

# SARAMAGO: UM AUTO-RETRATO DA ESCRITA

Leão de Alencar Júnior<sup>1</sup>

## Resumo

*Os processos de representação escrita e pictórica se vinculam com a constituição do sujeito em Manual de pintura e caligrafia, de José Saramago. Na obra, a voz autoral se afirma na pluralidade e no vicariato, criando as condições propícias da aprendizagem de si e do outro.*

**Palavras-chave:** José Saramago; literatura portuguesa; romance português; sujeito.

## Abstract

*The written and pictorial representation processes are linked to the constitution of the Subject in Manual de pintura e caligrafia, by José Saramago. In the work, the author's voice defines itself in the means of plurality and person vicarious substitutions, what offers propitious conditions to the learning both of the self and the other.*

**Key words:** José Saramago; Portuguese literature; Portuguese novel; subject.

Começo pela reflexão de Octávio Paz sobre a diferenciação entre o sujeito e o objeto:

*Se todo objeto é, de alguma forma, parte do sujeito cognoscente – limite fatal do saber, ao mesmo que única possibilidade de conhecer -, o que dizer da linguagem? As fronteiras entre objeto e sujeito mostram-se aqui particularmente indecisas. A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. (1982:37)*

Enquanto ser da palavra, inserido em sociedades que falam, o homem se faz sujeito pela palavra, nasce com a

linguagem: “Para dizer-se homem, o homem precisa de uma linguagem, isto é, da própria cultura”. (BARTHES, 1988:105) A realidade em que se engendram os sujeitos não se objetiva plenamente em uma totalidade, apreensível em seu fechamento, devido a seu potencial de significação praticamente inesgotável e porque nos gera tanto quanto a podemos gerar. Ao passar da língua-sistema ao uso particular, as maneiras pessoais do falar, do agir, do sentir se destacam, estilizando uma identidade que nos permite ligar, numa primeira instância, o indivíduo ao sujeito. Em seu discurso, a pessoa demarca o seu lugar, relativo e relacional, frente ao (lugar do) seu outro. Quando lidamos com obras literárias, pensa-se o sujeito dentro das várias instâncias que ele ocupa. Numa narrativa ficcional, podem-se localizar, com maior ou menor grau de problematização, sujeitos-autores, sujeitos-narradores, sujeitos-leitores, sujeitos-personagens. Estes construtos discursivos deslocam-se por uma série de ocupações, consentindo com o resvalamento das vozes e liberando o jogo das consciências. É verdade que, nas narrativas ficcionais predominantemente monológicas, os sujeitos mantêm-se restritos a posições bastante limitadas, o que não impede, mesmo assim, a constituição e o desenvolvimento das máscaras e das vozes de cada sujeito.

Umberto Eco observou como os desdobramentos dos sujeitos e as ocupações dos lugares podem ganhar o caráter de um charada em um conto de Poe. (1994:26). Os estudos da interdiscursividade – dentre eles, o de Bakhtin – têm atentado para as realizações polifônicas e os múltiplos planos que envolvem os sujeitos durante os processos de comunicação verbal. Embora o tempo presente ancore fisicamente o indivíduo num ato de fala, as temporalidades do discurso que envolvem a enunciação do sujeito não se reduzem a dimensões totalmente estabelecidas. A redução do sujeito à dimensão empírica e histórica do

<sup>1</sup> Doutor em Letras e Professor Adjunto de Teoria da Literatura da UFC.

falante-escritor termina por empobrecer a apreensão textual. Por acréscimo, descaracteriza as qualidades da literatura de ficção, por não considerar o fato de que um texto literário guarda a memória e os fragmentos de outros textos, com eles possibilitando um permanente diálogo. Por isso, os tempos e as vozes tendem a ser orquestrados e não lineares. Descentrado e descentralizador, o discurso dialógico é móvel, daí poder propor uma transgressão, gerada na sua própria sistemática. Uma tal conceituação abre margem para que se compreenda que “O texto não é o discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso. O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia.” (PERRONE-MOISÉS, 1993:49)

*Manual de pintura e caligrafia* supera os limites convencionais da construção romanesca, por ser também narrativa de viagem e composição autobiográfica, utopia ou projeto político realizado. Pode-se considerá-lo um ensaio sobre a representação estética, da mesma forma como nele se pode ver um estudo sobre a ficcionalização dos afetos, do eu na sua relação constitutiva com o outro. Por não resultar de um escritor que esmiuça estados de alma, a escrita alegórica saramaguiana incorpora a magia das *artemages*, ao seguir um projeto ético e político amplamente conhecido, sem se tornar, por isso, dogmático. O convite à reflexão sobre a realidade atual não se funda em qualquer realismo ingênuo, mas reforça as questões fundamentais que acompanham os homens em seus percursos na História.

*Embora seja mestre em dar vida e ação aos dados documentais, em reconstruir ambientes e personagens de outras épocas, também é mestre na desconstrução de todo realismo, pelos voluntários anacronismos, pelas bruscas mudanças de enunciador e de tom, pela mistura de registros altos e baixos, pela introdução de eventos fantásticos na trama oficial ou cotidiana, pela interferência irônica do narrador.* (PERRONE-MOISÉS, 2000: 188)

A tantas possibilidades de compreensão e leitura da obra, somam-se os aspectos que problematizam a invenção do narrador, sujeito inconcluso que escapa à categorização e à tipificação universalizadora próprias aos chamados romances realistas, como também à excessiva subjetivação das narrativas ditas psicológicas. Aquele que se afirma no que pronuncia é, na realidade, um eu que evolui a cada instante preciso, em processo de busca de um saber, eu “fundamentalmente diferente do que era um segundo antes, algumas vezes o contrário, mas sem dúvida, sempre, outro.” (p.44-45) Não há, portanto, como acatar regras típicas do gênero biográfico, de tom confessional ou não, que terminam por compor a imagem pessoal e totalizadora de uma “vida completa”. H lança “sobre a trans-

parência do vidro que (me) sou os mil pedaços da circunstância, os sedimentos da poeira entre o ar e a narina”. (p.105) Fracassa a ilusão do relato cuja finalidade é iluminar a existência do indivíduo, destacando-a do conjunto, até porque um ser humano, como a cultura em que se insere, se compõe “de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram, convicções que esse nome se dão e tanto lhes basta”. (p.107)

A perda da unicidade do sujeito começa com a negação dos nome próprio, motivo reiterado na ficção de José Saramago. Dificultada, a identificação passa a depender de uma letra, como a inicial S presente em uma longa enumeração onomástica. A inserção do nome de Saramago nesta lista insinua a pluralidade do sujeito-escritor, os vários eus provisórios ou vicários que habitam a pronominalidade de quem narra-escreve:

*posso aqui confessar que sempre me fascinaram as fileiras, o ser plural, ter a minha própria força e ao mesmo tempo toda a força dos Tetrarcas multiplicados, mil vezes quatro, quatro vezes mil, e a inteligência multiplicada também, e a sensibilidade, e o suor, e o trabalho, sim o trabalho, quatro mil vezes um.* (p.156)

Para que cada um construa sua imagem de S. - uma imagem e nunca uma existência ontológica de ilusória facticidade -, é necessário que a S. falte um nome que o classifique, que o ponha em classe, pois S. “é uma inicial vazia que só eu posso encher com o que saberei e com o que inventarei” (p.24), sem separar o sabido do inventado. Embora defenda a consciência do fabulador e o relativo domínio do que grafa, Saramago expõe-se enquanto modelagem discursiva, propensa ao deslocamento, à contrariedade das convenções e à ocupação que finda por abalar as máscaras. Assim, a identidade não se assegura com o recurso da nomeação. Os nomes fixados nos tubos de tinta, observa o narrador, não são os da cor na sua relação com outras cores na paleta ou na tela. A mínima sobreposição as modifica. A luz, a vizinhança, a mistura de uma nova cor contrariam a permanência do nome e da identidade que ele sugere. Compreendida a analogia, percebe-se que cada homem escapa das etiquetas e dos rótulos, ganhando em fluidez e em potencialidade de ser, quando integrado à relatividade das circunstâncias e dos valores da vida social. Não estancada como objeto constante e disponível, a pessoa supera a máscara que (a) controla, para constituir, mesmo estilhaçada, sua posição de sujeito. Pois dar ao homem um nome “é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado.” (p.24) O conhecimento – e não o reconhecimento – constrói o sujeito, pondo-o em movimento.

O vazio deixado pelo nome ausente expõe a incompletude do eu e, simultaneamente, a incompletude do

outro. Saliencia o narrador: “Vou ser eu próprio um simples H., não mais.”, pois a reserva de um espaço em branco diria dele o possível. Na condição de quem se sonega para se descobrir, o narrador seria “o mais secreto, e, por isso, o que mais dirá de si (dará de si).” (p.25) Operar sobre o que falta permite ao narrador-pintor externar o modo como oferece ( a si e ) ao outro, ao modelo-objeto que se constitui diante, a ( má e a boa ) máscara. Assim, a narrativa conduz-se denunciando o fato de que a configuração da imagem do outro dissimula a desfiguração que lhe é imposta. Necessitado de compor os traços de sua auto-representação, de uma imagem de si, o pintor de *Manual de pintura e caligrafia* elege como seus “estranhos” o burguês e seus referenciais estéticos, diante dos quais capitula e se deforma moralmente num primeiro instante. O pintor aceita a deformação que despoja o sujeito de sua força criativa, inscrevendo-o na repetição conformista da tradição e incapacitando-o de submeter a imagem do modelo à ética do olhar, à exteriorização do que a percepção captura e forja como avaliação. Por sua previsibilidade, a obra encomendada está pronta antes da primeira pincelada. O pintor somente disfarça essa anterioridade, estimulando o prazer do modelo, do si-mesmo idealizado daquele que posa. Entre a representação plástica e seu referente concreto, entre o espaço da tela e o local onde se situa o modelo, descobrem-se ritmos existenciais não-coincidentes. No tecido da tela, há “um outro-ele mais fiel do que o e-ele de ontem, porque este não é já visível e o retrato sim.” (p.9)

A compreensão de um ser em permanente constituição assegura ao sujeito vivenciar-se em seu processo histórico. Como se define este H. em relação a si mesmo? O “único pintor de retratos que resta” é visto pelos outros como um mau pintor. Com razão, afirmam os críticos que H e suas formas convencionais estão atrasados. Embora o pintor afirme dispensar as vozes dos críticos, na realidade compara-se aos demais pintores, inferiorizando-se. Viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, tende a tornar-se insuportável: “Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido”. (p.79) No desenrolar da trama, o pintor H terá diante de si um modelo, designado pela letra S., quem deverá retratar dentro dos padrões e dos limites da pintura de encomenda. A consciência que desajusta a relação entre o artífice e o seu outro, o modelo, se torna reveladora. O pintor introjeta uma identidade reificada, imposta e exterior, que se torna especular; mas, por outro lado, desenvolve a auto-aversão de não ser como o outro: “Há um só retrato de S., o único que sei fazer, igual não só ao que sou mas ao que querem de mim, se não é antes verdade ser eu precisamente e apenas o que de mim querem. Se estas palavras são verdadeiras, se não erro, então existo na dimensão do que me compram.” (p.60)

No atelier, a disputa do poder se desenrola entre o sujeito retratista e o seu objeto. Ao preparar a sessão de pintura, H inventaria as forças e as debilidades do outro, “com prévio balanço das nossas próprias”. O pintor, no anseio de valorização, faz esperar o modelo; o modelo, por sua vez, reage cuidando de sua aparência, esforçando-se por não ser diminuído. Embora conheça a simultaneidade do desejo de poder e do sentimento de impotência, que eventualmente acompanham o processo, o pintor atua “como se o retrato a óleo fosse a confirmação de uma vida, a sua coroação, o seu triunfo”. (p.47) Nessa circunstância, as regras da “boa relação” impõem interditos. O desenho não pode ser olhado sem licença, e nem tampouco o pintor, como é “tentação olhar o confessado o confessor e o doente o médico”. (p.136) Maior transgressão ainda comete o artista ao se perguntar sobre a consciência do outro, pois no outro se acha a falta do sujeito, o que lhe falta, a sua falha. A quebra do interdito estimula o narrador a reconhecer, com nitidez, seu impulso de morte e sua impotência.

Pintando na ausência do modelo, tomando o primeiro retrato pintado como modelo, o artista intenta representar, na superfície da tela, o invisível que ele perseguia e que o perseguia. Entre o primeiro quadro e o segundo, o pintor desfigura o outro na busca da sua verdade, procura insinuada na cor anárquica, num desenho enlouquecido de manchas. O quadro se torna em si um equívoco a mais e o projeto naufraga numa camada de tinta sobreposta. O preto sobre o retrato cega o protagonista. A destruição da imagem indica o desejo da destruição de si na imagem do outro.

Durante o período em que o pintor entrega-se à escrita como meio de autoconhecimento, um terceiro retrato será pintado, demarcando uma nova relação entre o sujeito e o seu objeto. H é chamado a retratar um casal de burgueses que em breve casará sua filha. O quadro, captando os interiores dos modelos, transforma-se numa distorção caricatural desagradável aos senhores da Lapa, que se recusam a posar para que a tarefa seja concluída. Ao pôr o quadro na mala do carro, o pintor olha o retrato e sobre a tela vê o casal “à mercê de mim, rasos, diria que humilhados”. (p.207) O incidente condena o pintor ao ostracismo. Nenhum outro burguês pagará por seu trabalho. Mas esta morte social a que está condenado passa a significar uma superação e um renascimento. H definirá o lugar de sua relação com o outro. Não a subserviência e a inveja, não o desejo insatisfeito de domínio permanente, mas o “estar oposto” ( e não mais se opor ) a si mesmo nos atos de pintar, a seu modelo, às telas que antes fabricara. O estar oposto faz-se, portanto, condição necessária para que o impulso criativo se mantenha em tensão constante, armando o espaço de estabilidade em que o indivíduo procura se apoiar.

Se o poder da inveja concentra-se no olhar, a percepção da felicidade alheia, ainda que reconhecidamente efêmera, provoca a tristeza. No jantar que reúne Sandra, Adelina, H e o Carmo, o pintor H olha friamente o Carmo

e nele se vê: “é a mim que detesto enquanto olho, a ver-me nele, daqui a alguns anos, também eu velho, e com quem ao lado? Quem comigo se divertirá então? Que homem mais novo, mesmo pouco que seja, se sentará na minha frente e me olhará assim?” (p.118) A visão iludida pela inveja desloca o sujeito e lhe oferece uma ocupação provisória do espaço do outro. O pintor mascara o gozo do observador presente, o prazer de ser aquilo que é, em benefício de uma identidade antecipada e desprazerosa no outro. Diante da diferença, a ambivalência do olhar almeja cegar-se, vítima de uma observação imaginariamente dolorosa, mas ao mesmo tempo mantém-se em vigília, para que perdure o processo comparativo. Mas a inveja transcende o indivíduo e se instala na formação, na sustentação e na convivência de grupos sociais. Nas reuniões, todos os amigos empobrecem ou diminuem o que são, para serem o que deles se espera e para que se evite o conflito das desigualdades. Tal apreensão se dá porque “Há sempre o risco de um astro querer formar nova constelação.” (p. 82 e p.81) O constante ajustamento, comparado ao da pupila, que obedece à luz que recebe, assegura cada comparsa de que o medo da solidão se pôs sob controle.

Por meio da escrita e dos exercícios de autobiografia, H pode conhecer-se e superar-se progressivamente. Os escritos de Leonardo da Vinci sugerem o caminho: explorar a parte mais feia do corpo e concentrar nela os estudos para que o sujeito se corrija, pois tudo quanto se tem de bom e de mau transparecerá de alguma maneira nas figuras. Escrever é fazer-se observado, compor-se para a observação e pôr sob vigia a linguagem. A folha de papel em branco à espera do sinal escrito assemelha-se ao tecido da tela, é “uma certidão de nascimento por preencher” (p.12) Diferente do quadro - isolado, autoritário, fechado em si mesmo, insolente -, a escrita se prolonga infinitamente já no alinhamento do trabalho perfeito, como desenho “nascendo sem que eu o tivesse aprendido”. (p.16) Arte de outra sutileza, a escrita revela o sujeito que escreve. Diferencia-se da pintura destruidora, por reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando. Para H, a escrita é seu xadrez novo, potencial de combinações possíveis, ao mesmo tempo código e decifração. Daí o reconhecimento de H: “Não seria pelos meios da pintura que [eu] viria a saber alguma coisa (já não lhe chamo verdade) de um modelo, por mais que este julgasse saber de si próprio ao reconhecer-se no retrato. Recorrendo à escrita, sabia que simplesmente virava costas a uma dificuldade”. Ao escrever sobre as grandes obras clássicas italianas e a pintura de Goya, o narrador se inscreve no texto e nele insere a sua história pessoal, visto que os fios ficcionais da trama são já em si históricos. A escrita facilita falar sobre a vida, ainda que nenhuma vida possa ser contada: “porque a vida são páginas de livros sobrepostas ou camadas de tinta que abertas ou descascadas para leitura e visão logo se desfazem em poeira”. Neste sentido, tudo o que se fala ou escreve é já em si biografia - “Insisto que tudo é biografia.”

(p.132) - de alguém que se torna capaz de ser ao mesmo tempo ou sucessivamente autor e jogador dos seus autos (actos) (p.127)

Revisitando a educação clássica e “com a honesta intenção de aprender”, a aprendizagem do outro se faz pela cópia da escrita. O ato de copiar se opõe ao conhecimento cristalizado, pedante e prepotente. O conhecimento se faz com o ato de conhecer. O escritor se apossa dos originais alheios, como se fossem seus e inventados naquele momento: “Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são. Tendo porém copiado, ousou afirmar que tudo quanto ficou escrito é mentira.” Mas a mentira do copista, do autor copiado, desvenda a marca e “o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade.” (p.94) , sem que se possa desenredá-las. A verdade se cria entre a língua primeira e a língua literária, não na relação com o referente. Ao copiar Rousseau, H não nota a diferença na escrita “entre esta realidade e aquela ficção.” (p.95) O ato de copiar transcorre no fluxo da vida, torna-se a autobiografia do estar vivendo: “Entre as duas imaginações, a que o antes requer e a que o depois ameaça, está a biografia, o homem, o livro, o quadro.” (p.132) Não há por que distinguir entre o homem e as obras do homem na escrita autobiográfica, complexidade das multiplicadas linguagens.

O processo de transformação do sujeito chega à sua terceira etapa, quando decorre o tempo “necessário para se acabar um homem e começar outro”. (p.274) O sexo, no primeiro contexto ficcional, independe do amor e dissolve a presença do outro. Até descobrir o amor, a visão que o protagonista tem da mulher é desfavorável. A dissociação do prazer e do olhar, durante o encontro dos corpos, possibilita ao indivíduo possuir a mulher mentalizando uma outra realidade. O prazer sexual transforma-se, para o narrador, numa investigação corporal entre pessoas, que exploram “com qualquer parte do seu corpo o sexo do outro.” (p.41) O pintor-narrador entra em Adalina “sem verdadeiramente querer a minha vontade”, e gozam, sem qualquer amor. (p.43). Talvez tal revelação se justifique com a convicção de que a memória não fixa o prazer: registra-o como uma qualidade, não como um valor. As mulheres que o narrador teve estão “tanto mais mortas quanto mais as amei.” (p.45) O que se explicita cada vez mais é o medo do que a esfígie feminina provoca ao evocar o amor. O verdadeiro reconhecimento da mulher virá quando o pintor se transformar. Mais adiante do texto, H refelete: “tal como a cobra, largamos a pele quando nela não cabemos, ou então vêm a faltar-nos as forças e atrofiamo-nos dentro dela, e isto só acontece aos humanos.” (p.241) Nesta ocasião, em que supera a imagem rebaixada e ressentida de si, o narrador protagonista conhecerá o amor por M. As relações amorosas se ampliam da dualidade entre o amante e a amada, para se estender ao um sentimento universal.

Ao se rever sinteticamente a questão proposta para a análise e num retorno sistematizado ao texto de José Saramago, vejo que a problematização do sujeito configura-se como uma das forças motrizes de *Manual de pintura e caligrafia*. O sujeito, enunciador e enunciado por seu próprio discurso, percorre sua trajetória por três etapas. Na primeira, desapropriado de si, subordina-se às convenções e ao mercado, identifica-se com o valor que lhe dão, reifica seu outro. Os impulsos de destruição e de posse comandam as ações. Demarcada a experiência de retratar S. – inicial que projeta na escrita o fantasma do autor –, o sujeito se desloca na busca do conhecimento de outro. Dá-se a segunda etapa, caracterizada pelo processo da escrita apropriadora e crítica, pela cópia que suporta a aprendizagem de si e do outro, pelo início da diluição da biografia como expressão da individualidade, por sua universalização no fluxo infundável das linguagens que se enredam na experiência humana de viver. A imitação convencional da pintura dá lugar à estilização deformadora, que reinsere na tela e aclara na pintura a presença do sujeito. A terceira etapa assinala a exclusão social do sujeito e o ganho de uma consciência de/para/em si. O sujeito compartilha a presença do outro, descobre a ligação amorosa e encontra as condições históricas e políticas que irão

sedimentar sua transformação. Só nesse último instante, o auto-retrato satisfaz ao duplo papel do pintor que é também o modelo a se fazer sempre.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. (1988) *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense, .
- ECO, Umberto. (1994) *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras,
- ORTEGA, Exequiel Cesar. (1945) *História da biografia*. Buenos Aires, El Ateneo,
- PAZ, Octávio. (1982) A linguagem. In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira,
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (2000) As artemages de Saramago. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo, Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1993) *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática.
- SARAMAGO, José. (1992) *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo, Companhia das Letras,