

Um certo manual saramaguiano

Débora Leite David

Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior.

Resumo Ao ter publicado seu primeiro romance, *Terra do pecado* (1947), José Saramago obteve uma péssima recepção. Havia uma defasagem estilística e temática em relação ao contexto literário da época. A Literatura Portuguesa nessa altura contava com Alves Redol (*Gaibéus*, 1940), e Carlos de Oliveira (*Casa na duna*, 1943), considerados representantes por excelência do neo-realismo português. José Saramago demorou quase trinta anos para publicar outro romance, que tomamos como um projeto literário, haja vista a sua nomeação como “Ensaio de romance”. Assim foi chamado *Manual de pintura e caligrafia* (1976) em sua primeira publicação, considerada obra inaugural por sua importância como referência aos romances posteriores. Suas características pós-modernas permitem numerosas reflexões acerca da problematização da representação no âmbito das crises presentes no século XX. A partir das crises do sujeito, da verdade e da autoria, surgem rupturas, em especial no campo literário, abalando a concepção da função do Autor e da Literatura.

Com o advento do Estado moderno, a partir da consolidação das fronteiras nacionais em meados do século XIX, iniciaram-se amplas discussões a respeito das culturas e das identidades nacionais, porém intimamente ligadas à política. Esse momento, que consideramos como um marco que delimita a historiografia literária antes e depois da construção da literatura nacional dentro do Estado moderno, foi também a consagração do gênero romance. Pois, através do romance houve um movimento intenso pela consolidação das literaturas nacionais nesse período. Com o início do século XX surge o Modernismo, que apesar de propor uma ruptura com a tradição, retoma ainda os valores nacionais. Com o fortalecimento da globalização e o enfraquecimento das fronteiras nacionais na segunda metade do século XX, vimos o surgimento de pensamentos críticos em oposição à concepção da Literatura sempre atrelada à História e ao conceito da nacionalidade. Esta circunstância impulsionou a demanda por novos instrumentos teóricos e críticos que pudessem abarcar as sutilezas no âmbito da criação artística e a sucessão feérica de rupturas que grassaram nas Artes do último século.

Para refletir acerca destes possíveis novos instrumentos teóricos que possam dar conta da problemática função do autor e da ambígua existência da Literatura, abordaremos alguns textos de Michel Foucault e Antoine Compagnon. Na tentativa de responder à ques-

tão “O que é a Literatura?”, Foucault questiona a relação que esta possa ter com a obra e a linguagem:

A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem que, por isso, desenha um espaço vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão “O que é a literatura?”... (FOUCAULT, s/d, p. 141).

Se a princípio nos parece que a Literatura se traduz em algo inefável, indizível, e por isso, não suscetível a definições, logo Foucault retoma a objetividade da palavra e coloca a Literatura como “algo que deve e pode ser dito: uma fábula que, todavia, é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro.” A ausência revela-se em tudo o que jamais será, uma vez que a linguagem não pode conduzir a Literatura a uma “existência concreta”. O assassinato configura-se a cada novo ato literário que recusa a literatura do outro, o outro, a si próprio e a própria Literatura, em sucessivas transgressões. A duplicação é a própria linguagem desdobrada em que ao mesmo tempo em que conta a história, tem que demonstrar o que é a literatura. E, por fim, o simulacro que é esse mesmo espaço virtual e intermediário entre a literatura e a obra, traduzido em características que se mantêm na literatura contemporânea que são a impossibilidade de narrar e a interpelação constante do leitor. As narrativas são truncadas e repetem o não-ser da literatura. O simulacro de romance é o que podemos notar na classificação apontada por José Saramago na primeira edição do romance *Manual de pintura e caligrafia*. Neste suposto romance, melhor dizendo, neste ensaio de romance encontramos traços freqüentemente mencionados como características do pós-moderno, que seriam nas palavras de Antoine Compagnon a indeterminação do sentido, o questionamento da narração, a exibição dos bastidores, a retratação do autor, a interpelação ao leitor e a integração da leitura (COMPAGNON, 2003). Nada mais emblemático do que um ensaio para a reunião de tantos elementos denunciadores da crise da representação. Destacamos que duas colocações levantadas pelo narrador no referido romance, quase no seu final, moveram-nos a refletir acerca da possível proposta real da obra. Não se trata de pensar na intenção do autor, mas é fato que não podemos ignorar o sentido da obra, olhando apenas para a sua significação que é múltipla e renovada perpetuamente. Transcrevemos as colocações:

Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem.

[...]

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, 2001, p. 276)

Temos a impressão de se tratar das narrativas que podem estar contidas na primeira narrativa. A superfície é interessante, pode ser encantadora, mas não temos nada mais? É arte? Não, mais. A partir de uma seqüência de questionamentos e paradoxos a narrativa desenrola-se inocentemente. Porém, os paradoxos são desconstruídos e a salvação que havia sido vislumbrada através da escrita não se mostra possível, afinal.

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 torná-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 definitiva porque conhecida. É sobretudo a idéia 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, 2001, p. 16).

Essa desconstrução¹ que se dá através da negação e da retomada está consubstanciada na obra de Saramago principalmente pela paródia e pela intertextualidade. E é assim que vemos desfilarem ao longo de *Manual de pintura e caligrafia* referências a toda forma de arte, notadamente a pintura e a escrita. Saramago, o ser mago das palavras, da construção e da desconstrução do conhecimento que se acumula, que se amplia, transmuda e se repete sem se repetir, é assim que vemos esse português da aldeia de Azinhaga no Ribatejo. O início da carreira de Saramago foi tímido, talvez pela consciência da própria imaturidade àquela altura. Com apenas 24 anos escreveu seu primeiro romance (*Terra do pecado*), e ainda um outro (*Clarabóia*), jamais publicado. Segundo o escritor, era um momento em que se percebia fazendo algo que não valia a pena. Estava somente a repetir e dar seguimento a leituras anteriores. A partir de então fez várias incursões pela poesia e pela crônica. A grande virada aconteceria trinta anos mais tarde com *Manual de pintura e caligrafia*. Neste romance, que é tido como inaugural por todos, apresenta um experimentalismo explícito que, acreditamos, indica toda uma arquitetura pré-moldada para a sua obra futura. Destacamos dois trechos que indicam referências aos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *A caverna*, respectivamente:

... e por Cristo, que significa ungido do Senhor, que designa Jesus, o qual, segundo veneráveis alfarrábios que tudo são capazes de dizer menos confessar ignorância, nasceu em Belém (entre Pedrouços e a Junqueira), a 25 de Dezembro do ano 4004 do mundo (4963 segundo a *Arte de Verificar as Datas*), no ano 753 de Roma, no 31º ano do reinado de Augusto. De Jesus diz esta autoridade que o ano do seu nascimento foi fixado por Dinis, o Pequeno, de grande certeza. Mas, segundo outros cálculos igualmente merecedores de crédito e respeito, a data do dito nascimento (sem pecado nem dor, sem cópula

¹ Apesar de tratar-se de termo cunhado pelos críticos norte-americanos num processo de simplificação das idéias de Jacques Derrida, usaremos essa denominação, lembrando sempre que importa em leitura minuciosa de textos da tradição ocidental (filosóficos e literários), para desconstruir seus pressupostos idealistas, dualistas, logocêntricos e etnocêntricos, privilegiando a dúvida, o que difere sempre a síntese. Assim, os conceitos são colocados permanentemente sob reflexão e ajustes.

carnal nem rasgamento da vulva) deverá ser reportada a 25 de Dezembro do ano 747 de Roma, seis anos antes da era vulgar. Jesus teria assim vivido realmente 39 anos, e não 33. Um homem de sorte (SARAMAGO, 2001, p. 155-156).

[...]

Estou murmurando no sonho e registo o murmúrio. Não o decifro, registo-o. Procuo e encontro sinais fonéticos que ponho no papel. Está assim escrita uma linguagem, que ninguém sabe ler e muito menos entende. A pré-história é longa, longa, andam por aqui homens e mulheres entrando e saindo de cavernas e é preciso fazer a história que os há-de contar (enumerá-los, narrá-los). Já os dedos inconscientes contam no sonho. Os números são letras. É a história (SARAMAGO, 2001, p. 175).

Temos em *Manual de pintura e caligrafia* a adoção da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991)² que permanecerá por quase toda a sua obra. Tópico primordial da narrativa pós-moderna, a narrativa ficcional retomará a História que será interrogada, revisada e recontada. É nesse passo que José Saramago faz uso de uma escrita revisora da História de Portugal,³ mas também do homem como ser constituído de uma memória histórica. Desta forma, ao desconstruir e reconstruir através da ficção os fatos históricos em ato de repetição e transgressão, vemos desfilar na narrativa pós-moderna perguntas e dúvidas que perseguem o homem contemporâneo. Em sua primeira edição (Moraes Editores, 1976), *Manual de pintura e caligrafia* exibia o subtítulo “Ensaio de romance”. Apresentava-se, assim, como uma espécie de exercício para a incorporação de técnicas literárias que seriam encontradas em seu primeiro grande sucesso, *Levantado do chão* (1979). Nesse experimentalismo formal eivado de fragmentações e questionamentos, o leitor é constantemente prevenido e interpelado. O subtítulo foi suprimido na 2ª edição (Editorial Caminho), 1983, após a publicação de *Levantado do chão* e *Memorial do convento*, e o sucesso de crítica e público que já antecipavam as premiações que logo viriam.

Retomando a questão da metaficção historiográfica, lembramos que esta problematiza o conhecimento da História, bem como a fronteira entre a verdade do fato e a invenção da ficção. Através da reflexão, da referência histórica e da intertextualidade, vemos um narrador que interroga a História e a sua própria narração ficcional através de sua autobiografia como é o caso em *Manual de pintura e caligrafia*. Neste romance, um pintor de retratos, e por isso, medíocre na busca pela perfeição da forma ideal, e infeliz no exercício de sua profissão, percebe as suas limitações como criador. Assim, o pintor decide escrever sua biografia e conseqüentemente suas experiências com a arte num questionamento constante sobre a mimesis, a pintura e a escrita. Ao final percebe que a sua busca pela verdade e pela representação da realidade não pode ser alcançada, pois a realidade é intraduzível, não importa se através da pintura ou da escrita. A representação fiel da realidade não existe:

² A acepção do termo metaficção historiográfica foi apresentada por Linda Hutcheon para classificar a literatura baseada no auto-conhecimento teórico da história e da ficção como empreendimentos humanos, e assim, repensa e reconstrói as formas e conteúdos do passado.

³ O discurso histórico será questionado diretamente nos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa*.

Biografamos tudo. Às vezes, contamos certo, mas o acerto é muito maior quando inventamos. A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exacta. A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialéctica, também. Sei disto um pouco, porque o aprendi em tempos, porque tenho pintado, porque estou a escrever. Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: o instante não existe. A onda que vinha rolando já se quebrou, a folha deixou de ser asa e não tardará a estalar, ressecar, debaixo dos pés. E há o ventre inchado que rapidamente desce, a pele esticada que se reabsorve, enquanto uma criança arqueja e grita. Não é tempo de deserto. Não é já tempo. Não é ainda tempo (SARAMAGO, 2001, p. 134).

É o abandono da tentativa que se repete pela fidelidade à realidade. Diante da própria incapacidade de narrar, o protagonista e narrador do romance reflete sobre a polémica existência da literatura. Este ser ausente e negado, esse simulacro. *Manual de pintura e caligrafia* é a história de H., um pintor medíocre de meia idade, que faz retratos “realistas”, ainda que melhorados, dos burgueses lisboetas. No entanto, ao ser contratado para retratar S., um empresário endinheirado, irrita-se com a postura do cliente. Este incidente leva H. a pintar um segundo retrato deste cliente, em que pretende revelar o “verdadeiro S.”. Ao perceber que não resulta grande diferença neste segundo retrato, H. começa então a escrever sobre S. Mas o expediente se revela também um fracasso. A partir da tentativa de buscar a verdade de S., continua um relato que fala dele próprio, H. A vida dessa personagem central é indiferente, sem sobressaltos nem alegrias, marcada por relacionamentos pessoais, amorosos e profissionais frios, sem qualquer vínculo.

Começam então as tentativas de autobiografia denominadas de “exercícios”. Aparecem alguns amigos e com estes Adelina, que passara de amiga a amante. H. inicia uma série de reflexões sobre a sua realidade através de reminiscências do passado. Em meio à narrativa autobiográfica em que relata a sua viagem à Itália, Adelina rompe inesperadamente o relacionamento, através de uma carta. Este fato é colocado para o leitor em destaque (caixa alta e parênteses): “(RECEBI CARTA DE ADELINA. DECIDIU ACABAR A NOSSA LIGAÇÃO)” (SARAMAGO, 2001, p. 144). E demonstra exemplarmente a postura do narrador que dialoga todo o tempo com o leitor, ora questionando a si próprio, ora induzindo a leitura para um determinado sentido. H. aceita nova encomenda de um retrato, mas o seu modo de representação muda, o que provoca a insatisfação dos novos clientes. Assim, parece que H. conseguiu retratar algo que ultrapassa a reprodução com exatidão “melhorada” de seus modelos. Esse “amadurecimento” em seu ofício afasta os clientes. H. consegue um emprego numa agência de publicidade, com ajuda de um amigo. Sabe da prisão do amigo António, e é contactado pela irmã deste, M., por quem se apaixona. M. e H. têm um relacionamento diferente daqueles descritos pelo narrador, impessoais e frios. Por fim, a narrativa termina no dia em que cai a ditadura, 25 de abril de 1974. Em razão de alguns elementos que se colocam ao longo da narrativa podemos dizer que a história se passa alguns meses antes do abril de 1974, tendo em vista que há a menção ao verão (julho de 1973), à mudança de estação e o livro acaba na noite do 25 de Abril. Em contrapartida, os exercícios de autobiografia

estão situados num passado recente – possivelmente 1972 – posto que há o relato de uma exposição de quadros que fizeram parte da Bienal de Veneza daquele ano. No exercício intenso de retomada de fatos passados em narração que se alterna entre o presente e o passado, é exemplar o capítulo em que H. conhece M., irmã de António. Entremeando a história do encontro ao presente do escrever, o narrador interrompe o tempo passado para mostrar que escreve num presente quando diz: “Agora são duas horas da noite (da manhã ou da madrugada, para aqueles que se levantam cedo) e acabo de chegar da rua” (SARAMAGO, 2001, p. 240).

O espaço apresentado no romance pode ser aquele mesmo que o próprio narrador descreve, e que aprendeu nos bancos escolares.

É mínimo esse momento, e é sabido que o ponto de encontro é igualmente ponto de cruzamento, e também que os factores, mal encontrados, logo se dispersam para nunca mais, salvo se, como me ensinaram na escola, o espaço é infinito e circular ou esférico, e portanto repetível o encontro. Simplesmente, nenhum de nós estará já nesse precário ponto: o tempo não poderia esperar tanto tempo (SARAMAGO, 2001, p. 128).

É a própria descrição de um espaço-tempo dialético que, acreditamos, está estabelecido pela história do romance que tantas vezes coloca o símbolo da espiral em foco. Apesar do conceito circular do espaço como regra, o narrador nos mostra a sua compreensão diversa sobre o tempo e o espaço ao dizer que não poderemos estar no mesmo ponto de encontro. O espaço físico exterior descrito no romance é a cidade de Lisboa com deslocamentos a cidades próximas como Almada, Sintra, Caxias e Santarém. Temos também um espaço interior importante que é a casa de H. A presença destes dois espaços, o interior, que pertence à H. (o atelier que serve também de quarto), e os sucessivos deslocamentos/viagens que a personagem realiza ao longo do romance em Portugal e na Itália, sugerem uma atmosfera de busca de si mesmo (escrita e pintura solitária no atelier) e do outro (viagens). Vale notar a existência de um espaço sagrado de circularidade dentro do atelier, e também na região compreendida pelas cidades para as quais a personagem viaja em Portugal, que simbolizam o autoconhecimento e o conhecimento do outro.

Quanto às personagens, mais que classificá-las e enumerá-las, destaca-se a nomeação adotada pelo narrador. Assim, temos o protagonista e narrador, H.; M., a mulher com quem H. mantém um relacionamento “verdadeiro” e que aparece quase no fim da narrativa; S., o cliente de H. que lhe provoca reflexões; Adelina, amiga e amante de H; Olga, secretária de S. e amante de H.; Sandra, Carmo, António, Ana e Francisco, amigos de H. E conforme a explicação do narrador percebemos o grau de importância de cada um no desenvolvimento da história. Ao enumerar os nomes iniciados com “S” que poderiam ser atribuídos ao empresário e cliente, vale notar a referência a Sêneca ao citar brevemente sua biografia e obras, visto tratar-se de um filósofo que viveu de maneira ambígua seus próprios preceitos. Muito embora se ocupasse da forma correta de viver a vida, ou seja, da ética, Sêneca parti-

cipava ativamente do jogo de poder, tendo sido preceptor de Nero. Ele próprio, Sêneca, via-se como um sábio imperfeito: “Eu elogio a vida, não a que levo, mas aquela que sei dever ser vivida”. Destacou-se como estilista, pois numa prosa coloquial, seus trabalhos exemplificam a maneira de escrever retórica, declamatória, com frases curtas, conclusões epigramáticas e emprego de metáforas. A ironia é a arma da qual se utiliza com mestria, principalmente nas tragédias que escreveu, as únicas do gênero na literatura da antiga Roma. Essa referência reporta-nos a questões da função da literatura como instrumento de propagação de idéias e crenças, que por meio da invenção prefigura os fatos da vida cotidiana.

Quanto ao foco narrativo, trata-se de um narrador em primeira pessoa, que está presente na história que narra. H., personagem-protagonista é o narrador. Portanto, tudo é visto, contado e analisado por ele. Mas não há em momento algum qualquer vestígio de onisciência. Como o narrador explica:

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado, e sobre isso ninguém pode ter a certeza. [...] Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar: por essa maneira imaginaria todos os pensamentos, como todos os actos e todas as palavras, e, tudo somando, acreditaria na verdade de tudo, mesmo na mentira que nisso houvesse, porque também seria verdade essa mentira. A verdadeira mentira é o não sabido, não o que apenas foi formulado de acordo com aquela centésima das cem maneiras de formular a que é uso chamar mentira (SARAMAGO, 2001, p. 113).

As exceções são apenas a carta de Adelina em que acontece o rompimento de seu relacionamento com H., e alguns trechos de outras obras que são citados sem nenhum pudor. Interessante notar as diversas proposições do narrador que instiga o leitor a “levantar as tais tampas”, e são tantas. Além das citações despudoradas de outros romances, há a designação de vários vocábulos em que o narrador traz para a história as definições de dicionário. No trecho em que H. relata a morte do pardal numa alusão à crueldade das crianças, reportando-se à sua própria infância, temos um jogo de palavras colocado pelo narrador.

Baldeou a ave de ramo em ramo, batendo as asas, naquele restolhar aflito de quem se despede da elástica firmeza do ar, e veio cair-me aos pés, sacudindo em espasmos as patas e abrindo como dedos as mal formadas rémiges (rémiges, artemages, aposto que esta língua não é portuguesa). (SARAMAGO, 2001, p. 131)

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. Procuo no sono: artemages, bartemages, barthes mage, cartemages, karl Marx, darte-mages, dar-te mais, eartemages, e arte? mais (SARAMAGO, 2001, p. 170).

As palavras que o narrador enumera e manipula em suas reflexões, realmente não são da língua portuguesa, como ele anuncia ao leitor. São vocábulos da língua francesa.

Como *rémiges* que significa as grandes penas das asas do pássaro, ou *mage*, que significa pessoa versada em ciências ocultas, mago. E no jogo de invenção de palavras por meio dos sons, o narrador cita Barthes e Karl Marx, encerrando com uma instigante conclusão: e (é) arte? (não) mais. Como que colocando parâmetros à sua criação literária. Não basta conseguir ter o seu trabalho classificado como arte, como literatura, é necessário um valor agregado a essa criação, um motivo, algo mais. Temos que encontrar mais do que a singela ficção.

É a partir de contrapontos entre a literatura e a pintura, citando vários quadros e pintores que o narrador problematiza a representação da realidade. Ao questionar a participação da obra na eternidade, na possibilidade da circularidade, e, portanto, da repetição continuada, o narrador se interroga também sobre a sua existência. E aqui nos permitimos fazer alusão a uma espécie de “narrador-autor”, não como idéia correta e coerente sob o ponto de vista teórico, mas em deferência a um entendimento polêmico do escritor José Saramago que diz ser ao mesmo tempo, escritor, autor e narrador. Ele é cada um e todos ao mesmo tempo. Quando o narrador coloca a máxima: “... se nesse instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor mas o quadro”, percebemos a dúvida sobre o papel que pode ter o autor no jogo da criação. É a negação do autor, a sua ausência da obra. Ao questionar técnicas de pintura, a autoria de quadros que foram pintados no passado remoto da Renascença e a relação destes pintores e suas obras, o narrador questiona a si próprio. Pois quando interroga a realidade representada na pintura, a sua validade, a sua fidelidade, está questionando também a representação que pode ser empreendida pela escrita, e ele, narrador, é o seu “pintor”. O indecifrável que oscila entre o sabido e o inventado, como diz H. As tampas que necessitamos levantar, pois quem pensa que este narrador falante e tagarela com o leitor expõe os argumentos da história ingenuamente, engana-se. É preciso entender os caminhos escolhidos para contar a biografia que muito mais do que sua, é do próprio “ser português”, suas vitórias, suas derrotas, sua utopia não realizada.

Ao final do romance o leitor está esmagado, tamanha é a quantidade de referências intertextuais, reflexões a partir da pintura percorrendo exemplos compreendidos entre os séculos XV e XX, bem como importantes conceitos que foram lançados nos últimos dois séculos. Se o narrador explicitamente justapõe suas reflexões acerca da desconstrução e da dialética, não o faz para escolher entre esses qual o que seria capaz de responder às suas interrogações, mas sim para mostrar a sua complementaridade em razão da superação dialética experimentada pela pós-modernidade, em que a negação não é absoluta, conservando-se sempre algo essencial daquilo que é negado, seguindo-se a elevação a um nível superior (espiral).

O diferimento *sine die* da síntese possível proposto pela desconstrução faz com que a afirmação e a negação estejam sempre a postos, consubstanciando um eterno paradoxo, como o ser / não-ser da literatura. Assim, a visão do conjunto é sempre provisória e nunca pode pretender esgotar a realidade a que ele se refere. A realidade é sempre mais rica do

que o conhecimento que lhe podemos ter. A síntese é a visão de conjunto que permite ao homem descobrir a estrutura significativa da realidade com que se defronta, numa situação dada. E é essa estrutura significativa – que a visão de conjunto proporciona – que é chamada de totalidade. No entanto, essa totalidade não foi suficiente para a construção do pensamento contemporâneo com a fragmentação generalizada que se impôs na realidade pós-moderna. Com isso, a desconstrução surge como alternativa para uma leitura minuciosa de textos da tradição ocidental (filosóficos e literários), e assim, desmontar seus pressupostos idealistas, dualistas, logocêntricos e etnocêntricos, privilegiando a dúvida. Os conceitos, então, são colocados permanentemente sob reflexão e ajustes. São vários os trechos do romance em que o narrador se refere a questões da dialética e da desconstrução, mas gostaríamos de destacar uma passagem muito emblemática em sua descrição, que coloca os movimentos contrários da espiral:

Ouvia a secretária Olga na casa de banho, provavelmente maquilhando-se, e desejei que saísse, descesse a profunda espiral da minha escada, arrastada pelo peso da máquina de costura, que ia trabalhando rapidamente e cosendo os degraus, enquanto o guarda-chuva, fechado, duro, furava os olhos de personagens pintados em quadros pendurados da parede da escada noutra espiral, enquanto eu, ainda deitado e nu, esperava, na mesa de dissecação, o inevitável (SARAMAGO, 2001, p. 66).

É nesse tom que o narrador coloca suas reflexões teóricas e práticas, sempre apoiado em imagens de quadros ou figuras que cita, como é o caso da imagem da máquina de costura, do guarda-chuva e da mesa de dissecação juntos na concepção de Lautréamont. O uso metafórico destes quadros como uma referência “intertextual imagética”, que ousamos dizer, coloca ao leitor questões para além da problematização da autoria, da cópia ou da superação. Destacamos o trecho em que H. vê a si próprio como parte incongruente de um quadro:

Perto da meia noite telefonou-me a Adelina, já deitada, já preparada para a sua noite dolorosa, e eu sustentei uma conversa solta e normal, enquanto procurava não sentir os dedos insistentes que me investigavam o corpo. Despediu-se Adelina “até amanhã”, e eu “até amanhã”, enquanto a secretária Olga, um pouco fria subitamente, se levantava e começava a procurar a sua roupa. Sentia-me cansado demais para tentar compreender. Deixei-me ficar deitado, sobre os lençóis, porque gosto de estar nu e por saber que o meu corpo não é daqueles que irremediavelmente desarrumam o espaço. A idade ainda não destruiu tudo. A secretária Olga (porque será que me recuso a separar-lhe o nome da profissão? O nome da profissão?) acabou de vestir-se, e nesse instante o quadro que formávamos tornou-se incongruente, como o é o Concerto campestre (Giorgione) ou o seu reflexo oitocentista Déjeuner sur l’herbe (Manet), ou os quadros lunares de Delvaux, com a diferença de que neste caso o signor (ou monsieur) é que estava despido. A incongruência do quadro (o meu quadro) e dos quadros (Giorgione, Manet, Delvaux) era, no meu espírito, a mesma que reuniu o guarda-chuva e a máquina de costura sobre a mesa de dissecação (Lautréamont). (SARAMAGO, 2001, p. 64-65)

São leituras distintas de uma mesma origem, marcando uma espécie de “intertextualidade”. Esta seqüência interessa-nos, sobretudo, por colocar questões de dúvida de auto-

ria (no caso do *Concerto Campestre*, Giorgione e Ticiano), da releitura moderna (Manet) e da exceção no conjunto da obra de Paul Delvaux, que representa a contradição estética do surrealismo. A incongruência no caso da cena do romance se refere, no primeiro plano da narrativa, justamente à nudez de H., à inversão dos papéis no desenlace da cena (o homem permanece nu e deitado, e a mulher é que se veste e vai embora). Contudo, podemos obter uma outra leitura abaixo da superfície, que seria esta mesma incongruência declinada pelo narrador, referindo-se provavelmente ao paradoxo existente entre a nudez em contraponto à civilização como ocorre nos quadros mencionados. Antoine Compagnon diz que é nas pinturas de Manet, mais que em qualquer outro pintor, que podem ser observados os paradoxos da modernidade, em suas relações com o passado, com o novo e com a cultura popular. O quadro *Le Déjeuner sur l'herbe* foi exposto em 1863, no Salão dos Recusados, provocando escândalo. Foi recebido pelo público e pelos críticos como uma provocação. Como numa espécie de deboche, Manet pintava um modelo nu no cenário da vida moderna. Uma cena realista sem um sentido que fosse alegórico ao menos. O pintor se inspirou num quadro clássico, *Concert Champêtre*, de Giorgione (*Musée du Louvre*), hoje atribuído a Ticiano. Quadro esse que retomava para a sua composição, o grupo de dois rios e uma Ninfa, numa gravura difundida nos ateliês, a partir de um quadro de Rafael, o *Jugement de Paris* (Julgamento de Páris). Manet segue do que seria o ideal para o real, do objeto tido como mítico para o modelo atual. Despreza o movimento natural que seria do real para o ideal. Por isso, há a percepção de pastiche ou de quadro vivo, de paródia e de farsa.

Talvez Manet buscasse a composição de uma obra-prima moderna, ao promover uma ligação com a pintura dos grandes mestres por recursos técnicos mais simples. A mistura da tradição e do presente, da cultura de elite e da popular, fez com que esse quadro representasse um modelo de modernidade. Por essas razões, *Le Déjeuner sur l'herbe* reúne todos os traços que Baudelaire colocava como imprescindíveis à obra moderna. O fato do narrador de *Manual de pintura e caligrafia* trazer à superfície de sua narração tantas referências como as que enumeramos até o momento, indica-nos uma possível busca pela compreensão da literatura imersa na realidade do modernismo e pós-modernismo. Retomando as reflexões de Michel Foucault acerca da função do autor, lembramos que a mesma “está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por intermédio de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários eus em simultâneo, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar”. Assim como está referido no romance quando H. descreve o seu deslumbramento pelo trabalho de Vitale da Bologna (*Cenas da vida de S. António Abade*).

Fantásticas como um sonho vivido dentro doutro sonho, são as *Cenas da vida de S. António Abade*. Quase indecifráveis para quem, como eu, não seja familiar leitor da *Lenda Dourada* ou das *Vitae Patrum*, estes episódios contam, primeiro que o resto, histórias de pintura, e nesse domínio estão construídos com um saber que não é apenas precioso nos fundos de ouro: é-o também na disposição dos planos, ordenados segundo uma perspectiva múltipla que, no mesmo instante, coloca o observador em todos os pontos de visão possíveis. E a incongruência é tal que se vê assentar sobre um ladrilhado que, ao alongar-se para o interior do quadro, ignora completamente as leis da perspectiva renascentista, o edifício de um cárcere que a essas leis obedece até ao absurdo (SARAMAGO, 2001, p. 147).

Poderíamos tentar aproximar o máximo possível o conteúdo da narrativa saramaguiana em questão, das reflexões de Foucault, o que não parece cuidadoso e nem correto. Mas é inegável a familiaridade que a narração do romance apresenta com acepções e conceitos da filosofia e crítica literária contemporâneas, especialmente da francesa. É como um exercício empreendido no sentido da colocação do discurso ficcional em determinado sentido ideológico e que traduz um projeto literário. Pois se é certo que estará na eternidade a obra, e não o autor, convém entender qual a importância da intenção na realização de uma obra artística. Se as grandes obras são inesgotáveis, é porque cada nova geração as entende de uma nova maneira. Isto quer dizer que os leitores lá encontram sempre algo que se relacione com as suas próprias experiências. Portanto, mesmo tendo um sentido original e primeiro, e que tenha tido como critério a intenção do autor, a sua significação ao longo dos tempos é inesgotável, ainda que fora do contexto de seu surgimento. O sentido designa aquilo que permanece estável na recepção de um texto, enquanto a significação designa o que muda na recepção de um texto.

Nesse passo, como assevera Antoine Compagnon, toda interpretação é uma assertiva sobre uma intenção. Se a intenção do autor é negada, uma outra intenção toma seu lugar. E se assim é, extrair uma obra de seu contexto literário e histórico, é dar-lhe uma outra intenção, é fazer dela uma outra obra. A presunção e a negação da intencionalidade estabelecem uma dicotomia no campo dos estudos literários, que, no entanto, funciona também como um fator de equilíbrio para os excessos da contextualização histórica e biográfica na oposição mantida pela afirmação e negação concomitantes. O fato é que o desfecho de *Manual de pintura e caligrafia* toca um ponto de extrema relevância como emblema da obra moderna: o auto-retrato, considerado o gênero moderno por excelência. Tendo em vista que a obra moderna tem de fornecer o seu próprio manual e que é imprescindível o autocohecimento e a consciência crítica do artista, o auto-retrato representa neste final de romance a chegada esperada. H., o protagonista também percorre um caminho de autoconhecimento e descoberta do outro, chegando afinal ao seu próprio auto-retrato:

E agora, o retrato, o auto-retrato...

Tenho idéias definidas sobre o quadro. Haverá embaixo uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou um muro. Terei a mão esquerda pousada nesse balcão uniforme, liso, e a direita assente sobre ela, segurando umas folhas de papel. [...] O retrato de Paracelso pintado por Rubens é, sem dúvida, melhor do que este que me sairá das mãos: é

ele, porém, o meu modelo, a minha referência, é ele que está no retrato que descrevi. Este meu quadro, em suma (tal como fez, com boas razões, o manuscrito), não recusará a cópia, torná-la-á explícita. Por isso, é uma verificação. (SARAMAGO, 2001, p. 275).

Neste trecho em que o narrador chega ao fim do seu caminho interior, é o momento também da colocação metafórica da representação da realidade, em que a cópia pode dizer mais do que aquilo que é “copiado”, remetendo o leitor a uma única idéia: desconfiar sempre. A intertextualidade é uma característica importante nas narrativas saramaguianas e é baseada no uso repetido da paródia. Lembramos sua natureza intertextual, também chamada de “textofagia”, que pressupõe uma tradição literária da qual se apropria. É necessário que haja um leitor ideal com certa competência literária. Sua forma retórica de reescrita apresenta uma gradação que pode ir do desfiguramento à homenagem velada àquilo que se parodia. Vários nomes da literatura desfilam entre as frases dos romances de Saramago criando um discurso polifônico. Mas não parece existir uma coexistência de várias vozes, e sim a apropriação de outras falas que são imediatamente torcidas, des(dis)torcidas e recebem uma nova cor determinada pelo narrador. Com exceção de *Manual de pintura e caligrafia*, o romancista não avisa o leitor que está usando o recurso da paródia. Por isso, é muito difícil identificar essas relações intertextuais. O próprio Saramago reconhece essa dificuldade não apenas para os leitores, mas também para os tradutores de suas obras:

...há efetivamente um ponto que deveria ser considerado na altura da tradução: o ideal seria que os tradutores pudessem dispor também das passagens citadas, não isoladamente, mas no seu contexto próprio.

Aí está o peso que estas passagens têm em sua obra e quanto os leitores perdem se não conseguem identificá-las. Uma verdadeira literatura experimental em que a multiplicidade de vozes nos relatos atinge uma dimensão crítica que não perde de vista a criação artística e a originalidade. Todas as paródias, irônicas ou não, têm uma dupla função: ao mesmo tempo em que dão ao texto uma aparência inovadora, elas são a ligação que o romancista estabelece com a tradição literária, às vezes imitando-a, outras vezes polemizando com ela. A partir de um cenário histórico-social imerso no sebastianismo, mito messiânico que fundado na esperança de regresso do rei D. Sebastião, sobreviveu de forma ambígua entre a imaginação grandiosa do povo português e a consciência da decadência nacional, José Saramago coloca questionamentos profundos em *Manual de pintura e caligrafia*, ao transpor aspectos do movimento circular do espaço-tempo na representação da realidade à narrativa deste romance. É como contrapor Mito e História, e questionar essa contraposição, em repetição que volta ao mesmo ponto do qual se partiu, frente à linearidade inexorável do tempo no discurso “histórico” que tem o dever ético da fixação da verdade dos fatos para a eternidade. No entanto, é através da paródia que Saramago constrói um outro caminho, exemplificado pelo movimento dialético e espiral.

O narrador fragmentado que se interroga e se explica todo o tempo, apresenta uma postura de negação ao movimento circular do mito que não é capaz de libertar a sociedade portuguesa alienada e estagnada pelas correntes totalitárias. Em seu lugar toma a espiral, em que acontece o movimento circular que volta ao mesmo ponto, mas num plano diferente, implicando em elevação a um nível superior, e, deste modo, à possibilidade de um autoconhecimento e amadurecimento que possam alçar a sociedade portuguesa à vida moderna e às vicissitudes da globalização e do capitalismo. Remexendo as entranhas da autenticidade, da autoria e do seu papel como escritor, José Saramago revela no romance *Manual de pintura e caligrafia* todas as suas estratégias narrativas, sem pudor, inocentemente, como diria Baudelaire, mas também nos apresenta um inacreditável esboço arquitetônico do que será toda a sua obra que seguiu nestes últimos trinta anos. Ao leitor cabe, mais do nunca, levantar as tampas para apreender os recursos deste *mage* da Literatura Portuguesa contemporânea, pois já não há mais inocência, pistas ou revelações. Há muito mais do que a Arte.

Bibliografia

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e Literatura” (anexo), in: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.

LUÍS, Sara Belo. “Eram tempos, eram tempos”. Entrevista por José Saramago. Disponível em <http://visaoonline.clix.pt/default.asp?CpContentId=332027>. *Revista Visão*, n. 714, Lisboa, s/p, 9 Nov. 2006.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.

MARTINS, J. Cândido. “A paródia carnavalesca no surrealismo português e a teorização de Mikhail Bakhtine”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, n. 1, São Paulo, p. 61-74, 1998.

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

SANT'ANNA, Affonso R. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2002.

SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.