

Manual de pintura e caligrafia: dialogismo no projeto estético de Saramago

Agnes Teresa Colturato Cintra¹ (UNESP)

Palavras-chave: Literatura portuguesa contemporânea; José Saramago, Dialogismo.

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam.
(BAKHTIN, 1997, p. 183)

Manual de pintura e caligrafia se insere num contexto literário que, a partir da década de 60, exercita em Portugal uma espécie de “*experiência dos limites*” quanto ao romance. Segundo Cristina Robalo Cordeiro (1993, p.111), 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.” 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”.

O percurso estético do protagonista - o pintor H. – que anseia escrever “datas novas e filiações diferentes”, na “tela lisa, ainda sem preparo” pode ser lido como o percurso do próprio gênero em busca dos caminhos que lhe garantam a salvação. No exercício de uma poética da verificação que busca, na tensão entre pintura e caligrafia, os parâmetros singulares da sua escrita, Saramago privilegia as relações dialógicas identificáveis a partir do título *Manual de pintura e caligrafia* que anuncia o espelhamento entre as expressões plástica e verbal. Segundo Bakhtin, 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 dialogismo atravessa a forma como o discurso do narrador protagonista 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. Fio condutor da ânsia de significação, o dialogismo encaminha abertura para a intertextualidade que, uma vez aqui experimentada, ganha destaque na obra posterior, direcionada a um universo, como diz Abdala Júnior (2004, p. 9), “cada vez mais pautado pela interconexão e interatividade.” O projeto estético de Saramago prevê um trabalho com o dialogismo que é constitutivo a 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 das obras futuras que incorpora respostas ao discurso irônico realizador da paródia, procedimento que o escritor tanto distingue.

A inserção de uma personagem artista – um pintor com pendores para a escrita - numa criação literária nos convida a um exercício de interpretação direcionador da discussão a respeito da obra que surge e reflexões acerca da sua gênese e crença. 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. A escrita

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, 1993, p.39).

Emolduradas pelo reiterado “ou”, 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 o idioma em direção ao simultâneo, movimento semântico em direção 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*. “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 compõe o cenário do ato 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 e as salas – o quarto e o ateliê. Igualmente sob a sua perspectiva, as demais personagens integram o espaço 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, o qual 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 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.

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 que justifica o percurso da autoconsciência escritural de H. que, reiteradamente, nega o gênero anunciado no subtítulo: “esta escrita que não é romance”; “já expliquei nestas páginas, [...], não serem elas romance (SARAMAGO, 1983, p. 147; p. 207).

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”. Essa

metamorfose acontece 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 Antônio, 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 exotópica em relação às demais personagens, o que lhe confere, segundo Bakhtin ((2000, p. 43-47), um *excedente* constante da sua visão e do seu conhecimento,

Como se fosse um exame final, a verificação dos princípios esboçados no decorrer do *Manual de pintura e caligrafia* acontece quando da narrativa solipsista emerge a história do arquiteto Antônio, esboçada num enredo oscilante entre o presente histórico da resistência ao poder dominante e o passado absorvido à memória. Coroados pela aventura amorosa, esses dois pólos tendem à conciliação na unidade harmônica experimentada pelo pintor que assim confirma sua fidelidade à “verdadeira regra de ouro”, por ele formulada em seu manual ou seja, “verificar”: “toda obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação” (SARAMAGO, 1983, p. 310).

A metáfora da troca de pele da cobra bem ilustra a transformação narrativa que a poética da verificação instaura – “tal como a cobra, largamos a pele quando nela não cabemos, ou então vêm a faltar-nos as forças e atrofiamo-nos dentro dela” (SARAMAGO, 1983, p. 274-275). Coincidentemente essa analogia é empregada por Bakhtin quando formula “o princípio vital e dinâmico” da exotopia: “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).

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, à curta distância, seu foco sobre a representação plástica da própria escrita. Como se estivesse dotado de uma câmera, 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” (SARAMAGO, 1983, p. 46).

Como se fizessem parte de um prefácio do seu *Manual de pintura e caligrafia*, essas 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. 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. O prazer encontrado na linha sinuosa da escrita, que viabiliza pensar o mundo no 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 cons-

tantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e conhecimento” (SARAMAGO, 1983, p. 46).

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 monologismo, referendando a possibilidade de ser o *Manual de pintura e caligrafia*, um romance de gênero autobiográfico. Sobre essa definição genealógica, a crítica é bastante cautelosa em função do “pacto romanesco” 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. O próprio Saramago aponta para uma identificação muito forte com o pintor H. em relação ao percurso de ambos, mas “de algum modo” deixa em suspensão uma afirmação categórica de identidades: “o *Manual de pintura e caligrafia* é talvez o meu livro mais autobiográfico” (REIS, 1998, p. 38-39).

Mas vejamos o que pensa a respeito a personagem do romance de Saramago, detentora da narração em primeira pessoa colocada em julgamento. O discurso sobre auto (bio) grafia emerge no copista H., direcionado pelos textos de Rousseau, Defoe e Yourcenar por ele fielmente transcritos, durante *os exercícios de autobiografia*. A partir desse momento de clausura que a atividade da cópia exige, o escrepintor desenvolve uma retórica em torno das (in)definições do gênero autobiografia.

Posicionando-se aquém dos “dóceis acatamentos às regras de um gênero”, identificáveis nos modelos copiados, o pintor admite que opta por “esconder para descobrir.” (SARAMAGO, 1983, p. 139). A “autobiografia” assumida como “dissimulada” é experimentada no *primeiro exercício de autobiografia* e gera reflexões sobre o desdobramento 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). .

A tese de H. sobre autobiografia flui entrelaçada ao fluxo narrativo e se desenvolve em meio ao diálogo estabelecido com a namorada Adelina, “a lógica em pessoa”, que lhe cobra atribuição de uma definição genealógica à sua escrita. Mostrando-se avesso à categorização defendida pela namorada, sua argumentação inicialmente tímida - “creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objeto no chão” (SARAMAGO, 1983, p. 149) – ganha um pouco mais de consistência quando emprega ironicamente as ferramentas que a pintura lhe dotara: “se as pessoas precisam que lhes digam que um quadro tem duas dimensões e não tem três, também não deviam precisar que as avisassem de que tudo é biografia, ou melhor, autobiografia” (SARAMAGO, 1983, p. 150).

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 da personagem de Saramago se aproxima do pensamento de Lejeune (1975, p. 25), estudioso que atribui, ao leitor de “romance autobiográfico”, o poder de decidir sobre a superposição ou não das identidades autor/personagem ficícia que discursa em primeira pessoa. O aprendiz da escrita esboça sua “teoria do romance autobiográfico” que passa a ser o nosso manual de leitura da relação de reciprocidade entre a personagem H. e o seu criador, o escritor José Saramago.

Em Bakhtin (1997, p. 193) encontramos outros elementos de sintonia com a argumentação do pintor saramaguiano. Segundo o estudioso russo, a narração em primeira pessoa pode às vezes aproximar-se ou fundir-se com o discurso direto do autor ou pode ser determinada pela orientação cen-

trada no discurso do “outro”. Em busca da compreensão do princípio estético que fundamenta uma possível relação de circularidade entre a consciência criadora do autor e a do herói por ele criado, nos moldes propostos por Bakhtin (2000, p. 30-33), retomamos a fascinação pelo movimento temporal que determina a linearidade do fluxo narrativo no *Manual de pintura e caligrafia* em identificável harmonia com o pensamento do escritor. 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 em nova arrumação que encontra “um sentido” na aventura do amigo Antônio 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 polariza em si uma multiplicidade de vozes, constituindo um exercício pleno da polifonia que Bakhtin identificou em Dostoiévski (BAKHTIN, 1997, p. 4-5).

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 os ricos empresários S. e os senhores da Lapa, 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. Apreende com ironia o ar de superioridade de S. e contrapõe a sua visão machista do muno 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 polifonia social interdiscursiva: “Que pensará de mim a mulher-a-dias?” (SARAMAGO, 1983, p. 69).

As respostas que H. acumula aos discursos contundentes, silenciosos ou retumbantes 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 o 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, sugerem desde o início “uma *réplica* de um diálogo não concluído”, como nos diz Bakhtin (1997, p. 32). Para quem se dirigem essas vozes senão para o interlocutor próximo e ausente, o leitor que está implícito ao texto? Bakhtin (1997, p. 197-198) nos explica que nesse dialogismo constitutivo e velado, as palavras ausentes do interlocutor invisível deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Apesar 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.

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 intertexto. 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 do machismo 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 testemunhadas, do irmão Antônio, 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 e reforça a fala de H. sobre como, através da arte, pode-se “compreender este mundo e a vida que fazemos nele” (SARAMAGO, 1983, p. 229). O discurso ideológico do pintor é edificado “entre duas concepções diferentes: aquela que ele defende e aquela em oposição à qual ele se constrói” (FIORIN, 2004, p. 45). A partir da citação de Marx, a fala de H. instaura um momento de manifesta polifonia com a convocação das vozes de Sócrates, de Shakespeare e do escritor da literatura portuguesa Raul Brandão. Aliando concordâncias a contraposições, o pintor expõe o seu posicionamento de “boa paz” em relação ao individualismo e à valorização do ser social, a melhor forma do artista compreender o mundo revelado pela história dos homens.

Segundo Bakhtin (1997, p. 106), “o gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo.” Os 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 pos-

terior. 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”.

O artista saramaguiano se constrói enquanto trabalha o olhar à procura das próprias referências no passado. Usando o recurso da citação direta, H. aproxima ao 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 a constituição de uma retórica que sustente os parâmetros do seu manual estético. 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 *signica*. 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”.

Segundo Jenny, a noção de *transposição* proposta por Kristeva encara a possibilidade da passagem de um sistema significante a outro, “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 fator lingüístico. Entre a imagem e o texto se estabelece uma “relação icônica”: 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. 19-20; p. 31-32).

A imagem magistral da *Madonna*, que ocupa toda a superfície da tela pintada por Botticelli, não tem outro referente senão o seguinte texto de H.: “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). Para o famoso retrato de Federico da Montefeltro que Piero della Francesca pintou, H. desfere o seguinte texto: “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” (SARAMAGO, 1983, p. 82).

O desvio para o detalhe caracteriza a ironia como recurso discursivo no tratamento das obras de retratistas renomados visitadas por H. em seu percurso estético. 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 retratar a verdade de S..

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 palavra irônica que provoca digressões 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. 48; p. 198-199).

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 no seu *Manual de pintura e caligrafia*. A possibilidade de subversão à regra e de satisfação do rancor que o move surge com a casual “prega irônica” constatada na tela onde é tracejado o segundo retrato 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).

Repete-se o mecanismo do detalhe funcional, absorvido na leitura da paisagem de fundo dos quadros de Botticelli e Piero Della Francesca: a “prega irônica” da tela se configura como a fresta que possibilita a entrada da pretendida deformação de S. que, entretanto, só é perceptível aos olhos de H.: “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).

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 pintura e escrita, é fundamental o exercício da palavra do escrepintor que busca referências nas diferentes estéticas que regem as artes plásticas. Grandes quadros surgem no tratamento de personagens anônimas e secundárias, em momentos casuais relatados em *Manual de pintura e caligrafia*. A visita à empresa de S. constitui um desses momentos que favorecem a escrita pictórica espontânea.

Obsessivo por luz, o movimento de chegar à única janela da sala é instintivo para H., assim como o é o alongar-se do olhar em direção ao espaço 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, o carimbo, o lápis, as fichas. Trabalhando a linearidade do tempo, a linguagem escrita viabiliza a apreensão das cenas que se sucedem pelo movimento das mãos em “estilo cinemático”. Traços de Picasso são evocados quando 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).

“A moldura é esta”. Com essas palavras, a liberada secretária de S., insinuante, indica ao pintor a futura moldura do quadro do patrão. Está implícito, na proximidade introduzida pelo dêitico associada à atitude insidiosa, o convite à própria inclusão num quadro 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 onduar 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).

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 belga Magritte que o discurso de H. referenda quando discorre sobre a incongruência do próprio espírito, “a mesma que reuniu o guarda-chuva e máquina de costura sobre a mesa de dissecação (Lautréamont)” (SARAMAGO, 1993, p. 99). Ainda que de forma indireta, a visita ao surrealismo de Magritte se sustenta no sonho de H. que emoldura Olga em cena insólita ao lado dos mesmos objetos apropriados da referência a Lautréamont.

Através do incessante trabalho de “código sobre código”, como diz Barthes (1992, p. 86) – a palavra sobre a imagem visual – o pintor H. se exercita na busca de novas formas para moldar a realidade. O retratista de atelier cede lugar ao pintor que procura refletir seus modelos em espaços abertos, assumindo o peso implacável do pincel que transporta, para a tela duplamente pintada dos

Senhores da Lapa, a ironia apreendida no exercício da palavra: “o quadro produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta” (SARAMAGO, 1993, p. 238).

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: o “ladrihado” de uma das cenas da *Vida de S. António Abade*, de Vitale da Bologna que, “ao alongar-se para o interior do quadro, ignora completamente as leis da perspectiva renascentista e o edifício é um cárcere que a essas leis obedece até ao absurdo” (SARAMAGO, 1983, p. 181).

A presença do ladrihado “transgressor” produzido pelo pintor fundador da Escola Bolonhesa dos Trezentos traduz uma busca de apoio formal em elementos da tradição, sim, mas de uma tradição transgressora. Já a arquitetura da prisão gera uma linha discursiva direcionada ao conteúdo, pois, dialoga com situações do passado de H.: 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 rememorada. Fazem parte dessa polissemia, 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 colagem tudo condensa numa única cena que, se narrada - transposta de um sistema significante para outro -, pode ganhar a forma do romance que temos em mãos.

O tema do romance integra o colóquio estabelecido entre a alegoria do santo e o quadro dos *Senhores da Lapa*, quando o pintor H. aproxima os modelos, por ele ironicamente retratados, às personagens consagradas pela tradição romanesca portuguesa: “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”. Ao comentar que “o leão não mudou de cor. Se pardo era, pardo ficou” (SARAMAGO, 1993, p. 258), o pintor ressalta a ironia, figura retórica da dissimulação “inelutável” ao tratamento da personagem de romance.

Institui-se o riso ambíguo como mediação das relações estabelecidas pelo gênero auto- questionador da sua formação. O tema do respeito/recusa à tradição, enlaçado pela alegoria do *Santo António*, nos é traduzido pelo pintor, quando defende o seu ponto de vista sobre a oposição, por ele entendida apenas como “um movimento de humor, coisa que vem e passa”. A despeito do apelo à contestação lido no “ladrihado” transgressor absorvido a Vitale da Bologna, o compromisso com a tradição é reiterado no quadro híbrido do santo, que propõe formas viáveis dentro de um plano que contempla avanços sem deixar de levar em conta olhares ao passados: “que o opor-se se transforme urgentemente em estar oposto, para que o primeiro impulso se mantenha e seja permanência, tensão contínua, um pé firmado no chão que nos pertence, o outro pé avançado” (SARAMAGO, 1983, p. 259).

“A tensão contínua” estabelecida entre um “pé firmado no chão que nos pertence” e o outro que avança evidencia uma diferença tradutora da ironia, recurso retórico do discurso de auto-crítica. Segundo Bakhtin (1988, p. 399-310), o caráter auto-crítico é o traço notável de um gênero em formação como o romance, gênero paródico por natureza.

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”. A sua leitura integra a polifonia metaficcional conduzida pelos outros que o antecederam. 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. Os detalhes conferidos ao objeto emoldurado pela descrição evocam o retrato de Paracelso, pintado por Rubens, numa clara exaltação ao procedimento de apropriação de elementos da tradição assumido pelo pintor:

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).

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 enca-minha 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 dialógicas da apropriação e a sua posição frente ao modelo apropriado num *intermedium* entre o respeito e a contestação.

Enquanto “a tela branca, lisa, ainda sem preparo”, destinada ao *Auto-retrato do pintor*, aguarda no cavalete “uma certidão de nascimento por preencher”, o pintor aprendiz da caligrafia anuncia: “Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro” (SARAMAGO, 1983, p.40; p. 308).

Na senda dos retratos de S. que abrem a galeria saramaguiana, outros quadros são periodicamente içados da caligrafia esboçada no papel e aproximados ao leitor, que vai, periodicamente, registrando, nas cenas que desfilam diante dos seus olhos – do latifúndio, do convento, da Lisboa, da cidade contemporânea, da caverna, da conservatória -, respostas à questão primordial – “quem é este homem?” (SARAMAGO, 1983, p. 48). Os romances de José Saramago são réplicas intermitentes ao diálogo não concluído no *Manual de pintura e caligrafia*.

Referências bibliográficas

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismo. In: _____. (Org.) **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. **Inéditos**. Vol. 1.: teoria. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **S/Z** : uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco: sobre romance. **Colóquio**: Letras, Lisboa, n. 143/144, p. 111-132, jan.jun. 1993.

COSTA, Horácio. **José Saramago**: período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.

FIORIN, José Luiz. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, p. 5-49, 1959.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do discurso**. Tradução de Freda Indurski. Campinas: Pontes, 1993.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa: Caminho, 1983.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

¹ **Agnes Teresa Colturato CINTRA, Mestre e doutoranda em Letras.**

UNESP, Campus de Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura.

agnte@uol.com.br