta na epígrafe do romance de 2005: “saberemos cada vez menos o que é um ser humano” (SARAMAGO, 2005, p. 7). A narrativa nasce dessa instigação pontual nos primórdios da criação, que perdura o seu espaço indizível enquanto sustenta os meandros dos inúmeros acontecimentos narrados em cenários variados – os da terra e os do mundo - e garante a sua permanência na resposta evasiva ambígua plena de possibilidades que emoldura a expansão do *fabuloso*, no recente *As intermitências da morte*.

Entre aquela pergunta e esta resposta, a caligrafia se levanta do chão, carregando no seu bojo esse vazio jamais preenchido, que garante o eterno retorno, e o propósito do artista de configurar uma forma, um “desenho” que seja “ao mesmo tempo, código e decifração” (SARAMAGO, 1983, p. 95). Houve um pintor com pendores à escrita que, recurvado sobre a tela ou sobre o papel, desenvolveu um trabalho que funde duas vertentes, a do criador e a do crítico. Devido à determinação desta personagem que cumpre dentro do plano artístico do seu criador a função de ser porta-voz do seu discurso, nós leitores somos brindados com um manual estético que, uma vez instaurado, se mantém em constante re-elaboração nas obras subsequentes, graças ao empenho de narradores comentadores de histórias – um manual intermitente.

Antes de tecermos as considerações finais deste estudo, ressaltamos o caráter conclusivo inerente à toda regra elaborada. Uma vez esboçado no “manual de pintura e caligrafia” do pintor saramaguiano, o sistema de normas proposto antecipa algumas das conclusões que deveriam ocupar este espaço, de tal forma que parte do nosso trabalho, agora, se configura como o de retomada das questões básicas, por vezes resolvidas, que presidiram o desenvolvimento do romance e que ficaram dispersas pelo caminho.

Uma das características inerentes a todo romance de José Saramago é a sua abertura ao dialogismo com outras formas de expressão artística ou de pensamento produzidas pela cultura ocidental. A obra aberta à apreensão de outro olhar, reiteradamente, nos confronta com outras obras da literatura ou nos lança para fora dela, convidando-nos a visitar a pintura, história, a geografia, a música e a filosofia. Observa-se que a visitação a um segmento artístico ou manifestação de um pensamento confere ao mundo fictício produzido pelo escritor uma configuração fiel ao universo apreciado. Respira-se historicidade nas obras do primeiro ciclo, mergulhamos por inteiro no cenário da construção do convento em Mafra e na Lisboa da época dos cruzados; navegamos com Ulisses e Camões e somos andarilhos com Quixote e Sancho na “jangada de pedra”; ingressamos no universo bíblico e pensamos com Sócrates e Platão; sentimos intensamente a música de Bach e de Chopin que a morte intermitente sente. Tanto o tratamento do tema quanto a forma textual singularmente assumida em cada obra correspondem, de forma abrangente, ao espelhamento pretendido pelo ficcionista que experimenta ser pintor, historiador, poeta, evangelista, filósofo, fabulista e músico.

O *Manual de pintura e caligrafia* começa impondo uma ordem única de apreensão do mundo através da visão, uma vez que a formação artística do protagonista que é pintor se dá através da educação do olhar. O escritor no qual se torna carrega esse olhar pictórico sobre o mundo. O conflito do artista nasce do desejo de conjugar a fascinação exercida pelo prolongamento infinito da escrita ao hábito de apreensão simultânea das coisas numa única cena que as torna contíguas. Essas duas ordenações conflitantes não se resolvem de súbito e produzem a forma caótica assumida pelo fio da caligrafia na primeira parte do romance – “fio negro que se enrola e desenrola que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuoso, como se percorresse o labirinto de Creta” (SARAMAGO, 1983, p. 46).

Inúteis quaisquer tentativas de reorganização das anacronias que fluem no entrecortado e confuso discurso metafísico do protagonista. Ora, essa tensão interna arranha a narração naquilo que, precipuamente, ela mobiliza, ou seja, os recursos temporais que regem a

sucessividade dos fatos. Liberto da tirania temporal que evoca “a imagem de um universo estável, coerente, unívoco, inteiramente decifrável, o discurso ficcional deixa de ser um bloco endurecido” (SANTILLI, 1979, p. 181). Essa “subversão” que encaminha a ruptura de uma regra primordial consagrada pela tradição pode ser lida como reflexo de um momento de crise do gênero, no qual o *Manual de pintura e caligrafia* estivesse profundamente ancorado. E a experiência dos limites encaminharia o entendimento da apresentação do escritor em sua restrição no romance como uma forma para subvertê-lo.

Entretanto, essa experimentação caótica encaminha uma organização temporal a partir do décimo primeiro capítulo, quando a narrativa se organiza em torno dos “exercícios de caligrafia” e elege uma forma fragmentada de narrar que obedece a cronologia imposta pelo tema da viagem. Este espaço é favorável às ancoragens temporais que, somente a partir de então, acontecem. A subversão inicial soa-nos como uma estratégia utilizada pelo escritor com finalidade outra: a de promover a apologia ao gênero. Parece ser a forma encontrada para justificar a instauração do manual estético que não só re-afirma o romance como lhe acrescenta “um semental de idéias e uma carta de rumos”, como diz Rebelo (1983, p. 38). Foi preciso gerar o caos para que se fizesse necessária a ordenação que emerge do seu âmago.

As primeiras diretrizes relativas à uma técnica singular de escrita ficcional fluem, ainda, enquanto o artista busca, de forma caótica, a conformidade entre a simultaneidade e a sucessividade na expressão escrita. Emoldurada pelo questionamento da representação do real, a lição sobre a ironia emerge da tensão entre a pintura e a caligrafia, para ser eleita como estratégia discursiva da forma configurada pelo manual. O exercício das palavras colocadas uma após a outra, enquanto descreve S., possibilita, ao artista, a modalização necessária para que alcance a refração que a pintura lhe nega tanto no retrato oficial como no retrato escuso do cliente. Evidencia-se uma orientação no sentido de que criar não envolve atingir a neutralidade, mas sim as possibilidades de se estabelecer uma diferença através de recortes diversos que colocam em tensão uma visão única do mundo; o absoluto sofre desvio através da convivência com as relativizações.

A formação estética pela ambigüidade flui no exercício de olhar para o detalhe, na fragmentação das imagens, na exaltação do segundo plano e na experiência da caricatura que o pintor experimenta com maestria quando exalta os contornos surrealistas da personagem Olga ou os naturalistas de Adelina. Essa forma irônica de olhar o mundo será exaustivamente explorada na viagem à Itália, nas descrições dos espaços percorridos e das obras, e alcançará a sua excelência na sátira veiculada pelo quadro dos senhores da Lapa e na contestação dos mitos sancionados pela tradição que o quadro do Santo António dessacralizado traduz. Na

produção posterior, o humor lúcido, que encaminha a crítica ao próprio tempo, ganha contornos singulares quando tangencia o sublime, recurso normalmente assumido para tonalizar a visão de um universo “tragicamente sem saída”, que ganha expressão máxima em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e nas fábulas intemporais que o sucedem. Em “O conto da Ilha desconhecida” experimenta acentuar a quebra entre os dois registros – cômico e sublime –, modelo que será repetido exemplarmente em *As intermitências da morte*.

A interação mediada pela ironia entre o texto e o mundo contempla o trabalho comunicacional. O “direito de comunicar”, que move o pintor aprendiz da escrita, mobiliza o trabalho do leitor, valoriza a sua imersão no texto e a sua co-participação na construção de sentido e na decodificação da intenção irônica do autor. Na ânsia de comunicação, o escritor protagonista do *Manual de pintura e caligrafia* expõe ao leitor os arcabouços da sua construção lingüística, as suas dúvidas e dificuldades de expressão. Durante todo o desenvolvimento do romance, ostenta-lhe uma intenção básica (que é paródica e inerente ao gênero) de expor os artifícios assumidos por espelhamento ou contestação às formas tradicionais. A valorização da função da recepção, no texto que se mostra, é lida na ênfase que o artista confere ao quadro de Bruegel – *O pintor e o comprador* –, logo nas primeiras páginas do seu manual estético, pintura que enfatiza o compartilhamento do prazer da fatura da obra entre o artista que a produz e o seu receptor.

Após essa “convocação oficial” do leitor, o pintor H. inicia o jogo de interações com as pinturas consagradas pela tradição das artes plásticas, sinalizando para o diálogo intertextual como força motriz de uma rede de conexões em permanente mobilidade no interior do texto. O manual estético saramaguiano reivindica, para o discurso, um referente de fora do texto extraído à tradição que, uma vez mediado pela ironia, carrega para o interior (do texto) vozes que ali atuam em contraponto ou em paralelo²⁸⁸ com a voz do narrador.

A intertextualidade tácita ou explícita passa a ser a técnica mais experimentada no manual. Funcionais, as imagens refletidas e/ou refratadas de outro texto veiculam a crítica e autocrítica. Sustentáculo da crítica ao próprio tempo, as idéias humanísticas que integram o projeto estético de H. nascem da observação enviesada do espaço social das cidades italianas revisitadas pela memória do protagonista; essa observação gera uma rede de interpenetrações

²⁸⁸ Levamos em consideração a escala móvel das funções da ironia, proposta por Linda Hutcheon, cuja ordenação contempla um alargamento decorrente da oscilação entre a carga afetiva de ataque máximo (que produz um efeito excludente) até a carga afetiva mínima que comporta apenas a repetição enfática reforçadora; entre uma e outra, a posição intermediária comporta uma situação distanciadora que, embora indiferente, oferece uma nova perspectiva (HUTCHEON, 2000, p. 76).

textuais entre vozes significativas da filosofia e da literatura, passando por Sócrates e Marx, Shakespeare e Raul Brandão.

Configura-se a eleição de uma obra aberta às outras artes, à história, à filosofia e à própria literatura, recurso que encaminha a auto-referencialidade. Os fragmentos de textos exemplares da prosa confessional - de Rousseau, de Defoe e de Yourcenar - integram uma lição eficiente sobre o gênero autobiográfico e os seus limites. O amanuense instaura uma técnica de espelhamento da escrita que ocorre simultaneamente ao próprio fazer. Entre acolhedor e contestador, o olhar ambíguo direcionado às formas singulares com as quais esses autores trabalharam o gênero autobiográfico produz reflexões assimiláveis pelo texto em elaboração sob a caneta, o qual trabalha uma mescla de autobiografia dissimulada e narrativa de viagem.

Estrategicamente localizados no texto, esses fragmentos e as primeiras reflexões que desencadeiam sobre o gênero praticado no romance ocupam o espaço do décimo capítulo, cuja organização textual singularmente imprime um corte ao discurso caótico anterior pré-anunciando a re-ordenação da narrativa que passa a trabalhar sobre itinerários justapostos: o estético (à Itália) e o da vida. Extremamente funcionais à elaboração do manual, as citações dos autores consagrados pela tradição conferem diretrizes discursivas fundamentais aos novos rumos que este manual propõe: a intertextualidade como força motriz da organização narrativa, o novo que surge a partir da aceitação/negação do que a tradição consagrou e os tons possíveis conferidos ao discurso de contestação. Este flui numa gradação que admite um ataque incisivo às pretensões de verdade em Rousseau e mais atenuado às possibilidades de verificação da verdade em Defoe, colocados ambos em contraponto à recepção acolhedora de Yourcenar, cuja obra favorece o encaminhamento da sentença: “tudo, provavelmente, são ficções”. A tonalidade irônica revela uma intenção que pode ser conservadora e autoritária ou de oposição e subversiva. Das reflexões suscitadas pelos três modos de contar existências - a “invenção” em Defoe, a “confissão” de Rousseau e a “re-composição da memória” em Yourcenar - flui a assunção da ficcionalidade; em decorrência, a discussão a respeito das fronteiras instáveis entre realidade e ficção é instaurada como a tônica discursiva que matiza toda a obra posterior de Saramago.

Num primeiro movimento de transformação textual, o narrador resiste à forma caótica presidida pela ótica - que tenta tudo apreender numa única cena a um só tempo -, e assume a narrativa episódica nos “exercícios” que contam a viagem à Itália, uma nova ordenação textual regida pela sucessividade. Como em toda metamorfose, traços da ordenação primordial persistem nas formas subseqüentes e explicam a ânsia de apreensão simultânea das

coisas que movem o artista quando escreve o relato das cenas da vida justapostas às do itinerário italiano enquanto, concomitantemente, tonaliza a ironia no quadro dos senhores da Lapa e traceja a alegoria do santo dessacralizado.

Traços da pele antiga são reconhecíveis nos romances subseqüentes: a forma como o narrador de *Memorial do Convento* trabalha a simultaneidade quando articula duas seqüências narrativas, a edificação do convento à “fábula da passarola”; o narrador de *A jangada de pedra* justapõe o humor do espaço de fronteira à busca de identidades culturais no interior; o narrador de *História do Cerco de Lisboa* trabalha a cidade de Lisboa simultaneamente apreendida ao passado e à contemporaneidade. Ocorre-nos a estratégia do narrador de *A Caverna*, que resolve magistralmente a questão de como trabalhar a simultaneidade na sucessividade quando apela para a contigüidade e posiciona as coisas lado a lado no espaço tripartido e lhes acrescenta o movimento: a olaria e o Centro comercial como espaços extremos e o caminho intermediário periodicamente percorrido entre um e outro produzem o efeito de simultaneidade pretendido.

Durante o desenvolvimento dos cinco “exercícios autobiográficos” e dos seus respectivos comentários, que compõem a extensa parte intermediária do *Manual de pintura e caligrafia*, o aprendiz da escrita preserva as categorias narrativas consagradas pela tradição, pois, ao narrar a viagem que fez, direciona o olhar para a ação de uma personagem que se desloca num determinado espaço durante um tempo cronologicamente marcado, sujeitando-se às regras da lógica temporal e da lógica causal que presidem a seqüência dos fatos.

No entanto, a expansão do tempo de narração, decorrente da forma digressiva assumida, propõe uma subversão que pode ser entendida não como uma singularidade particular, mas como uma tendência do seu tempo e uma intenção do romance contemporâneo de produzir uma arte conceitual que se dá tempo de “pensar com tempo” (SARAMAGO, 1983, p. 275) ou parar um pouco para melhor compreender o movimento, o que justifica a adesão à linha curva – “em as várias artes, e por excelência nessa de escrever, o melhor caminho entre dois pontos, ainda que próximos, não foi, e não será, e não é a linha a que chamam reta” (SARAMAGO, 2001, p. 102-103).

A poética do desvio implica a fragmentação do fio narrativo e concorre para o hibridismo da forma composicional que, uma vez assumida, é sujeita a duas pulsões conflitantes: uma que puxa a narrativa para frente e outra que a desvia dessa meta em virtude da inclusão de comentários, recurso que favorece, ao escritor, pensar o mundo, pensar-se ou acionar o sistema comunicativo de orientação da leitura. A tensão entre digressão e progressão dos fatos narrados conta com a eficácia do narrador na administração desse jogo

de opostos que promove o deslocamento do ponto final para mais adiante. Por outro lado, parece-nos que toda digressão saramaguiana se abre à análise do nexos de consubstancialidade que a integra ao material narrativo, como procuramos demonstrar com o comentário metadieético em *A jangada de pedra* que, a despeito da “aparente” ruptura, se constitui num pólo disseminador de reflexões sobre a personagem de ficção frente ao herói épico.

O segundo movimento de transformação textual é decorrente da situação narrativa experimentada no final do romance com a mudança de posição do narrador, que assume a exotopia para deslocar o centro do seu enfoque de si para o âmbito da ação do amigo António. O manual de caligrafia aponta para um objeto estético ficcional que traduz a compreensão do próprio processo de criação sem prescindir da compreensão do homem e do seu tempo.

Emoldurada pelo cenário feérico produzido pelo movimento de 25 de abril de 1974, ao som apoteótico das vozes do *Magnificat* de Monteverdi, a “regra de ouro” aristotélica que determina, ao poeta, tudo verificar dentro do universo de *possibilidades* fecha a porta do manual estético de H.: “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28).

Contudo, como toda porta que fecha abre, esta regra clássica da narrativa acolhe a produção posterior de José Saramago que, no exercício de auto-reflexividade, inevitavelmente, a coloca sob questionamento quando insiste em problematizar a relação entre realidade e ficção. A partir do *Levantado do chão*, todos os romances carregam essa tensão em seu substrato. Entretanto, as obras do primeiro ciclo, estrategicamente, colocam-na em primeiro plano em virtude de transitarem entre a história e a ficção. Recordamos que a problematização da verossimilhança como princípio essencial da representação do real ocorre de forma singular em *A jangada de pedra*: a “fábula alegorizante” de 1986 transfigura ficcionalmente o mundo da realidade, submetendo o critério da verossimilhança à avaliação de um grupo heterogêneo de personagens que colocam sob tensão “possibilidades” de verificação do fazer ficcional.

Instaurada como questionamento fundamental no *Manual de pintura e caligrafia*, a relação realidade/ficção é retomada de forma intermitente na produção saramaguiana posterior. Traços das lições que o pintor H. apreende com Daniel Defoe, Jean-Jacques Rousseau e Marguerite Yourcenar são recolhidos ao longo do caminho percorrido pela prosa saramaguiana. A voz de Marguerite Yourcenar, capturada na epígrafe do *Memorial do Convento*, ecoa persistente nas entrelinhas das histórias narradas por Saramago:

*Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre pont de contact, et notre voie d'accès aux choses que dépassent la réalité*²⁸⁹. MARGUERITE YOURCENAR (apud SARAMAGO, 1996, p. 9).

Com o romance *Manual de pintura e caligrafia*, José Saramago assume o gênero romance e reconhece que a forma está em condições de representar os aspectos mais significativos da realidade contemporânea, objetivo sempre presente por mais distante que o olhar do escritor se detenha no passado. Paralelamente às histórias narradas, o “auto-retrato” do romancista, em projeto no final do *Manual de pintura e caligrafia*, é traçado a cada obra produzida: sempre “figurado de meio corpo”, é representado como se assomasse à janela reveladora do próprio tempo para ver quem passa e a paisagem ao longe, tendo nas mãos as folhas de papel que expõem o movimento espiralado da escrita.

Sistematizar pontos de conclusão sobre a poética ficcional de José Saramago implica observar os rumos traçados no manual estético de 1977 que são verificáveis na produção posterior do escritor. Na sua duração e na sua constância orientam a compreensão do caráter do ficcionista. Durante o desenvolvimento deste trabalho procuramos demonstrar que o manual estético elaborado pelo pintor em busca dos parâmetros para a sua expressão persiste na obra subsequente de Saramago, na forma daquele *fil rouge* referido pelo próprio escritor onde o gênero romance se presentifica permanentemente. Questões específicas sobre o gênero romance e a sua criação estão dispersas no todo da obra saramaguiana, produzindo um intenso dialogismo interno aos romances.

Recorrências temáticas e diegéticas, bem como a repetição de algumas personagens e de imagens são índices da busca de uma unidade na diversidade e apontam para a narrativa como construção progressiva de um universo fictício em contínua auto-avaliação. A presença afável do cão, figura “constante” na obra, com a qual o leitor saramaguiano poderá sempre contar, talvez seja a forma simbólica, encontrada pelo escritor, para evidenciar a presença desse fio intratextual amalgamador. Este se evidencia singularmente pela insistência nos procedimentos narrativos da alegoria e da paródia, pela força das personagens femininas atrelada à linhagem gerada por M. e pelas inúmeras imagens recorrentes.

A imagem dos “meandros de um rio” (SARAMAGO, 1983, p. 309), pré-anunciada no auto-retrato do final do romance *Manual de pintura e caligrafia*, se concretiza na forma barroca assumida a seguir, onde são reconhecíveis traços das diferentes estéticas

²⁸⁹ “Sei que sucumbo diante do inexplicável, quando afirmo que a realidade – esta noção tão instável – o conhecimento mais exato possível dos seres é nosso ponto de contato, e nossa vontade de acesso às coisas que ultrapassam a realidade. MARGUERITE YOURCENAR” (apud SARAMAGO, 1996, p. 9).

experimentadas pelo modernismo revisitadas pelo pintor, em busca de parâmetros. A fragmentação cubista da cena da empresa de S. é retomada de forma abrangente no romance posterior que, reiteradamente, privilegia a contigüidade das coisas no espaço, em função da sua apreensão total; chega a contaminar a forma da narrativa quando se faz híbrida pela inserção de comentários ou quando põe em destaque o primeiro capítulo, estabelecendo um espaço de mútua convertibilidade entre a leitura do que é anunciado e do que virá a seguir.

O expressionismo, experimentado desastrosamente por H. no segundo retrato de S., encontra uma dimensão mais precisa na construção de algumas personagens nas quais se exacerbam traços do homem confrontado com o mundo em colapso. Dentre essas personagens, destacamos as exemplares construções de Jesus e do oleiro Cipriano, que são trabalhadas na linha da angústia do abandono e que, de certa forma, acentuam traços esboçados anteriormente em Pedro Orce, da *Jangada*. Igualmente notáveis são os contornos expressionistas conferidos ao quadro dos cegos tateantes em seu espaço de reclusão em *Ensaio sobre a cegueira*.

A cidade de Lisboa, atravessada pelas primeiras luzes da madrugada, marcada pelas impressões do pintor H., que experimenta as deambulações baudelairianas, é retomada pelo olhar do poeta Ricardo Reis. A visão impressionista do espaço é intensamente explorada pelo narrador de *A Caverna*, como forma de desvelar a leitura do pensamento de Platão que subjaz à narrativa. Esse recurso pictural, que favorece as reflexões sobre o “ser” e o “parecer ser”, é explorado na indefinição dos limites e das cores do cão Achado, mal visualizado à sombra da madrugada; é explorado na visão ofuscada dos contornos da paisagem da periferia urbana encoberta pela nebulosidade e dos contornos dos espaços no interior do Centro comercial comprometida pelo excesso de luz.

O surrealismo, que confere contornos extravagantes à personagem Olga, é retomado, de forma singular, nos romances posteriores que, freqüentemente, enaltecem elementos oníricos tomados a serviço da razão, como o apelo ao irracional em *A jangada de Pedra*, que encaminha discussão a respeito do caráter ficcional da obra; em *A Caverna*, o sonho de Cipriano e a inexplicável presença dos restos humanos da caverna platônica se prestam à concretização da paródia; na mesma linha estão os sonhos de Ícaro do padre Gusmão, os sonhos reveladores do José do *Evangelho* e as andanças do outro José nos labirintos da Conservatória, a cegueira branca dos tateantes urbanos e a morte que deixa de matar. Na ficção de Saramago, o improvável sempre caminha em busca do provável, o impossível em busca do possível.

Estratégia discursiva fundamental, a ironia é explorada numa gama alargada de funções que comportam desde a ênfase reforçadora ao sarcasmo atacante. O exercício da valorização do detalhe menor se faz verdadeiramente essencial como a nesga da paisagem da *Madonna*, de Botticelli que, aos olhos de H., representa a “verdadeira Toscana”. Desde os lavradores alentejanos levantados do chão, personagens anônimas ganham funcionalidade na construção do Convento, nas andanças dos cegos tateantes e na ousadia dos votantes lúcidos; o espanhol Roque Lozano encontrado em meio do caminho pelos itinerantes da jangada navegante ganha a função de ser porta-voz do discurso ideológico que perpassa o romance; o rapaz que sai da paisagem de fundo da iconografia de Dürer carregando um balde e uma cana, tendo na extremidade uma esponja, marca a abertura e o fechamento do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*; o homem “sujo e mal encarado” que atravessa o caminho do oleiro Cipriano, em *A Caverna*, ganha a função do filósofo socrático que promove a dura defrontação com a luz da realidade.

Eleita a mediadora das relações intertextuais, a ironia confere tonalidade contestadora à verdade veiculada pelo fato histórico no *Cerco de Lisboa* e timbra como “sutil” a paródia do mito platônico em *A Caverna* quando desvia o seu alvo primordial de ataque às regras econômicas que gerenciam os tempos contemporâneos. Ganha função sarcástica mordaz em *As intermitências da morte* como forma de recusa aos discursos dominantes, quando dirigida às instituições governamentais, políticas, econômicas e religiosas envolvidas com a morte que faz greve.

O jogo de interações que regem a intratextualidade e a intertextualidade expõe a obra como processo. Através do diálogo possível entre literatura e outras manifestações artísticas ou culturais, José Saramago demonstra que o seu romance sabe produzir em si mesmo, espelhos que o revelam como criação ficcional. Considerando a tipologia proposta por Linda Hutcheon, verifica-se que os romances de José Saramago mostram-se abertamente autoconscientes do seu processo de criação. O texto e o modo de fazê-lo são duas faces indissociáveis que, infalivelmente, se entrelaçam à alegoria plurissignificativa saramaguiana que multiplica a teia de sentido para dizer o mundo e dizer-se.

Cioso do caráter comunicacional da sua obra, o escritor instaura narradores orientadores da leitura, os quais assumem a forma híbrida que conjuga, ao fio narrativo, digressões opinativas, explicativas ou em forma de histórias paralelas que, infalivelmente, são de natureza auto-reflexiva. Carregando as marcas da enunciação, tais comentários são as portas de entrada ao romancista que timbra a sua presença no texto, mesmo que à custa da quebra da “suspensão de incredulidade”.

Por maior que pareça evidente a ruptura ou o esgarçamento do fio narrativo pela inclusão dos comentários metaficcionalis, a tendência é pelo estabelecimento de um nexo de consubstancialidade. No romance *A jangada de pedra*, entra-se na questão da personagem de ficção frente ao herói épico através de um comentário que, a despeito de interromper o fluxo narrativo, abre as portas a um universo de reflexões que se disseminam pelo todo textual, encaminhando a possibilidade de interpretação da fábula como universo alegórico onde “heróis épicos” se transfiguram em “cavaleiros quixotescos”. Em *A Caverna*, o discurso da autoconsciência escritural prescinde desse comentário inicial e adentra a narrativa diretamente através da alegoria dos bonecos de barro, cuja modelagem segundo uma forma padrão evoca o caráter paródico do romance. As digressões presentes ao longo da narrativa que repete o mito platônico cumprem a função de auxiliares da leitura.

Tomada pela crítica e pelo próprio escritor como critério de divisão da obra, a escolha dos temas evidencia uma linha discursiva que desvia o seu rumo depois de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, unanimemente considerado um divisor de águas. Configura-se um primeiro momento, quando o olhar se volta para a própria terra com ênfase no aspecto histórico, e uma posterior abertura aos temas universais. Girando em torno da visão do homem contemporâneo, as fábulas alegóricas produzidas na década de noventa – *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes* - antecipam reflexões sobre cegos diante de sombras nas paredes que *A Caverna* polariza. A retomada do tema em sua outra face como a leitura da “cegueira”, de 1995, no *Ensaio sobre a lucidez*, prolonga a abrangência do fio temático que enlaça as fábulas mais recentes. O fio do discurso metaficcional une José - cego tateante que busca contornos nítidos de uma personagem diluída nas sombras das paredes da Conservatória onde estão todos os nomes possíveis - ao oleiro Cipriano, que experimenta sair da caverna e olhar a luz do sol, levando nas mãos as marcas da experiência que modelou bonecos no barro. O excesso de luz duplica os contornos das categorias narrativas que experimenta a desordem hierárquica, para alcançar depois a lucidez que tudo ordena harmonicamente.

Nesta rede em permanente mobilidade, contar os fatos é tão importante quanto refletir sobre eles. Quer seja na forma de uma interferência evidente ou sob a forma de uma dissimulação dessa interferência, o discurso da autoconsciência escritural é artesanalmente articulado ao texto. A partir de interfaces estabelecidas entre obras representativas de momentos específicos da produção romanesca de José Saramago, observa-se que o registro da autoconsciência está atrelado a um movimento de apagamento das suas pistas, como pretendia o narrador de *Levantado do chão*: “se por um tempo nos afastarmos, distraídos em paisagens

diferentes e casos pitorescos, veremos, ao voltar, como tudo estava afinal mudando e não parecia” (SARAMAGO, 2002, p. 125). Em *As Intermittências da morte*, José Saramago alcança a fatura de uma narrativa que integra o discurso metaficcional de forma inextricável, em virtude da dupla estratégia assumida: o investimento do material autoconsciente em digressões formadas por histórias paralelas ou nas vozes das personagens que passam a ser detentoras da retórica sobre a ficção.

Indicamos sucintamente o contexto maior em que foram pensados “o semental de idéias e a carta de rumos” (REBELO, 1983, p. 38) propostos pelo manual estético de 1977 e assumidos pela ficção que o sucede.

O novo manual saramaguiano propõe o “romance moderno de ambigüidade” que, segundo Hutcheon, (1977, p. 91-92), se opõe ao “romance realista clássico”, fechado em torno da intriga trabalhada em moldes fixos que privilegiam a perfeição e dão ao leitor um sentimento de plenitude, levando-o a inferir que a atividade humana seja completa e significativa ou, por oposição, à constatação de que a arte e só ela pode conferir ordem e sentido à vida. Em contraposição, o romance “moderno de ambigüidade” ou de “totalidade inalcançável” revela o sentimento de que a arte é capaz de produzir uma nova ordem ‘real’, mesmo que seja por analogia, ao construir uma ficção literária.

Saramago é o autor “consciente para sempre da diferença que separa a ficção do mundo” (NESTROVSKI, 1996, p. 11). A “carta de rumos” do pintor de 1977 dá conta da necessidade de criar ficções, admitindo-se o seu caráter fictício e de, no seu interior, podermos examinar, com olhos críticos, as suas motivações. Tratados como verdadeiros “bolsões de resistência” à fixidez da forma realista antecedente, os questionamentos feitos pelo inseguro pintor de H. em busca de certezas são temas de verdadeiras lições que esboçam novos contornos para o romance. Estes apontam não para o justo inatingível, mas para uma forma cambiante, sempre em processo de busca que tem na ambigüidade o seu direcionamento. O “não ter forma fixa” (o que está “sendo”) possibilita a ansiada diversidade: o que está em fluxo contínuo contém todas as formas possíveis.

As experimentações das estéticas do modernismo na pintura, com ênfase conferida ao quadro *Dejeuner sur l'herbe*, de Manet, contemporâneo de Baudelaire, poeta que empresta ao pintor H. a sua forma de olhar o mundo, a presença marcante da pintura de Magritte, a absorção das colagens fragmentárias de Picasso e a adesão ao pensamento de Marx são índices da acolhida, no romance de re-estréia, de um nicho de valores extraídos à tradição da modernidade. Acompanhados dos seus paradoxos, conforme reconhece Compagnon (1996, p. 12), esses valores perduram na obra posterior marcada pela busca do

“novo como valor absoluto de legitimação do objeto artístico”, pelo “movimento contraditório de afirmação e recusa da tradição”, pela “mania teórica” e pela “paixão da negação” (COMPAGNON, 1996, p.12).

A partir desse centro eleito, o artista saramaguiano trabalha o olhar à tradição ou avança-o sobre o próprio tempo, para afirmar, questionar ou contestar obras consagradas pela cultura ocidental. O “novo” singular que o manual estético saramaguiano propõe aponta para essa conjugação paradoxal: Rousseau e Defoe, extraídos à tradição, colocados ao lado de Yourcenar, Shakespeare ao lado de Raul Brandão e Sócrates ao lado de Marx. Nas artes plásticas, a tradição renascentista pré-anunciada pelo ladrilhado de Vitale da Bologna é colocada ao lado dos ousados pássaros contemporâneos de Trubbiani que, como o santo dessacralizado, anunciam a transfiguração do lugar comum; a apropriação e a transformação do antigo por Picasso encaminha a experiência da contestação nos senhores da Lapa.

Homo viator que busca novos percursos e novos itinerários, aspirante a “trocas incessantes entre o que descobre e o que nunca deixou”, “*homo viator* porque não esquece o caminho de regresso, ao mesmo tempo que avança em terras desconhecidas” (MACHADO; PAGEUX, 1988, p. 51): assim lemos a trajetória do pintor H., personagem que estabelece uma relação de circularidade com a consciência criadora de José Saramago.

Seguindo o rumo proposto pelo *Manual de pintura e caligrafia*, os romances posteriores do escritor trabalham a diferença irônica quando justapõem o tempo presente ao momento histórico extraído ao passado: a Lisboa dos cruzados é aproximada à nossa Lisboa, que acolhe o olhar de Ricardo Reis e de Camões; a *polis* de Platão é aproximada à metrópole contemporânea e a fábula antiga à nova fábula; a música racional de Bach é aproximada à emotividade de Chopin; o romance de Saramago confere novo estilo à volubilidade da forma auto-referencial de Sterne para visitar as personagens de *Dom Quixote* e trabalha o gênero em sua condição inelutavelmente paródica, como Cervantes faz.

A subversão em Saramago escapa do “intuito lúdico” ou da “vocação do gratuito”, pois “todo o seu processo criador é comandado pela necessidade interior da significação”, diz Rebelo (1983, p. 20). Questionadoras, assim entendemos a experiência caótica inicial do romance *Manual de pintura e caligrafia* que encaminha a ordenação posterior e as ousadas experiências realizadas com a relação personagem/narrador em *O homem duplicado*, que encontram a sua resolução no universo da lucidez subsequente. Arrojados, esses processos de experimentação têm por finalidade questionar mesmo que seja para depois confirmar. Ao gerar um espaço de discussão dos parâmetros estéticos adotados, a ironia multiplica possibilidades e o escritor cria uma miríade de variações que, contudo,

preservam esse lugar onde germina o semental de 1977. O “novo” em Saramago carrega esse caráter multiplicador que é capaz de conferir nova roupagem à fábula antiga e de trabalhar a imitação com a inovação.

Preservado do ruído exterior da interferência, preservado das dissonâncias generalizadas, o romance de Saramago não propõe o rompimento do conceito estético que Cervantes esboçou e que vem se apurando e se desenvolvendo por séculos de manifestações artísticas.

Cervantes “esforça-se por nos conscientizar de que o cavaleiro é apenas um modelo natural de papel machê, um trecho de palavras, imagens, gestos inventados e ações, que existe entre as capas de um livro de Miguel de Cervantes” (ALTER, 1998, p.107). No final do seu romance *Manual de pintura e caligrafia*, José Saramago nos fala em “papéis” e “coisas escritas” (SARAMAGO, 1983, p. 311). Essas “coisas escritas”, “esses papéis” expõem, ao leitor, traços intermitentes do auto-retrato do escritor, a cada romance que produz. O que esses papéis e as suas palavras mostram “é o trânsito do ser no tempo”, pois “toda arqueologia dos materiais é uma arqueologia humana” (SARAMAGO, 2000, p. 84).

A tela estará sempre sobre o cavalete no aguardo de que papéis sejam preenchidos com o fio da caligrafia de José Saramago. O auto-retrato do ficcionista vai sendo tracejado e burilado, à medida que ele vem dar à “mesa” e à “caligrafia” – ao “fio que constantemente se parte” e é atado “debaixo da caneta” (SARAMAGO, 1983, p. 46) -, no afã de mostrar que o seu modo estético de ver o mundo se comunica à experiência humana contemporânea e a ordena, pois a arte é, em si mesma, um artifício, uma “ficção”, “o mundo transformado em linguagem, pintura ou som”, como diz René Wellek (apud HUTCHEON, 1980, p. 17).

Percorrendo os rumos propostos pelo manual de 1977, o escritor José Saramago mostra que as personagens de uma jangada de pedra não acreditam na fábula, o oleiro Cipriano é um observador de Cipriano, o revisor da história é o revisor da história que lemos e o professor de história nos ensina a pensar o que lemos. Tudo isso nos perturba e instiga porque as narrativas de Saramago nos atraem para o seu interior e nos transformam em espectadores da ficção e, paradoxalmente, nos jogam para fora e nos mostram a mão que trabalha as palavras que lemos.

“O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo um homem que se chamou José Saramago” (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 98).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De Vôos e Ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. O sonho do escritor e as aspirações do crítico. In: MACEDO, Helder. *Studies in portuguese literature and history in honour of Luís de Souza Rebelo*. Londres: Tamesis, 1992. p. 199-206.

_____. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismo. In: _____ (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 9-35.

ALMANAQUE Abril, 98. 24.ed. São Paulo, 1998. 706p.

ALTER, Robert. O espelho da Cavalaria e o Mundo dos Espelhos. In: _____. *Em espelho crítico*. Tradução de Sérgio Medeiros e Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 105-125.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARISTÓTELES. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne - Máscara de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1971. v.1, p. 511 a 639.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BACH, J.S. Suíte nº 6. Intérprete: Yo-Yo Ma. In: YO-YO MA. *Cello suites nos. 1,5 & 6*. N. York : Sony Music Inc, 2001. 1 CD. Faixa 2.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *L'air et les songes: essais sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti, 1943.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni et al.. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1998.

_____. *Inéditos*. Vol. 1: teoria. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O grão da voz*. Tradução de Teresa Meneses e Alexandre Melo. Porto: Edições 70, 1981.

_____. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

BASTOS, Alcmeno. Ali e outrora, aqui e agora: romance histórico e romance político, limites. In: LOBO, Luiza (Org.) *Fronteiras da Literatura: discursos transculturais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. v. 2, p. 151-157.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor na vida moderna*. Organização de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BEAUJOUR, Michel. Autobiographie et autoportrait. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, n. 32, p. 442-458, nov. 1977.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTINI, Jadranka et. al. *Pinacoteca Nazionale di Bologna Catalogo generale: dal Duecento a Francesco Francia*. Veneza: Marsilio Editori, 2004.

BERARDI, Alberto. *Visti da vicino: Valeriano Trubbiani*. Lo Specchio della città. Settembre 2007/ Lettere e Arti. Disponível em: <<http://www.lospecchiodellacitta.it>>. Acesso em: 27 fev. 2008.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmanha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Calrols Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERMEJO, José Maria Faerna Garcia. *René Magritte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001a.

_____. *História universal da infâmia*. Tradução de Alexandre Eulálio. São Paulo: Globo, 2001.

BORNHEIM, Gerd. O sujeito e a norma. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.247-260.

BOSI, Alfredo. Apresentação. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. Brás Cubas em três versões. *Tereza: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 6/7, p. 279-317, 2006.

_____. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. São Paulo: Atica, 2003.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOTTICELLI. Firenze: Scala Group, 2004. 64p.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2000.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Lisboa: Vega, 1991.

BRASIL, Ubiratan. Todos os malefícios da utopia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de out. 2005. Caderno 2, p. D2.

BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1969.

BRUGNOLI; MONTANI, Pietro. *Chopin: Estúdios para piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1963.

BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALDERARO, Martha. Ao leitor. In: YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Tradução de Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Contracapas.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Schwarcz, 2001.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CALVOCORESSI, Richard. *Magritte*. Londres: Phaidon Press, 1984.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Círculo de Leitores, 1972.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.51-80.

CARPEAUX, Otto Maria. A época ótica. In: _____. *Ensaaios reunidos: 1946 – 1971*. Vol. II. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. p.737-740.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: _____. *Obras completas de Alejo Carpentier: El reino de este mundo: los pasos perdidos*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1994. v. 2, p.11-18.

CASALS, Pablo. *Suite nº 5 en do menor*. Intérprete: Pablo Casals. In: PABLO CALALS. S. Bach: suites para cello. Vol. 2. Manaus: Inter CD Records, p2004. 1 CD. Faixa 7.

CATALOGHI Roma moderna. Valeriano Trubbiani. *Stato d'assedio*. Gravura n. 226. Disponível em www.finarte-semenzato.com/docs/1cataloghi04/romamoderna211-371.pdf. Acesso em 02/05/2008.

CEIA, Carlos. “ekphrasis”, *E-Dicionário de termos literários*. Coordenação de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. 2005. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/vervbetes/D/ekphrasis.htm>. Acesso em 30/06/2008.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. Os limites do romanesco. *Colóquio*: Letras, Lisboa, n. 143/144, p.111-132, jan/ jun. 1993.

CERVANTES, Miguel. *Novelas Ejemplares, I*. Madrid: Jorge A. Miestas, 2004.

_____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2005.

CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. São Paulo: Ática, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *Dicionário de análise do discurso*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHOPIN, Frederic. Etude Op. 25, nº 9 en G Flat Major. Intérprete: Idil Biret. In: CHOPIN. *Etudes Op. 10 and Op. 25*. Manaus: Movieplay do Brasil, p1999. 1 CD. Faixa 21.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. *Caverna-mundo: paródia moderna em José Saramago*, 2000. 2004. 294 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)-Faculdade de Letras da Universidade Estadual Paulista de Araraquara, Araraquara, 2004.

_____. Entre idas e vindas, dialéticas em polirrítmico: estudo do ritmo narrativo em *A Caverna*, de José Saramago. *GEL: estudos lingüísticos XXXIV 2005*, Campinas, v. 34, p. 674-679, 2005. Disponível em: <<http://gel.org.br/4publica-estudos/4publida-estudos-2005.htm>>. Acesso em: 4 abr. 2008.

COELHO, Nely Novaes. Linguagem e ambigüidade na ficção portuguesa contemporânea. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 12, p. 68-72, mar. 1973.

COLOMBO, Sylvia. A revolução permanente do Quixote. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 jun 2005. Especial, A longa viagem de D. Quixote, p. 2.

COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Tradução de Cleonice P. B. Mourão et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Forte Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco: sobre romance. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n.143/144, p. 111-132, jan.jun. 1993.

COSTA, Idalina Maria Castanheira. *Manual de pintura e caligrafia* ou A prega irônica do sorriso de Mona Lisa (Representação e conhecimento). 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura Moderna e Contemporânea)-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002.

- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia (Org.). *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 2003.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder. 1979. Tese (Doutorado)-Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- _____. *Livro de possuídos*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. Tradução de Clara Crabbé Rocha. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979..
- _____. *Le récit spéculaire: essais sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- D'AMBROSIO, Ubiratan. Teoria da relatividade, o princípio da incerteza. In: GUINSBURG, J.. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 103-120.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DE MARCO, Valéria. A épica da miudeza: cinco horas com Mário. In: FONSECA, Maria Augusta (Org.). *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005. p. 67-90.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DESTÉFANO, José R.. Notícia liminar. In: LESSING. *Laocoonte: o sobre los limites de la pintura y de la poesía. Seguidas de las cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo*. Buenos Aires: Libreria y editorial "El Ateneo", 1946. p.7-14.
- DETTAGLIO informazione. *Valeriano Trubbiani*. Regione Marche, 2004. Disponível em: <<http://www.cultura.marche.it/eplitev2/id/634/1676.aspx>>. Acesso em: 01 mar. 2008.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. A fábula. In: _____ (Org.). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003. p.21-28.
- DIAS, Maria Heloísa Martins. Lirismo e consciência crítica: corrosões mútuas em Miguel Torga e Carlos Drummond de Andrade. In: LOPONDO, Lílian (Org.). *Dialogia na Literatura Portuguesa*. São Paulo: Scortecci, 2006. p. 297-323.

DIDEROT, Denis. Diálogo entre D'Alembert e Diderot. In: GUINSBURG, J (Org.) *Diderot: obras I: Filosofia e Política*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 151-163.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2002.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.

DUBOIS, Jean et al.. *Dicionário de Lingüística*. Tradução de Frederico Pessoa de Barros et al.. São Paulo: Cultrix, 1993.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Tradução de Wanda Ramos. Algés: Difel 82, 1997.

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ENCICLOPÉDIA do mundo contemporâneo. Tradução de Jones de Freitas, Japiassu Brício, Renato Aguiar. São Paulo: Publifolha, 2000.

FIGUEIREDO, Aline. Panorama das artes plásticas em Mato Grosso: Mário Schenberg e Mato Grosso. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 29 fev.1972. Disponível em: <www.humbetoespindola.com.br/_textos/panorama_das_artes_plasticas_em-mt.doc>.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p.37-66.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz de & FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 29-43.

FLEISHER, Marion. O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais: uma evolução espiritual e estética; um período de análise e protesto. In: GUINSBURG, J..(Org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.p.65-81.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANCISCO DE GOYA. Coordenação e organização Folha de São Paulo. Textos de António González Prieto. Tradução de Martín Ernesto Russol. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, 5).

FRANCO JUNIOR, Hilário. Apresentação. In: VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea: vida de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 11-25.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar/maio 2002.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FUENTES, Carlos. O elogio da incerteza. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 out. 2005. Caderno Mais, p. 3.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

GATTI, José. *Mestre Visconti*. Mixbrasil – Cultura – Panorama. 2002. Disponível em: <<http://mixbrasil.uol.com.br/cultura/panorama/visconti/visconti.shl>>. Acesso em 19 jul. 2006.

GAUDEMAR, Antoine de. Saramago concede um prêmio ao Nobel. *Camões: revista de letras e cultura*, Lisboa, n.3, p.42-44, out.dez.1998.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI. *Wikipedia*. Disponível em: http://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi. Acesso em 09/dez./2007.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea*. 2007. 219f. Tese (Livre Docência)-Faculdade de Letras da Universidade Estadual Paulista de Araraquara, Araraquara, 2007.

_____. As intermitências da morte e a encenação da escrita In: SEMINÁRIO DO GEL, 54, 2006, Araraquara. *Caderno de Resumos*. Araraquara: Ferrari Editora, Araraquara, 2006. p.355-356.

_____. *De fato, ficção: um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria*. 1997. 197 f. Tese (Doutorado)-Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. Qual memória e que destino? In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 5, 2004, Coimbra.

_____. O escritor como personagem e os narradores sobrepostos em *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio. In: GOBBI, Márcia Valéria Zamboni et al. (Org). *Narrativa e representação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007. p.198-201. (Série Estudos Literários, 7).

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz intinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1995.

GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAGEN, Rose-Marie e Rainer. *Bruegel: a obra de pintura*. Tradução de Lucília Filipe. Köln: Taschen, 2004.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001. v. 1.

_____. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2000. v. 2.

HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGUES, Fiona. O Espaço Estético entre a *Mimesis* e a Expressão. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Org.). *Mimesis e expressão*. Tradução de Paulo Pimenta Marques. Belo Horizonte; UFMG, 2001. p. 49-84.

HUTCHEON, Linda. Modes et formes du narcissisme littéraire. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraire*, Paris: Seuil, n. 29, p.90-106, fev. 1977.

_____. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

_____. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAFRE, Noemi. Entrevista Amós Oz: meu contrato com o leitor é o de sorrir junto. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 04 jul. 2007, Caderno Ilustrada, p. E5.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução de Clara Crabbé Rocha. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.

JITRIK, Noé. Conversación en la Habana com José Saramago. *Continente sul Sur: revista do Instituto Estadual do Livro*, Porto Alegre, n. 3, p. 145-161, dez 1996.

JOHNSON, Paul. J.S.Bach: a genética do órgão. In: _____. *Os criadores: Chaucer, Dürer*. Tradução de Ana Beatriz Rodrigues. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.b. p.77-93.

_____. Dürer: cheiro forte de tinta. In: _____. *Os criadores: Chaucer, Dürer*. Tradução de Ana Beatriz Rodrigues. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006. p. 35-48.

_____. Picasso e Walt Disney: espaço para a natureza no mundo moderno? In: _____. *Os criadores: Chaucer, Dürer*. Tradução de Ana Beatriz Rodrigues. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006. p. 251-279.

KHOTE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Tradução do alemão para o espanhol de Ambrosio Berasain e Mariona Gratacòs. Köln: Taschen, 2004.

KUNDERA, Milan. *A cortina*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KURTH, Willi. *The complete woodcuts of Albert Dürer*. Nova York: Dover Publications, 1963.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEFORT, Claude. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. Tradução de Luís Manuel Baernardo. Lisboa: Vega, 1992.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LESSING. *Laocoonte: o sobre los limites de la pintura y de la poesía. Seguidas de las cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo*. Buenos Aires: Libreria y editorial "El Ateneo", 1946.

LIMA, Luiz Costa. Apresentação. In: ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. Contracapas.

_____. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Rogério. Introdução: mapas textuais do imaginário fragmentado da cidade. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Org.). *O imaginário da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. p.9-18.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LOPERA, José Alvarez; ANDRADE, José Manuel Pita. *História Geral da Arte: pintura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.

LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosa Naify, 2007.

- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. *La novela histórica*. Tradução de Jasmin Reuter. México: Era, 1971.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MACHADO, Cassiano Elek. Saramago encena 'ensaio sobre sedução'. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 abr.2005. Ilustrada, p. E6.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indurski. Campinas: Pontes, 1993.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Maravilhas de São Tiago: narrativas do Líber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. Niterói: UFF, 2005.
- MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Tradução de pedor Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- MARQUES, Edgar. *Wittgenstein & o Tractatus*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. A crônica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 95-106, jan./jun. 1999.
- MATA COSTA, João da. A Legenda Áurea e o Exemplum. *Eletrônico historiador*. 2003. Disponível em: <<http://www.historiador eletrónico.com.br/artigo>>. Acesso em 12 fev. 2006.
- MATHIAS, Marcelo Duarte. Autobiografias e diários: sobre diários. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 143/144, p. 41-62, jan./jun. 1997.
- MATTOS, Claudia Valladão. Histórico do expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.41-63.
- MATURANO, César. *A morte em Veneza*. Scream & Yell. Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/secoes/morteemvенеza.htm>>. Acesso em: 19 jul. 2006.
- MAYA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour*. Rio de Janeiro: Jacintho Silva, 1912.

- MEDEIROS, F. Carlos de Almeida Cunha. William Shakespeare. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. Traduções de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MICHELANGELO. Coordenação e organização da Folha de São Paulo. Tradução de Martín Ernesto Russol. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, 6).
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cutrix, 1988.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Apresentação. In: CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MONTI, Raffaele. *Piero della Francesca: dal Dittico Trionfale dei Signori d'Urbino alla Flagellazione*. Firenze: Silabe, 1998.
- MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7-15.
- MORAIS, Graça. Ilustrações. In: SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. Lisboa: Caminho, 1987.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- MOTTA, Sérgio Vicente. *Engenho & arte da narrativa: (invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real)*. 1998. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, 1998. v.1.
- MOUTINHO, Isabel. A crônica segundo José Saramago. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 81-91, jan./jun. 1999.
- MUECKE, D. C.. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.
- NETSABER Biografias. *Biografia de Melina Mercuri*. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_710.html>. Acesso em 28 out. 2007.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove Novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

NUNO, Fernando. *Antônio: o santo do amor*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. Prefácio. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PABLO PICASSO. Coordenação e organização Folha de São Paulo. Textos de Joan Soriano. Tradução de Martín Ernesto Russol. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, 6).

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Lawrence. *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 7-38.

PAQUET, Marcel. *René Magritte: el pensamiento visible*. Tradução para o espanhol de Sara Mercader. Köln: Taschen, 2000.

PARTSCH, Susanna. *Paul Klee*. Tradução: Casa das Línguas, Ltda., Köln: Taschen, 2000.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PCdoB. Partido Comunista do Brasil. 1968. Disponível em:
<<http://www.vermelho.org.br/linhado tempo/1950.asp>>.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In: PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. V-LX.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As artemages de Saramago. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 182-196.

_____. A intertextualidade crítica. Tradução de Clara Crabbé Rocha. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, n. 27, p.209-230, 1979.

_____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Lautréamont e os surrealistas. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 85-93.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PICCHIO, Luciana Stegagno. José Saramago: a lição de pedra. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n.151/152, p.13-19, jan./jun. 1999.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Janh. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINCHERLE, Maria Caterina. Alessandro Filipepi detto Botticelli. In: *Botticelli*. Firenze: Scala, 2004. p. 2-62.

PINHO, Sebastião Tavares de. A descrição camoniana da Europa e a cartografia ginecomórfica. *Revista Camoniana*, Bauru, n. 14, p.185-241, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. *Diálogos: Timeu – Crítias. O segundo Alcibíades. Hípias Menor*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universitária: UFPA, 2001.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura: através de textos comentados*. São Paulo: Ática, 1998.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Sobre a arte, a ficção, e a política da representação. *Gragoatá*, Niterói, n. 8, p. 89-96, 1º sem. 2000.

REBELO, Luís de Sousa. *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

_____. Os rumos da ficção de José Saramago. In: SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1983. p. 7-50.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REMBRANDT. Textos de Juan Contrera. Tradução de Martín Ernesto Russo. Barueri: Editorial Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura,17).

RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Collection “Tel Quel”. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. Tradução de Franciscus W.A.M. van de Wiel. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/PONTES, 1992. p.145-160.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Bridge*. Tradução de Paulo Quintela. Porto: O oiro do dia, 1983.

_____. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007.

RINCÓN, Eduardo. *Johann Sebastian Bach*. Tradução de Eliana Rocha In: BACH, Johann Sebastian. Intérprete: Royal Philarmonic Orchestra. Coleção Folha de Música Clássica. N. 17. São Paulo: Publifolha, c 2005. 1 CD.

_____. *Robert Schumann*. Tradução de Linguagest. In: SCHUMANN, Robert. Intérprete: Royal Philarmonic Orchestra. Folha de Música Clássica. N. 10. São Paulo: Publifolha, c 2005 a. 1 CD.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e revolução no Portugal contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, p. 15-32, set./dez. 2004.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 9-50.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogia da loucura*. Tradução de Paulo M. Oliveira. São Paulo: Abril, 1972, p.7-157. (Os pensadores, 10).

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *USP Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 335-354, maio/ago. 2004.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Sintra: Mem Martins, 2003.

SARAMAGO, José. *Pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Palestra proferida por ocasião do lançamento mundial do livro *Intermitências da morte*. In: LANÇAMENTO MUNDIAL DO LIVRO INTERMITÊNCIAS DA MORTE, DE JOSÉ SARAMAGO. São Paulo, SESC Pinheiros, 27 out. 2005a.

_____. *Don Giovanni* ou o dissoluto absolvido. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. Discurso proferido por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura. *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. In: THE NOBEL PRIZE IN LITERATURE, 1998, Estocolmo. Disponível em: <<http://nobelprize.org/literature/laureates/1998/lecture-p.html>>. Acesso em: 29 mai., 2005c.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.

_____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

_____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001c.

_____. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

_____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

_____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000c.

_____. *In nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000d.

- _____. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Provavelmente alegria*. Poesia. Lisboa: Caminho, 1999a.
- _____. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.
- _____. *A Segunda Vida de Francisco de Assis*. Teatro. Lisboa: Caminho, 1999c.
- _____. [capas]. In: LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999d.
- _____. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.
- _____. *Que farei com este livro?* Teatro. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.
- _____. *A noite*. Teatro. Lisboa: Caminho, 1998c.
- _____. *O ano de 1993*. Lisboa: Caminho, 1987.
- _____. *Memorial do convento*. Romance. Rio de Janeiro: Bertrand, 1996.
- _____. *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Caminho, 1985.
- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1983.
- SAURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*. (Elementos de Estética Comparada). Tradução de Maria Cecília de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.
- SCARBI, Vittorio; MAGALHÃES, Fabio. *Luce e ombra: nella pittura italiana tra Rinascimento e Barocco da Tiziano a Bernini*. Milão; Torcular, 2006.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio do tradutor. In: DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 7-12.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.
- SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- _____. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

SEMINARA, Graziella. Posfácio: gênese de um libreto. In: SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SENA, Jorge de. Prefácio à presente edição. In: BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1969. p. 7-15.

SING SING. Realizam-se hoje em Nova York os funerais do casal Rosenberg. In: *Banco de dados*. Folha. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo_21jun1953.htm>. Acesso em: 09 dez. 2007.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Saramago: Eu-próprio, o Outro?* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. Traduções de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SPLENDER, Oswald. *A decadência do ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal*. Tradução de Helmut Werner. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1964.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, Hans Robert et al.. *A literatura e o leitor*. Tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 133-188.

STRECKER, Marcos. Saramago ri da morte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 out. 2005. Folha Ilustrada, p. E 1.

SYIPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo*. Tradução de Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SZACKI, Jerzi. *As utopias ou a felicidade imaginada*. Tradução de: Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TADIÉ, Jean.-Yves. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978.

TAVARES, Gonçalo M. *I: poemas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

TEIXEIRA, Ivan. Literatua como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. *Revista Brasileira*, São Paulo, n. 37, p.43-67, out./nov./dez./2003, n. 37.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

THORNLEY, G. C.; ROBERTS, Gwyneth. *An outline of English Literature*. Hong Kong: Longman, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. Les catégories du récit littéraire. *Communications: École pratique des hautes études*, Paris, v.8, p. 125-150, 1966.

_____. *Littérature et signification*. Paris: Larrousse, 1967.

_____. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 1-21.

TOPIA, André. Contrapontos Joycianos. Tradução de Clara Crabbé Rocha. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, p. 5-49, 1979.

TRINGALI, Dante. *A arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

TRUBBIANI, Valeriano. *La scultura Italiana*. Disponível em: <<http://www..scultura-italiana.com/Biografie/Trubbiani.htm>>. Acessos em 24/05/2006.

UNAMUNO. Unamuno contra a morte. *História: artigos*. Terra Networks, 2002. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/unamuno.htm>>. Acesso em 24 mai. 2006.

VALERIANO Trubbiani. Installazione “*Stato d’assedio/all’Italia*”. Disponível em <<http://giornale.regione.marche.it/ardhivio/num0104/foto07a.htm>>. Acesso em 02;05/2008.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea: vida de santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VASCONCELOS, José Manuel de. “Húmus” de Raul Brandão: algumas notas de leitura. In: BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Lisboa: Vega, 1991.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Dez lições: sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Hucitec: 2002.

VECCHI, Roberto. Os dois Saramagos? A arte do testemunho. *Colóquio: Letras*, Lisboa, n.151/152, p.229-248, jan./jun. 1999.

VENTURA, Susanna Ramos. *Três romances em diálogo: estudo comparado entre Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago, *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado e *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. 2005. 339 f. Tese (Doutorado)– Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

VENTURI, Lionello. *De Giotto a Chagall: para compreender pintura*. Tradução de Nataniel Costa. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1972.

- VICTORIA Homeopatia. *Retrato de Paracelso*. Disponível em <<http://www.vickk.com/homfotparacelso.htm>>. Acesso em 06/05/2008.
- VOGT, Carlos. [contracapas]. In: SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- WALTHER, Ingo F. *Vincent van Gogh: visão e realidade*. Tradução de Maria Odete Gonçalves-Koller. Köln: Taschen, 2004.
- WARNCKE, Carsten-Peter. *Pablo Picasso 1881-1973: primeira parte obras 1890-1936*. Köln: Taschen, 1997.
- WAUGH, Patrícia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Methuen, 1984.
- WEINRICH, Harald. *Le temps*. Tradução de Michele Lacoste. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WOLLEIM, Richard. *A pintura como arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Tradução de Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)