

## O PROJETO SARAMAGO

Nivaldo Medeiros Diógenes<sup>1</sup>

### RESUMO

É imprescindível destacar que a intenção do presente artigo é a de apenas querer expandir as possibilidades de leitura de um romance escrito por José Saramago, mas também conhecer a estruturação de sua literatura a partir de um elemento entendido como responsável para a formação da unidade orgânica (o limiar), que vincula um texto (romance) à obra como um todo. Com a análise de alguns fragmentos do romance *Manual de pintura e caligrafia*, pretende-se aplainar as camadas superficiais do texto para o desvelamento de um projeto literário, o mapa de entrada para o mundo saramaguiano, ou, pelo menos, uma obra antecipadora de muitas das questões retrabalhadas no futuro pelo autor.

**Palavras-chave:** José Saramago, Manual de pintura e caligrafia, romance e limiar.

### ABSTRACT

It is essential to point out that the intention of this article is not only to expand the possibilities of reading a novel written by José Saramago, but also know the structure of his literature from a knowledgeable element responsible for the formation of an organic unity (the threshold), which links a text (novel) to the work as a whole. With the analysis of some of the novel fragments of *Painting and Calligraphy Manual*, it is intended to flatten the surface layers of the text for the unveiling of a literary project, the input map for saramaguiano world, or at least a proactive work of many of author's future reworked issues.

**Keywords:** José Saramago, Painting and calligraphy manual, romance and threshold.

No conjunto de romances escritos por José Saramago repousa um “projeto”, tomando corpo à medida que as obras dialogam umas com as outras, e gerando, ainda que pequena, a silhueta de uma desejável sociedade humana. Já em *Manual de pintura e caligrafia* é possível notar o nascimento do *limiar*, enquanto invariante a sugerir gradativa evolução da consciência humana, possibilitando tornar-se a personagem sujeito das próprias ações frente à sociedade, em função da exercitação de um autoconhecimento.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade São Paulo. Professor da Universidade São Judas Tadeu, do Colégio Agostiniano São José e da SEE de São Paulo. E-mail: [redlly@ig.com.br](mailto:redlly@ig.com.br)

A quantidade relativamente pequena de estudos acerca dessa obra é significativa, cabendo uma pequena contribuição a ser dada. O esquecimento da crítica deve-se, provavelmente, a dois fatores: o primeiro coincide com a data de sua escrita, 1977, pois só a partir do livro *Levantado do chão* José Saramago começa a despertar a atenção dos críticos literários, em 1980, então; segundo, há uma considerável parte da crítica literária que, sem análises mais profundas e na tentativa de se definir o melhor em literatura<sup>2</sup>, mesmo que isso seja uma função primordial, condena uma obra ao limbo do esquecimento, por ser compreendida precocemente como produção menor e sem repercussão.

Por outro lado, à luz das palavras de Marlise Vaz Bridi, tem-se que o *Manual de pintura e caligrafia* é um livro significativo porque

(...) a um só tempo, representa o ponto de partida para muitos aspectos da obra de Saramago e diferencia-se muito dela. Obviamente, tal observação só pode se constituir a partir de uma perspectiva de conjunto, quando aquela obra se insere numa série e vemo-la com os olhos de quem já conhece o todo. O *Manual* por instituir como enunciador um pintor – mais precisamente, um pintor de retratos (na era da fotografia) – desprovido de talento segundo sua própria avaliação, mas amplamente dotado de sensibilidade para fruir, analisar e interpretar as artes plásticas<sup>3</sup>.

Em consonância com as sugestões apresentadas por Marlise Vaz Bridi, analisar-se-á o *Manual* enquanto grau zero da forma romance<sup>4</sup>, quando se pensa nessa obra como uma

<sup>2</sup> Observe-se, por exemplo, o que o biógrafo João Marques Lopes fala a respeito do romance *Caim*, negativamente: Em *Caim*, o último livro e o que levou menos tempo de elaboração (apenas quatro meses), Saramago retomou a linha de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e tornou a irritar os setores mais conservadores da Igreja Católica (...). Por certo, o livro tem certa dimensão filosófica graças às constantes interpelações e práticas desconstrutivas dos dogmas teológicos do Velho Testamento, retomando o confronto entre a racionalidade e irracionalidade que já chamara várias vezes a atenção de José Saramago. Contudo, nada parece acrescentar de inovador à carreira do autor (LOPES, 2010, p. 171-172).

<sup>3</sup> Vale ressaltar que o fragmento citado é parte de um texto originariamente apresentado em italiano, cuja versão em português foi prontamente disponibilizada pela autora: (...) *um libro cher appresenta il punto di partenza di molteile mentidell'operadi Saramago e al tempo stesso se ne distingue. Ovviamente, tale osservazione si può costruire solo partend da um prospettiva di totalità um volta chequell'opera si inserisce in um serie e la si puòvedere um gliocchidi chi giàconosce Il Manualenell'istituire como narratore um pittore, più precisamente um pittore diri tratti (nell'a readella fotografia) privo di talento secondo il suo giudizio, maampiamente dotato disensibilità per poterfruire, analizzare ed interpretar ele arti plastiche* (BRIDI. In: CREATI e PAMIO, 1998, p. 48).

<sup>4</sup> Diferentemente do conceito cunhado por Roland Barthes, entende-se o *grau zero*, aqui, não apenas como a gênese do ideário saramaguiano, mas também como o início de um projeto em que as concepções literárias que seriam trabalhadas no futuro estariam sendo apresentadas, salvaguardadas as significações possíveis para a narrativa *Manual de pintura e caligrafia*, se estudada isoladamente. Além disso, em sua primeira edição, publicada por Moraes editores, o *Manual de pintura e caligrafia* traz como subtítulo “*Ensaio de romance*”, bem como uma dedicatória à Isabel da Nóbrega, depois excluída das demais reedições.

das partes que compõe um grande projeto literário bem sucedido, digno de recebimento do Nobel de Literatura, ainda que para muitos tal premiação seja vista apenas como corriqueiro ato político. A análise tem por objetivo desvelar a constituição de um conjunto de imagens – ideias – que, mais tarde, foram amplamente difundidas em outros romances, conforme as próprias palavras de Saramago apontam, em entrevista concedida a César Antonio Molina:

SARAMAGO: *Manual de pintura e caligrafia* quer expressar, no fundo, o que é a verdade, o que é realmente verdadeiro e o que é falso, quem é aquele que sente em mim, que relação de conciliação ou de contradição existe em tudo aquilo que no final das contas nós somos (...) neste livro, estivesse não só fazendo uma reflexão indireta sobre o meu passado como escritor, mas também como uma espécie de antecipação sobre uma reflexão que apareceria mais desenvolvida depois, e que, no fundo, é uma reflexão sobre o tempo, uma meditação sobre a minha relação com o tempo (MOLINA, 1990, p. 247).

É possível evidenciar, mesmo a partir de uma entrevista em que o autor sempre possa dizer ou desdizer, depois, as suas afirmações, haver uma preocupação em relação à questão do tempo, porém, esta explicitamente não se limitou ao espaço de um romance apenas, posto que “apareceria mais desenvolvida depois”. Ou seja, de forma latente, há uma confirmação no sentido de continuidade para o aprimoramento de um ideal, uma prática artística de retrabalhar as ideias que coabita praticamente toda a trajetória literária saramaguiana. Para o presente artigo, melhor ajustável à noção de projeto e/ou manual para a vida.

Em outro exemplo, ao comentar sobre o livro de contos *Objeto quase*, José Saramago diz que esse “tem um projeto e um plano, propõe-se claramente contra a alienação” (SARAMAGO, 1978). Nesse mesmo passo, em uma fala tocante ao futuro de suas narrativas, observe-se a passagem seguinte em entrevista concedida a Clara Ferreira Alves.

SARAMAGO: Se continuo como até agora, com a mesma energia e saúde, penso escrever ao menos três ou quatro romances mais. O último deles se intitulará *O livro das tentações*, e será um compêndio de reflexões, pequenas anedotas e vivências pessoais (ALVES, 1989).

Em verdade, essa última parte do projeto de José Saramago não se concretizou. A rigor, o romance *Caim* é a narrativa final de sua produção artística. No entanto, pode ser

apontado como um traço forte a preocupação que o autor sempre deixou ver: anunciar parte daquilo a ser trabalhado no futuro ou, pelo menos, antecipar algo já existente, mesmo que de forma embrionária em seus pensamentos e/ou iniciado enquanto material literário.

Não se pode esquecer que o relato de *Manual de pintura e caligrafia* é feito por um pintor, denominado H., compartilhando com o leitor as suas vivências, a atividade artística do pintar e, também, de forma inaugural, a escrita. Com isso, a nova experiência confessada, no ato de escrever, quer estimular uma incessante procura em direção à mudança da arte e da vida. Para tanto, são trazidas à análise, por meio do narrador, as camadas mais profundas do sujeito e da sociedade, utilizando um afastamento do mundo objetivo, da crítica às relações humanas e da variação comportamental diante da arte da escrita, esta última enquanto simulacro para a existência da humanidade, posto que as “linhas podem prolongar-se infinitamente”.

A palavra *manual* estabelece, fora do contexto literário da obra de Saramago, um tipo de escrita injuntiva que se faz à medida que o leitor se subordina às instruções para a instalação, por exemplo, de aparelhos eletrônicos, montagem de estruturas móveis, etc. Porém, inserida no contexto do romance, há uma similaridade para a temática da orientação quando se relembra dos manuais tão caros no passado enquanto fórmulas prontas para a produção artística, vale recuperar a importância da *Arte Poética*<sup>5</sup>, de Horácio, na teorização do neoclassicismo português<sup>6</sup>.

Nesse sentido, o título do romance já aproxima literatura e pintura intencionalmente, enquanto formas para a produção de um labor manual. A presente análise deve encaminhar-se para um diálogo entre duas mídias, que até podem estar posicionadas polemicamente, enquanto diferentes vozes de interpretação do mundo, mas que se coadunam também quando reconhecida a condição de espaços plenos em arte por serem guiados pelas mãos humanas, e, dessa forma, habilitadas para descortinarem uma mesma

---

<sup>5</sup> Cita-se aqui um fragmento da obra de Horácio para que se note o tom injuntivo de seu discurso, a ponto de se tornar uma rígida fonte teórica: “As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para lhes relatar logo mais uma testemunha eloquente. Não vá Medeia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmutará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1990, p. 3).

<sup>6</sup> Segundo Emília M. Rocha de Oliveira, a exemplo de Francisco José Freire, muitos outros pensadores, sobretudo nos últimos quarenta anos do século XVIII, decidem perfilhar não apenas os fundamentos teóricos de Horácio, como, aliás, já o haviam feito os quinhentistas Sá de Miranda e, sobretudo, António Ferreira, mas também traduzir e até mesmo comentar o texto horaciano.

verdade por vias distintas.

### **As instruções do *Manual de pintura e caligrafia***

Nada repreende melhor a maior parte dos homens do que a pintura dos seus defeitos.

Molière

Em primeiro momento, o romance é apresentado com uma espécie de reflexão que transcende os limites da pintura.

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermédia, ou interrompereii uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual. Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escrita falhar, se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se em suma, for acto de desonestidade o simples gesto de agarrar um pincel ou numa caneta, se, uma vez mais em suma (a primeira vez não o chegou a ser), a mim mesmo dever recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades (SARAMAGO, 2007, p. 5-6).

Muitas problemáticas foram colocadas nesse parágrafo e, em boa medida, é possível entendê-lo, também, como uma espécie de núcleo para a continuidade da narrativa<sup>7</sup>. A referência inicial alude à pintura de um segundo quadro, que jamais será terminado, porém tal trabalho infinito não ocorre apenas pela pintura da obra, mas também por sua transposição à escrita, ou seja, ele se propaga eternamente na condição de palavra. Sugere-

---

<sup>7</sup> Desde já, revela-se o narrador-personagem estar em pleno conflito por ser um pintor acadêmico, segundo o próprio, medíocre, que passa a estar sujeito às oscilações de mercado e gosto de uma clientela que não sabe o que realmente seja arte, bem como a sociedade portuguesa retratada com o caso do regime salazarista nos primeiros anos da década de 70. Vale destacar também o fato da narração ser feita em primeira pessoa, acentuando um caráter íntimo ao discurso proferido.

se, assim, que os dois quadros matizam a própria existência humana, isto é, o primeiro é simplesmente uma cópia do modelo, já o segundo, afirma-se como interpretação, cabendo as suas devidas alterações, imperfeições e comentários, para o ato de escrever. Em suma, as duas peças se fazem como distintas posições em relação ao mesmo modelo e, por extensão, ao mundo que circunscreve tal objeto. Reside, aqui, uma condição continuamente trabalhada por Saramago em sua obra: *sempre apresentar outra possibilidade para um determinado objeto*<sup>8</sup>.

Outro ponto a ser destacado é a divisão dos atos criadores, ou seja, a arte de pintar em comparação a de escrever. O percurso proposto vai das pinceladas, enquanto velha forma de criar o mundo, para o narrador H., até que se atinja uma nova via, a escrita. Isso se desenvolve na narrativa a partir da explicitação que o narrador faz em relação a um momento mágico, o da produção de um novo quadro.

É isto que sinto (ou de maneira confusa, sem gumes nem polpas vivas) quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo (amanuense de registo civil sem arquivos) que poderei escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer (*Idem*, 2007, p. 6).

Vê-se aqui, inicialmente, uma concepção de arte pictórica, um universo branco a ser colorido, cujo nascimento ainda está por vir, e, com o trabalho artístico, uma nova vida surge para o mundo. Há o estabelecimento, para o universo da pintura, de uma equiparação entre o homem e o sujeito mágico-criador.

Ao se tomar o romance *Manual de pintura e caligrafia* como um projeto, capaz de antecipar as obras futuras de Saramago, esse fragmento dialoga com outro romance escrito em 1997. Em *Todos os nomes*, Saramago criou uma personagem chamada seu José, trabalhador assíduo de um cartório de registro civil que, ao longo da narrativa, vai coligindo registros de pessoas famosas até se defrontar aleatoriamente com o de uma pessoa comum. Então, diante do novo e tomado por uma força insólita, decide procurar

---

<sup>8</sup> A prática de pensar outra possibilidade para aquilo que fora determinado como uma verdade absoluta permeia praticamente todas as criações romanescas saramaguianas, mas isso aparece de forma mais bem definida no romance *História do cerco de Lisboa*, em que a inserção da palavra “não”, da parte de um revisor de provas de livros, além de promover uma alteração polar no discurso “verdade” da história, sugere, por outro lado, a criação simultânea de uma nova versão.

incansavelmente a mulher, base daquelas informações. Não obstante, ao descobrir que ela estava morta, a vida da personagem curto-circuita e, ao final da narrativa, seu José, com a autorização de seu superior imediato, tornou essa mulher à vida, com a escritura de uma nova certidão de nascimento. Portanto, no fragmento citado acima de *Manual de pintura e caligrafia*, tem-se, em boa medida, o encapsulamento do mote do romance *Todos os nomes*.

Dando continuidade na apresentação de seus ideais, o narrador revela o gênero de sua arte. Porém, como se pode observar no fragmento a seguir, nas entrelinhas desta introdução encontra-se uma querela bastante significativa para a formação do projeto saramaguiano.

Há ocasiões em que penso e me convenço de que sou o único pintor de retratos que resta, e que depois de mim não se perderá mais tempo em poses fatigantes, a procurar semelhanças que a toda a hora se escapam, quando a fotografia, agora feita arte por obra de filtros e emulsões, parece afinal muito mais capaz de romper as epidermes e mostrar a primeira camada íntima das pessoas. Divirto-me a pensar que cultivo uma arte morta, graças à qual, por intermédio da minha falibilidade, as pessoas acreditam fixar uma certa agradável imagem de si mesmas, organizada em relações de certeza, de uma eternidade que não começa só quando o retrato se conclui, mas que vem de antes, de sempre, como alguma coisa que existiu sempre só porque existe agora, uma eternidade que é contada no sentido do zero (p. 8).

Claramente foram apresentadas as partes de uma contenda, ou seja, a pintura de quadros *versus* a fotografia, como distintas visões de mundo. A pintura de quadros, à maneira realista, é posta à margem dos hábitos de uma atualidade, incomodando até com “as poses fatigantes”, ou seja, a arte de H. é o resquício de um passado praticamente esquecido. Ao passo que com a fotografia insinua-se uma otimização em relação ao tempo das “poses”, positivando-se a racionalização humana em detrimento à sensibilidade.

Segundo as palavras de Jürgen Habermas, a fotografia parece indiciar o “mundo da vida racionalizada” que “é caracterizado antes por um relacionamento reflexivo com tradições que perderam sua espontaneidade natural” (HABERMAS, 2002, p. 4). O gradativo desuso da pintura de retratos à maneira realista é, em *Manual de pintura e caligrafia*, o *status quo* de uma vida moderna que devora qualquer oposição. Dessa forma, a “falibilidade” não diz respeito apenas à arte praticada por H., mas também a um modo de

compreensão e posicionamento ante a vida, em que as camadas que tangem ao econômico começam a ser percebidas<sup>9</sup> e, por sua vez, são significativas para uma nova estrutura social que vai se formando.

Outro ponto significativo encontra-se na afirmação de H. ao cultivar uma “arte morta”, que, de forma autoquestionadora, além de sugerir a transformação dos atos criadores de um período à frente do seu, cria um novo paradigma em relação ao tempo e ao espaço. Walter Benjamin diz sobre o quadro que “nada garante sua duração eterna” (BENJAMIM, 1994, p. 193) –, e direcionando essas palavras ao *Manual*, percebe-se haver, como pressuposta atribuição ao projeto saramaguiano, a fixação de uma temática para a recriação ficcional de condições em que o esquecido ressurja na atualidade. Dessa forma, é construída uma possibilidade de reativação para algo tipicamente humano, mas, por repetidas vezes, esmaecido pelas atuais condições de vida. Com o advento da modernidade e todo o seu fluxo de preocupações, girando em torno de um eixo econômico, a percepção que o sujeito tem em relação ao objeto e às pessoas não ultrapassa “a primeira camada íntima”, culminando em um alienante processo de individuação, digno de ser uma das molas propulsoras para o romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Ampliando um pouco mais a discussão acerca da temática da percepção humana, como se aponta a seguir, expõe-se significativamente a escrita por meio de um diário, cujos objetos que o compõem não estão restritos apenas ao universo criativo de seu autor. Em boa medida, tal exercício aguça a capacidade interpretativa de H. ante o seu modelo, S.

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 ideia de 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, 2007, p. 16).

Com o novo hábito de escrever surge também para H. uma inédita via para

---

<sup>9</sup> Como aponta Mike Featherstone, existe um paradoxo nos intelectuais e artistas: “sua dependência do mercado e, no entanto, sua repulsa e seu desejo de independência em relação a ele” (FEATHERSTONE, 1997, p. 43-44).

compreender o mundo, suplementando a primeira – a pintura – e dando condições para uma tentativa de se organizar o caos de sua vida. Mesmo porque o ato de escrever desperta em H. uma sensação desconhecida: com o exercício da crítica, descobre novas cores para aquilo que o incomoda e está além dos limites representáveis pela forma.

Não creio que S. seja rico milionário, naquele sentido que hoje merece a designação, mas tem dinheiro farto. É uma coisa que se sente no próprio modo de acender o cigarro, na maneira de olhar: o rico nunca vê, nunca repara, apenas olha, e acende os cigarros com o ar de quem esperaria que já viessem acesos: o rico acende o cigarro ofendido, isto é, rico acende ofendido o cigarro, porque não há, ali, acaso, ninguém que lho acenda (*Idem*, 2007, p. 18).

Por detrás da imagem do acender o cigarro têm-se as primeiras reflexões para a composição de uma teoria do olhar<sup>10</sup> desenvolvida por Saramago. Em seguida, salta aos olhos outro traço forte de coloração marxista que, a rigor, exerceu função deliberada na sua literatura desde a fase formativa<sup>11</sup> até o final da carreira, mas importante por lhe fornecer o material para a criação de uma significativa invariante artística, ou seja, trazer à baila as condições peculiares de vida daqueles à margem da sociedade. No caso de *Manual de pintura e caligrafia*, é dito que “a vida é muito mais feita de banalidade, de palidez, de barba mal rapada ou mal crescida, de hálito sem frescura, de cheiro de corpo nem sempre lavado” (p. 19). Enfim, a latente ojeriza deflagrada no ato de acender o cigarro do rico é a centelha que faz pulsar um conjunto de imagens crítico-socialistas ao longo do romance, e, para o presente estudo, um piloto do *limiar da sociedade*, criado em detrimento à conservação de um meio de vida com tantos desequilíbrios e diferenças sociais.

É, portanto, ao ato de escrever, mais especificamente por suas inerentes qualidades, que se apresenta a possibilidade de compreensão do mundo.

Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços (p. 19-20).

<sup>10</sup> Saramago propõe uma divisão entre o *ver*, o *olhar* e o *enxergar*, que, em *Manual de pintura e caligrafia*, será apresentada para o leitor pormenorizadamente ao longo da narrativa.

<sup>11</sup> Para o teórico Horácio Costa essa fase vai desde a escritura do primeiro livro, *Terra do pecado*, de 1947, até a publicação da peça teatral *Que Farei com Este Livro?*, de 1980.

Está-se diante de uma construção textual capaz de aplainar um caminho para que se vislumbre o trabalho das partes de um sistema caracterizado caoticamente. É por meio da fragmentação e de como cada item atua que se provoca determinado efeito no interior do todo, ou seja, do objeto S. O escrever, mesmo a partir de uma relação mecânica com o pensamento, letras e som, propicia extrapolar o primeiro plano suplantado por uma forma de arte e comunicação a ser fruída distintamente, como é o caso da pintura. Nesse momento, pela reflexão que o ato de escrever possibilita, e em consonância com as suas regras próprias<sup>12</sup>, inicia-se um processo de mudança em relação à compreensão, que capta o mundo em sua complexidade e ambivalência, diferentemente da pintura.

O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo na vida de S. E tudo relatar por escrito, distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pinte (p. 20-21).

Essa missão imposta a si mesmo por H., ou seja, dar uma segunda visão sobre determinado objeto, quando se pensa na produção artístico-romanesca de Saramago, torna-se uma exercitação inicial para que, mais tarde, tal procedimento se transforme em uma das principais peculiaridades das suas narrativas e de seu projeto literário como um todo. Isso fica mais evidente, por exemplo, em *Memorial do Convento*, quando se sugere uma comparação entre o casal real, D. João V e D. Maria Ana Josefa, em relação a um casal do povo, Baltasar e Blimunda. Nesse sentido, a obra deixa soar como falacioso o discurso histórico, em que o casal real parece exercer um papel tão importante quanto o do casal dos excluídos, no caso, o do povo. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, afirma que

O *Memorial do Convento* rebela-se contra a visão de uma História que coloca o rei como sujeito da acção de <<erguer>> o Convento de Mafra. Questiona essa sintaxe comprometida com a ideologia dos dominantes e propõe-se a resgatar o papel dos oprimidos ao escrever o seu memorial (SILVA, 1989, p. 33).

---

<sup>12</sup> Segundo G. E. Lessing, ao distinguir o artista do poeta “É portanto certo: a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista (LESSING, 2011, p. 213), ou seja, cada arte, tanto a literatura bem como a pintura, possuem objetivos claramente distintos.

Ademais, é relevante também apontar outra equiparação entre a pintura e a escrita, como o fragmento a seguir deixa ver, em que há uma justificativa semi-simbolizando<sup>13</sup> o recurso empregado.

Tenho ainda outra razão, uma confusa razão, talvez um tortuoso artifício, para não escrever extensamente os nomes: no meu ofício (que é o de pintar) começamos por aplicar as cores tal como vêm nos tubos, que têm nomes que parecem fixados para todo o sempre. Mas ao juntá-las na paleta ou na tela, a mínima sobreposição as modifica, ou a luz, e uma cor é ainda o que era, mais a cor vizinha, mais a junção das duas, e a(s) nova(s) cor(es) que daí resulta(m) entra(m) na gama permanentemente instável para repetir o processo, ao mesmo tempo multiplicador e multiplicando (SARAMAGO, 2007, p. 24).

Aqui é possível perceber o caminho seguido por Saramago, culminando em uma peculiar utilização dos nomes, substituídos por generalizações que se homogeneizam. Por outro lado, desperta interesse a comparação feita entre um nome e uma cor, já que a abreviação é justificada por uma suposta relação artística, ou seja, conforme as cores se misturam com outras na tela, a primeira denominação miscigena-se e, dessa forma, parece ficar estabelecido que os nomes das cores, bem como o das pessoas, não conseguem expressar a realidade. Isso foi mais bem trabalhado, por exemplo, nos romances *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*<sup>14</sup>: a mesma cor branca metaforiza tanto a cegueira, bem como a lucidez<sup>15</sup>. Enfim, por meio do fazer artístico sobre a ambivalência inerente ao signo, o objeto é ressignificado contextualmente, ainda que a sua camada superficial oblitere a visualização de tal fenômeno. Não se pode esquecer também da

<sup>13</sup> Entende-se o semi-símbolo como a relação entre a expressão e o conteúdo, que deixa de ser convencional ou imotivado, posto que os traços reiterados da expressão, além de “concretizarem os temas abstratos, instituem uma nova perspectiva de visão e de compreensão do mundo” (BARROS, 2002, p. 89).

<sup>14</sup> Em ambos romances, ainda que *Ensaio sobre a Lucidez* seja, a rigor, uma continuação de *Ensaio sobre a Cegueira*, tem-se as mesmas denominações que universalizam as personagens, ou seja, a humanidade está representada com o médico, a mulher do médico, o menino estrábico, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o ladrão, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego etc. Já no filme, *Ensaio sobre a cegueira*, o diretor Fernando Meirelles, amplia essa questão ao escolher etnias distintas para algumas personagens: o médico – branco da América do norte –, a mulher do médico – branca nórdica –, o primeiro cego e a mulher do primeiro cego – orientais –, a rapariga dos óculos escuros, o ladrão e o chefe dos cegos maus – latino-americanos –, e o velho da venda preta – afrodescendente.

<sup>15</sup> Na nossa dissertação de mestrado – *Os brancos do desassossego: uma doutrina das cores segundo José Saramago* –, procurou-se estudar tal aspecto, considerando finalmente que Saramago em suas obras faz uso de alguns tipos distintos de cores: as naturais, as figurativas e as dialógicas.

novela<sup>16</sup> *A viagem do elefante*, porque um novo procedimento entre cor e nome se faz presente, porém, misturados, agora, de forma insólita na nomeação do protagonista<sup>17</sup>.

Com o recorte textual seguinte de *Manual de pintura e caligrafia* há a apresentação de uma justificativa que procura, em primeiro momento, encerrar a problemática das incorretas fundamentações para a ação de dar nome aos seres. No entanto, simultaneamente, recupera o mote de outra narrativa.

Qualquer homem também é isto, enquanto não morre (morto já não é mais possível saber quem foi): dar-lhe nome é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado. Deixa-o indeterminado a inicial simples, mas determinando-se no movimento (*Idem*, 2007, p. 24).

É possível visualizar uma antecipação do romance *Todos os Nomes*. A pulsão da personagem seu José de ir à procura da *mulher desconhecida* é uma tentativa de cravá-la em um ponto da história, ainda que o leitor não fique sabendo efetivamente quem seria a tal mulher, qual o seu nome, mas, por outro lado, concretiza-se, para a narrativa, uma existência incontestável. Sendo, portanto, essa a missão nobre da humanidade, não se esquecer de qualquer ser vivente, até mesmo dos desconhecidos. Em suma, tanto em *Todos os Nomes*, mas experimentalmente em *Manual de pintura e caligrafia*, a nomeação é um dos índices da falência da humanidade, além de aludir à imagem do esquecimento daqueles que contribuíram para a sustentação da vida, mas não tiveram condições de se fazerem conhecidos.

A generalização dos nomes estabelece uma homogeneização<sup>18</sup>, aqui, no romance, ante a incerteza e, nesse sentido, projeta-se uma busca constante: “os sons que são os nomes que a seguir vão escritos para reconhecer o que é o vazio de um nome acabado” (p. 24). De fato, está-se diante de um princípio de não fechamento das personagens, no entanto, isso não se expande à obra, uma vez que há submissão das personagens aos empreendimentos do narrador, tanto quanto do autor. Mas é exatamente a sensação de

<sup>16</sup> Ainda que seja considerada como uma novela, sob o meu ponto de vista, a obra trata-se de um romance.

<sup>17</sup> Em um diálogo da narrativa observa-se: “Esqueci-me do significado do cornaca, como era ele, estava perguntando o rei, Branco, meu senhor, subhro significa branco, ainda que não o pareça”. (SARAMAGO, 2008, p. 32).

<sup>18</sup> Dar um nome serve tanto para tornar um sujeito indivíduo como parte de uma família, onde possuirá laços, e identidade para a sociedade. Porém, segundo Daniel de Oliveira Gomes, o importante do processo enunciativo da nomeação está na possibilidade de envolvimento de lugares diversos, o que diz respeito ao fato de que uma enunciação que nomeia pode evocar enunciações diversas (GOMES, 2011, p. 198).

carência, sintomaticamente iniciada com a identificação dos sujeitos da narrativa, que ampara uma criação muito própria de Saramago, mesmo não sendo nova na literatura – a reflexão sobre a cegueira<sup>19</sup>.

Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para olhos da águia, como é a pele de Julieta? Que foi que viu Édipo quando com as suas próprias unhas se cegou? (p. 28)

Com um potencial de abordagem muito significativo, a recuperação de *Ensaio sobre a cegueira* é patente, uma vez que tal romance trabalha à exaustão a temática da cegueira e, nesse sentido, consolida literariamente o desenvolvimento de uma teoria própria sobre o olhar. Não obstante, o que surge em relevo é a imagem de um Saramago leitor, que, aqui, busca firmar argumentos a partir da intertextualidade.

Em suma, é característico da produção saramaguiana o mergulho nas narrativas alheias e o deslocamento, para a sua, de questões e lacunas que a tradição literária deixa aparecer. O efeito paródico<sup>20</sup> salta da literatura de José Saramago enquanto interação dialógica com o passado e, talvez, por meio de tal hábito artístico o autor tenha chegado a desenvolver outro traço forte em sua obra com as intratextualidades, constituindo, por outro lado, um projeto que vai se desenhando à medida que o leitor participa de cada obra do autor, desde que vá reconstruindo e vinculando uma pista a outra.

## Referências

ALVES, Clara Ferreira. *O cerco a José Saramago*. Lisboa: Expresso, 1989.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

<sup>19</sup> No livro *A cegueira e o saber*, Afonso Romano Sant'Anna pavimenta um caminho ao longo da história da literatura e da cultura ocidental, deixando ver como o tema da cegueira foi tratado por diversos artistas, inclusive José Saramago.

<sup>20</sup> Considera-se, nesse momento, a “paródia” como um texto criado a partir de um referencial que se situa independentemente da citação, tomando como base o termo cunhado por Linda Hutcheon, em que a paródia é percebida como um canto ao lado de outro.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol I. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRIDI, Marlise Vaz. *Saramago, lettore di immagini*. In: CREATI, Iginio e PAMIO, Massimo. *Saramago: um Nobel per i Portogallo*. Penne: NoUbs, 1998.

COSTA, Horácio. *José Saramago: el periodo formativo*. México: FCE, 2004.

GOMES, Daniel de Oliveira. *Poder e espaço em Saramago: acerca do mal-estar na pós-modernidade*. Paraná: Estúdio Texto, 2011.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LESSING, G.E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

SARAMAGO, José. *Andamos à procura de uma outra forma de ser escritor*. Lisboa: Diário popular, 6 de abril, 1978.

\_\_\_\_\_. *Manual de pintura e caligrafia*. São: Companhia das Letras, 2007.