

DO ATELIÊ DE PINTURA À ESCRIVANINHA: A BELEZA NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

MARIA REGINA BARCELOS BETTIOL

Venho a comparar que as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de querer ser palavras.
José Saramago, Manual de pintura e caligrafia.

O livro *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago pode ser interpretado como um “tipo de tratado” em que o autor discorre, com bastante propriedade, sobre a correspondência existente entre a pintura e a literatura problematizada no exercício da escrita. Embora a obra seja oficialmente classificada como romance, encontramos outros gêneros, tais como a autobiografia, a narrativa de viagem, as memórias, demonstrando a riqueza do texto saramaguiano que não se limita a fixar fronteiras de gêneros e discursos.

Ao comparar a similaridade entre o trabalho do escritor e do pintor no processo de criação artística, o autor português evidencia a tensão existente entre o poder do imaginário e o poder da representação. No final dos anos 1970, a retórica visual de Saramago já antecipava uma tendência da literatura contemporânea que é justamente o estilo imagético; apontava uma correspondência entre a literatura e a pintura que não cessa de se intensificar.

O manual e os dilemas do pintor

No romance em questão, a personagem principal – o pintor de retratos – transita entre o ateliê de pintura e a escrivania, busca sua expressão individualista nas duas artes cultivando o que denomina de uma “arte morta”, a arte do retrato. Mas, no que consiste essa arte do retrato? No dizer do historiador da arte Pedro Flor: “um retrato é uma pintura, isto é, a arte que por excelência serve o retrato é a pintura, mas também deve ser pensado como fotografia ou outra representação artística de uma pessoa, um gênero que geralmente era praticado de encomenda na esfera pública” (2010, p. 7)¹.

A princípio, a tarefa do pintor de retratos consiste em fixar uma imagem “agradável” do retratado. Contudo, para o pintor narrador, a produção retratista é mais do que isso, trata-se de um laboratório de experiências pictóricas e literárias, existe uma necessidade do artista *em criar seja por intermédio de uma tela ou de uma folha em branco*:

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 também 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 (SARAMAGO, 1977, p. 1).

Quando pensamos em um manual visualizamos um guia, um livro ou folheto geralmente ilustrado com imagens e que nos orienta, passo a passo, sobre um determinado assunto. O pintor retratista sabe que seus quadros nunca farão parte de um catálogo de arte já que são pintados conforme as expectativas do comprador e não segundo as regras dos manuais. Desse modo, afirma a personagem de Saramago: “Passará diretamente do cavalete para as mãos do comprador, porque é este o meu negócio, jogar pelo seguro, com dinheiro à vista. Tenho trabalho que me sobra” (SARAMAGO, 1977, p. 2).

O dilema do pintor é o vivenciado por muitos artistas: restringir o seu trabalho à lógica de mercado. A obra de arte deverá corresponder às regras do mercado, perdeu a sua aura de obra de arte, seu selo de qualidade, de criatividade e inovação e passou a ser vista como simples mercadoria e, por tanto, produzida em série, sem originalidade.

Em meio a uma crise mimética, ele expressa a sua profunda decepção em relação ao seu trabalho, percebe que pratica uma “arte menor”. Ainda que tenha

consciência de sua competência técnica, essa consciência só serve para atestar a má qualidade da pintura que está produzindo: “Garanto a duração, não garanto a arte, nem ma pedem, mesmo que eu pudesse dá-la. Uma semelhança melhorada é ao mais longe que chegam. E como nisso podemos coincidir, não há decepção para ninguém. Mas isto que faço não é pintura” (SARAMAGO, 1977, p.4).

Há uma espécie de hiato entre a teoria prescrita pelos manuais e a prática cotidiana da pintura que o impede de fazer o seu trabalho como de fato “deveria ser feito”. O pintor acadêmico desabafa: “Apesar das insuficiências que me deu para aqui confessar, sempre soube que o retrato justo não foi nunca o retrato feito. E mais: sempre julguei saber (sinal secundário de esquizofrenia) como devia pintar o justo retrato, e sempre me obriguei a calar” (SARAMAGO, 1977, p.4-5).

Conhecedor do seu *métier*, em sua autoanálise profissional, o pintor narrador reconhece que lhe faltam qualidades como, por exemplo, a “intuição relampejante” que é uma das características dos grandes mestres. Dito de outra forma, para ele, a arte não se resume ao aprendizado, ela é um talento que nasce com o artista:

Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta génio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos, ou pára junto das mesmas portas, mula puxando a carroça duma qualquer costumada distribuição, mas, dantes, quando eu chegava à janela, gostava de ver o céu e o rio, tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne (SARAMAGO, 1977, p. 12-12).

A personagem alarga o debate, define o que considera ser um grande e talentoso pintor, isto é, pode considerar-se um grande artista aquele que é capaz de criar suas próprias regras, desprezando todas as normas, mesmo as estabelecidas pela tradição ou qualquer objetividade que transcenda a livre escolha do artista. Já o homem sem talento é aquele que apenas repete o que lhe ensinam os manuais sem colocar criatividade no seu trabalho:

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

maneira mimético: o pintor imitava o modelo (SARAMAGO, 1977, p. 138).

Logicamente, nos trechos acima citados, ao discutir suas teorias e os seus conceitos, a personagem revisita a velha questão do gênio criativo, retoma o debate de Voltaire e Diderot sobre o conceito de gênio. Vale lembrar ao leitor que Voltaire escreveu em seu *Dicionário filosófico* um verbete intitulado “*Génie*” em que resumidamente afirmava que o gênio não é outra coisa que o talento e que “possuir o gênio” é ter inspiração².

Todavia, na visão de Diderot, o conceito de gênio é remodelado e passa a ser um indivíduo singular e de grande poder criativo, ou, melhor dizendo, não é algo separado do possuidor. Esse segundo conceito de gênio é o defendido pela personagem de Saramago; para o pintor, o gênio nasce com “algo a mais”, não é apenas o aprendizado, a técnica que o torna um grande artista, ele traz essa característica consigo, uma valorização do sentimento e da sensibilidade.

A exemplo de Diderot, o pintor retratista tinha consciência de que um trabalho de arte, não mais será julgado pelo grau de conformidade com padrões tradicionais e regras consagradas, mas pelo grau de prazer que ele pode transmitir, um prazer causado pelo livre jogo da imaginação e emoção.

Outro aspecto interessante no texto de Saramago diz respeito à discussão em torno do tempo de execução da obra de arte, o pintor narrador conclui que a obra de arte permanece inacabada. Em outras palavras, cabe ao artista decidir o término da obra que está produzindo, como assevera a personagem: “O retrato está tão longe do fim quanto eu quiser, ou tão perto quanto eu decidir. Duas pinceladas o concluiriam, duas mil não chegarão para o tempo de que preciso.” (SARAMAGO, 1977, p. 7).

O mesmo podemos dizer em relação à literatura, do “retrato” descrito por palavras, decidimos quantas palavras utilizaremos para escrevê-lo e quando vamos “terminá-lo”, sempre com a sensação de que ficou algo por ser dito, de que o texto está incompleto ou poderia ser melhorado.

Exercícios de caligrafia

Num segundo momento, o pintor de retratos dedica-se em entender o exercício da caligrafia chamada pelos estudiosos de “a arte da bela escrita”. Manejando o pincel ou a caneta, o pintor pratica o exercício da caligrafia no seu dia a dia. O pintor procura dominar essa arte visual dando forma aos sinais de uma maneira expressiva, harmoniosa e habilidosa:

Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra,

fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S (SARAMAGO, 1977, p. 7).

O pintor levanta a hipótese de que o paralelo entre as artes pode revelar-se pelo segredo de caligrafia. A exemplo dos mestres da pintura do passado, para personagem não há uma separação nítida entre a pintura e a literatura; são ciências irmãs que não podemos separar:

E porventura com as vossas grandes imaginações não tereis tanto, como eu tenho, tentado na grande conformidade que têm as letras com a pintura, (que a pintura com as letras, sim tereis); nem como são tão legítimas irmãs estas duas ciências que, apartada uma da outra, nenhuma delas fica perfeita, ainda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas. (SARAMAGO, 1977, p. 39)

Dando continuidade à sua teoria sobre a correspondência entre as artes, o pintor chama-nos a atenção para a semelhança existente entre a cor e o verbo, lembrando-nos de que a representação visual através das cores é fundamental na pintura pois a cor produz sensações como calor, frio, luz e sombra, apenas para citarmos as mais conhecidas. Segundo o pintor narrador, a relação entre a cor e o verbo vem de uma “transmutação alquímica” que transforma imagens em palavras. É justamente desse intercâmbio e da interpenetração dialética daquilo que se vê, e daquilo que se diz, que criamos algo novo na literatura:

Em pintura, seriam dois tons próximos de uma mesma cor, a cor «ser», para maior exactidão. Um verbo é uma cor, um substantivo um traço (...) 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. (SARAMAGO, 1977, p. 80)

Ao estudarmos o romance *Manual de pintura e caligrafia*, percebemos, mais uma vez, que a personagem principal defende uma concepção de Belas Artes semelhante a que Diderot apresentou em seus estudos; estas se resumem a um mesmo princípio: “Conquanto cada arte tenha sua própria ordem específica de impressões, e um encanto intraduzível (...) mesmo assim é de notar-se que cada arte pode assumir a condição de alguma outra arte” (*apud* PRAZ, 1970, p. 1). Portanto, na visão do pintor narrador não há uma separação nítida entre as artes.

Outra questão relevante discutida no romance de Saramago concerne à evidência de aspectos biográficos na arte que produzimos. Ao ler as regras ditadas por Leonardo da Vinci, o pintor narrador descobre que há sempre alguma coisa do pintor em suas criações:

Vê bem, pintor, qual é a parte mais feia do teu corpo e concentra nela os teus estudos para te corrigires. Porque, se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e desta maneira, tudo quanto tens em ti, de bom ou de mau transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras. (SARAMAGO, 1977, p.21)

Na perspectiva do pintor narrador, a regra de Leonardo da Vinci também é válida para Literatura:

Mas, quem escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na «Guerra e Paz»? Que é Stendhal na «Cartuxa»? É a «Guerra e Paz» todo o Tolstoi? É a «Cartuxa» todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? e como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a «Cartuxa»? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saber em que consistem, reconciliaram-me elas comigo? Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar?

Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? (SARAMAGO, 1977, p.46-47)

Determinado em seu propósito, o pintor narrador consagra-se ao exercício da escrita, dedica-se ao projeto de uma autobiografia em forma de narrativa de viagem: “Não é pequena pretensão considerar que uma rápida viagem por terras de Itália confere a alguém o direito de falar delas a mais que aos amigos interessados e às vezes reticentes por terem ficado” (SARAMAGO, 1977, p. 58).

Ao apresentar o projeto artístico de sua autobiografia à personagem Adelina, o pintor surpreende-se com os questionamentos de sua namorada em relação ao seu texto. Na verdade, a fala dela é emblemática para ilustrarmos a falta de uma definição precisa do tipo de texto que o artista tem pretensão de escrever, dificuldade esta causada pela hibridação de gêneros e discursos que comentamos anteriormente:

Não percebo por que chamaste ao artigo (é um artigo, não é?) primeiro exercício de autobiografia. Como pode uma narrativa de viagem ser uma autobiografia? Não sei se pode, não tenho a certeza, mas não achei nada mais interessante para contar. Ou é uma narrativa de viagem, ou uma autobiografia. E por que hás-de tu escrever a tua biografia? (SARAMAGO, 1977, p. 68)

Em suma, ao refletir sobre o patrimônio literário e artístico de vários países, Saramago segue, em certa medida, os passos de Étienne Souriau em seu célebre livro *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée* (1947). Dito de outra forma, o autor português analisa a questão do limite da linguagem, discute claramente os fundamentos de uma poética das artes: Qual é a função da literatura? Um artista pode se aventurar em ser escritor e um escritor pode se aventurar em outras artes? De que maneira a literatura e as artes trabalham um mesmo tema? Em seu estudo comparativo, Saramago apresenta ao leitor, inúmeros questionamentos em relação a essa produtiva e tão fascinante correspondência entre as artes.

A escrita visual: o museu imaginário de Saramago

A obra de arte é indiscutivelmente autêntica pelo seu testemunho histórico, faz parte de um legado que deve ser transmitido de geração em geração, logo faz parte de uma tradição. Para apreciarmos uma obra de arte, precisamos nos deslocar até um museu ou galeria, um local físico em que apenas um número restrito de pessoas tem acesso às obras.

Em seu percurso turístico pelas cidades italianas, o pintor refere-se, em sua narrativa, à famosa pinacoteca ambrosiana, passa a existir uma convivência entre o pintor narrador e a obra de arte proporcionada pelos museus:

É na Pinacoteca Ambrosiana, numa sala exclusivamente consagrada, que se encontra exposto o enorme cartão de «A Escola de Atenas». Sob uma iluminação perfeita, o desenho de Rafael prefigura, na espontaneidade e na leveza quase imponderável de um traço que é mais claro-escuro. (SARAMAGO, 1977, p. 61-62)

Seguindo este belíssimo trajeto estético, brindamos o leitor com uma das mais belas passagens do livro, em que pintor narrador descreve o quadro *Venezia Senz'Acqua* (1951) assinado pelo artista Fabrizio Clerici:

Veneza flutuava como uma jangada imensa, afunda, não afunda, sustida, milagrosamente, no último instante, por uma qualquer ponte minúscula lá nos confins da cidade. Mas, como uma desforra contra o inevitável, veio-me à lembrança aquela pintura de Fabrizio Clerici que mostra Veneza sem água, com os seus prédios erguidos sobre altíssimas estacas, enquanto o fundo do Adriático se cobre da mesma névoa que antes diluía a cidade, agora aberta, nas alturas, ao sol. (SARAMAGO, 1977, p. 73)

Logicamente não estamos tratando aqui de um museu no sentido tradicional, mas procurando estabelecer um ponto de convergência entre a concepção de arte de Saramago e o conhecido conceito de museu imaginário cunhado pelo escritor André Malraux. Segundo o escritor francês: “ J'appelle Musée imaginaire la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par les reproductions.” (Apud STEPHANE, 1984, p. 103).

Vale mencionar que Malraux, a exemplo de Walter Benjamin, era favorável à reprodução das obras de arte e tinha um grande interesse em evidenciar o universo de fabricação de uma obra de arte, inclusive do livro. Diretor artístico das edições Gallimard, Malraux procurou entender o diálogo entre a imagem e o texto.

A retórica visual de Saramago apresenta ao leitor um museu de novas configurações mentais, isto é, o museu imaginário deve ser compreendido como um lugar mental que nos permite fazer uma nova e produtiva articulação de imagens. Em sua reflexão sobre a herança plástica do mundo, o escritor português discute a

forma de transmissão desse legado artístico, ou seja, o museu imaginário libera as obras de seu contexto original de tempo, espaço e nacionalidade, criando obras autônomas. Há, portanto, um processo de releitura e reinvenção das obras de arte.

Não resta dúvida de que o conceito de museu imaginário serve ao projeto artístico empreendido por Saramago, um projeto que visa aproximar o homem comum das obras de arte. A leitura do texto de Saramago deixa claro que para o autor, o museu imaginário é um lugar mental. Em outras palavras, o museu imaginário de cada homem são as obras que estão presentes para ele em sua memória, em seu espírito, uma concepção que escapa ao mundo histórico e que descentraliza e desierarquiza a cultura, propõe uma nova atitude em relação à obra de arte, isto é, aproxima as obras de arte do povo (das massas) como sonhava Walter Benjamin.

O romance *Manual de pintura e caligrafia* demonstra que a literatura é um subsistema integrante de um sistema cultural mais amplo e sublinha as profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural³. O texto de Saramago confere uma nova vida às obras de arte, induz a um novo olhar. Ao reinventá-las faz com que integrem um museu de arte ficcional e prevê a transformação do papel dos museus, permite um aprendizado sobre a arte e o desenvolvimento das sensibilidades artísticas.

Guia oficial de seu museu imaginário, Saramago abriu-nos a porta de sua pinacoteca particular; encontramos os quadros dos grandes mestres da pintura: Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Rembrandt, Lorenzetti, Cézanne, Ticiano, entre outros. Quadros estes que aparecem na narrativa e que são transformados pela caligrafia do escritor em pinturas narrativas, revelando-nos todas as possibilidades e toda beleza com que a escrita pode nos contemplar.

Para concluirmos, se pudéssemos representar o romance *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago em um quadro, certamente escolheríamos o quadro *O artista em seu estúdio* pintado entre 1626-28 por Rembrandt, em que o mestre holandês representa o artista em seu ateliê refletindo sobre a sua criação.

Notas

¹ O autor ainda menciona a existência de uma tipologia dos retratos: retratos individuais, de grupo, de corte, integrados, alegóricos, equestres, autorretratos e os criptorretratos. (FLOR, 2010, p. 338-339).

² Para quem desejar saber mais sobre o conceito de gênio, ler os textos: VOLTAIRE. *Dicionário filosófico*. Trad. Bruno da Ponte, João Lopes Alves e Marilena de Souza Chauí. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978; e DIDEROT, Denis. *Diderot: obras II. Estética, poética e contos*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

³ Saramago retoma a teoria de Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Referências

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.156-196.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- DIDEROT, Denis. *Diderot: obras II. Estética, poética e contos*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- FLOR, Pedro. *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVII*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Folio, 1996.
- PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, USP, 1970.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Moraes Editora, 1977.
- VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. Trad. Bruno da Ponte, João Lopes Alves e Marilena de Souza Chauí. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion, 1947.