



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**TENSÕES INVENTIVAS NA OBRA *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*, DE
JOSÉ SARAMAGO**

FRANCIANE DE SOUZA PEREIRA

**Goiânia – GO
2016**

FRANCIANE DE SOUZA PEREIRA

**TENSÕES INVENTIVAS NA OBRA *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*, DE
JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

**Goiânia – GO
2016**

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

P436t

Pereira, Franciane Souza.

As tensões inventivas na obra *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago [manuscrito] / Franciane de Souza Pereira – Goiânia, 2016.

80 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária, 2016.

“Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves”.

Bibliografia.

1. Personagens literários. 2. Metalinguagem. 3. Pintura. I. Título.

CDU 821.134.3-3.09(043)

**TENSÕES INVENTIVAS NA OBRA "MANUAL DE CALIGRAFIA E PINTURA"
DE JOSÉ SARAMAGO**

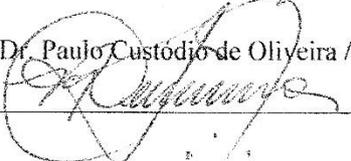
Dissertação aprovada em 23 de fevereiro de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves / PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira / UFGD



Profª. Dra. Lacy Guaraciaba Machado / PUC Goiás



Profª. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás (Suplente)

RESUMO

A pesquisa bibliográfica baseada no livro *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago (1977), tem por objetivo analisar as relações de semelhança existentes entre essa obra e as várias tendências da pintura. Comparando a narrativa selecionada com as obras *Memorial do convento* (2002), *Ensaio sobre a cegueira* (2003) e *As intermitências da morte* (2009), do mesmo autor, apontando as singularidades do *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e a vasta alegoria das demais obras e a composição dos planos artísticos. Visa-se ainda apontar as características presentes no romance e seus principais elementos como personagens, tempo e espaço. O processo de criação da moldura no interior da obra permite observar os recursos utilizados pelo autor e o modo como a obra pode ser observada. O fato de a narrativa ser uma obra de arte literária permite um olhar mais minucioso sobre a função e o uso do discurso literário e ainda o discurso da pintura presente nos quadros criados pelo pintor na narrativa. Ainda apontando o fator artístico presente na obra é possível também observar os fatos em relação aos períodos vividos pela própria arte, seus pintores, o processo de condução ao ateliê, a metalinguagem que faz parte da obra e ainda o uso da simulação para a construção da narrativa. São destacados os vários níveis de simulação existentes ao longo da obra e ainda uma possível aproximação com a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1988), por intermédio do livro *Museu movente* (2004). Conclui-se que os estudos sobre as relações entre-artes são ramos muito recentes e, portanto, a abordagem que aproxima a literatura e a pintura permite contemplar um novo caminho para essas duas artes.

Palavras-chave: Personagem. Metalinguagem. Pintura. Literatura. Simulação

ABSTRACT

The literature based on the book *Manual of painting and calligraphy* by José Saramago (1977), aims to analyze existing homological procedures between this work and various painting trends, comparing the selected narrative with the convent *Memorial works* (2002), *Blindness* (2003) and *The flashes of death* (2009), by the same author, pointing out the manual singularities, great allegory of the others books and the composition of the artistic plans. The aim is also to point out the features in the novel, their main elements as characters, time and space. The process of creating the frame inside the work allows viewing the resources used by the author and how the work can be observed. The fact that the narrative is a work of literary art allows more detailed observation about the function and use of literary discourse and still speaking of this painting in the tables created by the painter in the narrative. Still pointing the artistic factor present in the work, the facts in José Saramago's work for the periods experienced by the art itself, its painters, the open studio driving process, the meta-language that is part of the work and even the use of simulation for the construction of the narrative can be observed. They are marked the several levels of existing simulation throughout the book and even a possible approach to the same work *In search of lost time* (1988), by Marcel Proust, through the book *Moving museum* (2004). It is concluded that the studies on the relationship between branches arts are very recent, so the approach that brings literature and painting allows contemplating a new path for these two artworks.

Keywords: Character. Metalanguage. Painting. Literature. Simulation.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| 1 A SINGULARIDADE DA OBRA <i>MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA</i> | 10 |
| 1.1 O CARÁTER FORMADOR DA ARTE EM <i>MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA</i> | 13 |
| 1.2 A INDIVIDUALIZAÇÃO DAS OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO..... | 22 |
| 2 O PAPEL DAS PESONAGENS NA LITERATURA E NA PINTURA | 26 |
| 2.1 O ENTRE-LUGAR E A RELATIVIZAÇÃO DO TEMPO NA ARTE..... | 29 |
| 2.2 O OLHAR INTERNO, EXTERNO E A MOLDURA ARTÍSTICA..... | 32 |
| 2.3 A LITERATURA, A PINTURA E A FLUIDEZ ENTRE AMBAS..... | 36 |
| 3 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: A ANGÚSTIA DE UM ATO CRIADOR | 48 |
| 3.1 A VOZ DA TRADIÇÃO PLÁSTICA: UMA CONSCIÊNCIA..... | 55 |
| 3.2 O ATELIÊ E A CONSTRUÇÃO DA ARTE..... | 59 |
| 3.3 O PINTOR APONTA A PINTURA COM O SEU PRÓPRIO DEDO..... | 62 |
| 3.4 O PINTOR, OS RETRATOS E O SIMULACRO..... | 65 |
| 3.5 O PINTOR E A APRENDIZAGEM SOBRE ARTE..... | 71 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 76 |
| REFERÊNCIAS | 79 |

INTRODUÇÃO

O trabalho intitulado “Tensões inventivas na obra *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago”, consiste na exploração dos procedimentos criativos presentes na obra *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago (1977), partindo do princípio de que se abordam os momentos de evolução da pintura. Os textos sobre a arte moderna, o romance moderno, a narrativa e a relação entre as artes serão apoio para o desenvolvimento do trabalho.

A partir deste estudo, estabeleceram-se relações homológicas entre a pintura e a literatura. Com isso, houve um processo de construção de personagens fortemente imbricados na ruptura com a arte representacional, bem como a explosão e o surgimento da arte moderna na narrativa.

Nas obras *Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira* e *As intermitências da morte*, do mesmo autor, pauta-se uma construção alegórica e, na narrativa estudada, *Manual de pintura e caligrafia*, ocorre a história da arte da pintura em seu momento transicional. Para tanto, expuseram-se algumas considerações em três capítulos.

No primeiro capítulo, evidenciar-se-á a singularidade artística do romance *Manual de pintura e caligrafia* e das obras *Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira* e *As intermitências da morte*, todas de José Saramago, a fim de demonstrar as especificidades no processo construtivo, tendo em vista que a obra a ser estudada se difere das posteriores, que tomam um novo rumo literário. Serão abordadas as singularidades que compõem o *Manual de pintura e caligrafia*, em detrimento às demais obras que apresentam o processo alegórico altamente presente em suas narrativas.

No segundo capítulo, haverá a análise da obra *Manual de pintura e caligrafia*, a exploração das personagens, tempo e espaço que são características entrelaçadas ao romance, o processo de criação de moldura na narrativa por meio da presença do narrador-personagem, a fluidez entre o discurso literário e o discurso da pintura na obra, demonstrando que o uso do discurso na literatura determina fortemente sua transformação em arte pictórica.

No terceiro capítulo, discutir-se-á a respeito da evolução da arte, tanto da forma histórica quanto da forma de produção da narrativa, analisando-se o seu processo de construção no âmbito da especificidade do discurso da literatura e do visual, o qual terá como suporte a análise semiótica. Na obra *Manual de pintura e caligrafia* o trabalho composicional da própria arte da pintura por meio do distanciamento do artista – personagem com a função de pintor de retratos –, acontece uma nova criação possibilitada pela literatura e, por meio desta, descobre-se um novo momento do artista, que se torna e passa a se reconhecer como pintor de fato.

O *Manual* é composto por camadas de arte sobrepostas que permitem a leitura da imagem e do texto escrito. Neste sentido, esse capítulo abrangerá tanto o fator representativo quanto mimético da arte. Tal abrangência ocorrerá também porque o narrador lista nomes de pintores como uma nova camada da literatura - pintura que estava produzindo –, formando um concreto paralelo desde o mimetismo presente na era renascentista, representada pelo primeiro momento da narrativa, até a evolução da arte da pintura, surgindo então a sua primeira obra surrealista que faz alusão ao trabalho do pintor René Magritte.

A narrativa produzida por José Saramago não conta uma história. Seu procedimento de construção pode ter sido inspirado na obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, em que se evidencia a arte nas bases da literatura, sendo possível, para esta pesquisa, se atentar para que *Manual de pintura e caligrafia* seja uma composição de artes plásticas por meio do discurso literário.

Neste estudo, comprovar-se-á que, em *Manual de pintura e caligrafia*, tanto a literatura quanto a pintura estão fortemente marcadas, isto é, a todo o momento, na narrativa, há o discurso metalinguístico, ou seja, a arte explicando a arte, a fim de se traçar caminhos da linguagem que se bifurcam. Nessa obra, a palavra caligrafia não tem relação com a escrita de norma padrão, mas com a estética que faz com que ela se transforme em arte.

A infinita possibilidade da literatura torna a obra dotada de grandes realizações artísticas. Toda a narrativa expressa traços da pintura que evoluíram com a modernidade, pois o *Manual* representa a própria arte, demonstrando sua evolução de dentro para fora.

A proposta artística contida na obra conjuga elementos que fazem parte da narrativa tradicional, como tempo, espaço, personagens e narrador, e provoca a ruptura com estes mesmos elementos, uma vez que a perda da perspectiva os descaracteriza. Trata-se da arte que lida com a meta-arte, e a linguagem traça paralelos com a metalinguagem. Nesse universo, há construção e desconstrução de conceitos. Assim sendo, em *Manual de pintura e caligrafia* há a integração das artes. A linguagem e a sua plasmação possibilitam que a obra seja, metaforicamente, um manual que conduz a diferentes formas de arte entrelaçadas.

1 A SINGULARIDADE DA OBRA *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*

A obra *Manual de pintura e caligrafia* relata a vida de H., um pintor de retratos, em um momento de crise artística, pois ele desconsidera que o que produz não seja arte, mas apenas um ofício pelo qual é pago. H. tem amigos com os quais se relaciona, uma mulher que se deita com ele sempre que convém e uma vida simples, porém o *Manual* retrata a arte desde o período renascentista até sua evolução para a arte moderna. O que difere essa obra de *Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira* e *As intermitências da morte* é o fato de que nessas últimas a alegoria determina o rumo da obra, enquanto naquela a arte determina as especificidades presentes na narrativa.

No romance *Manual de pintura e caligrafia* há personagens que são apresentadas ou nomeadas de acordo com o grau de importância no interior do texto, personagens com nomes completos que não têm importância na narrativa. Há três personagens fundamentais apresentadas apenas por letras e suas características são marcadas por determinarem o curso da narrativa.

Sobre a fragmentação das personagens, Antonio Candido (1968) defende que:

Ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (CANDIDO, 1968, p. 26).

O modo como são escolhidas e caracterizadas as personagens não apenas auxilia na construção da obra como projeta o processo de fragmentação dessa nova realidade. As escolhas do autor para suas personagens na obra são determinantes para a narrativa e auxiliam a formar o signo na arte da pintura. Ou seja, as personagens são estilhaços do ser por não se poder observar as pessoas em sua totalidade, além de serem traços surreais na pintura produzida por H., que não consegue captar a totalidade do ser.

O pintor recebe uma nova encomenda: um empresário poderoso paga para o artista pintar seu retrato. Desde o início, H. sente que seu modelo para o quadro é

desafiador, inquiridor de uma verdade oculta e, assim, o pintor se sente ultrajado e começa a modificar a figura do encomendante em dois quadros, um que é cópia da natureza, o qual era obrigado a pintar exatamente o que via, e o outro altamente surreal, no entanto mais verdadeiro que o primeiro por revelar o grito de angústia do artista por não conseguir, até então, materializar o que ele deseja ser.

As palavras do narrador revelam o incômodo que o pintor sente em pintar retratos e sua necessidade de produzir algo diferente. Quando o artista cria algo diferente do modelo que foi encomendado, um quadro surrealista, tudo se transforma em sua vida. Após a encomenda, ele não é mais o mesmo; sua arte lhe incomoda, uma nova expressão de arte quer nascer, mas ele ainda não encontrou o caminho, e tal fato o angustia. Dentro de si mesmo existe uma vida inteira de mentira artística que quer morrer para então nascer diferente e permitir que sua arte faça o mesmo.

A partir desse incômodo, H. começa a escrever um manuscrito de forma literária para, ao menos, tentar responder as angústias por não conseguir se definir como artista. O pintor enuncia que tanto o trato da escrita quanto o da pintura podem criar infinitas possibilidades, ou seja, há a percepção de que as tintas misturadas podem gerar milhares de novos tons. A reta das letras também é infinita e possibilita conceber milhares de linhas. Mesmo que H. se considere um fracasso como pintor, ele sabe que a arte transcende a si mesma e origina novos significados através da pintura.

Esse novo modo de expressar propicia o nascimento da narrativa, que passa a fundir literatura e pintura, como o claro – escuro até a citação de nomes de pintores ao longo da história, produzindo outros significados para o novo momento do pintor. O quadro surrealista que representa a pintura e a utilização das personagens fragmentadas na narrativa sugere a percepção de que algo não mais é aquilo que é determinado pela aparência. O artista quer devassar a alma da pintura, e não mais apreciá-la como tal, dialogando interiormente com tudo que é inerente a esse sistema, e isso acontece pela intervenção da arte literária.

O *Manual* de José Saramago demonstra um tipo de pedagogia medieval do homem e da arte. O que fica expresso, entretanto, é a capacidade de a arte questionar-se, de buscar-se sem se encontrar. Como o artista se aprofunda em si mesmo, sua arte também se desencontra, se desestabiliza, para então se estabilizar novamente. Enquanto produtor de retratos, o pintor não se questiona, mas sua arte

o questiona. Quando não há respostas na pintura, surge então o manuscrito, e esta é a fuga do artista. Desta maneira, a literatura o auxilia a afastar-se da pintura e, ao mesmo tempo, a compreendê-la.

A função do narrador equipara-se à do pintor, conforme Anatol Rosenfeld (1968) explica:

O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados (ROSENFELD, 1968, p. 12).

Assim, H. é o narrador enunciado por Rosenfeld, aquele que apresenta todas as personagens sob seu ponto de vista. Conferindo-lhes ou retirando sua importância, manipula todas as vidas como um deus designador de destinos, tratando a vida das outras personagens como trata a aquarela para a produção de seus quadros, seus tons e nuances, estabelecidos de acordo com seu estado atribuído pelo próprio narrador.

Essa construção literária apresenta desde a mudança na forma de apresentar o mimetismo até a total perda de uma referência. A literatura dialoga com a pintura, e ambas demonstram e revelam seu próprio interior.

Trata-se de uma narrativa organizada em três planos. No primeiro plano, há uma tensão realista-política em que são inseridos momentos da ditadura de Salazar em Portugal, que se torna pano de fundo para as demais experiências que são vividas pelo narrador.

No plano seguinte, há a narração do protagonista sobre sua vida, sem grandes emoções, uma autocobrança que o leva a encarar a falsa arte que produz. Nesse momento ele é um ser em busca, tentando dar um mergulho interior. Nada acaba sendo profundo na vida do pintor, pois ele mesmo se define como qualquer outro pintor.

No terceiro plano, revela-se a verdadeira essência da obra. É possível que haja formação artística na vida da principal personagem e, nesse momento, o artista já não é mais um simples alguém. Tudo que ele faz é uma ponte para tornar evidente a verdadeira arte: o mundo se revela mais complexo e mais perigoso para sua parte comum, e ele não deseja mais somente representar a realidade. Acima disso ele deseja subverter qualquer realidade que tenha vivido até então.

1.1 O CARÁTER FORMADOR DA ARTE EM *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*

Para que seja possível identificar ou mesmo reconhecer o caráter artístico em uma obra é necessário que se reflita primeiramente sobre o que é a arte e até mesmo o que não é. Essa discussão não prima por encontrar uma resposta que encerre o assunto ou mesmo que cale todos os vieses sobre o tema. Concomitantemente, reconhece-se a dificuldade em delimitar-se uma resposta para o que é arte, haja vista que possivelmente haveria um turbilhão de respostas cíclicas que enredariam em seu interior e não permitiriam observar os pormenores que constituem a produção da arte.

De acordo com Giulio Argan (2013, prefácio XIX): “a arte é um fazer e se faz aqui e agora, não ontem ou amanhã; e faz objetos que o tempo não engole e que permanecem presentes.” Deste modo percebe-se que a arte é um fazer que produzirá objetos que não atendem ou não pertencem a nenhum tempo. Por meio dessa afirmação, forma-se um horizonte sobre o qual é possível vislumbrar a atemporalidade da arte e sua capacidade de perenidade.

Não se espera que a arte tenha uma função ou um objetivo, pois, se assim fosse, ela estaria limitada ao período no qual foi produzida, fugindo, portanto, de sua atemporalidade.

Cabe pontuar que, no tocante ao produzir artístico, a estética congrega todos os seus conceitos, possibilitando o gozo diante do objeto de arte. Assim, percebe-se que o questionamento sobre o que seja arte aponta para as sensações que podem ser causadas diante de uma obra artística. A observação da arte diante de obras produzidas leva ao incômodo causado por aquelas que conseguem alcançar o nível estético.

O *Manual de pintura e caligrafia* ao longo de seu desenvolvimento apresenta uma diferente forma de desenvolvimento que o torna mais artístico; seu objeto de observação não revela somente uma obra literária produzida, mas um objeto que contém em sua composição um caráter estético. O ateliê em que ocorre a narração da obra é a representação do espaço sensível da própria arte. Não se almeja, nessa narrativa, tratar de temas humanos ou que levem os homens a buscar saídas. O que existe é o abandono do homem de si mesmo, partindo para o mundo das artes. Isto é, busca-se o eterno devir que inquieta, consome e, ao mesmo tempo, satisfaz o

artista, no afã de mobilizar recursos expressivos da linguagem da pintura por meio da arte da palavra, entrecruzando camadas de significados, conforme enunciado por Rosenfeld (1968):

Estes momentos inerentes às camadas “exteriores” da obra literária estão, naturalmente, relacionados com a necessidade de concretizar e enriquecer a camada das objectualidades puramente intencionais, e de dar a este plano imaginário certa transparência ou “iridescência” em direção a significados mais profundos, em que se revela o “sentido”, a “ideia” da obra. No processo da criação estes planos mais profundos certamente condicionaram, de modo consciente ou inconsciente, o rigor seletivo aplicado às camadas mais externas. [...] A criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens “vivas”, situações verdadeiras, já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal da organização das partes sucessivas, como no vertical das camadas (p. 17).

A obra *Manual de pintura e caligrafia* evidencia as várias camadas composicionais artísticas. Nessa obra, os elementos de composição literária encontram-se no plano horizontal da narrativa, inerentes à arte literária criada pelo narrador. As camadas que fazem parte dessa obra, apesar de pertencerem à criação literária, configuram o plano vertical no que se refere à produção pictórica do pintor.

Na primeira dimensão há os elementos formadores da narrativa: personagens, tempo, espaço e fatos que congregam todos esses elementos, ou seja, um artista que leva uma vida comum, pinta por encomenda, tem amigos e uma mulher com quem se relaciona. Esse mesmo pintor é cidadão em Portugal, que atravessa um momento tenso da ditadura. Posteriormente, se vê abandonado por sua mulher, mas novamente se apaixona e testemunha a queda do regime ditatorial português.

Esse cenário formaria uma pintura representativa em que tudo é conforme se pode ver; existe perspectiva, parece não haver movimento, não há tensão ou choque entre os elementos, tudo se encaixa e é conveniente para um quadro que somente representa.

Na segunda dimensão da obra é possível deparar-se com personagens que eram simples na primeira dimensão e se revelam obscuras. Elas já não fazem parte de uma tela representacional, pois há tensão e desequilíbrio. O movimento que passa a acontecer evoca a transição ocorrida na arte, partindo do momento

renascentista para o momento de explosão da arte moderna, sendo provável perceber nessa dimensão personagens fragmentadas. H. vive um caos interior, não mais se reconhece, não mais se denomina como pintor, quando há, então, a busca, o desespero. Esse nível já não mais é estável, uma vez que tudo é móvel, incerto como um lamaçal, e os terrenos que esse nível propõe são pegajosos.

Na terceira dimensão, revela-se a transformação de algo. O artista percebe que abandonou uma pele velha e rançosa e passou a existir como algo novo e diferente. Essa camada é o avesso, não tranquilo, não em ordem, não demonstrativo, mas criativo, no qual há luz que ao mesmo tempo clareia e ofusca.

Essas dimensões que compõem a narrativa são pinturas no ateliê do pintor que retratam, incomodam, desinstalam. Sendo arte, *Manual de pintura e caligrafia* praticamente não se apresenta alegórica, e dizer o outro já não é mais necessário nessa narrativa porque as telas dizem por si mesmas.

Nessa obra, o elemento humano é menos importante que a metamorfose da palavra que se transmuta para a pintura: o discurso literário nessa narrativa tem poder de subverter até o limite. Existe o lugar que não é totalmente realidade e que torna essa pintura a preexistência de algo que virá a ser artístico.

Ao longo dessa espera pela transformação, tudo acontece, e a arte passa a ser o todo no texto. A palavra é o princípio e o fim de si, e o ambiente torna-se lugar de mudança. O elemento alegórico se apresenta fraco e desnecessário pelo fato de, neste caso, haver poder maior na metáfora. Paul Ricoeur (2005) explana que:

É porque a apresentação icônica não é uma imagem que ela pode apontar para semelhanças inéditas, seja de qualidade, de estrutura, de localização, seja ainda de situação, seja enfim de sentimento, e a cada vez a coisa visada é pensada como aquilo que o ícone descreve. A apresentação icônica envolve, portanto, o poder de elaborar, de ampliar a estrutura paralela (RICOEUR, 2005, p. 291).

A apresentação icônica eleva o poder de elaboração na narrativa, não existindo somente questões existenciais ou de cunho humano. Isso tornaria a narrativa limitada pelo seu próprio fator de expansão, ou seja, por maior que reflexões humanas sejam amplas, discutidas, divulgadas e filosofadas, sempre se chocarão com o seu gerador, o homem.

Por esse motivo, a arte contida no *Manual* extrapola todo potencial questionador humano e parte para algo maior, que sempre enlevou e elevou o homem, mas que nunca esteve sob seu controle. A arte é criada por mãos humanas,

no entanto, não se permite dominar por filosofias humanas. Na verdade, ela se torna maior que seu próprio criador.

O jogo criado por José Saramago nessa obra é o poder de transmutação entre literatura e pintura. Desta forma, existe a todo instante não somente a referência simbólica, mas a própria transformação que faz com que o uso da palavra remeta às dimensões interiores da obra e também à capacidade mutante do signo que eleva a palavra à sua máxima potencialidade pictórica. Quando acontece o efeito de mutação e a pintura transparece, a palavra enuncia seu poder amplamente significativo.

Quando se refere à significação é claro que não se adota conceitos de dicionários, mas que extrapolam a real amplitude do signo. A pintura demonstra o seu próprio poder elaborador e ampliador. Ela transcende quando volta a ser literatura e, por esse motivo, a significação das palavras, ou mesmo de letras, que são nomes de algumas personagens, implicitamente é capaz de se tornar potencialmente expressivas.

O manual é um gênero textual que ensina procedimentos para que algo seja realizado, contudo, o título da obra leva ao questionamento. O *Manual de pintura e caligrafia* aborda principalmente o fato de que não há ambiente sólido sobre o qual firmar ou mesmo apontar o conhecimento. A arte não se aprende em manuais e, sendo assim, a obra aponta para si e também em várias direções ao mesmo tempo.

O gênero manual tenta demonstrar que algo será ensinado didaticamente, porém a arte contida na obra e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de se ensinar a fazê-la revela contradição no interior do texto. Do mesmo modo que o pintor-narrador se põe a narrar e a descrever sua pintura, ele descobre, através da literatura, que não sabe de fato o que é pintura.

O mesmo acontece com o termo “caligrafia” no título. A qualidade estética é o maior interesse do narrador-pintor. Quando descobre que não é artista, ele tenta ser escritor e descobre que não é possível dominar a arte da literatura; primeiramente porque ele percebe que não basta somente enfileirar as palavras, pois elas obedecem às próprias ordens e são fugidias. Em segundo lugar porque percebe que, mesmo tentando fugir da arte que não considera sua, a pintura, ele volta-se a ela como uma tela em branco, questionando-se e tirando-lhe todas as certezas.

A personagem foge de si enquanto pintor e imagina que, abandonando a arte de pintar, poderá conhecer completamente a literatura e a fará sua. O uso das palavras como meio para encontrar-se faz com que o narrador tente diversos gêneros da escrita para testar sua capacidade. Sendo assim, ele expressa a sua busca e recorre aos gêneros ensaio, relatos de viagem, autobiografia. Destarte, descobre que aquilo que pertence à pintura o impede de ir longe dela.

As imagens formadas na narrativa permitem que haja potencialização e formação de novas imagens. As palavras não param em si mesmas, mas se reconhecem como novas formas, originando novas estruturas e construindo em torno de si novos ambientes concretizadores de arte.

A imagem e a palavra compõem o texto por meio de uma interdependência, ou seja, a permuta de significados e de lugares na narrativa leva à aproximação e ao afastamento: as minúcias são determinadas pelas palavras que se aproximam de todo o contexto, enquanto o cenário geral que leva à pintura e a toda imagem composta só pode ser notado por meio do afastamento.

Essa aproximação e o distanciamento existem dentro do ateliê, espaço em que o narrador H. perfila suas telas quando crê que a literatura se torna predominante na narrativa. Mesmo que seja no momento em que o narrador toma por empréstimo suas aventuras narradas por meio de relatos de viagens, ele está demonstrando os lugares onde esteve, localizando-os em paisagens que pintara.

Nos momentos em que se volta para si mesmo e relata os tempos de criança, da pobreza que vivia ou mesmo quando se refere à tentativa de apedrejar um pássaro no ninho, demonstra-se um autorretrato. Ainda que tente fugir da pintura de retratos, H. não consegue se desassociar de sua função de retratista. A narrativa inteira é composta de suas pinturas perfiladas pela ordem dos acontecimentos.

O ir e vir entre pintura e literatura demonstram não somente o jogo e as equivalências entre as artes. Essa forma de fazer narrativa leva ao mergulho no processo de criação de ambas, o que só passou a existir a partir do caos, quando se emerge um universo artístico inventado a partir do nada. Assim, o fazer artístico presente na obra não tolhe ou desmerece nenhuma das duas formas de arte, mas as leva quase ao ponto de ruptura. Quando não há mais possibilidade de demonstrar ou provocar efeitos de sentido, uma dá lugar a outra, e isso acontece de forma natural, espontânea, sem que haja mudança brusca ou interrupção.

As artes fluem e dialogam entre si; a passagem entre elas é discreta. Para isso, não é possível que haja entre elas o peso da alegoria, posto que no diálogo entre artes nessa obra de José Saramago as bases são aliadas, ambas dizem de si e para si e não necessitam de um terceiro elemento para se representarem.

Por mais que as artes se relacionem e dialoguem entre si, nesta obra elas não apontam para índices comuns, ou seja, a literatura permite que toda a narrativa seja permeada pelo imaginário. Por mais que o narrador conduza aos caminhos trilhados como pintor e como escritor, há ainda a possibilidade de abertura para o imaginário, para o devaneio, em um mundo em que uma vida corriqueira passa a ter os tons das aquarelas, e as palavras formam novas ideias por meio do processo de metaforização da própria realidade. Nesse sentido, Ricoeur (2005) pontua o seguinte:

É necessário que a metáfora não se restrinja a suspender a realidade natural, mas que abra o sentido para o imaginário, e que abra também para uma dimensão da realidade que não coincida com aquela que a linguagem ordinária visa sob o nome de realidade natural (RICOEUR, 2005, p. 322).

Sendo assim, *Manual de pintura e caligrafia* não leva somente a infinitas possibilidades no tocante ao imaginário, sem que isso fuja da realidade natural. Ressalta ainda que essa realidade não é abordada de forma alegórica com o objetivo ou a intenção de representar algo, mas em sua capacidade de ser verossímil, a partir da vida do artista, sem que se torne caricata ou aponte obviamente para uma direção que seria desejada pelo senso comum.

O que se encontra nessa obra, conforme apresentado anteriormente, é o jogo, como em um espelho que quanto mais se observa mais se vê. Sob esse prisma, o ícone verbal indica a todo momento caminhos a serem empreendidos. Por meio da formação de imagens acontece a moldagem do imaginário, ou seja, o narrador torna-se o artesão que, pelo jogo de linguagem, conduz aos caminhos que devem ser percorridos. Tal como imagem formada, o que se vê leva à nova observação e, quanto mais profunda e mais despida for essa visão, mais nítida poderá se tornar.

Quando o narrador H. percebe que está se enganando a si mesmo e que não é um pintor, ele sugere que não mais será capaz de pintar como antes, e então começa o jogo, pois o que haverá adiante se expressa em discurso literário: ele já

não é mais capaz de pintar, seu futuro como pintor está morto e ele faz crer que agora será somente escritor.

O artista relata que, através das palavras, poderia criar milhares de páginas, escrever sobre o que sentisse vontade e que as palavras jamais o abandonariam, como fez a arte que nunca aprendera de fato. No jogo de linguagem, ele aponta para a total descrença em relação à pintura. A sensação de aprendizagem bem sucedida por H. contribui para que ele já não sinta mais a angústia por não conseguir se expressar por meio da linguagem pictórica.

Embora H. seja discurso ao longo da narrativa, o seu lado pintor jamais o abandona, porque ele faz pintura por meio de palavras. As imagens que ele cria não pertencem somente ao imaginário literário e, sem perceber, o narrador mergulha em uma torrente de pensamentos e proposições que indicam a cada palavra que os cenários escritos já fazem parte do mundo da pintura.

Na seguinte parte da narrativa fica evidente o caráter de formação de imagem instituído:

Posto o que, esticadas as borrachas, feita a pontaria, lá vai a pedra. Porém, o pardal não caiu. Não caiu e também não voou. Deixou-se ficar no mesmo ramo, no mesmo sítio, piando de uma maneira que parecia indefinida, mas que veio a saber-se mais tarde, era de abandono. A pedra passara-lhe ao lado, arrancando duas folhas de oliveira que vieram descendo, oscilantes como pêndulos de um fio que longamente se distendesse até ao chão. O rapaz ficou sucessivamente aborrecido, espantado, contente. Aborrecido porque falhara, espantado porque o pardal não voara, contente por esta mesma razão. Outra pedra na fisga (também chamada atiradeira), nova e mais apurada pontaria, e o rápido ruído da fricção do ar, do zunido. Disparada na vertical, a pedra subiu acima da árvore, ponto negro que se reduzia contra o fundo azul do céu, quase na fronteira branca de uma pequena nuvem redonda, e, chegando ao alto, parou por um instante, como quem aproveita para ver a paisagem. Depois de um jeito de desmaio, deixou-se cair, já decidido o ponto em que outra vez se acomodaria na terra (SARAMAGO, 1977, p.130).

Fica então evidente a composição da pintura pela literatura. Cada detalhe, o instrumento utilizado para atirar as pedras, o céu sob o qual as pedras contrastam, a limpeza das nuvens, o estado de humor do rapaz que tenta a todo custo acertar o pardal, é parte de uma tela maior. Mesmo em seu exercício de escrita e na narração de um momento autobiográfico há a pintura, a capacidade artística de tornar cada detalhe importante para a formação final da imagem. H. não consegue nesse momento abandonar o olhar de pintor, aquele que insere em seus quadros tudo que será necessário para que seja completo.

A inserção do discurso da pintura por meio do discurso literário cria imagens que tornam possível a visão do movimento da pedra subindo e descendo, a respiração lenta do pássaro, o desapontamento por errar e ao mesmo tempo o contentamento do rapaz por perceber que o pássaro permanece imóvel. O narrador, assim, usa as palavras que evidenciam o grau de importância da literatura em sua narração.

Há outro elemento que conduz a uma observação da narração, por mais que o narrador esteja relatando um fato de sua infância. Ele é apenas um observador, não se coloca em primeira pessoa, mas apenas relata algo que presenciou, como se observasse a cena. Ele a descreve, e todos seus fatos e impressões representam que o que ocorre não é um simples exercício literário, mas também o parecer de alguém que vê isso marcado em uma tela.

Ainda conforme Ricoeur (2005), há elementos metafóricos que não suspendem a realidade denominada natural, ou seja, nada é mais verdadeiro que um menino tentando acertar um ninho com um pássaro. No entanto, essa naturalidade e verdade não desmerecem ou apequenam o objeto estético, pelo contrário, o engrandecem e permitem a ampliação do imaginário por meio da leitura.

Por mais que uma cena seja comum e pertinente ao imaginário, ela não é uma realidade natural que tira a beleza do fato ou do momento, ainda que se imagine o fim do pássaro ou a possível satisfação ou insatisfação do rapaz por derrubar o ninho. A forma como tudo isso é expresso amplia e abre caminhos para outras possibilidades, podendo ser belo ou trágico o desfecho do ato, mas nada na cena beira a comum.

O conceito artístico, seja da narração por meio do discurso literário, seja pela observação do ícone, insinua uma beleza por trás de tudo. Poder-se-ia notar pelo fragmento retro que, entre os atos do rapaz e a passividade do pássaro, existe uma dança; entre o que existe de brusco no arremesso das pedras e a suavidade reinante na respiração de abandono do pássaro, existe um compasso marcado. Enquanto um avança, o outro se retrai. Mesmo no voo das pedras, no som que elas produzem na subida e na queda, existe um ritmo muito bem assinalado, e tudo é arte na cena descrita.

A cena basta a si mesma, e o que predomina é o fato. A continuidade da narração não leva a nenhum outro caminho, a não ser em direção ao desfecho descrito, que poderia ser imaginado para a cena. É um fato natural que não se torna

fechado em si mesmo, todavia, permite a ampliação do imaginário por tratar de forma tão bela algo que pode causar uma tristeza. Cada elemento, portanto, remete à imaginação.

Assim, o evento narrado em que o menino atirando a pedra pode causar dúvida entre ser literatura ou pintura. O narrador a trata como um relato de sua vida, pois de sua primeira arte ele abriu mão, e leva a crer que utilizou somente palavras para descrever algo. Contudo, todo momento, mesmo que não intencionalmente, ele faz uso dessa arte e, provavelmente, a facilidade com que consegue converter fatos em palavras esteja vinculada à aprendizagem que a pintura lhe proporcionara, já que esta consiste em transformar traços e cores em imagens na tela.

A negação em pintar novamente não impede que ele veja o mundo e seus acontecimentos com os olhos de artista. Em certos momentos da narrativa, o sofrimento narrado revela o estado em que H. se encontra, e ele não consegue se desvencilhar do próprio sofrimento para escrever.

Seus relatos são afetados por esse momento de transição na vida da personagem: a dúvida que está em seus pensamentos em relação à sua arte permeia suas palavras, e os fatos narrados são o reflexo da confusão que se passa em seu íntimo. Entre ser ou não ser pintor e ser ou não ser escritor, existe um grande abismo que conduz e influencia a capacidade de relatar sua própria escolha.

O narrador escolheu ser escritor, mas isso não quer dizer que tenha conseguido abandonar totalmente sua forma de vida anterior. Por mais que não se considerasse pintor ou que considerasse que não fazia arte, ele ainda está tentando finalizar o quadro que o levou a todo esse turbilhão. A arte pictórica não deixou H., as palavras preenchem folhas em branco para que ele consiga entender, amadurecer e acalmar-se, mas essas mesmas palavras demonstram que ele ainda tem dúvidas. Ele sofre, quer crescer como pintor, mas ainda não encontrou meios para fazê-lo, e também as palavras ainda não vieram como resposta para os anseios que estão em latência em si e diante de si.

1.2 A INDIVIDUALIZAÇÃO DAS OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO

Tendo ocorrido a observação minuciosa do fazer artístico presente na obra *Manual de pintura e caligrafia*, cabe observar como são compostas as obras de grande alcance do mesmo autor, que servirão de parâmetro para se comparar com o

Manual e se elas possuem o mesmo grau estético. As obras que serão discutidas permitem traçar recorrências entre si, o que as tornam parecidas, não se referindo às histórias de suas narrativas, mas sim ao que esse conteúdo busca expressar por meio das alegorias que podem ser identificadas como ferramentas para que os textos possam ser decifrados e compreendidos.

Assim, observa-se que em cada uma das obras há uma alegoria maior que é preenchida por diversas outras que a complementam. *Memorial do convento*, lançado em 1982, mistura elementos históricos e fictícios, narrando a construção do Convento de Mafra, imbricando fatos da realidade, como a exploração de milhares de trabalhadores para a finalização do Convento de Mafra, que seria fruto de uma promessa do rei para que sua linhagem fosse garantida.

Além dessas questões, há fatos que são narrados sobre o catolicismo e, principalmente, sobre a Inquisição católica, sua caça às bruxas e suas mortes brutais. E, ainda, existe a história do romance entre Baltasar e Blimunda, sendo que o relacionamento entre eles transcendia à realidade.

A relação que passa a existir entre os dois personagens implica muito a capacidade humana de ver, enxergar, sendo que Baltazar, chamado dos Sete-sóis, podia enxergar pela luz, enquanto Blimunda, chamada das Sete-luas, enxergava na escuridão e tinha o dom de capturar as vontades humanas, que seriam combustível para a passarola, um tipo de objeto voador, inventado pelo padre Bartolomeu de Gusmão. A capacidade de enxergar o sobrenatural e a invenção feita pelo padre são eventos que estão na contramão daqueles tempos, devido à punição que a igreja católica aplicava a todos que não se encaixavam em seus padrões.

A capacidade de enxergar ou não é abordada novamente em outro romance do mesmo autor, *Ensaio sobre a cegueira*, lançado em 1995. Esta obra revela a realidade de um país em que as personagens desenvolvem a cegueira, não uma cegueira negra, como uma deficiência comum, mas uma cegueira branca, que pouco a pouco se alastra de forma altamente contagiosa e que em pouco tempo leva todos os moradores de um determinado país à condição primária de animais. As personagens contagiadas são isoladas em um antigo manicômio e lá passa a existir uma microssociedade onde todos deixam de ser identificados por seu nome e são reconhecidos por características físicas, expressando as necessidades animais, como comer e manter-se vivos.

Essa obra não revela o porquê de haver uma personagem que não fica cega como as demais e não serve somente como aquela que será responsável pela narração dos fatos, ou como um elemento salvador entre tantos outros. Ela é a testemunha humana da barbárie, vê e sabe de tudo que a natureza profunda do homem pode fazer, se mantém ao mesmo tempo inserida e alheia aos fatos, está entre os cegos, mas não é um deles, vê o que fazem, mas não compactua com tudo. Entretanto, há um momento em que essa mesma personagem faz valer a lei do mais forte. É a única capaz de enxergar, mata para sobreviver e demonstra que por necessidade pode se tornar perigosa.

Ensaio sobre a cegueira demonstra uma alegoria sobre a verdade individual e coletiva: todos são altamente civilizados e senhores de si quando tudo está bem e todos estão bem. Porém, quando privados de algo importante como a visão, revelam tudo que está interiorizado. Nessa narrativa, todos são inimigos; a sobrevivência fala mais alto e não há leis e punições. Alegoricamente, escancaram-se signos do caos, um jogo cujo foco incide sobre o claro e o escuro, o dentro e o fora de espaços em choque: dentro e fora do indivíduo, dentro e fora do lugar. Neste sentido, recorre-se a Flávio Kothe (1986, p. 19), para quem a alegoria oscila entre dois pontos: “apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado ou mostrar-se mais obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso a seu nível mais substancial.” Sendo assim, as alegorias são utilizadas para desmascarar aquilo que se quer mostrar de forma escamoteada.

Tanto em *Memorial do convento* quanto em *Ensaio sobre a cegueira* aborda-se o tema da capacidade de ver, seja como um dom que pode enxergar algo que está além da compreensão humana, como Blimunda e Baltasar, seja pela perda da visão, como todos os habitantes daquele país, ou com a manutenção da visão pela mulher do médico. Pode-se perceber, então, que essa é uma alegoria utilizada e que engloba um grau filosófico às obras de José Saramago. Não basta ao ser humano ter olhos ou mesmo a capacidade de ver, mas ter o dom de enxergar além das aparências convencionalmente aceitas.

A obra *As intermitências da morte* (2009) narra a mudança de comportamento da personagem morte, que corporificada, decidiu parar de matar para posteriormente reverter essa decisão e voltar ao antigo método, renovado pelo fato de que a morte passa então a enviar cartas para os próximos a morrerem. O humor faz parte desse romance que trata com leveza o fato último de cada ser.

Em algumas obras existe a recorrência da não nomeação das personagens, que são identificadas por suas características físicas ou profissões, como acontece em *Ensaio sobre a cegueira* e em *As intermitências da morte*. Essa estratégia utilizada pelo autor pode ter o objetivo de aproximar o leitor da narrativa. Se a personagem não é um ser único entre tantos e não há capacidade de individualidade conferida pelo nome, ela pode ser qualquer pessoa, até mesmo quem está lendo a obra.

Em *Manual de pintura e caligrafia*, as personagens principais são nomeadas pela primeira letra do nome, e as de menor importância são nomeadas pelo nome completo. A diferença entre as obras é que, enquanto em *Ensaio sobre a cegueira* e em *As intermitências da morte* há a tentativa de aproximar o leitor, que é uma testemunha dos fatos narrados, em *Manual de pintura e caligrafia* há a fragmentação das personagens. O ser humano já não é aquilo que faz ou aquilo que o caracteriza, mas uma parte de algo que já foi completo, tornando-se então somente uma fração do ser, desprovido de completude, um reflexo do homem capturado pelas tendências modernistas da arte.

O *Manual* pode ser considerado como objeto de arte a partir de sua observação minuciosa; quanto mais se busca, mais se pode ver, e a cada leitura são descobertos novos elementos que conferem à obra maior caráter artístico. A disposição e a composição da narrativa permitem a observação de sua amplitude. Valores morais ou religiosos não interferem em sua formação. O mais preponderante para a efetiva arte que compõe o *Manual* é o valor estético e, de acordo com Rosenfeld (2007),

Os valores estéticos se manifestam em objetos (ou ações, gestos, movimentos, etc.) que se distinguem pela organização e seleção formais dos seus elementos sensíveis, graças aos quais, se suscitam em nós um prazer específico. Trata-se de certos arranjos seletivos na proporção de sons, formas, superfícies, massas ou palavras, de certa unidade e coerência na multiplicidade dos elementos, de certa harmonia de relações formais que não exclui de modo nenhum fortes tensões e mesmo desarmonias, mas que se sobrepõe a todas as “dissonâncias”, dando-lhes uma última “solução” (p. 256).

No decorrer da narrativa *Manual de pintura e caligrafia* é possível perceber que seus elementos foram dispostos de modo a trazerem à tona todo o choque que se evidencia diante da arte. Ao mesmo tempo que a narrativa pode causar prazer pelas palavras do narrador, pode causar também assombro perante suas profundas

crises de identidade artística. O direcionamento ao ateliê do pintor revela a entrada no mundo da arte, e a perfilação de suas pinturas permite ao observador mergulhar no turbilhão de emoções causado por cada uma delas.

O prazer estético causado pelas telas do artista não é evidenciado somente por palavras, mas ele é sinestésico. Desta forma, pode-se experimentar o estupor diante dos primeiros retratos descritos, a angústia diante da tentativa de fuga para uma nova arte, e o movimento no interior da narrativa oscila, ocorrendo sons, cores e superfícies que sugerem a imersão nesse ambiente pictórico.

Em *Memorial do convento*, a narrativa se desenvolve na cidade de Mafra onde está sendo construído o convento. Em *Ensaio sobre a cegueira*, primeiramente a cegueira contamina todo o país, mas a tensão central da narrativa se passa dentro do manicômio onde os cegos são confinados. Já em *As intermitências da morte*, a narrativa também se refere a um país onde as pessoas pararam de morrer, ou seja, o ambiente nas três últimas obras de José Saramago não é importante, pois o elemento a ser ressaltado é o ser humano e seus sofrimentos e pensamentos determinam o rumo e as consequências das narrativas.

No caso de *Manual de pintura e caligrafia*, o ambiente é determinante para a compreensão da arte, pois é o lugar onde acontece a narrativa e compõe a representação física da manifestação sensível da arte. Quando está no ateliê, H. penetra o mundo artístico e traz consigo toda a carga de tensão presente na obra. Tal como o narrador-personagem, o espaço em que acontece o vislumbamento da arte e sua evolução é um elemento que transcende a significação das palavras. O ateliê é a projeção do mundo artístico no interior da narrativa.

É possível determinar que as diferenças existentes entre a formação das personagens e o espaço onde ocorrem as narrativas de *Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira* e *As intermitências da morte* empreendem e complementam o caráter alegórico destas obras. Deste modo, essas narrativas alegoricamente compostas evidenciam como elemento central o ser humano e suas questões.

Enquanto no *Manual* o elemento humano torna-se importante quando se refere ao artista, suas angústias são relevantes quando apontam para o procedimento artístico e para a evolução de sua pintura. O ambiente é mais um elemento que visa manifestar a arte, e todos os elementos formadores da narrativa apontam para a manifestação da arte na obra.

O PAPEL DAS PERSONAGENS NA LITERATURA E NA PINTURA

Um dos elementos que compõe a narrativa é a imagem. Sua formação interage com a capacidade comunicadora da obra e ainda com a multiplicidade de significados que esta pode gerar. Viktor Chklovsky (1970, p. 42) afirma que: “A imagem prosaica é um meio da abstração.” Desta maneira, no romance de Saramago, tanto no plano do discurso literário quanto do discurso pictórico há a criação da imagem pelo fato de a narrativa pautar-se na necessidade da abstração para realizar-se como arte.

Em relação ao *Manual* convém observar que os conceitos a serem analisados se referem aos elementos componentes do romance: personagens, tempo, espaço e narrador, sua função artística no romance e seu auxílio no processo de formação de imagens.

De acordo com Rosenfeld (1968):

Em geral, os textos apresentam-nos aspectos mediante os quais se constitui o objeto. Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional — particularmente quando de certo nível estético — já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc. (p. 7).

O *Manual de pintura e caligrafia*, apesar de ser uma narrativa longa, não obedece a uma temática específica. Suas personagens não obedecem exclusivamente ao intento de participarem da história e as escolhas de seus nomes e seu protagonismo ou antagonismo são relevantes para a composição artística do *Manual*, que aproxima-se principalmente do nível estético.

Existe, na obra, um narrador-personagem que se autodenomina H. Sua função é narrar não linearmente todos os elementos que fazem parte da narrativa. Existe uma intercalação de personagens que deixa evidente não somente sua importância para a narrativa como também traços que fazem com que elas sejam símbolos da transição da arte. Uma parte delas traz consigo sinais de representatividade da pintura em seu período renascentista, e outra parte, em menor

número, evidencia traços da pintura em seu período de evolução para a modernidade.

Assim, a nomeação das personagens com letras ou nomes denota, segundo o próprio narrador, sua participação na narrativa. Essa escolha, de acordo com Rosenfeld (1968), já possibilita a imaginação concretizadora do apreciador, salientando, assim, momentos visuais do observador de modo a perceber que não se tratam apenas de palavras componentes do discurso literário.

Então, as imagens passam a pertencer ao discurso da pintura. Essas personagens modificaram a dinamicidade da obra. Sua fragmentação não apenas evidenciou a incompletude do próprio ser humano como o tornou passível de se tornar imagem artística no interior da tela do pintor-personagem.

H., o narrador-personagem na obra de José Saramago, não é um herói ou mesmo um anti-herói. Ele é a expressão da arte diante da necessidade de mudança. Não há nele qualquer característica que o torne merecedor ou não merecedor de uma recompensa ao final da obra. O que o torna relevante como objeto estético de observação é a crise artística na qual ele mergulha, além das consequências que surgem diante dessa crise.

Diante das personagens que fazem parte do *Manual de pintura e caligrafia*, não há características que as demarquem e nem mesmo deponham sobre sua personalidade, pois são fragmentadas, aparecem algumas vezes na narrativa, mas não são efetivas. Todas essas características são, principalmente, elementos que fazem parte dos quadros que se perfilam no ateliê de H.

Elas não figuram como verossimilhantes, e sim como personagens existentes a partir da aquarela do artista, que é a personagem mais complexa da narrativa, não somente por ser protagonista, mas por exprimir a transformação de sua arte. Os conceitos surrealistas que trazem consigo a incerteza do ser e a nova forma como o homem podem ser vistos ou compreendidos.

O que aproxima as personagens no *Manual de pintura e caligrafia* é que elas estão, de alguma forma, ligadas à arte da pintura, mas não a praticam, gravitam em torno da personagem principal, não têm suas vidas nem os seus pensamentos explicitados e, apesar de conviverem no mesmo círculo de amizade, não questionam a falta de arte do narrador-personagem. Elas são puramente representativas, como os retratos feitos pelo pintor em seu primeiro momento, não contribuindo para o estopim que o leva à crise e posteriormente à mudança.

Desse modo, essas personagens secundárias demonstram ser e fazer parte de algo que não mais se mostra relevante. São estereótipos de uma convenção que não mais influencia o romance, apesar de integrá-lo. Essas personagens evidenciam algo que funcionou na pintura renascentista, o retrato social. Em um quadro elas fariam parte da cena, com poses e trajes, mas teriam expressões vazias e sua significação não existiria.

As personagens mais significativas não são representadas por seu nome, porém são fragmentadas e nomeadas através de letras. Existe então a fragmentação do ser humano. Rosenfeld (2013, p. 86) explicita: “Partimos para formar a analogia com a pintura, de alterações ‘técnicas’ que acabaram por resultar numa verdadeira desmontagem da pessoa humana e do ‘retrato’ individual.”

Encontra-se nesse rol H., o pintor-narrador, por meio de quem se conhece não somente a narrativa em si, como também a evolução da arte e a composição dessa mesma arte através de suas pinturas. O empresário S. que encomendou o quadro seria o último representativo que o artista produziria, além de M., a mulher por quem o artista passa a nutrir fortes sentimentos.

A personagem denominada S. é apresentada como um homem de negócios, que encomenda o retrato para satisfazer o desejo da diretoria de sua empresa, mas é a incógnita: desmontado de sua personalidade, passa a ser o retrato que foi produzido pelo pintor e, dentro da tela, passou a existir como o incômodo que induz ao desejo de mudança para o artista.

H. se sente impelido a desconstruir a figura poderosa de S. por meio de um retrato que começaria a fazer parte do Surrealismo. O pintor faz dois retratos, o que foi encomendado e o outro que mantém consigo, havendo o desmonte de S. pela arte. A vingança de H. se volta contra si e, a partir de então, ele não consegue mais produzir retratos e se torna refém de uma arte que, além de não ter mais função, de não ser considerada como de sua autoria, vê despedir-se dele, e o artista então se perde.

Os relatos feitos pelo narrador sobre M. enunciam que ela integra e passa a completar o ser fragmentado que o pintor se tornou. Ela é uma mulher que possui presença e é forte, por mais que sua personalidade seja fragmentada pelo uso de uma letra para denominá-la. Ela se reconstrói por suas próprias causas políticas que são o seu motivo de entrada na narrativa.

As personagens nomeadas e representativas são objetos dos invólucros que as caracterizam, e aquelas fragmentadas que se assemelham à arte moderna e marcam por serem a essência absoluta da imagem visam demonstrar. Elas são a materialização da mudança exercida pela arte, bem como pela alta capacidade de desfiguração e pelo deslocamento do ser diante do ambiente artístico.

2.1 O ENTRE-LUGAR E A RELATIVIZAÇÃO DO TEMPO NA ARTE

A narrativa ocorre praticamente em sua totalidade no interior do ateliê de H. As ações decorrentes do enredo envolvem o ambiente artístico, porém o texto não necessita de um lugar para seu desenrolar. O ambiente dos acontecimentos não é rígido, ou seja, nos momentos de aprofundamento das reflexões do narrador, o não-lugar prevalece.

Desse modo, todas as ações não dependem de um cenário, bem como não requerem um tempo demarcado para ocorrerem. No mesmo momento em que os fatos tendem a demonstrar o ateliê como ponto central, o narrador-personagem provoca um rápido deslocamento de tudo. A velocidade e a ausência de um eixo sobre o qual os fatos acontecem causam um súbito desconforto que sugerem, afinal, uma realidade também fragmentada. É como se cada momento narrado correspondesse a breves pinceladas em uma tela, que não seguem um padrão regular, bem como não dependem da linearidade para expressarem algo.

O tempo e o espaço na narrativa se relativizaram como a própria física e se tornam diferentes, de modo que, na obra de José Saramago, por exemplo, o tempo não é um elemento fortemente demarcado especialmente em relação ao espaço, pois, nos momentos narrados no interior do ateliê para a produção dos quadros, o que existe é a desilusão do tempo que não mais interessa. Nesse espaço desprendido de regras, o tempo é pulverizado em favor da própria pintura, que o secundariza e o leva a não ser preponderante para a fluência da história.

Não havendo uma forte possibilidade de demarcação do tempo, também se torna difícil perceber a sequencialidade dos fatos. Há avanços e recuos temporais em *Manual de pintura e caligrafia*, de modo que a cronologia não é rigidamente obedecida. Ao longo da obra, o que existe de mais preponderante é a desnordeação do todo.

No processo de construção da narrativa em *Manual de pintura e caligrafia* e no desmascaramento que aconteceu com a pintura moderna em relação à renascentista, nota-se um desligamento com a realidade empírica. Na narrativa não existe uma exigência de ligação do texto com a realidade e não se busca evidenciar o momento real com o momento em que acontecem os desdobramentos artísticos da personagem principal.

Os elementos componentes do romance, criados por José Saramago, auxiliam para que não haja na narrativa o lugar comum. A falta de compromisso com a realidade concretiza a negação do discurso literário frente à imposição cotidiana da ordem. Neste sentido, o subjetivismo vinculado à temporalidade participa da construção do discurso pictórico e desconstrói a busca pela lógica da linearidade.

De acordo com Rosenfeld (2013),

Espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. A dificuldade de boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum (p. 81).

A ausência de marcas explícitas do tempo-espaço na narrativa é destacada pela inserção de variados gêneros literários ao longo da obra sem um prévio aviso, de modo que, no momento em que está sendo descrita uma dúvida do narrador em relação à arte, é inserido um relato de viagem a Veneza e, no momento seguinte, a biografia de uma personagem criada pelo narrador e que não faz parte do enredo. Esses atos literários denunciam a desvinculação com a linearidade, que não integra os pensamentos e nem as ações na vida real.

A introdução de relatos de viagens e de biografias na obra de José Saramago demonstra não somente sua elasticidade estrutural, a forma do romance em sua estrutura e em sua moldura, mas esse ato introdutório revela também o grau de inovação da obra em relação à arte e à modernidade, desnorteando e desfigurando o pensamento linear em relação aos romances, configurando de forma proeminente a relativização do tempo e do espaço.

O ato de pensar não é linearmente programado, por mais que se tente concatenar pensamentos e palavras, a menos que se trate de um discurso escrito. A realidade funciona como um quadro surrealista, uma vez que muitas vezes há elementos inseridos que não deveriam estar ali ou mesmo que destoam de todo o restante do momento. É nesse ínterim que acontece a narrativa do *Manual de pintura e caligrafia*.

A desordem não existe, é possível compreender as ações que acontecem, no entanto, estas não são obrigatoriamente fadadas a seguir um roteiro. Isso se deve à necessidade de demonstrar o caos vivido pelo narrador-personagem. Ele não é um homem que narra fatos de sua vida, mas um pintor em crise e que insere em sua tentativa de fuga elementos que passam a compor sua nova forma de vivenciar a arte.

O percurso seguido pela personagem principal caracteriza e evidencia principalmente sua desordem pessoal. Esse recurso salienta a falta de regularidade e de linearidade instituída na obra, causando o próprio desmascaramento e denunciando a personagem como não artista. Isso acontece porque ele compreende que, se sua arte é representativa, por conseguinte o fim do mimetismo é apenas o fator que leva à inquietação da personagem, pois representar não faz parte de si, nem o torna mais um artista satisfeito consigo mesmo e com sua própria produção.

Essa sucessão de inquietações instiga outro traço de atemporalidade da narrativa e das divagações de H. no momento em que o narrador se recorda de quando tentava apedrejar um pássaro em seu ninho. Isso não demonstra que a narração será levada ao passado da personagem, pois a ruptura entre presente e passado não acontece. Todas as experiências anteriores estão contidas nas experiências presentes, ou seja, o ser que anseia por buscar a arte dentro de sua própria realidade foi composto também por aquele menino que queria apedrejar o animal, o que leva ao autoconhecimento da personagem.

Esse fator provoca mudança na sua produção artística, pois, no final da narrativa, a primeira tentativa real de produção de arte moderna por parte de H. baseia-se em todos os quadros miméticos pintados por ele. Por mais que ele ansiasse por romper com os padrões aprendidos, o que o tornava diferente era sua ruptura como artista, isto é, a desconstrução que existe em si e a reconstrução que gera um novo pintor, modificado, mas que contém em si todos os universos e os tempos que o conduziram até o momento da mudança.

Uma forma utilizada pelo autor para fundir tempo e espaço foi apresentar o narrador como uma personagem por meio desse artifício: o olhar interno começou a traduzir as angústias e questões existentes e ainda a afastar a necessidade de *flashbacks*, bem como de monólogos das demais personagens. Essa escolha demarcou o fim da perspectiva com a aproximação do narrador. Assim, o narrador enuncia como o conceito de tempo pode ser maleável e totalmente sem importância:

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, então talvez dignos práticos de bentas artemages (SARAMAGO, 1977, p. 170).

O narrador brinca com o tempo como brinca com a linguagem. Para ele, o tempo é apenas uma invenção para controlar a vida de todos, então decide criar algo que não tenha utilidade. Considerando que a pintura ou a escrita seja mais importante que o tempo, ele prefere que haja mais pessoas que escrevam ou pintem, algo mais importante que se preocupar com o tempo ou suas funções, que para ele são inúteis como sua criação, que ele denominou “centissegundo”.

Por mais que haja conflitos do narrador-pintor, não há distanciamento quanto ao passado e ao presente. Os tempos se fundiram e se tornaram um só, o olhar não existe através de um telescópio, nada é visto de longe e o que importa no texto é o olho que vê e a pessoa que detém essa visão.

A narrativa não é preenchida somente por meio do encadeamento de fatos, mas também por um misto de vida real e arte, tendo em vista que a arte moderna não trata de temas, como não trata de tempos. A relativização ocorre no momento presente, e não para diante de um fato; apenas o trata como projeção de momento atual.

A queda da perspectiva e a conseqüente transição para a arte moderna nessa narração acontecem por não haver a penetração na mente das demais personagens. O distanciamento auxilia a construção artística, a mente explorada é a do narrador e o fato de não haver sondagem psicológica das outras personagens evidencia a falta de onisciência do narrador com seu interior fragmentado e permite mostrar-se falho para construir-se ao longo do texto.

2.2 O OLHAR INTERNO E EXTERNO E A MOLDURA ARTÍSTICA

O adentramento no *Manual de pintura e caligrafia* acontece por meio do narrador. Suas atitudes e seus posicionamentos apontam para o olhar que ele tem em relação aos fatos da narração, e suas fronteiras são demarcadas pelas suas observações. Assim, o fim da perspectiva já dimensiona o grau de profundidade da obra e o olhar do narrador em relação à obra.

A princípio, o que se pode observar é a posição do leitor em relação ao objeto de arte a ser apreciado. Nesse caso, *Manual de pintura e caligrafia* é visto de forma externa, como algo a ser explorado. Com o decorrer da leitura, ocorre a entrada no mundo apresentado por H., e então se passa a observar a obra internamente, existindo primeiramente a observação exterior. Depois acontece a mudança do mundo sensível para o mundo do discurso literário, e o observador se insere para posteriormente voltar a ser externo em relação à obra.

Esse processo somente se torna possível pela narração, mas o movimento externo-interno em relação ao texto forma também outro elemento composicional da narrativa. O depoimento do narrador em relação à sua crise passa a compor a moldura que, segundo Bóris Uspênski (*apud* SCHNEIDERMANN, 2010, 174), “corresponde às fronteiras da obra artística”, que pertence à obra e, principalmente, à forma como objeto artístico. Essa fronteira possibilita uma observação mais arguta em relação à pintura, como também em relação à literatura. Logo, o posicionamento existe graças à moldura e, sendo assim, o afastamento ou a aproximação do narrador em relação ao fato narrado pode mudar o modo como a obra é vista.

No momento em que o narrador conta sua experiência de criança na tentativa de apedrejar o pássaro, acontece um afastamento no tocante ao momento da narração e da criação de uma moldura à parte para esse momento. O procedimento se repete nos momentos em que são feitos relatos de viagens, criação de biografias e apresentação das demais personagens. Tudo isso gera molduras dentro de uma moldura maior, como citado por Uspênski (*apud* SCHNEIDERMANN, 2010):

Uma obra pode dissociar-se numa série inteira de microdescrições relativamente fechadas, cada uma das quais organiza-se [sic] separadamente em função do mesmo princípio pelo qual organiza a obra inteira, ou seja, possui sua própria composição interna (e, respectivamente, suas molduras particulares) (p. 189).

O afastamento não é a delimitação entre presente e passado, tendo em vista que o romance moderno se baseia na extinção do tempo-espaço, mas uma forma de observar essas micromolduras existentes na obra. O distanciamento permite a percepção da obra e de quantas sub-obras a compõem, e a forma como elas interferem no contexto geral da narrativa.

A principal moldura da narrativa de José Saramago existe na apresentação do ateliê do pintor. Existe uma tentativa de demonstrar que os fatos ali narrados são telas compostas a partir dos diversos momentos narrados e, como num passeio pelo espaço de composição do pintor, as telas são observadas uma após a outra. Por mais que o narrador-pintor se posicione como um “não artista”, o que ele compõe por meio da narração são quadros que evidenciam os vários momentos citados.

O ponto de vista predominante em relação ao ateliê é externo para o leitor, mas H. também parece situar-se fora dele, tendo em vista que já o conhece de todas as formas. Ele passa a descrevê-lo como um ambiente externo, pois suas angústias como pintor não se dão exatamente em relação ao seu espaço de criação, mas em relação a si. Desta maneira, a moldura criada nesse espaço permite observar o ateliê como um espaço de exposição e observação dos fatos acontecidos e relatados. No seguinte trecho, pode ser percebida a moldura formada pelo narrador no plano psicológico:

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 a grade e fiquei a olhar o rio, conseguindo não pensar nada, expulsando o mínimo pensamento, esvaziando tudo e 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.... Escrevo isso já em casa, já se vê, depois de ter dormido não mais que quatro horas, e como me parece necessário, ou útil, ou pelo menos não prejudicial, nem sequer para mim, decido continuar a escrever (SARAMAGO, 1977, p. 89-91).

Em relação à moldura criada nessa microdescrição, aquela é interna por tratar-se de um momento de reflexão do narrador. Existe, também, a tomada externa em relação ao narrador, tendo em vista que ele já se distanciou do momento primariamente narrado. Portanto, o quadro criado para esse momento faz o jogo de aproximação e afastamento ao mesmo tempo.

Uspênski (*apud* SCHNEIDERMAN, 2010) enuncia que existe a necessidade de várias descrições menores estarem encaixadas umas às outras. Esse fato

acontece em grandes narrativas nas quais uma descrição é importante para o todo da obra, mas cada descrição se funde às demais na formação do texto geral. A mudança de posição feita pelo narrador é demarcada pela criação de molduras menores, e esse processo é perceptível no *Manual*.

Ao longo da obra é possível verificar que há vários quadros dentro de uma composição maior, ou seja, há várias microdescrições dentro de uma descrição maior. No texto pode-se perceber que a narrativa assemelha-se a uma exposição de telas no ateliê do pintor H. Sendo assim, as molduras menores criadas correspondem também a quadros dentro de um quadro maior. A personagem do pintor assemelha-se a uma tela. Pode-se considerar que o pintor seja um de seus retratos e a falta de emoção que existe em sua vida.

As personagens secundárias agem como figuras imóveis dentro da obra. Elas compõem o pano de fundo da narrativa como figuras em quadros renascentistas, e as personagens de posicionamento primário são apresentadas na centralidade. O grande jogo existente é a reafirmação da arte moderna que nega o retorno da arte mimética.

Nessa conjuntura, as molduras formadas, bem como as personagens imóveis, funcionam como pano de fundo e podem ser consideradas como um espelhamento da trama central. Elas se mantêm como as pinturas antes da arte moderna, são chamadas de obra enquadrante e podem ser rotuladas de convencionais.

Ao contrário, as personagens móveis são mais naturais e representam a chave que levará o pintor a um novo patamar na evolução da arte. Essas personagens protagonistas são matizadas por um olhar externo que lhes confere mais vida. H. representa a negação que faz de si uma personagem secundária e ao mesmo tempo o olhar da mudança que lhe confere mobilidade, tornando-o uma personagem primária e conferindo mais vida à própria narrativa.

O fato de o narrador escolher adotar a literatura como nova forma de manifestação demonstra a necessidade de formação de uma nova moldura. Há na obra várias microestruturas que farão com que toda a tessitura da narrativa seja formada, ou seja, no uso da literatura, estas permitem a tentativa de abandonar a sua arte, que é representacional.

Existe então o desencontro e o reencontro, o abandono e a busca. Por mais que tente se afastar da pintura, ele a encara de uma nova forma. O crescimento da arte pictórica do pintor acontece quando ele percebe que não há um manual para

aprendê-la, e a percepção acontece quando não se busca mais entendê-la. Ela só pertence a ele quando não mais tenta cerceá-la como sua.

Há na obra uma reflexão em que o pintor relembra uma frase de Paul Klee que deixa evidente a formação da moldura, não somente no ambiente literário como também no ambiente pictórico: “Um quadro que tenha por tema um homem nu deve compor-se de maneira que seja respeitada não a anatomia do homem, mas a do quadro” (SARAMAGO, 1977, p.71).

Seguindo esse preceito, fica evidente que o discurso literário respeita a moldura do próprio texto e de que há uma moldura também na pintura. Ambas respeitam os alinhamentos que estão sendo formados a partir de cada arte e há o reconhecimento de que essas formações seguramente farão parte do conjunto final da obra, seja ele a literatura ou a pintura.

2.3 A LITERATURA, A PINTURA E A FLUIDEZ ENTRE AMBAS

Na obra *Manual de pintura e caligrafia*, o narrador H. circula entre duas formas de arte: a literatura e a pintura. Quando se vê decepcionado consigo enquanto pintor, H. se sente desmotivado a continuar pintando e acredita não ser sua essa forma de arte. Considera ainda que a forma como aprendeu a pintar, apesar de ter sido muito didática, não fora artística. Sendo assim, decide iniciar seu manuscrito e, por não se considerar mais digno da pintura, resolve abandoná-la.

O que mais fica evidente em sua nova tentativa é que, quando começa a escrever, ele também tem plena noção de que a literatura não é tão simples quanto imaginara. As possibilidades por meio das letras são gigantescas e imensuráveis, e essas possibilidades também não poderiam abarcar a complexidade de seu sentimento em relação à pintura.

A obra de José Saramago remete primeiramente ao seu título, que muito diz respeito à construção que será feita ao longo do enredo. O gênero manual remete a um texto responsável por didatizar sobre algo e com a finalidade de ensinar a utilidade, por exemplo, de algum aparelho. No entanto, a narrativa não abrange somente esse significado e o extrapola. Assim, o *Manual* pode ser compreendido como algo que apresentará como não se fazer algo, como não limitar literatura e pintura.

O termo caligrafia está ligado não ao ato de escrever corretamente, mas à beleza da escrita. Unido ao conceito de estética, o título fortalece o emprego do termo “manual”. O título da obra de José Saramago remete ao ofício do artista de se fazer uma arte bela. Pode ser que isso caracterize primeiramente a pintura por sua infinita capacidade de comunicar e de se utilizar do discurso literário na narrativa.

O nome da obra busca e abrange a si mesmo por meio da pintura e da literatura. Por mais que trate de palavras, o que se pode observar é que todas elas levam esteticamente à pintura e à amplitude que contêm o discurso literário, em que o começo e o fim não podem ser distintos. Da mesma forma, o título *Manual de pintura e caligrafia* pode ter dois pontos norteadores. Um deles diz respeito à incapacidade de se limitar ou de didatizar sobre a arte, pois ela é infinita em seu cerne, e o outro ponto é o alto grau artístico que o livro contém.

A obra evidencia que o jogo feito pelo narrador consiste em desnortear o rumo da narrativa. O discurso literário e seus diversos gêneros exercem sua função e, por meio disso, a pintura está sendo evidenciada.

Quando o narrador faz o relato de suas viagens a Veneza, descreve os monumentos artísticos da cidade, suas casas, seus meios de transporte e todas as sutilezas da cidade. Ele faz crer que o meio mais importante pelo qual transmite suas lembranças é a palavra, mas não há o afastamento da pintura, pois relata também as principais obras de arte da cidade e demonstra o pendor natural para a pintura. Em todo momento o discurso pictórico é representado na narrativa.

Outra vez o narrador relata a viagem a Florença. Ele exalta as belezas da cidade e seus principais pontos turísticos. H. demonstra que a palavra está abrangendo todos os significados, contudo o depoimento mais importante ligado a esse relato aponta para um museu que ele visitou e a vontade de ficar no local. É então que começa a tratar de conceitos importantes para a pintura, como ponto de observação, perspectiva, luz. Tudo remete à pintura que circula e se projeta no espaço de literatura.

Há também o círculo no qual o artista está preso. Ele resolveu se dedicar à literatura por dois motivos: tentar esquecer seu fracasso na pintura, tentar aprender outra arte e, por mais que o artista tente se afastar, ele sempre volta à pintura. O signo literário é muito bem empreendido no sentido de demonstrar sua capacidade de materializar a arte por meio da palavra.

Aguinaldo Gonçalves (2004) enuncia que:

A arte não se faz com referências, mas com signos. Consiste numa plasmação de signos que se articulam de modo a construir um objeto novo capaz de sugerir, por meio das imagens, o ponto mais profundo da nossa consciência (GONÇALVES, 2004, p. 158).

Portanto, o signo tem a capacidade de construir novos elementos que, por sua vez, gera imagens que facilitam a entrada da arte na consciência. Desta forma, as referências são vazias, pois não auxiliam na plasmação dos signos e nem na geração de novos significados.

A arte da pintura ainda não foi descoberta por H., mas foi necessário um afastamento para que ele percebesse pelas palavras sua grande capacidade como pintor. Foi por meio do uso do discurso literário que a personagem redimensionou sua habilidade artística e foi capaz de plasmar signos em imagens, demonstrando sua arte pelas palavras.

O manuscrito criado pela personagem tenta equilibrar seu conhecimento e prática em relação à pintura, e uma parte de seu relato evidencia seu desnorreamento na narrativa:

Entre morte e vida, entre grafia de morte e grafia de vida, vou escrevendo estas coisas, equilibrando 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 ‘ser’ para maior exactidão. Um verbo é uma cor, um substantivo um traço. No deserto, só o nada é tudo (SARAMAGO, 1977, p. 133).

As palavras do pintor demonstram o não-lugar em que ele se encontra. Considerou que uma lição aprendida em um manual não poderia ser chamada de arte, enquanto na escrita também não se considerava um bom escritor, e a todo o momento fundia a pintura à literatura, determinando que classes gramaticais seriam elementos da pintura.

A frase “no deserto só o nada é tudo” enuncia a capacidade de introspecção presente na vida da personagem. A busca por si diante do caos demonstra sua entrega em relação à arte. O deserto é o próprio eu, e ele se vê demasiado perdido nas próprias dúvidas. Sabe que o nada em que se encontra é a única coisa que lhe restou.

Essa fluidez de uma arte para a outra é um dos pontos centrais da narrativa. Não há separação entre os elementos importantes para as duas artes. Esse recurso

foi utilizado por motivos que vão além de fundamentar o momento crítico da personagem. Tal momento existe pelo fato de que as artes se embrenham, se fundem e encontram elementos homológicos que são comuns a ambas, como menciona Rosenfeld (2013):

Com alta especialização e autonomia das várias esferas _ tais como ciências, artes, filosofia _ talvez não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades (p. 76).

Na obra *Manual de pintura e caligrafia* existe a interdependência e o compartilhamento mútuo de elementos. Não há a busca somente pelo discurso literário, como também pelo discurso da pintura. Deste modo, existe uma fluidez entre as artes de modo que a transição é natural e espontânea. Não existem espaços demarcados como também não existe a interrupção de um tema para que o outro seja tratado. Os elementos fluem entre si e se misturam.

A citação do *Manual* nomeia bem que elementos como verbos e substantivos tipicamente da gramática escrita podem corresponder a elementos da pintura. Existe uma homologia entre eles. Suas estruturas e fundações são correspondentes de tal modo que o verbo é aquilo que tonaliza o movimento e matiza toda ação da arte.

O substantivo é aquilo que imprime forma, podendo imprimir também sentimento e profundidade à arte produzida. Os elementos se correspondem na literatura produzida pela personagem H., bem como na vivência da própria arte. Todos os caracteres da arte conversam entre si, se complementando ou mesmo se opondo, mas nunca se desvinculando.

A fragmentação foi usada pela personagem para demonstrar a importância ou a falta dela para determinadas personagens. Sendo assim, a desfiguração humana ficou muito bem demarcada como em uma pintura cubista. Esse desmonte humano traçado, fosse por uma letra ou pelo nome completo, demonstrou a facilidade com que o signo se adequa à arte.

Dessa forma, a fragmentação da personagem demonstra que a arte se faz verbo, e o verbo se faz arte. A desfiguração do narrador se dá principalmente quando ele decide abandonar-se na literatura e abdicar da pintura. Aí se encontra a fluidez do discurso enquanto palavra e imagem.

Roland Barthes (2014) explicita que:

O artista é por estatuto, um operador de gestos: quer produzir um efeito, e ao mesmo tempo não quer; os efeitos que produz não foram obrigatoriamente desejados por ele; são efeitos devolvidos, transtornados, fugidos, que regressam para cima dele e provocam desde então modificações, desvios, aligeiramentos do traço. O gesto do artista não quebra a cadeia causal dos actos, mas baralha-a, relança-a, até lhe perder o sentido (BARTHES, 2014, p. 162).

Assim, o que se pode perceber de acordo com as palavras de Barthes é a perda de sentido do artista no ato de sua criação. Não há a necessidade de ordenamento ou de sentido quando ele cria. O que passa a existir é o seu gesto e a urgência gestual. A sinestesia existente na passagem sobre verbo, substantivo, cor e traço deixa claro que o momento criador se instala e se instaura no caos artístico. Não há paz quando se almeja fazer arte. O mergulho no obscuro do próprio ser projeta para a arte a beleza no que pode haver de repulsivo em si.

H. pintava retratos que eram organizados, mas que expressavam invariavelmente a mesma feição. Quando se viu desafiado, o pintor se afogou na própria desordem, se viu cercado pelo que havia de mais incerto e mais inseguro para si. Ao abandonar a produção de retratos, abandonou-se a zona de conforto.

Então, o narrador considerou que haveria um lugar seguro nas páginas que resolveu escrever e se enganou por acreditar que haveria uma arte que causasse tranquilidade. Ele queria negar a arte ao mesmo tempo em que a aceitava. Não queria ser artista quando ia ao encontro da arte. A negação somente afirmava o que lhe era inerente.

Assim, o signo na obra de José Saramago se movimenta do interior para o exterior da obra e também faz o movimento contrário. As camadas mais profundas da narrativa sugerem que a personagem é rasa em seu início, não por vontade própria, mas por hábito, do mesmo modo que as camadas mais superiores sugerem que há uma necessidade no pintor de buscar algo que está lhe incomodando.

O movimento da obra existe, seja por um simples traço, como os nomes das demais personagens, seja por traços demasiado complexos, como a observação de que a arte não pertence ao pintor, mas a si mesma, dominando todo o restante à sua volta.

A imagem criada pela movimentação da obra demonstra um passeio pelo ateliê do artista. A narrativa exalta a capacidade de descrever um ambiente criativo, ao passo que uma profunda observação das telas presentes no ateliê permite a

localização e o reconhecimento das palavras citadas pela personagem na narrativa. Ainda de acordo com Barthes (2014, p. 152), “A imagem não é a expressão de um código, ela é a variação de um trabalho de codificação, não é depósito de um sistema, mas geração de outros sistemas.”

O ambiente artístico denominado ateliê na narrativa é uma imagem criada. Sendo assim, gerou-se um sistema de novos códigos nos quais podem ser reconhecidas todas as descrições feitas pelo narrador, um sistema que tem em seu centro um novo elemento que será utilizado para demonstrar aquele externo a si. Esse é o movimento da obra artística que traz para dentro de si os elementos que lhe são inerentes e necessários e que leva para fora de si a visão plena e aumentada dos detalhes presentes na própria obra.

Todo o movimento existente no *Manual* é pautado não somente no sentido interno em relação à entrada no ateliê do artista, mas também externo em relação à saída do ateliê para as estruturas da trama. O outro movimento marcado na obra equivale ao movimento de fluidez existente entre o discurso literário e o discurso pictórico. O movimento demarca a ruptura e ao mesmo tempo a ligação entre as artes presentes na obra, somando-se à necessidade de reconhecimento e diferenciação das artes, bem como de complementação entre ambas.

De acordo com Charles Peirce (2005, p. 64), “A única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma ideia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone.”

Assim, um ícone é o elemento capaz de representar uma ideia. Na obra de José Saramago, o discurso da pintura é usado para comunicar a ideia da presença da arte, não somente na vida do narrador H., como também a presença artística na própria obra. Essa participação é marcada direta ou indiretamente e em ambos os casos existe pela presença do ícone.

A memória evidenciada na narrativa pela menção de artistas e telas não acontece somente pelo conhecimento de ambos, mas também pela capacidade de a obra *Manual* criar o ambiente que leve a tais imagens, ou seja, não existe aí o mimetismo que faça com que as obras pertençam à realidade, mas que pertençam primeiramente à literatura que a menciona.

O ateliê é o espaço primeiro da arte. Quando a personagem H. cita as pinturas que compõem a história da arte, ela não intenciona que estas tenham de

fato existido ou que estejam em determinado museu. A partir de suas descrições e feições é que se abre espaço para que a ideia da arte aconteça.

A tela pintada pelo protagonista e escondida em outro cômodo da casa revela o ponto mais marcante da presença do discurso pictórico na narrativa, pois representa o ponto de ruptura de todas as certezas do artista. Ele se sente provocado durante a produção do retrato de S., a pintura do segundo retrato, que pode ser reconhecido como surreal, abrindo as portas para as grandes dúvidas do pintor que até então só sabia pintar quadros representativos. Trata-se da anunciação do caos que passa a fazer parte da vida da personagem.

Gonçalves (2004):

O que é a pintura? Por que essa necessidade de representação visual? Qual força que leva o artista à realização de uma forma plástica que, uma vez concretizada, permanece ali por séculos, sendo cultuada por milhares de olhares que por ela passam, muitas vezes olhares que nos lembram boi no pasto às duas e meia da tarde, outras vezes olhos de águia que parecem devorar o espaço colorido da tela, e outras tantas vezes olhares dos mais diversos que, ou pela força da tradição ou pela força própria da obra, ficam ali perante ela, parados, absortos, identificando-se com alguma intensidade plasmada na tela ou buscando o ponto com que poderia se identificar (p. 157).

Olhar a arte é como mergulhar rumo ao obscuro, pois esta não toca as pessoas da mesma maneira. O vislumbamento da forma plástica alcança e provoca diferentes sensações nos diferentes observadores, que não buscam apenas conhecer o artista que realizou aquele trabalho. A observação da obra leva à captação de algum detalhe que faz com que suas cores, formas ou movimento tenham captado também a alma do observador.

Logo, é possível compreender a crise artística de H. O artista aprendeu a pintar por regras de um manual há muito esquecido e que se tornara inútil. O caos no qual estava inserido o artista é inerente à dúvida causada na observação de uma tela e o lança no abismo, que é a arte. Tudo o que era referência para ele estaria ligado ao manual.

H. se vê mergulhado nessas dúvidas. A análise detalhada do segundo quadro sugere o olhar vago diante de algo incompreendido: o abismo no qual se cai, não se sabendo quando se chocará com o solo, ou a sensação de voo durante a queda.

Ao se instalar o caos na vida do artista, seus olhos de observador se transformam em olhos de boi quando este está no pasto, às duas e meia da tarde, sem sentir a arte, e tornam-se olhos de águia quando percebe as diversas cores que

passam a compor sua nova forma de enxergar a arte. Então, o *Manual* se subverte. Na composição da narrativa, ele forma e escreve um novo manual que, diferentemente daquele que ensina a fazer algo, demonstra que a principal regra da arte é não ter regras, não se prendendo somente ao que pode ser visto, mas também ao que pode ser sentido.

E a obra *Manual de pintura e caligrafia* representa a subversão do manual, que se transmuta ao longo do enredo e, no final, passa a representar tudo que não pode ser seguido para a produção artística. O manual criado por José Saramago é o ápice do surgimento da arte e mostra que esta não pertence a ninguém, tampouco obedece regras.

Pierce (2005, p. 65) enuncia: “Uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção.”

O discurso da pintura tenta ser encoberto pelo discurso literário escolhido pela personagem. Contudo, o narrador evidencia seu pendor para a arte. De maneira ainda artística, ele se afasta da pintura, mas permanece no ambiente artístico. Os passeios no ateliê conduzidos pela narração permitem observar as particularidades de cada cena que é narrada.

A acuidade com que observa as personagens mais importantes, o distanciamento das personagens que apenas figuram na obra, todas as cenas são telas compostas pelo pintor, e a observação mais aguçada de todas elas permite perceber os momentos de arte presentes em cada tela narrada.

De acordo com Gonçalves (1994, p. 232), “A sucessividade (horizontalidade sintagmática) e a verticalidade (que atua diretamente no eixo paradigmático) se opõem e se respondem no processo composicional.”

Desse modo, a obra de Saramago foi composta por dois eixos que permitem não somente buscar os elementos mais implícitos na obra, como também perceber os jogos feitos pelo autor na formação do manual. No eixo sintagmático, há escolhas para que a narrativa se componha, tanto dos termos utilizados quanto das intenções desse eixo. Essa horizontalidade consiste principalmente em elementos como narrador, personagens, espaço, tempo e enredo que formam o nível mais superficial da narrativa.

Essa horizontalidade faz as ligações do romance; as personagens representacionais e as personagens fragmentadas circulam nessa camada e auxiliarão a compor as imagens envolvidas em outro nível.

A camada vertical permite um mergulho em várias facetas da obra. Primeiramente, nas composições literárias e pictóricas da obra, na percepção do ateliê como ambiente mais produtivo da obra, na sua relevância para toda a sequência narrativa, nas observações das telas produzidas, no protagonismo e no antagonismo das personagens e em suas ações durante o desenvolvimento da trama. Nesse eixo sintagmático existe a capacidade sígnica da narrativa.

Há no movimento interno do texto oposições e complementações que efetuam a construção, a desconstrução e a reconstrução do espaço artístico. As personagens se opõem e se complementam. Literatura e pintura se apresentam como opostas, mas, unidas, desvelam a verticalidade da obra. Os níveis de aprofundamento permitem observar por oposição a arte desconstruída e depois reconstruída.

As diferentes épocas das pinturas mencionadas na narrativa opõem claramente vários conceitos da pintura ao longo da história e a posterior evolução da arte. O ser é em si mesmo quando passa a se questionar. A arte mudou pela mudança do ser e, no *Manual*, o artista evoluiu por sentir essa necessidade. Ao se questionar, o artista saiu do eixo puramente sintagmático para o eixo paradigmático.

Os dois eixos não são isolados ou independentes, mas são interdependentes e, principalmente, dialógicos. A partir do momento em que as escolhas para o eixo sintagmático são feitas, estas podem determinar o produto final do eixo paradigmático. Os signos da arte selecionados para compor a horizontalidade da obra são importantes para a imagem a ser composta pelo ícone, de modo que, quando ambos os eixos se cruzam, o seu reflexo representa o que há de mais singular na arte, o seu próprio cerne carregado de suas imanentes inquietações e dialogismos.

O que implica mais profundamente o diálogo estabelecido pelos eixos é sua infinita capacidade de metamorfosear não somente o discurso literário como também o discurso pictórico, que formam as composições. Desta forma, por mais que as escolhas tenham sido feitas minuciosamente, não é possível controlar o produto final da obra. As escolhas literárias feitas por H. ao longo da narrativa implicam as composições que se refletirão nas composições da pintura.

O fato de um pintor estar escrevendo um livro já evidencia uma das principais escolhas no eixo horizontal: a literatura foi o meio selecionado para demonstrar a complementação das artes. Os diferentes gêneros que compõem a narrativa de H. demonstram as escolhas que determinarão o produto artístico do pintor.

Assim, as descrições do ateliê são possibilidades que existem graças à interferência da literatura, mas a observação particular em cada uma das telas que faz parte desse espaço ocorre graças à pintura. Pode-se perceber aí o diálogo não somente entre as artes, mas também entre os eixos. O entrecruzamento de ambos criou um terceiro espaço que corresponde à entreabertura ocasionada pela semiótica.

Ao final da narrativa, a personagem do pintor redescobre sua arte após muita reflexão e dúvida, sendo que o retorno à pintura ocorreu por meio da literatura. O mergulho na pintura e na literatura foi possível devido ao reflexo formado pelos dois eixos. As escolhas do sintagma e as consequências disso para o paradigma levaram à formação mais sólida de todo o ambiente artístico, fosse ele dentro do ateliê de H., fora deste e dentro do ambiente literário, ou mesmo imerso em ambos, notando-se o movimento da arte internamente na obra.

A união pretendida entre literatura e pintura evidencia o enlace entre ciência e arte, de acordo com Décio Pignatari (2004):

Sempre a presença do ícone- união entre arte e ciência- a forma da síntese por excelência. O artista e o cientista são criadores de ícones, um na esfera do mundo psíquico, outro na esfera do mundo físico. O escritor e o cientista não diferem de modo antagônico, em seus respectivos trabalhos. O primeiro cria uma ficção que não é arbitrária, estabelecendo afinidades que compõem algo, assim como uma síntese qualitativa, da qual não se pode dizer que seja verdadeira, mas que tem caráter geral; O segundo cria diagramas que, não são ficções, são criações onde sintetiza relações entre elementos que antes não pareciam apresentar quaisquer conexões (p. 71-72).

Evidencia-se, portanto, que a literatura e a pintura originam signos ao criarem universos pelos quais o discurso literário se torna responsável. No caso da obra *Manual de pintura e caligrafia*, instituíram-se dois mundos independentes e, ao mesmo tempo, dependentes um do outro da seguinte forma.

A criação literária acontece no momento da enunciação da primeira sentença da obra. A escolha pela literatura possibilita a união de universos que se relacionam, mas que atuam independentemente. O discurso literário implica a primeira criação

desses universos, dando entrada ao mundo literário de H.: o reconhecimento pessoal de seu fracasso como pintor; o seu primeiro momento como escritor; a ruptura com a profissão escolhida e com uma tradição que o artista impôs a si mesmo, ou seja, a escolha pela produção de retratos. Todas essas questões são implantadas pela literatura e se tornam pintura ao longo da narração.

Entretanto, não existe separação nesses dois mundos recém-criados. Eles constantemente nascem a partir do outro, de modo que o universo pictórico se dá pela utilização da literatura. Não há separação, por mais que os dois mundos sejam independentes e a realização de uma arte através da outra tenha extrapolado o imaginário do narrador, tornando sua narrativa uma plasmação artística.

É ainda desnecessário explicar por que existe a arte ou o motivo da inquietação na vida do artista. O ato de criar artisticamente impele H. a proceder diferentemente ao longo da narrativa. A crise instaurada e posteriormente sua mudança podem ser explicadas nas seguintes palavras de Maurice Merleau-Ponty (1960) sobre a força que motiva o ato criador:

Ele aí está forte ou fraco na vida, porém soberano incontestável na sua ruminação do mundo, sem outra "técnica" a não ser a que seus olhos e suas mãos se dão, à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar, desse mundo onde soam os escândalos e as glórias da História, telas que quase nada acrescentarão às cóleras nem às esperanças dos homens, e ninguém murmura. Que ciência secreta é, pois, essa que ele tem ou procura? Essa dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir "mais longe"? Esse fundamental da pintura, e quiçá de toda a cultura? O pintor "emprega seu corpo", diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um 'I': eixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 276;278).

Assim, o esforço para a realização da pintura está além de qualquer compreensão humana, e a energia para o empreendimento de pintar vai além da vontade existente no homem. Pode-se imaginar que a conexão entre o mundo real e a produção pictórica seja aleatória, contudo a transformação da realidade em aquarela vislumbra outras dimensões.

No *Manual de pintura e caligrafia* de Saramago (1977), vê-se o seguinte:

Nasce-se artista, ou vai-se para artista? A arte é mistério inefável, ou meticulosa aprendizagem? Serão realmente doidos os revolucionários da arte? Van Gogh, afinal, cortou mesmo a orelha? O primitivo tem horror ao

vazio? E Greco, tinha Greco algum defeito na visão? Já Picasso pelo contrário, tinha uma constante lucidez “implacável”, não era eu dessa opinião? E que achava de Columbano? (SARAMAGO, 1977, p. 40).

As duas citações assemelham-se. Em ambas há a enunciação, não somente da grandiosidade dos artistas que marcaram diversas fases na história da arte, como também a genialidade presente neles, de tal modo que os pintores somente o são por enxergarem além. O corpo do pintor é emprestado ao movimento, a fim de que haja a transubstanciação do mundo através de pincéis. Várias vezes esses gênios que compreendem a sensibilidade presente em vários universos são classificados como loucos porque não há explicação racional ou mesmo científica para as obras que eles criaram.

Na obra de José Saramago, seu narrador H. não é pintor genial como os que ele cita, porém o que se percebe é que ele almeja desenvolver a sensibilidade. Ao fugir da pintura de retratos, ele deseja abrir o olho do espírito e dar espaço para o movimento que possibilita a produção de grandes obras de arte.

3 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: A ANGÚSTIA DE UM ATO CRIADOR

“Enquanto transporto meticulosamente as proporções do modelo para a tela, ouço meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço” (SARAMAGO, 1977, p. 7). Em *Manual de pintura e caligrafia*, o pintor H. se denuncia como um artista que não realiza arte. Ele reconhece que, apesar de produzir retratos por encomenda e ser pago para isso, não é um pintor de fato.

A obra de José Saramago narra fatos que não pertencem unicamente ao mundo da literatura, mas também da pintura, de tal modo que é perceptível o discurso pictórico do período renascentista até o período moderno ao longo da narrativa. O narrador-pintor escancara o modesto conhecimento e a habilidade que possui sobre pintura, ratificando suas fraquezas enquanto artista.

H. se encontra desnorteado no transcorrer de seus relatos. A decisão de abandonar a pintura por não mais estar contente com suas produções de retratos por encomenda o leva a relatar, por meio da literatura, suas novas impressões sobre o mundo, sobre a arte ou sobre si mesmo.

Nessa busca pelo autoconhecimento, a personagem incorpora todas as suas frustrações quanto à incapacidade pessoal de produzir uma arte genuína, digna de fruição. Esse estado de letargia em que ele se encontra ao fixar uma tela em branco e não mais conseguir produzir retratos demonstra o caos em que o artista se instalou.

Para tanto, a narrativa se inicia quando o artista constata que não tem mais a capacidade de pintar retratos:

Estimam-me como pintor os meus clientes. Ninguém mais. Diziam os críticos (no tempo em que de mim falaram e há muitos anos) que estou atrasado pelo menos meio século, o que, em rigor, significa que me encontro naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento: frágil, precária hipótese humana, ácida, irônica interrogação sobre o que farei sendo. Por nascer (SARAMAGO, 1977, p. 6).

Por conseguinte, não foram apenas os críticos que perceberam o atraso artístico do narrador-pintor, mas ele mesmo notara que aquilo que produzia não mais poderia ser considerado como arte e que, além de não mais produzi-la, nem mesmo se considerava capaz artisticamente.

A narrativa perpassa por quatro momentos que a assinalam como objeto artístico. O primeiro é quando o pintor denuncia sua morte como artista e reconstrói as estruturas da arte por suas mãos.

Na narrativa demonstra-se, por meio de atitudes e produções do artista, que todo o caminho percorrido por ele corresponde à história da arte. Assim, a produção de retratos feitos por H. ressalta o conceito de mimese, amplamente utilizado no período renascentista. O retrato tinha a função de demonstrar o poder do retratado, que era ainda um mecenas do artista.

Manifesta-se então o traço renascentista da pintura de H., que está em desuso não somente para o pintor, como também para a arte. Tal manifestação também pode ser encontrada nas seguintes palavras de Rosenfeld (2013):

O termo desrealização se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. [...] O ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou 'reduzido' no (cubismo), deformado no (expressionismo) ou eliminado no (não figurativismo). O retrato desapareceu (p. 76-77).

Na obra de José Saramago, H. pinta retratos e percebe que, além de se encontrar em um elevado momento de crise como pintor, também não evoluiu na sua profissão. Ele continuou a seguir regras que foram aprendidas em um manual, conforme se enuncia:

Pinto há mais de vinte anos, mas seria mentir jurar que tenho vinte anos de experiência de pintura: a minha experiência é de um retrato repetido durante vinte anos, de um retrato feito com tantas tintas básicas e por meio de uns tantos gestos básicos. Ser o modelo homem ou mulher, novo ou velho, gordo ou magro, louro ou moreno, inteligente ou estúpido apenas exigia de mim um ajustamento de certa maneira mimético: o pintor imitava o modelo (SARAMAGO, 1977, p. 223-224).

Por esse motivo, o narrador-pintor constata que sua arte está ultrapassada não somente pela opinião dos críticos, mas ele mesmo não se sente mais satisfeito e se autoquestiona, considerando sua vida aquém das expectativas. O fato de todos os retratos serem feitos a partir de um modelo demonstra que ele não se incomoda em produzir uma sub-arte que satisfará apenas os encomendantes, e não o produtor.

Quando H. inicia uma nova encomenda, ele não se sente um produtor de retratos. Precisa viver e aceitar a encomenda de personagens, que denomina Senhores da Lapa, e, nesse novo retrato, serão pintados o pai e a mãe de uma

jovem que vai se casar. O que acontece, porém, é que no momento da pintura da tela o pintor não mais se prende às antigas regras regidas pelo manual. Quando observa seus modelos, ele divaga, pensa em paisagens e em suas cores, nas areias da praia e em seu eterno movimento, na água e em suas formas e ondas, conforme o trecho a seguir:

A mão colhe de longe o que está no rosto, enquanto o pensamento se ausenta, revê, usando de uma outra maneira os olhos que neste momento passam do rosto à tela, revê as correntes de Laguna, lentas, pastosas no lodo subjacente, divididas em verdes e azuis, com nervuras mais claras que separam as grandes faixas coloridas, e uns barcos brancos como pulgões minúsculos naquele reino mais vegetal do que aquático. 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. Que vai sair daqui? (SARAMAGO, 1977, p. 160).

É possível perceber o distanciamento que o pintor se encontra de seus novos modelos. Ele não está mais preso a regras, se permite divagar diante de tudo que se assemelha, não mais se condiciona, foge, seus olhos estão mais distantes e sensíveis, de modo que o rosto humano ganha uma nova forma, o lugar se dissolve, as pessoas transmutam-se em outros seres com novas roupagens e o ambiente o transporta para diferentes momentos e diferentes sensações.

O lugar à sua volta não é mais imóvel, pois tudo se move, o transporta e está diferente. No entanto, o que começou a mudar não foi o ambiente à sua volta, mas o seu interior. A arte então permite que ele enxergue as mesmas coisas de uma forma completamente nova.

O fato é que o artista não consegue vender esse novo quadro aos clientes que não o consideram à altura de outros retratos produzidos pelo pintor. A sua evolução não interessa às pessoas, que se satisfazem com o óbvio já produzido e não querem nada além do que os olhos podem ver. Os clientes não aceitam o devaneio do artista e se recusam a aceitar que o que ele produziu se aproxima em aparência da encomenda que lhe foi feita.

A partir do momento em que não consegue mais retratar pessoas, o pintor se aproxima do conceito de que o ser humano se encontra deformado no novo momento da arte. O retrato não mais existe, os modelos podem até ser os mesmos, mas a arte recusa-se a continuar igual.

Em relação à finalidade da existência e a seu significado no mundo, Argan (2013, p. 20) menciona que: “ou se vive da relação com os outros e o eu se dissolve

numa relatividade sem fim, e é a vida, ou o eu se absolutiza e corta qualquer relação com o outro, e é a morte.”

Para que haja relacionamento, independente de que tipo ele seja, é necessário que o eu seja dissolvido. O ego é menos relevante para as relações, mas quando acontece a total relativização do ser, isso também pode ser considerado uma morte, ao passo que a reificação do eu afasta as relações e cria ilhas em torno de cada um. A absolutização pode gerar a morte relacional, porém, gera vida para o ser.

De certo modo, o processo de mudança no qual H. está inserido implica sua morte como artista que segue o manual, aquele que se perde em relação à aceitação dos demais. O seu eu vive pela condição das outras pessoas, mas está morto em si mesmo. Ao mudar sua forma de ver e pintar o mundo, provoca cisão com os outros.

A única condição que passa a aceitar e viver é a sua própria. O seu rompimento com os modelos e com o manual proporcionam a absolutização do eu artista e o corte em sua relação com o outro. Há então a morte de um para o renascimento do outro, ou seja, a morte do homem condicionado gera o nascimento do artista modificado.

Argan (2013, p. 237) afirma que: “Para ser criação do real, a arte deve prescindir de tudo o que preexiste à ação do artista: é preciso recomeçar a partir do nada.” O recomeço a partir do nada não aponta somente para o abandono daquilo que foi criado anteriormente, mas principalmente refere-se à revisão das bases artísticas, aos modelos e às pseudoideias sobre arte. Nesse momento ocorrerá então a dissolução do artista, a fim de que possa haver a absolutização da arte para que nasça então um novo viés artístico.

O recomeço remonta ao momento do pintor da obra de José Saramago. Tendo perdido suas bases iniciais, H. fica desnordeado. Tal sensação faz com que ele inconscientemente perca sua capacidade de agradar seus clientes. Sua insatisfação consigo mesmo desemboca em sua incapacidade de pintar os retratos e, por conseguinte, em não mais ser um pintor a preço fixo. Portanto, ele saiu da era renascentista em sua pintura, caminhando para um novo momento para si e da arte em sua história.

A nomeação das principais personagens por meio de letras evidencia o grau de deformação delas pelo ponto de vista de H. Esse traço de modernidade em seu

manuscrito literário demonstra que sua escrita é artística em relação à sua pintura. A deformação de algumas personagens por meio de sua nomeação satisfaz ainda à necessidade de aproximar tanto sua narração quanto sua pintura da dimensão do real.

Argan (2013) enuncia a deformação das pessoas na pintura expressionista:

A deformação expressionista não é a caricatura da realidade: é a beleza que, passando da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se fealdade, mas sempre conservando seu cunho de eleição (ARGAN, 2013, p. 240).

O olhar do artista vai considerar que não existe a necessidade de retratação somente do belo, de modo que somente a beleza não demonstraria as verdadeiras feições humanas. Levando-se em conta a real natureza humana é possível perceber que o olhar artístico permitirá a representação da fealdade como fator preponderante da arte. A deformação faz parte da dimensão do real e, desse modo, o expressionismo não somente a usará para seu próprio engrandecimento como também para conservar o caráter que o prende à realidade.

A retratação da deformação aponta ainda para o que tange à escolha do artista, de modo que ocorre, além do transporte de dimensões, a inversão do significado. Isso permite que não se avance para o patético, mas que se possa evidenciar a fragmentação do ser humano.

O fato de o artista enxergar o feio como algo pertencente à humanidade permite que ele seja visto principalmente como alguém que possui esse olhar clínico, que é inerente ao artista. Assim, este desconsidera a fealdade como algo digno de juízo de valor, mas como fator integrante da arte, de tal modo que a questão da eleição de retratar a deformação da beleza em fealdade por meio da pintura possa ser vista como a dignidade contida na fealdade humana.

A constatação de seu processo evolutivo enquanto pintor faz com que H. faça as seguintes reflexões sobre si e sobre sua forma de pintura, pontuando os retratos que lhe foram encomendados como marcos do início e de seu estado atual:

A diferença entre os retratos de S. e dos senhores da Lapa é a minha diferença: aí ela é sensível imediatamente. Ninguém apostaria que são da mesma mão, ou hesitaria muito em afirmá-lo. Porém, 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 a minha compreensão (SARAMAGO, 1977, p. 223).

Logo, pressente-se que finalmente a personagem notara algo em sua produção artística. Seria impossível que tal transformação não existisse, tendo em vista todo o turbilhão emocional em que o pintor mergulhara. Sua autocrítica não permitiria que ele continuasse a produzir retratos. A partir do momento em que se propôs a se afastar da pintura pelo auxílio da literatura, ele se permitiu olhar sua arte como alguém isolado, mergulhando em si e se renovando.

Assim sendo, depois de desfigurar os senhores da Lapa, o pintor não mais recebeu encomendas de retratos, ou por não mais desejar retratar pessoas como antes, ou porque as pessoas sabiam que sua técnica estava mudando e que não mais satisfaria quem buscasse por um retratista.

Iniciava-se então uma crise financeira pela falta de encomendas. No entanto, a personagem não se lamentou. Partiu para um aprimoramento em que começou a observar e tentou desenhar novas paisagens, novos lugares, formas e contornos concebidos pelas pessoas. Ele não mais enxergava pessoas que poderiam ser retratadas, e o que ele principiou a enxergar era a sombra contida nelas.

Nesse novo momento do pintor, entra na narrativa uma mulher que ele denomina M. Novamente volta a transparecer o jogo de importância das personagens, tendo em vista que essa mulher ganha papel de destaque por não ter o nome enunciado. Ela está desfigurada como o pintor, no entanto, ela passa a compor um segundo momento do retrato, aquele em que as mais importantes personagens da narrativa são conhecidas apenas pela primeira letra do nome.

Essa desfiguração demonstra a necessidade de o pintor mudar sua arte. Desfigurando, aponta os momentos importantes da história da pintura em que figuras completas não mais transpõem a barreira do ideal para o real. A nova visão do ser e do homem pede que sejam lançados sobre este as sombras que lhe são inerentes. O desfigurar externo apenas confirma a desfiguração interna; o homem está em desordem, e a arte apenas quer evidenciar isso.

Nessa nova fase da narrativa, H. não pinta mais, apenas escreve e, por meio de sua escritura, compreende-se o desnorteamento em que ele se encontra, não sabendo se o deserto é aquilo que está em si ou se esse isolamento é o que o mantém fixo em seu desejo de mudança. De certo modo, um homem perdido entre tantos está isolado, mas um homem que sente o desvanecer de si está sozinho e mantém-se isolado de tudo que antes acreditava ser real.

No início, H. fingia ser pintor, no entanto não o era. Essa profissão tão diferente das demais o isolava das demais pessoas, entretanto, a arte não o possuía e ele não possuía arte.

Em sua mudança, H. trabalha como desenhista em um escritório de publicidade, exerce uma profissão diferente e começa a sentir e viver uma nova forma de arte. Ele criou para si o deserto. Por mais que esteja cercado de pessoas, ele finalmente alcançou o momento em que a arte o torna diferente dos demais, abre seus olhos para uma nova forma de realidade e o transforma em um ser diferente.

As seguintes palavras do pintor demonstram o processo de ruptura com uma tradição que ele tinha para si e com o falso artista que ele era:

Liquidei (tirei a limpo, averigüei; destruí, aniquilei) um passado e um comportamento, e verifico que não fiz mais do que preparar um terreno: tirei as pedras, arranquei vegetações, arrasei o que tirava a vista, e desta maneira (como por outras palavras e outras razões já escrevi) fiz um deserto. Estou agora de pé no centro dele, sabendo que é este o lugar da minha casa a construir (se de casa se trata), mas nada mais sabendo (SARAMAGO, 1977, p. 226).

Por esse relato é possível perceber não somente o processo de ruptura de uma pintura que ele sabia não ser arte, como também a decisão de recomeçar com algo que realmente valesse ser chamado de arte. H. descobre, por suas reflexões, a necessidade de mudar e romper com todas as regras que seguia no manual que usava para produzir retratos. A personagem não abandona somente o seu meio de vida, mas uma identidade formada até então para construir uma nova. Pela sua própria desconstrução ele constrói algo novo para si.

E, como para testar sua nova condição de pintor, H. resolve pintar um autorretrato, não como forma de manter sua técnica concebida por meio do manual, mas para demonstrar o novo homem que se tornou. É uma maneira de experimentar novamente o manuseio das tintas e sentir a textura delas sobre a tela, tendo o Paracelso de Rubens como referência.

H. resolve pintar para entender seu novo momento, algo além de sua própria capacidade de compreensão e entendimento. O interesse do artista não era mais sobreviver de retratos encomendados. Não havia como voltar a ser o que era antes que a mudança o tocasse e, como no segundo retrato feito de S. à sua revelia, H. usa o preto para revelar o que pensa, uma nova forma de encarar a mesma aquarela.

Por mais que esse autorretrato se inspirasse em Rubens, não seria uma cópia de um modelo. Como o artista disse, seria uma verificação de todo o seu processo de mudança. O que viria depois ainda é algo a se pensar, mas essa pintura viria para acentuar o momento vivido pela personagem, uma inspiração para novos momentos. O artista já não é mais o mesmo e suas palavras demonstram esse fato:

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado 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 por na tela o mesmo que ficou nestas páginas. Deve a pintura servir, ao menos para isso. Não peço mais: peço muito (SARAMAGO, 1977, p. 274).

O que parece ter acontecido foi uma transformação por meio da literatura. O uso de outro discurso artístico que não era o seu fez o artista refletir sobre toda a complexidade de sua própria arte. As palavras de seu manuscrito o levaram onde a pintura não conseguia conduzi-lo. O ato de escrever permitiu que ele revisse e revirasse tudo o que fizera parte do manual e reescrevesse o que passaria a fazer parte do seu novo momento. A literatura e sua vida serviram de pano de fundo para que toda a metamorfose se realizasse.

3.1 A VOZ DA TRADIÇÃO PLÁSTICA: UMA CONSCIÊNCIA

Ao longo de seu manuscrito, H. fica ressentido com aquilo que considerava sua arte. Não se sentia de fato um pintor, apenas alguém que dominara uma técnica com regras lidas em um manual. Contudo, ele sabia que a verdadeira arte jamais poderia ser apreendida por meio de regras, e que por meio de uma “cartilha” ele nunca se tornaria um artista. No decorrer da narrativa, ele cita nomes de vários pintores que fizeram parte da história da arte e os menciona para acompanhar o seu processo de mudança.

O primeiro artista a ser citado em sua narrativa é Pieter Brueghel retratado (o velho) e, como tal, o pintor se vê em todas as encomendas que lhe foram feitas. Contrapondo-se a Brueghel, que conseguiu se libertar dos cânones copiados dos mestres italianos, H. denuncia-se, segundo ele, na primeira pincelada. Não consegue ver em si um artista capaz de criar sua arte, pois ainda estava preso ao que poderia ser.

Posteriormente, o pintor mencionado é Tiziano, artista renascentista que também retratava pessoas. Neste momento, H. demonstra que, por mais que não se considerasse um grande pintor, compreendia que a arte verdadeira passava a fazer parte da eternidade. Por mais que o momento fosse bom ou o pintor talentoso, o que lhe restava de permanência era sua obra.

Mais adiante, H. revela sua capacidade de observar a arte pela citação de Giotto, Rembrandt e Cézanne, sendo que os dois primeiros pertencem ao barroco e ao renascimento, respectivamente, e o último ao fim do impressionismo e início do cubismo.

A citação de nomes como Leonardo Da Vinci, Van Gogh, Picasso, Columbano, Greco, Piero della Francesca, Giorgione, Manet e Delvaux é, na narrativa, a tentativa de mostrar a evolução da história da arte por meio dos pintores que participaram dessa história.

A maioria dos pintores mencionados fez parte de movimentos anteriores à modernidade da arte. Os renascentistas causavam desagrado em H. pelo fato de ele jamais conseguir retratar como eles. Os seus retratos fazem parte da história da arte, são obras que não seguiram o mesmo fazer artístico, souberam fugir das regras, utilizando-as, ao passo que o narrador-personagem sempre usou as regras, mas nunca produziu arte.

Os artistas modernos mencionados não o desagradavam, mas o incomodavam por terem ido além das regras, do tempo e das técnicas. H. questionava-se sobre o talento dos modernistas, temendo pelo seu futuro porque já constatara não ser talentoso para nenhum estilo de produção artística.

O percurso do narrador remete em seu início ao período renascentista da arte, e o seu desenvolvimento desemboca na produção da arte moderna. A citação de nomes de pintores que compuseram a pintura ao longo de sua história é mais um nível de retratação do movimento da arte, ou seja, a narrativa foi construída em movimentos centrípetos, que indicam o centro da arte pelo uso de sua história e dos pintores que fizeram parte dela.

.O movimento existente na citação dos demais pintores compreende seu ir e vir artístico. A necessidade de compreensão da arte como um organismo maior permeia todas as reflexões da personagem. Visto que os pintores renascentistas são mencionados a partir de suas obras, os pintores modernos são mencionados de

acordo com suas angústias, que representam a força motriz de sua produção artística.

H. já teve o seu momento de retratista, produzia em escala por pagamento e sua vida dependia do que ganhava. Nesse novo momento, ele abre mão do pagamento para viver esse novo sentimento. Nada mais ocupa espaço na vida do narrador-personagem, exceto a incerteza de novamente produzir somente retratos e não mais sentir emoção em suas produções.

No final da narrativa, H. menciona um momento em que visualiza a presença da arte. O que parecia ser angustiante torna-se o nascer de um novo artista. Ele não mais enxerga apenas a produção de retratos, mas foge da obviedade das cenas e abstrai. Então cita-se René Magritte, artista surrealista que possuía uma ampla capacidade de criar imagens por meio da palavra e do caos humano. A personagem não mais pensa em seus momentos como algo pertencente a regras; ela vai além e permite que a capacidade de abstrair passe a fazer parte de seu novo momento.

Sobre Magritte, Argan (2013) comenta:

Magritte é dentre todos os surrealistas, o que mais aprofundou o problema da ambiguidade alógica da imagem, e também em relação à palavra; ele cria a anti-história, desvenda o absurdo do banal, representa com meticuloso detalhismo imagens de significado ambíguo, que facilmente decaem no duplo sentido, no jogo de palavras (ARGAN, 2013, p. 364).

Tal como Magritte, a tentativa de José Saramago na escrita de *Manual de pintura e caligrafia* foi figurar a palavra como instrumento da imagem. A narrativa consiste na criação da imagem e também em sua subversão. Por mais que se distancie da pintura, ela é recomposta e recriada pela palavra. Isso significa que os dois opostos se enlaçam e criam uma nova realidade e uma nova imagem.

O deslocamento existente na obra não cobre somente as dimensões criadas entre palavra e imagem, mas também a união entre os diferentes períodos da arte pela menção dos seus pintores representantes. O movimento que existe na narrativa não compreende somente uma sucessão de fatos. Esse movimento acontece devido ao ir e vir da arte como um organismo vivo em constante metamorfose. Nesse mesmo sentido citam-se os pintores de diversas tendências como forma de demonstrar o caminho seguido pela arte e, por conseguinte, a direção em que a personagem principal seguirá.

Ao mesmo tempo acontece a mudança na capacidade criadora de H. Isso se dá pelo fato de que ele, no início da narrativa, busca referências em artistas que produziam retratos. Sua capacidade imaginativa ia ao encontro de pinturas que eram totalmente óbvias, ou seja, retratos, paisagens, natureza e, em seu último momento de narrativa, acontece uma reviravolta, e o artista consegue abstrair, fugir do óbvio e criar imagens fragmentadas. Ele passa a abstrair a partir de ambientes que antes eram concretos. O que antes eram imagens da dimensão real passou a fazer parte de um novo ambiente, mais surreal e distante de tudo que era inerente ao artista.

A última obra do pintor-personagem é inspirada no Paracelso de Rubens, não como uma cópia, mas ao incluir elementos que fizeram parte da trajetória de autoconhecimento do narrador. Para tanto, ele descreve o que abrangerá em seu autorretrato, tal como se vê depois de toda a experiência de metamorfose: o manuscrito que o auxiliou em sua desconstrução e reconstrução como artista, a figura dos senhores da Lapa que já alcançara um nível diferente na pintura e outros elementos significativos que passaram a compor toda a caminhada empreendida pelo narrador.

Essa nova pintura é uma verificação assim descrita:

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. Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as 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, 1977, p. 276).

Ao perceber sua mudança, H. reconhece que seguir um manual para produzir pinturas é falsear a arte. Desse modo, ao pintar um novo quadro diferente de todos os demais até então produzidos, o narrador torna explícito que a única regra possível de se aplicar na pintura é a verificação, pois todas as demais retiram o artista de seu intento de observar, descobrir ou mesmo criar novas coisas.

A visão humana pode estar de algum modo cega para todas as coisas possíveis de serem vistas, e a personagem reconhece que, ao se deparar com o vazio constante em si, voltou a se encontrar. Antes, era um artista sem

profundidade, porque parara de buscar algo que lhe era inerente. Foi necessário, portanto, o afastamento e, novamente, a busca para que o artista viesse a encontrar a arte.

3.2 O ATELIÊ E A CONSTRUÇÃO DA ARTE

O caminho da arte preenche as diversas páginas da obra *Manual de pintura e caligrafia*. O pintor H. se lança no ambiente artístico e sai desse ambiente com a mesma facilidade. No entanto, há traços na obra que demonstram o envolvimento da personagem com a arte, não somente porque a pintura e a literatura determinam o curso da narrativa, mas principalmente porque a desconstrução da personagem se dá no momento em que ela se questiona sobre uma arte que considerava sua.

O reconhecimento de que não era um pintor de fato coloca o narrador-personagem em uma posição profundamente questionadora. Não há somente a negativa para não produzir mais retratos, mas há também sua incompletude diante de um ambiente que considerava já ter controlado e de uma técnica que pensava já dominar.

E, quanto mais pensava sobre a arte, mais difícil se tornava a produção dos retratos. H. não mais desejava reproduzir encomendas. A arte lhe chamava e, para desconstruir todo esse ser em dúvida é que a personagem recorre à produção do manuscrito, que o auxiliará a encontrar respostas para as suas dúvidas e, por conseguinte, o caminho de volta para o ateliê.

O uso da literatura como meio de entender seus próprios problemas leva H. a encontrar outros, pois ele descobre que escrever também não significa somente colocar palavras em um papel. Essa diferente forma de arte passa a lhe cobrar dedicação.

Ele verifica que existe uma diferença fundamental entre retórica e o conhecimento:

Nada mais retórico neste lugar e nesta circunstância, e eu detesto a retórica, embora dela faça profissão, pois todo o retrato é retórico, melhor está o conhecimento, pois desejá-lo, lutar por ele, sempre infunde algum respeito (SARAMAGO, 1977, p. 12).

Desse modo, no início de sua luta consigo, H. percebe que, na feitura dos retratos encomendados, ele esteve praticando retórica, algo que impressionasse aos clientes, e que, no entanto, a arte essencial tivesse mais pontos de semelhança com

o conhecimento, com a palavra, que impulsiona a busca por novos rumos e uma luta mais respeitosa.

A personagem sempre equipara o produzir artístico com o manuseio das palavras, que não são simples instrumentos a serem utilizados como um fim. Estas são a possibilidade infinita da reta e também a possibilidade de várias cores a partir de uma mistura. Para H., pintar equivale a uma cirurgia plástica que não manipula o que os olhos podem ver, mas visualiza o que está além das capacidades oculares, adentrando o universo da produção.

Por meio das palavras, ele passa a demonstrar o devido respeito pela arte e ainda passa a reconhecer a importância do seu manuscrito como forma de redescobrir a arte então perdida: “Escrever não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro” (SARAMAGO, 1977, p. 19).

A personagem observa a arte sob todos os prismas possíveis. Destarte, houve o momento em que a narrativa vislumbrou a evolução pictórica em seu enredo, combinando a história da pintura com a vida e obra do narrador. Assim acontece a construção da arte em seus pilares históricos na narrativa.

Quando os pintores que fizeram parte da construção da história da pintura passam a fazer parte da narrativa, fica latente não somente a evidência das fases da história da arte, mas também a demonstração das inspirações do narrador-personagem. A narrativa então se torna circular. Há uma construção no interior da outra que instala não apenas a narrativa, mas um tratado sobre a pintura.

Compondo o novo círculo formado existe a fuga do narrador da produção pictórica, e quanto mais ele foge de pintar, mais ele passa a compreender questões implícitas na arte. Na feitura dos retratos, o artista não conseguia observar a pintura de forma externa e neutra.

Ao se aprofundar na produção literária, ele conseguiu finalmente adentrar o ambiente artístico e entender as bases artísticas. Finalmente percebeu que não é possível seguir regras quando se trata de arte. A impossibilidade do uso de um manual para produzir pinturas se tornou evidente para ele.

Essa narrativa, além de ser construída em círculos que se diferem e se complementam, também apresenta um movimento centrífugo que externaliza o enredo, apontando para procedimentos maiores. Ao tratar da história da arte, seguindo seus pintores, é possível observar a dinamicidade da obra de dentro para

fora de si mesma como um organismo vivo, como algo que é capaz de extrapolar as barreiras da própria escrita.

Verificando os momentos que compõem o *Manual*, há um novo elemento que assegura que o afastamento da pintura levou H. à organização de um ambiente que auxilia e se conecta a todos os demais: a visita ao ateliê do pintor.

As pinturas do ambiente artístico do narrador e as produções dos outros pintores mencionados na obra vão aparecendo nas descrições da personagem. Ele passa a completar o ambiente da arte presente na própria história, e cada uma das pinturas enunciadas faz parte do ateliê do narrador. Os fatos que são apresentados ao longo de toda a narrativa são também esboços da pintura que ele buscava alcançar. A dinamicidade dessa obra equivale à enunciação de Northrop Frye (2014):

Quando lemos, percebemos nossa atenção movendo-se em duas direções ao mesmo tempo. Uma direção é para fora, centrífuga, em que continuamos a ir para fora da nossa leitura, das palavras individuais às coisas que elas significam, ou na prática, a nossa memória da associação convencional entre elas. A outra direção é para dentro, ou centrípeta, na qual tentamos desenvolver, a partir das palavras, um sentido padrão verbal mais amplo que elas compõem (p. 190).

É possível apontar as direções tomadas dentro da narrativa, de modo que as palavras utilizadas remetem de forma centrífuga para o exterior da obra. Isso revela não somente que os significados ampliam a visão da narrativa, mas também que a literatura está exercendo seu papel.

No outro sentido, a inversão do movimento que direciona para o interior aponta para como a própria pintura passa a existir na criação das imagens. Essa formação funciona como uma engrenagem, na qual cada uma das suas rodas gerará o movimento da próxima. Quanto mais se distancia de todo o maquinário, mais se passa a ter noção do grande engenho que ela forma.

Essa foi a primeira ação de H. O afastamento o levou a perceber todo o esquema compositor de sua produção. Se no início ele não se considerava um detentor da arte, no final ele consegue perceber não somente o movimento existente no interior da pintura, como também seus detalhes mais importantes.

3.3 O PINTOR APONTA A PINTURA COM O SEU PRÓPRIO DEDO

O método utilizado para que a narrativa fique plana sobre diversos ambientes, ou seja, o que se torna mais transparente em seu percurso é o uso da linguagem literária e, a partir desta, a linguagem pictórica. Deste modo, existe uma arte secundária, ou seja, a literatura que permite que a personagem fuja de sua arte primária, a pintura. Assim, ao final da obra, há o deslocamento da segunda para que a primeira retome sua posição. Na vida da personagem e na literatura, o posicionamento artístico está velado por cada palavra utilizada.

De acordo com Louis Hjelmslev (1975),

Os recentes desenvolvimentos da lógica, tais como os conhecemos através dos trabalhos dos lógicos poloneses, nos prepararam com efeito para reconhecer a existência de semióticas cujo plano do conteúdo é, ele próprio, uma semiótica. Foi a isso que se denominou metalinguagem (diríamos nós, metassemiótica), isto é, uma semiótica que trata de uma semiótica; em nossa terminologia, isso deve significar uma semiótica cujo conteúdo é uma semiótica (p. 126).

Sendo assim, o recurso utilizado na narração da obra equivale ao uso da metalinguagem, ou seja, a linguagem falando dela mesma por meio do manuscrito e de uma meta-arte. Isso significa que a literatura aponta os caminhos a serem tomados pela pintura ao longo da narrativa.

O narrador pode, ao mesmo tempo, utilizar a literatura, produzindo, assim, um manuscrito que seja o relato de suas angústias como pintor, e ainda criar imagens que remetam aos momentos e às produções que estas mesmas angústias causaram.

Barthes (2014, p. 117), no que concerne à metalinguagem, menciona: “Nada impede, em princípio, que uma metalinguagem se torne, por sua vez, a linguagem-objeto de uma nova metalinguagem.” Assim, o que acontece na narrativa *Manual de pintura e caligrafia* é que a linguagem pictórica se tornou linguagem-objeto de outra arte, nesse caso, a literatura.

Há uma troca que poderia ser considerada um engano na narrativa. Não é possível afirmar qual das duas artes se tornou um instrumento para a menção da outra. Desta forma, a representação da metalinguagem é significativa não somente para a pintura, no *Manual*, como também para a literatura. Gonçalves (2010) enuncia:

Mesmo tendo de cumprir ou de respeitar a tendência mimética, todas elas representam essa tendência ou dialogam com ela por meio da utilização criativa da função metalinguística da linguagem. Essas obras se constroem ou promovem o movimento por meio de um trabalho interno com a linguagem, ou de um profundo exercício de invenção crítica, baseado no fragmento sógnico, por meio de um excelente exercício de modulação (p. 17).

Isso implica que a obra de José Saramago está extremamente carregada de signos, e que estes causam a impressão de que o romance seria mimético enquanto ele representa a modernidade da arte. O trabalho exercido pela metalinguagem consiste em truncar todos os elementos componentes da narrativa, levando-a a outro extremo, o da movimentação da obra no sentido pintura-literatura-pintura.

A produção literária da personagem busca evidenciar suas falhas como pintor. Não há aí uma redundância ou tautologia, existe sim a arte que utiliza uma máscara e aponta para si mesma. No momento em que a pintura retoma seu papel de protagonista na narrativa, a literatura não é excluída. O caminho que as duas artes passam a percorrer na narrativa torna-se ainda mais intrincado.

Pintura e literatura nessa obra se complementam em suas estruturas e também em suas disparidades. A pintura depende da literatura para se criar imagens, e a literatura depende da pintura para que as imagens se tornem possíveis diante das palavras da personagem.

Por mais que os dois sistemas artísticos utilizados pelo narrador sejam dependentes um do outro, ambos contêm suas particularidades. Os significados implícitos da literatura fazem parte dos seus códigos primeiros, ou seja, as palavras. A pintura, com suas cores, formas e tendências, possui sua codificação.

A aproximação dos dois sistemas unifica suas bases, de modo que as duas artes, apesar de se complementarem, sejam independentes. Os seus códigos encontram semelhanças homológicas, dialogam entre si e se mantêm únicos em suas particularidades.

Esse fato pode ser observado pelo próprio escritor-pintor por meio das seguintes palavras:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torna-lo pior), ao passo que 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 definida porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei

escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e também eles, insolentes (SARAMAGO, 1977, p. 16).

O fascínio provocado pela escrita na personagem existe não somente pela possibilidade de a obra ser infinita como pela capacidade de aceitação que essa escrita contém. Esta suporta todas as necessidades do narrador. Ele encontra em seu manuscrito um lugar seu, no qual pode preencher os espaços em branco com quaisquer palavras de sua pretensão.

Isso não acontece em sua relação com a pintura, pois ele é pintor de uma única obra. Os retratos não se abrem a ele além de sua capacidade, não podem abraçar suas necessidades e nem mesmo acalmar-lhe as incertezas. A pintura, segundo o artista, o acusa de não ser bom o bastante e de não conhecer a verdade final sobre si mesma.

A linguagem literária se utiliza dos seus códigos para conduzir o enredo, do mesmo modo que o discurso da pintura se utiliza das imagens para transmitir significado, mas não somente os códigos compõem o objeto artístico que o livro é. A estética dessa obra é formada também por seus espaços em branco, estejam eles entre palavras ou entre imagens formadas pelas palavras do pintor.

Esse processo de aproximação das duas formas de arte equivale a unir dois polos que têm entre si elementos bastantes para que haja o ligamento de seus processos homológicos. O desenho formado pela narrativa fixa os caminhos da arte percorridos pelo narrador-personagem. A interposição de sistemas diferentes por meio do auxílio da metalinguagem confere um maior grau de modulação da obra, além de uma alta mobilidade da narrativa.

De acordo com Gonçalves (2010),

Diríamos que a mobilidade somente vem à tona a partir da instância em que passamos a obedecer a determinados procedimentos distintos que se inter-relacionam. Tais procedimentos são responsáveis pela construção da imagem que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contiguidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas (p. 41).

O *Manual* criado por José Saramago aproxima-se de outro sistema artístico. Essa obra torna-se a imagem da arte de H. em todo o seu percurso. A imagem construída pela narrativa equivale não somente às palavras utilizadas pelo narrador em seu manuscrito ou aos retratos produzidos pelo pintor. Esses elementos

fundamentais na narrativa completam o ateliê do artista e conferem movimento à obra, de tal modo que, ao se observar, não se pode afirmar que o que existe é uma narrativa pictórica ou uma pintura metalinguística.

A metalinguagem tornou-se um instrumento para que o narrador pudesse demonstrar seus anseios quando à pintura. A produção do manuscrito possibilitou observar a arte pelo seu exterior. Esse objeto alheio à produção pictórica levou o artista à percepção fugaz de que não há arte quando o artista se encontra engessado em tendências que não mais refletem o desenvolvimento artístico.

A evolução do artista mimético para a arte moderna deu-se em grande parte pelo auxílio e pelo uso do discurso literário. A metamorfose ocorreu de modo que a literatura se converteu em pintura e levou a produção da personagem a um nível diferente do que era antes. O que conduziu a essa erupção artística foi o encontro da arte literária com a arte da pintura.

3.4 O PINTOR, OS RETRATOS E O SIMULACRO

Em sua obra *Simulacros e Simulação*, Jean Baudrillard (1991) afirma que a simulação é a geração de modelos de um real sem origem nem realidade, de modo que simular é fingir o que não se tem e que o real nunca mais terá oportunidade de se produzir, tendo em vista que já está morto. Diante disso e da profunda observação da obra *Manual de pintura de caligrafia*, pode-se deduzir que de fato a arte de H. estava morta, mesmo existindo uma nova encomenda de retratos.

As produções da personagem na obra de José Saramago equivalem à observação de um modelo e posteriormente a reprodução deste em uma tela. Essa foi a profissão do narrador ao longo de sua vida. Mesmo tendo frequentado a academia de belas artes pela vontade da mãe, H. nunca se desenvolvera como pintor. Ele aprendera as técnicas, mas nunca a arte.

Entretanto, o papel da arte na vida da personagem equivalia a somente um meio de vida, e a reflexão sobre as profundidades da arte nunca fizera parte de sua vida. Suas criações não eram somente retratos, mas cópias representadas no interior de seu ateliê, como se pode constatar a seguir.

Só eu sabia que o quadro já estava feito antes da primeira sessão de pose e que todo o meu trabalho iria ser disfarçar o que não poderia ser mostrado. Quanto aos olhos, esses estavam cegos. Assustados e ridículos estão

sempre o pintor e o modelo diante da tela branca, um porque teme ver-se denunciado, outro porque sabe que nunca será capaz de fazer essa denúncia, ou, pior do que tudo isso, dizendo a si mesmo, com a suficiência do demiurgo castrado que se afirma viril, que só não a fará por indiferença ou piedade do modelo (SARAMAGO, 1977, p. 08).

O primeiro nível de simulação presente na composição dos retratos se encontra nas palavras do narrador, ou seja, a simulação do modelo que não quer ver-se denunciado, de modo que, quando o retrato for entregue, a figura pintada no quadro se tornará real, e não mais o seu modelo. A denúncia nunca será evidenciada na encomenda, então o simulacro valerá e representará mais que o seu inspirador vivo, e o retrato, tal como em ¹Dorian Gray, será a vida e a verdade do modelo.

Após esse primeiro simulacro aparece a verdadeira face do pintor H. que, apesar de se mostrar um detentor da arte para seus clientes, sabe que suas pinturas não são artísticas e não tem a capacidade de produzir retratos diferentes para cada encomendante. O seu papel de homem instruído nas belas artes corrobora para que ele continue a receber encomendas e viver uma falsa arte.

O mimetismo persistiu na obra do pintor quando as demais tendências tomaram conta da arte. A simulação de sua vida persiste até que ele recebe uma encomenda de uma personagem enigmática. S. consegue, sem usar nenhuma palavra, denunciar a farsa do pintor, e então o narrador se torna vazio, pois sua simulação artística foi descoberta.

Quando se vê como realmente é, o pintor entra em crise existencial e em crise produtiva. O último retrato que conseguiu pintar foi o de S., quando então sua carreira como homem das artes começa a ruir. A simulação que foi sua vida começa a ser desmascarada. Ele admite que nunca fora um pintor, no entanto, já vive há tanto tempo na simulação que não mais sabe reconhecer o modelo real. Todos os que conhece são retratos de si mesmo como ansiava ser. Ele apenas repetia incessantemente não somente os quadros encomendados, mas a ideia que tinha de si mesmo. Os retratos eram o reforço do simulacro que ele próprio era.

A pintura produzida por H. representava o simulacro do simulacro e já não havia como buscar o diferente dentro de tantas repetições. O real por si mesmo não

¹ *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1972). Obra na qual o retrato da personagem principal passa a sofrer as alterações devido aos desvios cometidos por seu modelo, enquanto a personagem permanece jovem e cheio de beleza, vencendo o tempo e a idade.

poderia mais ser identificado. A vida e o trabalho da personagem eram constituídos de simulação. Todas as suas crenças já estavam distorcidas, assemelhavam-se a tênues lembranças, sobre as quais não se sabe se seriam verdadeiras ou retocadas por ele, para serem mais aprazíveis aos próprios olhos.

Denominar-se por meio de uma letra representava fragmentação do ser humano, mas que não é menos simulacro. Por estar fragmentada, essa personagem poderia conter a centelha da realidade há tanto perdida.

No decurso da criação do manuscrito, H. insere personagens e brinca de criar seres, como um deus que se diverte à custa dos mortais, lhes confere nome, filiação, origem, profissão, para mais adiante, como num castelo de areia, desfazer tudo e negar a realidade de tais pessoas. Os momentos de realidade são os mais críticos em que H. mergulha no ser em que ele se tornou. Esses momentos de abismo sugerem o verdadeiro homem que vive atrás do simulacro, e sua arte continua sofrendo por meio desse momento de realidade-simulação.

Gilles Deleuze (1988) comenta o papel do simulacro na arte:

A arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela reveste as cópias em simulacros). Mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para estas outras repetições. Isto porque não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer com que os dois extremos das séries habituais de consumo ressoem com as séries dos instintos de destruição e de morte; juntar, assim, o quadro da crueldade ao da besteira, descobrir sob o consumo um hebefrênico crisar de maxilares e, sob as mais ignóbeis destruições da guerra, descobrir ainda processos de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, tudo isto para que, finalmente, a Diferença se expresse com uma força de cólera, ela mesma repetitiva, capaz de introduzir a mais estranha seleção, mesmo que seja uma contração aqui e ali, isto é, uma liberdade para o fim de um mundo. Cada arte tem suas técnicas de repetições imbricadas, cujo poder crítico e revolucionário pode atingir o mais elevado ponto para nos conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte, onde se joga nossa liberdade (DELEUZE, 1988, p. 275).

A imitação feita pela arte não equivale somente a reproduzir em uma tela a figura observada em seus mínimos detalhes. Esse imitar artístico buscará evidenciar em uma nova repetição a diferença que ela contém por meio da arte. A criação do

simulacro consiste em revestir a cópia de vários simulacros, de modo que esse revestimento crie a diferença a partir da simulação.

Deleuze (1988) afirma que a arte é construída a partir da inserção da estética no cotidiano e, portanto, a produção da arte não inventará procedimentos do nada. Essa arte extrairá a diferença de dentro de um universo de repetições. As questões do dia a dia representam um infinito de repetições, contudo, aquilo que se repete e a extração da diferença nesse meio farão surgir a arte.

Os meios de consumo cada dia mais aceleram os processos de produção. A extração da diferença por meio da arte equivale a se perceber a diferença que existe na produção em série e, a partir disso, criar o diferente dentro da repetição. Esse processo inserirá a diferença em um novo nível de repetições, que não se assemelham à standardização.

De acordo com Argan (2013), a absolutização do eu corta qualquer relação com o outro, e é a morte. Desta maneira, a busca da diferenciação tende a levar ao extremo que absolutiza a arte, rompe com estereótipos e evidencia a diferença. O rompimento com as repetições provoca o estado do caos para que, então, surja a arte em um diferente nível de repetições.

A ruptura abrupta com o nível mais cotidiano das repetições provoca o mergulho nas repetições da memória que, por sua vez, induzirão à morte do processo repetitivo e levarão ao caminho da liberdade. Sem que aconteça o desvanecimento total da repetição cotidiana não haverá o encontro com a liberdade e, por conseguinte, a criação da arte em sua essência.

A arte imita e, para H., aquilo que ele produzia não era considerado arte nem mesmo por ele, de modo que o que lhe restava produzir era somente cópias a cada novo retrato encomendado. Cabia ainda fingir e expressar surpresa diante de cada novo cliente. As palavras de Deleuze (1988) e as produções do narrador-personagem evidenciam que seus trabalhos se tratavam basicamente de repetições, nada que atingisse o âmago de novas coisas, nada dotado de qualquer significado.

Quando mergulha em suas mais profundas lembranças, seja de sua infância, das casas onde morou ou mesmo da escola que frequentou, o pintor inicia o processo de repetição da memória, e as reminiscências do passado o levam a enxergar o quão vazio se tornara o seu ofício. Na verdade, sua vida como artista se tornara uma infinidade de repetições. Houve a morte do processo de repetição

cotidiana e a necessidade de se alcançar a liberdade por uma nova arte, e então H. sabia o que deveria buscar.

Nessa narrativa, não somente os retratos produzidos por H. eram a cópia. Na arte pictórica, havia a repetição de algo que já existia. Há ainda uma segunda cópia que é a vida do pintor reproduzida por meio de seu manuscrito. Quando o artista não mais consegue explorar as regras aprendidas pelo manual, ele parte para a exploração da literatura e, neste caso, ao narrar os fatos de sua vida que passam a integrar sua escrita, ele está novamente repetindo sua vida monótona e fatigante.

Ele é a cópia mais repetida na narrativa, pois não consegue fugir de si e não consegue abandonar uma forma de arte que não considera mais sua. Assim, repete novamente tudo que lhe pertence. O manual que lhe ensinou a produzir retratos também o ensinou a reproduzir sua vida pelas palavras.

H. faz a repetição do que se tornara e, ao criar o manuscrito, julga não estar mais produzindo arte e, por mais que sua vida possa ser considerada estereotipada, estandardizada, ele consegue fazer com que a sua existência seja uma diferença. Mesmo que ele se torne uma repetição de si, ele alcança um ponto que a eleve ao sentido de arte, criando, então, o simulacro.

Nesse sentido, o que torna o manuscrito um objeto artístico é o fato de ele incomodar e inquietar. O artista em crise criativa e existencial não se torna o ponto mais importante da narrativa, mas sim a metamorfose sofrida por ele. Os processos de mudança que acontecem o tornam alguém diferente. Mesmo que ele seja a repetição de tudo que existe em um nível mais elevado, em um mais estrito ele é a diferença, e o incômodo consigo não lhe permite continuar. Ao mudar, ele leva ao extremo o conceito de diferença, passando a distinguir o que era do que conseguiu se transformar, se tornando a diferença no meio da repetição.

Deleuze (1988, p. 71) explicita o processo de desenvolvimento do ser e da arte, tal teoria vai ao encontro das mudanças sofridas por H. e por sua arte: “Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser se evade, atinge a univocidade e se põe a girar em torno do diferente.” Assim, todo o caminho trilhado pelo pintor, incluindo suas angústias, atinge o seu ápice quando ele não mais se reconhece como artista e, principalmente, como homem, a tal ponto de ele se considerar insignificante.

Essa dissolução fica evidente nas seguintes palavras na narrativa: “Verifico que mais fácil me foi ir dizendo quem era do que afirmar hoje quem sou” (SARAMAGO, 1977, p. 223). Há então a evasão do ser, o não-ser, a abstinência de

si. A sua crise fez com que o pintor abrisse mão de tudo o que lhe era inerente, até mesmo do seu próprio eu. Esse abandono permite que ele observe em perspectiva, comentando sua vivência no manuscrito e, assim, depois desse afastamento, pudesse se encarar de uma maneira diferente, se tornando a própria diferença.

Sua arte percorreu esse mesmo trajeto: a revolta contra os retratos, a decepção ao percebê-los vazios de essência e a tentativa vã de pintar o abstrato sem ter mergulhado. Não há como expressar algo sem ao menos conhecê-lo e, por esse motivo, o segundo retrato de S. não se tornou arte verdadeira. H. ainda não havia se aprofundado em seu abismo e a evasão de sua pseudoarte ainda não havia acontecido.

Todo o processo fora longo e exaustivo e, quando já não mais havia resquícios de sua tendência a copiar, então ele surge com o retrato dos senhores da Lapa e, inconscientemente, consegue apreender a essência da arte nessa obra e toma consciência de que havia chegado ao âmago artístico. Logo, sua arte passou a ser diferente do que teria sido até então. Para tanto, a descoberta do segredo, seja por meio de palavras, seja pela observação das imagens criadas, encontra-se com as seguintes palavras de Gonçalves (2010):

Longe de ser fruto de uma pesquisa ou de uma “caça às bruxas”, as obras nos olham durante anos como se zombassem de nós, como se nos dissessem “conservo um segredo inquebrantável” e na hora em que a gente menos espera filetes do segredo se desvelam, se soltam e ao vento se emaranham em nossa mente para desvelar o que era praticamente impossível (p. 131).

A visita ao ateliê por meio de seus relatos permite encontrar a genialidade da narrativa. Quando o narrador se afasta da pintura e se dedica à literatura, evidencia que não será mais capaz de pintar, mas, ao descrever suas pinturas após a crise, ele consegue ser melhor pintor do que escritor. Esse jogo apenas engrandece os dois sistemas de produção, ou seja, a pintura e a literatura.

3.5 O PINTOR E A APRENDIZAGEM SOBRE ARTE

A obra *Museu movente*, de Aguinaldo Gonçalves (2004), é um estudo que faz reflexões sobre os principais pontos de aproximação entre a narrativa ²*Em busca do*

² A obra *Em busca do tempo perdido* não faz parte desse estudo de caso. Sua menção ocorre aqui apenas para que a teoria, embasada nesta pesquisa no caso *Museu movente*, possa ser introduzida.

tempo perdido, de Marcel Proust (1988), e os procedimentos de produção da pintura. Por meio do capítulo “O signo da arte”, em Marcel Proust, foi possível verificar que as análises feitas em *Museu movente* apontam similaridades entre o livro de Proust e o *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago.

Sendo assim, traços apontados por Gonçalves (2004) em sua teoria podem ser detectados na obra de Saramago, como: as diversas camadas que compõem a obra, a presença de vários períodos da história da arte, os pintores que participaram desses momentos e a constante presença do ateliê de H.

As camadas são apresentadas em *Museu movente* como dimensões na narrativa de Proust. Gonçalves (2004) profere que:

Na primeira dimensão, o que temos é a presentificação da pintura de várias épocas, de vários estilos, de várias tendências estéticas. Não se pode dizer de manifestações cronológicas, pois não é respeitada a sua ordem num tempo determinado, mas de manifestações de pintores reais, alguns deles reiterados ao longo da obra proustiana, integrados ao fluxo do discurso, nas tramas das personagens, ou nas relações críticas do narrador. O fato de as alusões, muitas vezes comparativas, serem de pinturas existentes nos museus, confere ao conjunto do discurso um argumento de plausibilidade que vai ao encontro da coerência, de uma verossimilhança, própria desse discurso singular (GONÇALVES, 2004, p. 153).

Essa presentificação de obras, estilos, tendências e nomes de pintores acontece ao longo do *Manual*, e o fato de as pinturas citadas na narrativa pertencerem ao mundo pictórico e principalmente ainda poderem ser vistas em museus permite que *Manual de pintura e caligrafia* seja verossimilhante. A menção aos quadros na obra de Saramago demonstra que o pintor de retratos H. os observe como motivo de inspiração, como motivo de inveja por não conseguir alcançar esse tipo de arte e manter-se como um pintor retratista sem nenhuma importância no mundo artístico.

A dificuldade encontrada pelo narrador-personagem por não se incluir entre os nomes notáveis da pintura se fixa principalmente porque ele foi aluno da academia de belas artes e ainda assim não conseguiu se desvencilhar do manual. O narrador-personagem aprendera a perceber somente o que estava diante de si e não a plasmar pelas tintas o signo que possivelmente faria parte de sua consciência.

A possibilidade de plasmação do signo pela pintura acontece porque, sendo um elemento gerador de significados, o signo possibilita a união com outros signos. Isso gera então objetos novos que certamente serão amplamente significativos, a ponto de tocarem os níveis mais profundos da consciência.

Portanto é possível perceber que não conseguir construir nada se tornou a primeira barreira para H., pois ele apenas copiava várias vezes algo que já existia. Suas obras eram apenas produtos de comércio, não havia paixão, sentimento e nem mesmo consciência. Seus retratos valiam apenas aquilo que pagavam por eles, nada além disso.

A proximidade que o narrador passa a ter com o signo por meio da literatura, sua observação nos conjuntos de palavras e suas possibilidades de uso diante de outras tantas palavras fazem com que o pintor-escritor passe a vasculhar sua consciência em busca de respostas.

Esse contato o permite mergulhar não somente em suas reminiscências, mas principalmente a percebê-las como capazes de gerar novos signos, e que estes ocupem papel icônico em um movimento que possa ser considerado arte. A solidificação da mudança ocorrida no pintor por meio do discurso literário encontra seu respaldo na enunciação de Gonçalves (2004):

A pintura é uma realidade de linguagem que se materializa nesse processo tão difícil e tão fascinante, em que o objeto criado estabelece com aquele que com ele se relaciona uma sintonia de sentido ou de energia, fazendo emergir na sua esfera consciente o que a história da estética determina como o “belo” ou o “ideal estético” [...].

Dentro do processo difuso, o autor de *Em busca do tempo perdido* opta por um procedimento singular, em que se apossa da palavra, leva-a ao infinito numa espécie de sofreguidão inverossímil e resgata, dentro desse ininterrupto fluxo do verbo, os sistemas sincréticos, e dentre eles a pintura acaba sendo narrativizada ou acaba por fornecer índices de sincretismo mesclados às dimensões sintagmáticas da palavra (p. 159-162).

É possível, nesses dois fragmentos, perceber o uso feito por H. do signo literário. O manuscrito cresceu ao se contatar com a essência do narrador, suas angústias e sofrimentos foram escancarados e esmiuçados pelas palavras, mas a dimensão alcançada pela pintura por meio da literatura tornou-se maior.

A compreensão do pintor tornou-se mais ampla em relação à profunda necessidade de que a arte seja algo mais do que cópia, como também as possibilidades de compreensão do narrador em relação a si mesmo. As mudanças

operadas levaram-no a perceber o quanto tudo estava alheio à arte em sua vida de pintor.

Tanto a literatura quanto a pintura exercem uma força gravitacional em torno do signo, ou seja, como duas artes que se contrapõem, elas são decisivas para que haja a complementaridade da narrativa. Os elementos estruturais de cada uma apontam para os elementos que estruturam a outra.

O discurso da literatura tem sua força na escolha das palavras. Os sons que as compõem, o processo significativo evocado por cada conjunto de letras e mesmo o silêncio entre os vocábulos preenchem as necessidades da obra.

O discurso da pintura também integra a obra, de modo que a integração da história da arte por meio de suas tendências, a menção de nomes de artistas e obras existentes, a sugestão de cores e as telas permitem a criação de imagens correspondentes à pintura e ao seu universo. Tudo é possível quando se trata de enriquecer o universo pictórico na narrativa. As duas vertentes artísticas são o encontro e a partida, os opostos que certamente têm procedimentos fundadores comuns e integrados.

Quando se trata de elementos fundadores integrados, há a significação na obra de arte, independente do sistema artístico ao qual ela pertença. Para tanto são válidas as palavras de Umberto Eco (1991):

Na arte, um dos elementos de peculiaridade do discurso estético é fornecido pela quebra da ordem probabilística da linguagem, ordem apta a veicular significados normais, justamente para aumentar o número de significados possíveis. Esse tipo de informação é típico de toda mensagem estética e coincide com aquela abertura básica de toda obra de arte (p. 121-122).

Desse modo, a denotação que é trazida pelos dicionários para o objeto artístico pode ser amplamente utilizada quando a razão for compreender a obra de arte. O uso comum das palavras em seu sentido estrito pode vir a castrar a amplitude a ser alcançada e também a diminuir as possibilidades de elevação dos próprios significados. O que passa a determinar a significação dentro da arte é o código que esta utiliza.

Em se tratando do *Manual*, os sistemas artísticos utilizados, pintura e literatura, têm intrinsecamente os próprios significados. Não cabe, portanto, a denotação fornecida pelos dicionários. A busca e o encontro dentro da referida obra têm crescimento contínuo, e não apenas pelo signo verbal, pois a

complementaridade de significação somente pode acontecer se houver conciliação com os meios pictóricos utilizados.

O narrador que utiliza a literatura é antes de tudo um pintor. Por mais que se trate inicialmente de um pintor retratista, a sua abrangência cresce com o auxílio da literatura, e cada sistema se engrandece quando em contato com o outro.

Gonçalves (2004) assim se exprime:

Nesse sentido, o uso particular da pintura impõe um novo estatuto na ordem dos sentidos do discurso literário, pois, ao exigir do leitor um estabelecimento de relações entre as esferas de literariedade do texto e uma aproximação com a pintura, ele instaura uma saída do texto para o contexto da história da arte onde, além de nos defrontarmos com um universo cultural frutífero, somos impelidos à leitura de obras de arte plásticas, para que possamos delinear devidamente a curva daquilo que está sendo composto na esfera do discurso. Assim, do âmbito de uma semiótica conotativa (o discurso literário) vamos à outra (a plástico-pictórica), tendo depois de voltar e daí, sim, reconstruir as linhas internas do texto, onde se dá o movimento de aproximação (GONÇALVES, 2004, p. 168).

A observação da literatura e da pintura permite afirmar que, em um texto compartilhado por ambas, são necessárias leituras separadas e complementares, de modo que o discurso literário, possuindo suas bases, leve a um nível de compreensão, e o discurso pictórico encaminhe para outro nível. O significado buscado pela interação entre os dois sistemas artísticos indica a aproximação das similaridades e a construção de significados maiores. Para que seja possível a compreensão da união das duas artes é necessário que estas estejam primeiramente separadas.

O movimento de aproximação pode ser visto em *Manual de pintura e caligrafia* ao se compreender a significação, de modo que o código estabelecido pelos sistemas artísticos na obra seja concernente e referente à arte. O entrelaçamento de pintura e literatura criou uma forma de comunicação com a significação própria.

As linguagens possuem em si a força cíclica que se inicia na literatura e aponta para a pintura. O narrador e o pintor são a mesma pessoa, mas em momentos e profundidades diferentes. Quando acontece a aproximação e fusão entre eles, a significação indica o caminho da arte em sua essência. Quanto às similaridades entre *Manual de pintura e caligrafia* e *Em busca do tempo perdido*, é possível percebê-las na enunciação de Gonçalves (2004):

Nesse sentido, as obras de arte de todos os tempos, a pintura de todos os tempos, mesmo respeitando seus períodos e os fluxos ideológicos, podem encontrar seu substrato comum, desde que cumpram essa missão vertical de ser transformadoras e de impingir, pelo poético, os sentidos não detectáveis apenas pela noção de inteligência (p. 182).

Assim, a arte se comunica por meio do tempo, não importando o seu sistema artístico. A construção da imagem que toca o mais profundo da consciência é inerente a todas as formas artísticas. A ruptura do tempo e do espaço pelo signo da arte demonstra que a constituição de toda a história humana está permeada de linguagem artística.

Existe a possibilidade de que a obra de Proust tenha influenciado e até contribuído para a produção da narrativa feita por Saramago, não havendo como determinar certamente essa afirmação. O que se pode perceber por meio do estudo que gerou *Museu movente* é que *Manual de pintura e caligrafia* tem pontos de semelhança que permitem o apontamento de proximidades entre ambas, posto que elas tratam dos sistemas artísticos pintura e literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Manual de pintura e caligrafia* tem sua construção baseada no processo de criação tanto de texto quanto no da pintura. Dessa maneira, as construções empreendidas ao longo de toda a obra tocam nas várias faces da arte, ou seja, as escolhas feitas ao longo do *Manual* refletem tanto no âmbito da literatura quanto da pintura.

Assim, as características conferidas às personagens são parte de sua significação no ambiente artístico da literatura, como elementos que indicam a importância ou a falta desta na narrativa. A fragmentação das personagens também atende à necessidade de protagonizar ou antagonizar literariamente, de modo a expressar a caminhada que elas empreendem no ambiente pictórico, sendo ora o mimetismo da pintura ora a evolução para a arte moderna.

O *Manual* ainda se apresenta sob camadas e dimensões essenciais à construção da obra. As camadas sugerem fatos da obra sobre a vertente da literatura. São eventos da narrativa que podem ser enquadrados e dissecados. A primeira camada apresenta a narrativa e seu enredo. A segunda, apresenta o narrador-personagem, e a terceira apresenta os recursos dos quais o autor se utilizou para demonstrar suas escolhas literárias que afetariam o ambiente pictórico.

Há ainda as dimensões criadas na obra que são abordadas sobre a vertente da arte da pintura, sendo que a primeira dimensão aponta para a forma como os elementos utilizados na primeira camada, como o enredo e as personagens combinam-se mimeticamente no ambiente pictórico.

A segunda dimensão indica como essas personagens transmitem significação diversa quando se encontram em composição com os quadros produzidos pelo artista. A terceira dimensão aponta para a evolução do narrador como pintor quando ele se liberta de suas falsas lições sobre pintura e decide partir para o novo, criando, assim, telas do período da arte moderna.

O estudo dos elementos constitutivos da narrativa como tempo, espaço, personagens e enredo mostra como eles integram o romance e permitem traçar o caminho que eles passam a ocupar quando compõem o ambiente da pintura, e não somente da literatura.

O *Manual* também é composto por uma moldura que não apenas ressalta a importância do narrador dentro da narrativa, como também o postula como ponto de

vista no tocante à pintura. A formação da moldura, então, passa a tratar a narrativa como uma tela presente no ateliê do pintor-narrador.

Como se trata de uma obra que aborda tanto literatura quanto pintura, o *Manual* trava diálogo entre literatura e pintura e, no decorrer da narrativa, ocorre transição entre o ambiente do escritor do manuscrito e o ambiente do pintor-personagem. Essa mudança não se torna perceptível, e a fluidez entre as duas formas de arte é maleável no interior do texto, não sendo uma ou outra linguagem mais evidenciada ou mais preponderante. É possível perceber o compartilhamento que envolve as duas formas de arte, sem que nenhuma delas perca importância.

Os eventos que compuseram a narrativa culminam na produção pictórica do pintor-personagem, sendo que a obra aponta primeiramente para a evolução da pintura, que é integrada ao texto. Desse modo, situações vividas pela personagem principal são a apresentação da história da arte desde a era medieval representada pelo mimetismo até a arte moderna. Esse movimento evidencia a evolução da arte quando o narrador integra ao enredo nomes de pintores que fizeram parte da história da arte, desde Da Vinci até Rene Magritte.

As linguagens da pintura e da literatura na obra são compostas artisticamente, de modo que é possível criar a imagética do ateliê do pintor. Isso acontece devido à fluidez entre os discursos literário e pictórico, que permitem uma visualização de todos os quadros produzidos pelo pintor, de tal forma que se pode crer que toda a narrativa compreendeu a apresentação de uma mostra de pintura do artista, e não de uma obra literária.

Esse comprometimento da literatura dentro da narrativa permite ainda que todo o manual seja metalinguístico em sua essência, isto é, há o discurso literário que aponta para a pintura e o discurso da pintura que faz uso da literatura para compor todo o ambiente artístico.

Juntamente ao conceito de metalinguagem, pode-se adicionar à composição da obra o conceito de simulação para que se crie o simulacro no momento em que o pintor produza cada um dos retratos – uma vez que é pago para pintar –, como também o fato de que o artista é o simulacro de si mesmo. Ou seja, o retratista que ele se tornou é uma idealização do pintor que ele deveria ter sido.

Os discursos da literatura e da pintura criam uma simulação da realidade, seja por dar vida a personagens, seja por criar retratos que simulam essas personagens já criadas. A arte copia a si mesma, cria um universo que instala a realidade e o

projeta ainda por meio de pinturas, que são nada menos que simulacro de uma arte que já existira.

O discurso da literatura permite ainda traçar semelhanças entre o *Manual de pintura e caligrafia* e a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1988). Esse emparelhamento é possível graças à observação da obra *Museu movente*, de Aguinaldo Gonçalves. A aproximação da obra de Saramago à de Proust acontece porque ambas traçam o caminho percorrido pela literatura para manifestar a pintura. Seus procedimentos e semelhanças sugerem que o autor português buscou inspiração na obra do autor francês, principalmente no que tange à composição do discurso da pintura.

Encerrando-se esta pesquisa, não há aqui a pretensão de que o estudo esgote a temática escolhida, considerando que esta é ampla e merece também ser abordada a partir de outros pontos de vista. Os estudos sobre as relações entre-artes permitem uma abordagem que aproxima literatura e pintura indicando um caminho para o conhecimento das duas artes.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BARTHES Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 51-80.
- CHLOVSKI, Viktor. **Teoria da Literatura – formalistas russos: a arte como procedimento**. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1970.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Realizações Editora, 2014.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: Edusp, 1994.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Museu movente**. O signo da arte em Marcel Proust. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Signos (em) cena/ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Relações homológicas entre literatura e artes plásticas**. Disponível em: <www.revistas.usp.br>. Acesso em: 07 maio 2015.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1960.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- PIGNATARY, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva: o trabalho da semelhança**. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. p. 9-50.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. 27. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 27ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARAMAGO, José: **As intermitências da morte**. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. 6ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

USPÊNSKI, Boris A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNEIDERMAN, Bóris. **Semiótica Russa**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1972.