Paulo Custódio de Oliveira

À mão livre: cor, letra.

São José do Rio Preto

1999

unesp

Paulo Custódio de Oliveira

À mão livre: cor, letra.

São José do Rio Preto
1999

unesp

Paulo Custódio de Oliveira

À mão livre: cor, letra.

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura)

Orientador:
Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
876/99

São José do Rio Preto
1999

À primeira casa:

Nair

Juca

Nê

Tata

Fátima

(oásis ubíqüo)

À Estrela,

corpo de luz própria.

Ao Paulo Jr. e ao Mateusinho,

quasares.

Agradecimentos:

Ao meu orientador, Professor Doutor Aguinaldo José Gonçalves, minha segurança nasce da sua erudição e da sua sensibilidade crítica, minhas dúvidas, dos meus limites.

Ao Doutor Sérgio Vicente Mota: tungstênio amigo em meio à fogueira das minhas angústias pessoais e intelectuais.

À Doutora Ivone Daré Rabello: aquilinos olhos (sérioserenos).

À Professora Amélia de alcântara Guerra, pela leitura e sugestões e à Dalva Eli de Carvalho Custódio, pela correção das notas bibliográficas.

Ao Conselho Nacional de Pesquisas – CNPq – pela bolsa concedida.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo posicionar as homologias estruturais existentes entre a literatura e a pintura ao lado da especulação sobre o Ser, extraindo desse paralelo uma reflexão a respeito da natureza da obra de arte. O discurso crítico se faz por meio do romance *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago e se dá em três níveis: inicialmente demonstramos a obra como construção de sentidos, nesse instante procuramos desvelar as dificuldades que rondam a comparação das duas formas de expressão; em um segundo instante abordamos os procedimentos estéticos do romance que são análogos aos da obra do pintor René Magritte, ressaltando a similitude das intenções estéticas dos dois artistas; e por fim, usamos as concepções de signo conseguidas com a comparação dos dois universos semióticos para liberar a atividade simbólica do pensamento como fundamento universal do Ser.

Abstract

Through this research it's aimed to set the structural homologies between Literature and Painting as well as speculate about the Being. From this parallel it's intended to ponder on the nature of the work of art. The critical consideration are done over Saramago's novel *Manual de pintura e caligrafia*. It's presented by three levels: 1. The novel is considered as a process of building up meanings – it's shown how hard is to compare the two ways of expressions; 2. Aesthetical proceedures in Saramgo's novel are realized to be analogous to those in René Magritte's paintings, and the similarity between both artistis' aesthetical intentions comes up; 3. Concepts of sign got from the comparisons between literary and pictural semiotics are used to set free the simbolical activity of thinking as Being's universal basis.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA, III

AGRADECIMENTOS, IV

RESUMO, VI

INTRODUÇÃO, 09

RETRATO EM PRETO E BRANCO, 14

O MARTÍRIO DE TÂNTALO, 34

O SÍMBOLO BIFURCADO: A LITERATURA E A PINTURA, 49
- Profissão: artista, 51
- A medida espacial do medievo, 55
- Do hierático ao herético, 57
- A perspectiva e o retrato, 62
- As cores da carne, 68
- As cores, 75
- A ilustração do poético, 85
- A impressão do tempo, 90
- A impressão do espaço, 93
- A impressão da consciência, 97
- A metamorfose, 106

A IMITAÇÃO DA MODERNIDADE, 117
- O epígono do calígrafo, 130
- Da pintura, 137

MOLDURA PARA O INTERLÚNIO, 151
- Os nomes, 156
- A publicidade, 160
- A abertura para o labirinto, 163
- Intempéries no limbo, 173

À MÃO LIVRE, 194

BIBLIOGRAFIA, 207

O LUNÁTICO

O lunático é a maior atração do circo. Ele é um texugo de pele branca, sem olhos, o rosto liso, com meio metro de altura. Veste um longo hábito azul com um rosário de conchas na cintura. O Lunático está sempre sentado em um banco cilíndrico, o rosto recurvado entre as mãos, imóvel, silencioso. Quando se vira para a platéia, após levar uma chibatada do Domador, uma lágrima escorre em seu rosto. Esta visão choca os espíritos mais sensíveis e causa em todos uma estranha comoção – não pela dor do homenzinho, mas pelo ato insólito de derramar lágrimas. Após o espetáculo, muitos tentam chorar, mas ninguém consegue imitá-lo.

Cláudio Daniel

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Introdução

Deve ficar claro, logo nestas primeiras linhas, por que motivos esta tese de doutorado dedica-se a uma única obra literária: *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago[1]. Primeiramente, é certo afirmar que ela desenvolve um tema importante para a crítica comparada: a relação entre sistemas semióticos distintos. Por meio dela procuro posicionar-me na questão. Em segundo lugar, um só livro tem sua razão de ser, uma reunião de exemplos do seu movimento seria uma empresa fadada ao equívoco, à mutilação histórica e, aliás, de pouca validade crítica. Procuramos nos deter no *ethos* mobilizador de sua atividade estética. *Ethos*, nas palavras de Linda Hutcheon, é a "principal resposta intencionada conseguida por um texto literário".

Sendo assim, qual seria a pergunta – cuja resposta é o livro *Manual* – que a literatura faz a José Saramago? (A considerar as próximas páginas, seria errado colocar de outra forma). Qual teria sido o incômodo enunciado na enunciação?

---

[1] SARAMAGO, José *Manual de pintura e caligrafia: romance.* São Paulo: Companhia das letras, 1992. 277 p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O título *Manual de pintura e caligrafia* não permite muitos devaneios. O romance trata da relação entre a pintura e a literatura. Entretanto, seria insolência apresentar este trabalho como solução para essa questão já tão bem elaborada por críticos de nomeada categoria. A tese não pretende, portanto, constituir-se de uma demonstração definitiva do alcance das pesquisas realizadas sobre a intersemioticidade, nem demonstrar superioridade em relação às conquistas obtidas.

Pretende sim, manter-se dentro dessa questão tão discutida dentro da história da crítica comparada, e que só fez incendiar mais as vertentes teóricas que, parece-nos, é o mais relevante, uma vez que a sofisticação das duas formas de expressão exigiu sempre novas proposições dos que se envolviam com o problema. Talvez por isso tenham sido omitidos nomes importantes que orientaram o rumo da questão intersemiótica ao longo da história. O tratamento dado ao romance de José Saramago não poderia estar fundamentado em um discurso já instituído sobre a relação da pintura com a literatura. Não é pretensão deste escrito inventar um novo caminho. Todavia, se percorresse o romance pesando suas palavras com a balança da crítica comparada, já bem fundamentada em seus métodos de abordagem, um pouco do ethos de *Manual* se perderia.

Pode ser que seja observado também o pouco espaço cedido à figura de José Saramago, agora, depois do prêmio Nobel recebido em 1998, tão bem tratado pela mídia especializada. Reitero os argumentos já apresentados de que a tese não é sobre seu livro. Acrescento ainda, sem querer arvorar intuição precoce, que este trabalho começou a ser escrito antes que a Academia Sueca publicasse seu interesse pelo escritor português. Não quero furtar-me o prazer de ver minhas preferências estarem de acordo com outras, tão longínquas e tão bem consideradas, mas não tenho a intenção de colocar este modesto estudo sob os louros conseguidos por José Saramago.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Além do que, reconheço que meu apreço intelectual por esse escritor está alimentado, fundamentalmente, pelo fato de ele, em algumas de suas obras, propor-se a indagar, de forma original, uma questão que também me interessa.

*

* *

A reflexão está disposta neste escrito em sete capítulos, incluindo-se esta introdução. O primeiro trata do protagonista de *Manual*: no meu entendimento, ponto de partida e encarnação de uma crise intersemiótica. Considerei adequado palmilhar-lhe o pendor especulativo para delinear em seu procedimento existencial a busca pela natureza própria da arte. Chama-se **Retrato em preto e branco** porque as perquirições angustiantes do protagonista nesse instante assemelham-se muito ao esboço de um retrato, ao bosquejo de uma face.

O segundo capítulo ainda se mantém dentro desse patamar delineador. **O martírio de Tântalo** recupera a mitologia porque, como no mito, o protagonista institui-se mais como tensão de que como solução. Nesse capítulo busco demonstrar a crise do sujeito no paroxismo que se instaura para além de sua própria especulação. Como a clivagem deste trabalho atravessa antigas linhas de crítica, agradou-me a idéia de aproximação e recuo, contigüidade e distância do objeto desejado que podem ser lidos em Tântalo como metáfora da condição humana. Gostei também das implicações que essa tensão tem para o conceito de arte.

A relação da literatura com a pintura começa a ser abordada diretamente no terceiro capítulo, onde as citações diretas ou indiretas feitas pelo escritor são listadas. Evidentemente, o texto desse capítulo não procede se-



gundo a ordem estritamente cronológica dos momentos estéticos na linha da história. Na verdade, é acompanhado o ritmo das idéias fundamentais, as quais, em função dos eventos contextuais, são tomadas em suas peculiaridades.

O capítulo seguinte, **A imitação da modernidade**, ensaia uma homologia (por isso "imitação") entre as artes ao destacar os procedimentos similares utilizados pelo narrador protagonista e pelo pintor belga René Magritte. Os argumentos desvelam a arte como de essência lingüística. Assim, a paródia, enfocada diretamente nesse instante é tomada como uma das formas pelas quais a arte se dá como código. Centrado nessa concepção, o capítulo ressalta a importância desse procedimento na prática artística moderna.

A reflexividade da paródia poderia conduzir a uma concepção de arte estanque, isto é, de arte apenas enquanto forma. Porém, em **Moldura para o interlúnio**, suspeitamos de uma estrutura evanescente por baixo das estruturas que são manipuladas nas duas formas de paródia: a literária e a plástica. Será que os modelos estruturais são satisfatórios para conceituar a arte? Essa é a pergunta feita ao romance e à pintura. A resposta é dada considerando-as apenas limiares de pertinência, sem os quais seria impossível imaginar um texto artístico, mas fica em aberto se significam suficiência.

É justamente por me interessar o ponto de ultrapassagem dessas estruturas pertinentes que escolhi o nome "interlúnio". Além de sua sonoridade interessante, o termo adianta-me primeiro a consciência de algo que não pode ser divisado claramente nem pela mais bem elaborada questão; segundo, essa lua, completamente presente na sua invisibilidade, representa muito bem a distância entre o que foi singularizado pelo labor estético de *Manual* e o que se mostra como potência, como experiência transcendente.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O sentido, dinamizado pela força da estrutura, desperta uma tensão que a mesma não pode suportar. Isso faz girar em torno de si uma outra energia, apenas inferível por essa tensamente articulada. Denominar o capítulo que cuida desse problema de **À mão livre** denuncia uma vontade de circularidade entre a proposta e a resposta. Mais que uma obrigação acadêmica, a vontade de finalizar o discurso de forma coerente é uma espécie de defesa desse movimento centrífugo que a pesquisa imprime na lida cotidiana. É preciso pôr termo no que foi discutido e usá-lo para exercer o juízo crítico. Todavia, a clareira que a pesquisa abriu requer todo o tempo que resta de minha vida para ser devidamente explorada.

*

* *

Nas páginas que seguem acredito estar servindo, com a especulação em torno da intersemioticidade, ao que mantém viva a capacidade do homem de ser humano. O exercício do pensamento cria a proximidade entre o homem e as suas coisas, desvelando-as na linguagem. Embora não possa jamais computar todas as minhas dívidas intelectuais, se esse trabalho conseguiu estabelecer uma relação dialógica com os críticos que lhe deixaram um legado de dúvidas e certezas (em particular a *Laokoon revisitado*), deve isso ao entrelaçamento de três antepassados: Merleau-Ponty, cujo questionamento acerca da linguagem conduziu meu olhar para o espaço secreto da criação; Susanne Langer, cuja teorização do símbolo apresentou-me o mecanismo da criação em atividade e Martin Heidegger, cuja "Analítica do Dasein" alinhavou a profundidade crítica dos dois primeiros pensadores e liberou o modo privilegiado de dizer da arte para a questão do Ser.

unesp

Retrato em preto e branco

***Manual** de pintura e caligrafia* é um dos livros que justificam a posição de destaque do romancista José Saramago no cenário da literatura portuguesa e da internacional. Tomado como parte de um conjunto de obras de inegável prestígio, *Manual* escreve com tintas indeléveis, no conjunto das obras do autor, o estilo que o consagrou. A maneira contínua de sua narrativa, os longos parágrafos, a eloqüência sutil desse romancista, que tragam o leitor para o discurso de uma forma quase hipnótica, não são marcas apenas desse romance. É possível ver exemplos dessa mesma técnica também em *Memorial do Convento* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Mas existem muitas particularidades. Em *Manual* José Saramago propôs colocar sob vigilância estética dois discursos que, no mínimo, são de difícil conciliação: o plástico e o literário.

Digo "de forma clara e determinada" porque não é apenas nos dois últimos que as artes espaciais (escultura, pintura, arquitetura etc.) estão bem olhadas pelo romancista. Em *Memorial do convento*, o personagem coadjuvante é a arquitetura, da qual o convento de Mafra é uma metonímia -, que

unesp

funciona como índice reiterativo do objeto da narrativa, como bem se vê no texto abaixo:

> Em *Memorial do convento*, torna-se significativa a presença de obras arquitetônicas em construção. Como já foi dito, essas construções são de ordem histórica, lendária (estou, não sei se arbitrariamente, incluindo a passarola) e lúdica. Há de estar aí a metáfora da própria construção do romance, pois também ele é feito de tais matérias.[2]

O livro que serviu de caminho para este trabalho é bem mais claro a respeito da relação intersemiótica que o citado no texto acima. Essa relação é anunciada desde o título. Em *Manual*, o assunto está justaposto a um outro: o relato da experiência marcadamente existencialista de um pintor de retratos que não diz o seu nome e autodenomina-se "H.". O movimento axial de sua angústia é estar consciente de sua mediocridade como artista. A primeira tentativa feita para compreender e, assim, poder ultrapassar os obstáculos existentes entre ele e a arte, é criar um quadro paralelo ao feito para um cliente. O narrador é procurado por esse cliente - cujo nome também é omitido; chama-o apenas de "S" - para a execução de um retrato que ficará na galeria de diretores de sua firma (que o autor também denomina SPQR - sigla da república romana: Senatus Populusque Romanus). A firma parece pertencer à família de seu cliente, pois o retrato que ocupa o espaço imediatamente anterior ao que é destinado ao de S. é o de seu pai. Enquanto pinta o quadro para a galeria de diretores da SPQR, H. pinta esse outro, que, não sendo cópia do primeiro, revelaria a capacidade de criação mimética engen-

[2] MENDES, N. M. Literatura e artes plásticas. p. 165.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

drada pela relação do pintor com o seu modelo. O segundo quadro não seria visto por ninguém, não seria vendido, por isso o pintor buscou exercitar nele a sua consciência estética com maior autenticidade. Essa experiência complicou-lhe ainda mais a relação com a pintura, visto que não considerou suas experiências satisfatórias. Paralelo a todo o processo de pintura, faz ele então uma outra tentativa: registrar nas letras as suas dificuldades, seus avanços e suas falhas. O livro *Manual* é o resultado dessa última tentativa, que ultrapassa o escopo da proposta inicial (a encomenda é concluída, mas a narrativa avança). Quando começa a contar a história, a crise já está em franco desenvolvimento, como percebemos por suas primeiras palavras:

> Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. (p. 5)

Apesar de o verbo "continuar" estar no futuro, o contexto reintroduz a mensagem no presente (o verbo está no futuro do presente): o pressuposto desse dito é que existe o tempo de um "primeiro" quadro, ele já iniciou a pintura de um "segundo" quadro, não a terminou no instante em que está escrevendo e está decidido a continuá-la.

Nesse instante da narrativa se dá um movimento que denuncia de forma contundente o caráter temporal da experiência de H.. É necessário refletirmos essa questão com o apoio técnico. Nesse sentido, a explanação de Paul Ricouer sobre a dicotomia enunciação/enunciado pode ajudar a compreender a atuação do narrador. O ato de enunciação é sempre anterior ao do enunciado – é preciso não perder de vista que o narrador controla os rumos de seu discurso – e os caminhos apresentados já foram trilhados. Veja como essa posição de H. pode ser inteiramente esclarecida pela teoria:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> o ato configurante que preside ao tecer da intriga é um ato judicatório, que consiste em considerar conjuntamente; mais precisamente, é um ato da família do juízo reflexionante. Chegamos até mesmo a dizer que contar já é "refletir sobre" os acontecimentos narrados. Nessa qualidade, o "considerar conjuntamente" narrativo implica a capacidade de se distanciar de sua própria produção e por aí se redobrar.[3]

Não é possível iludir o leitor atento quanto ao passado de qualquer narrativa. Mesmo sendo anunciada pelo narrador a concomitância dos tempos, o leitor sempre terá consciência de que estes são diferentes por uma necessidade inelutável da própria narrativa.

Apesar disso, toda narrativa cobra uma cumplicidade do leitor. É necessário, para que possamos apreender elementos mais interessantes do ato narrativo, fazermos um pacto de cavalheiros com o narrador da história. É possível dizer que o livro *Manual* é um exercício de escritura desenvolvido no mesmo tempo em que ocorre a leitura.

O início da narrativa é marcado pela angústia do narrador que depara com a sua incapacidade para a criação estética. Segundo suas próprias informações, os seus retratos não merecem qualquer atenção de críticos e intelectuais porque se fixam demasiado nas regras aprendidas em manuais de pintura. Seus quadros são sempre desdobramentos de mecanismos tradicionais de representação, por isso cada retrato traz em si os mesmos elementos que os demais e todos os retratos se tornam simples registros de regras.

Em princípio, o narrador busca desenvolver uma técnica de pintura

[3] RICOEUR, P. *Tempo e narrativa.*, tomo II, p. 109

unesp

que lhe permita representar o real da forma como sente necessário; habilidade que lhe restituiria a autoconfiança e a paz de espírito. Entretanto desconhece a fonte de energia do motor de suas reflexões. Como o resto das operações do corpo, essa reflexão também tem raízes obscuras. As palavras, como os gestos, manifestam-se pelo que querem dizer, pelo que aspiram a contar. A escritura é tomada como forma de conquistar a capacidade para compreender a origem desse movimento. Nessas primeiras linhas, o narrador parece não considerar a própria escritura como algo a ser conquistado. É impossível torná-la uma forma de reconhecimento (ou autoconhecimento) respeitável, tendo dessa uma concepção ingênua como a de "representação de um objeto". Por mais simples que um objeto seja (e não é esse o caso dessa narrativa, cujo objeto é uma consciência dramática da existência), será sempre matizado com as cores do discurso. Isso implica afirmar que, se a capacidade em questão (criação pictórica) for alcançada por H. por meio da escritura, estará sempre, de uma forma ou de outra, presa às possibilidades da letra. Uma posição ainda pouco confortável tanto para o pintor quanto para sua obra.

Uma vez reconhecido que a busca interior carece de um controle sobre a simbolização, o narrador recua mais uma vez. Desiste de registrar a sua crise na forma de um conflito e opta por exercitar primeiro, narrando as experiências das viagens culturais que fez.

Embora, aparentemente, esteja se desviando da proposta inicial do livro, o narrador mantêm-se sempre dentro do eixo da especulação estética. As narrativas das viagens versam todas sobre as impressões deixadas no narrador pelo acervo de pinturas dos museus visitados.

Essas narrativas de viagem recebem um tratamento diferenciado. Os capítulos que delas se ocupam têm títulos, elemento diferenciador dos de-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mais. São eles:

> Primeiro exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas (p. 99)
>
> Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, bienal em Veneza. (p. 121)
>
> Terceiro exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: O comprador de bilhetes-postais. (p. 143)
>
> Quarto exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Os dois corações do mundo. (p. 163)
>
> Quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras. (p. 187)

As outras trinta e duas divisões do livro não recebem quaisquer demarcações que sirvam para identificá-las umas das outras.

Concomitante a essas narrativas isoladas, cujo objetivo sub-reptício é a reflexão sobre a dicotomia *mímesis*/imitação, são registrados outros testes feitos na escrita pelo narrador. Ora são de natureza morfológica, ora sintática, ora semântica. Esse registro cria a impressão de treinamento para uma futura escritura oficial. Apesar de o *Manual* ser pontilhado por opiniões estéticas que servem para orientar o interlocutor quanto ao processo de criação plástica do narrador, não há, ao final da narrativa, uma explicitação teórica acerca do procedimento essencial de H. em relação à pintura. O que se observa é a enunciação da pintura. Por essa descrição o leitor é levado a supor

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que essas últimas obras pintadas estão dentro das suas novas concepções estéticas.

Isso pode ser frustrante para o leitor, ansioso por beber nas fontes da experiência do narrador a água elucidativa da consciência estética. Mas não o é do ponto de vista crítico, pois teorização da arte não é arte. Arte é sobretudo um "fazer". Se um estilo foi conquistado, só a H. pertence. Um leitor/pintor que procurar seguir os mesmos caminhos do narrador acabará na mesma encruzilhada que ele. Uma vez conquistado o estilo de H., a busca por um modo de ver e pintar próprios se imporá como conquista pessoal. Será inútil para esse leitor/pintor o trabalho de tomar qualquer solução apresentada por H. como base para a criação. Ao contrário disso, será proveitosa a leitura que acompanhar as peripécias de *Manual* como metáforas da relação da arte com o homem.

Perseguir as crises existenciais do narrador parece uma boa abertura para a análise desse livro. Entretanto, o homem que se apresenta como narrador faz um esforço grande para esconder suas idiossincrasias, suas peculiaridades. Nesse romance o personagem "disfarça-se" de tipo: o narrador não se apresenta com um nome qualquer, mas com uma simples letra. Esse fato tem importância capital para o conjunto da história.

> O nome é importante, mas não tem qualquer importância quando releio, de seguida, sem pausa, todos quanto escrevi: logo na segunda linha me impaciento, e na terceira venho a concordar que a inicial me satisfaz completamente. Também por isso vou ser eu próprio um simples H., não mais. Um espaço em branco, se fosse possível distingui-lo dos espaços laterais, bastaria para dizer de mim o possível. Serei, entre todos, o mais secreto, e, por isso, o que

> mais dirá de si (dará de si). (Dar de si: tirar de si, oscilar.) Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes. De Adelina, por exemplo, direi o nome: apenas durmo com ela: não a conheço nem desejo (conhecê-la). Mas despojá-la-ia do nome, tal como a dispo ou lhe peço que se dispa, no dia em que esse nome começasse a ser para mim a cor de tinta dentro do tubo ou uma bolha na vidraça. Diria A. (p. 25)

Como é afirmado, as pessoas nomeadas têm pouca importância para a sua história. Adelina, António, Carmo, a secretária Olga e Sandra (e outras personagens também nomeadas) estão mais associados aos acontecimentos triviais em que o narrador se envolve. As cenas mais interessantes e de maior peso são as apresentadas por personagens cujos nomes são apenas uma letra: H., S. e M.

No texto acima, o nome de Adelina foi usado pelo narrador para despistar suas reais intenções. Como dissemos, caso tivesse algum peso nos acontecimentos, o personagem seria apresentado simplesmente como A.. Isso leva o leitor a imaginar que a mesma coisa se dá com os outros personagens nomeados apenas com uma letra, isto é, tanto ele quanto os demais possuiriam nomes começados com a letra que os apresenta.

Mas a escolha dessa letra para representar o seu nome tem outros motivos. Observando-a, percebemos essa letra do alfabeto como a próxima do "espaço em branco" que o narrador queria para o seu nome: "h" não tem sonoridade no sistema fonético da língua portuguesa. Adiante, essa letra-nome será tomada também do ponto de vista de sua forma visual. Por enquanto, basta afirmar que sua presença denuncia que o narrador não quer o peso de sua presença no romance. A sua busca pela autenticidade - como a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de qualquer outro - passa por um distanciamento de si, daquilo que o identifica; e surge a necessidade de se mitigar - a sua obra pregressa, o seu passado e até o seu presente - para se encontrar.

As escolhas do narrador não são aleatórias. Em função disso se olha de forma mais atenta também para as outras "letras-nome". Por ora, serão apresentadas apenas de forma superficial, mas são peças fundamentais de outras instâncias da leitura de *Manual*.

O primeiro é S.. Esse personagem encomenda um retrato a H. e é desse trabalho que nascem as perscrutações filosóficas e estéticas do narrador. Sua presença é fundamental para deflagrar todos os acontecimentos e o rompimento do protagonista com o seu próprio *status quo*. S. possibilita a fusão do narrador-pintor ao narrador-crítico. Mas S. não é só juiz de H., é também o seu alter ego. Para que se compreenda essa "maneira de sentir" muito cara ao Existencialismo, atentemos para o texto abaixo. Gerd A Bornheim explica como se pode compreender na filosofia de Sartre que a consciência de si mesma só se dá quando na relação com o outro:

> Assim, toda a minha relação com o outro está condicionada pelo poder ser visto pelo outro. Quando o outro me olha, sei que não se trata apenas de um corpo que me vê ou de um animal que me percebe: sei que atrás daqueles olhos há uma consciência; e o olhar me revela que não sou apenas corpo, um em-si, mas que também sou consciência.[4]

As duas consciências estão no interior do olhado: a que ele afirma ter chegado por meio do olhar do outro e a exposta no instante em que se dá

[4] BORNHEIM, G. A. *Sartre. Metafísica e Existencialismo*., p. 86-87

conta da outra. Em outras palavras: há sempre uma autorização do ente para o outro tornar-se outro-para-ele. No caso de H. implica computar que de nada vale repudiar ou mesmo rebelar contra o sentido do personagem S.. Isso seria uma mutilação. Para negar esse outro que "lhe está ao encontro no mundo" H. precisa, antes de tudo, negar a si mesmo. E isso é inexeqüível.

Apesar dessa condição, ou melhor, graças a ela, nada garante que S. tenha a consciência outorgada por H. (segundo a intuição de H., S. teria profundo conhecimento de pintura e sabe que o retrato a ser pintado é apenas artesanato, não arte). As qualidades e capacidades de S. não recebem qualquer confirmação cabal, tudo fica no plano das hipóteses do narrador.

Nesse caso, é possível inferir que o retrato de S. não é início de uma crise. Essa desenvolve-se desde há muito na consciência de H., agora projetada em um outro. S., que, como bom personagem "existencial", simplesmente empresta sua presença ao conflito. Afirma a recôndita consciência de H. sobre si mesmo. Ao vê-lo, o herói não mais consegue pacificar a sua consciência e tem início uma série de críticas que só H. poderia fazer a si mesmo. H. se vê mais claramente na experiência do outro. S. surge como um eu-próprio de H., com uma posição crítica impossível de ser constituída pelo narrador. Como um "segundo H.", S. é um mediador entre ele e ele-mesmo. O olhar de S. revela-lhe o que ele é.

H. Assume uma liberdade pesada, pois desvela-se o que foi omitido durante uma vida. Esse desvelamento cruel pode ser compreendido na explanação feita abaixo:

> Minha interioridade teme ser despedida pelo olhar; e, vista, sofre uma espécie de hemorragia, se esvai, não se sustenta mais. Sou uma liberdade que se envergonha de si própria, de seu próprio nada, por isto que o

> olhar do outro revela aquilo que sou: um nada, ou melhor, um corpo que não tem a plenitude do em-si, um corpo rasgado pelo nada, degradado, envergonhado de si mesmo.[5]

A acuidade dessa situação torna-se uma prisão inexpugnável para o narrador. Não há como fugir do olhar que lança sobre si mesmo. Ele se conhece tal como é visto pelo outro criado e passa a se assemelhar cada vez mais com a expectativa atribuída à consciência por trás do olhar que sobre ele pousa.

O segundo personagem, como o narrador, também recebe como nome uma simples letra, M.. É irmã de António, amigo de H.. O narrador conhece M. quando António é preso. Essa mulher, também militante política, outrora presa como seu irmão, reacende a paixão no protagonista, sempre avesso aos sentimentos intensos. H. percebe poder devotar-lhe aquilo que, com algum cuidado, passará a chamar de amor. M. tem quarenta anos, fala firme e decidida. Não tem qualquer traço de pieguice mesmo nas horas mais trágicas.

Em suma, a descrição de M. feita por H. é eufórica, o que a distancia das suas outras mulheres. Com Adelina, o narrador tem uma relação morna. Seu caso com ela tange o precário, o casual que tenta a viagem para o estável. O mesmo se dá com Olga, a secretária de S. O brevíssimo caso - duas relações sexuais - sequer consegue ultrapassar a banalidade dos primeiros contatos entre os dois amantes.

Com M. as coisas são diferentes. O envolvimento sensual começa bem antes do ato sexual e é parte dele. Com uma naturalidade inquietante, o

[5] BORNHEIM, G. A *Sartre. Metafisica e Existencialismo.*, p. 89

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

respeito de H. por M. se forma a partir de pequenos sucessos na relação. Os avanços não são tratados como conquistas, não há ação de um sujeito sobre um objeto, mas a constituição de dois sujeitos. A relação de M. com H. não se dá de forma intelectual, como poderia parecer pelo dito acima, já que ela desconhece teorias estéticas e nada sabe da pintura de H.. E durante a relação não faz questão de se inteirar desses conhecimentos e esse fato não é problematizado. A mulher está presa à sua atividade política e parece não se interessar por qualquer outra coisa com igual intensidade. As realidades de M. e de H. são diferentes. Esse interessante dualismo, que serviria para afastar os dois amantes, não interfere no relacionamento nem na linha de conduta pessoal de qualquer um deles.

Muito embora a presença de M. marque a volta do equilíbrio à mente do narrador, é preciso salientar que o movimento causado por M. chega em um instante em que H. tem determinados alguns caminhos estéticos e já selou o seu afastamento do retrato.

Depois de relatar o cuidado tido na conquista de M., H. encaminha-se para o final da narrativa descrevendo o auto-retrato que está pintando. Esse quadro pretende ser o registro das crises plásticas do livro: quadros pintados em momentos limites de sua evolução.

Durante todo o livro, as crises existenciais e estéticas do narrador deixaram poucas linhas para o relato dos acontecimentos políticos que o circundaram. Seria aceita de bom grado a finalização da narrativa com a pintura do auto-retrato. Afinal de contas, outra coisa não se fez ao longo dela. Mas não é isso que acontece. O último capítulo – embora curtíssimo, com apenas vinte e uma linhas – relata uma madrugada observa, juntamente com M., a queda do regime político em Portugal.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

*

* *

Em *Manual* ocorre um procedimento retórico que por duas vezes promovem um desvio irônico na relação do sujeito pintor/escritor com a estética. As duas dizem respeito à pretensa ignorância do narrador em relação à matéria da arte: a primeira, em relação à pintura; e a segunda, em relação à escritura.

A primeira situação diz respeito à pintura: apesar de estar em crise, H. tem a capacidade de fazer uma pergunta muito difícil para si mesmo: realmente sou um pintor? Podemos considerar que talvez não tenha ainda condições de ouvir a resposta, mas uma questão dessa natureza, deflagradora de conseqüências que mudam o rumo da sua existência, não pode ter nascido de uma mente medíocre. Vejamos no texto abaixo as reflexões tecidas pelo narrador a respeito dessa pergunta:

> 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 (ou supus que a calar-me me obrigava, assim me iludindo e cumplicitando) diante do modelo desarmado que se me entregava, tímido, ou, pelo contrário, falsamente desenvolto, apenas certo do dinheiro com que me pagaria, mas ridiculamente assustado diante das forças invisíveis que vagarosas se enrolavam entre a superfície da tela e os meus olhos. (p. 7-8)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O "sinal secundário de esquizofrenia", nesse caso, é a incongruência acima citada. O narrador pretende iludir o leitor. Sabe-se, desde sempre, da sua capacidade de reconhecer o que procura: a arte. Portanto, "é" um artista. Ademais, uma mente medíocre não teria condições de elaborar uma questão de forma tão contundente. Ao instaurar o diálogo com o leitor, H. permite entrever em sua angústia um pacto que elege os dois como seres capazes de compreender o sentido último da resposta escondida na pergunta. O fato salva a ambos da mediocridade. O narrador proclama-se parte de uma "aristocracia cultural" por poder perceber a vulgaridade de suas obras. A divisão apontada no problema da esquizofrenia revela o paradoxo que se dá entre a pintura feita para os clientes de H. e a sua consciência estética.

Foram necessárias muitas páginas para habilitá-lo a ouvir a resposta publicamente, isto é, algo que deixasse de ser apenas uma intuição filosófica e passasse a ser uma manifestação estética. Mas nem uma só página precisaria ser gasta para revelá-la para si mesmo, pois já a trazia desde sempre em seu Ser. O que propõe Heidegger no texto *Sobre a essência da verdade*[6], pode ser aplicado a esse caso. Para o filósofo alemão, as perguntas só podem ser feitas dentro da esfera das respostas, as duas nascem no mesmo lugar. Se a resposta à pergunta "és pintor?" for positiva, sobrevém a questão: o que um bom pintor faz? A narrativa tem também a função de criar condições para a materialização da habilidade estética de H.. Deve tornar possível que ele a ouça de si mesmo.

Não há por que não chamá-lo de pintor. Ele reconhece o artesanato no trabalho que fez e isso revela seu distanciamento crítico. A narrativa segue com as cartas marcadas em cada uma de suas páginas. Desde sempre sabemos ser positiva a resposta de H.. Só um pintor faria essa pergunta.

---

[6] HEIDEGGER, M. Sobre a essência da verdade. p. 122 ss.

A segunda situação é a própria escritura. Como já foi dito, essa também é uma conquista, também oferece obstáculos à livre manifestação das impressões do escritor. É necessário criar-se sempre uma gramática para dizer o que se quer. E esse trabalho não é nada fácil. De forma ingênua acreditamos que a linguagem seja uma roupagem dada ao pensamento. No entanto,

> Somente a língua em seu todo permite compreender como a linguagem a atrai para si e como lhe sucede entrar neste domínio cujas portas, diríamos, só se abrem por dentro. Porque antes de mais nada é diacrítico, porque se compõe e se organiza consigo mesmo, por isso tem o signo um interior e acaba por pedir um sentido.[7]

É a língua que acaba sendo o alicerce do discurso, não o sentido. O que se consegue com demorados exercícios é conquistar esse universo de linguagem criador de um sentido à sua imagem e semelhança. O discurso claro não é o que tem os sentidos mais fáceis, mas o que possui maior grau de articulação nos seus elementos.

Apesar de bem escrito, *Manual* mostra-se como um exercício de escritura. O livro se põe, até nas declarações do narrador, como o registro de pequenas conclusões de um personagem angustiado. Mas os problemas teóricos da linguagem são muito bem expostos pelo narrador, que mantém com ela uma relação de distanciamento bastante diferente daquela de um principiante. Em inúmeras páginas existem parênteses registrando toda sorte de crises que um escritor enfrenta no ato da criação. O narrador do romance está sempre consciente

[7] MERLEAU-PONTY, M A linguagem indireta e as vozes do silêncio, p. 142

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

a) das armadilhas da polissemia:

> Não lhe fiz nenhuma destas perguntas, mas, todas elas, e um sem-número de outras, carregavam no meu corpo quando o meu corpo carregava sobre o corpo da secretária Olga, três dias depois da nossa primeira relação [sexual]. Que a teria feito voltar? (p. 62 - grifo nosso)

A palavra "relação" não poderia trazer os sentidos mais profundos de "emotividade", "envolvimento" (outras possibilidades de significado) e ultrapassar o de simples desejo sexual, atingindo esferas que o narrador faz questão de isolar. Fica clara para o leitor a lucidez perene do narrador: a secretária Olga jamais avança paragens diferentes das dos lençóis.

b) das armadilhas da sintaxe:

> (...) tomando o longo discurso, quase confissão, como manifestação da crença na bondade universal que às vezes nos vem [a crença, não a bondade] depois de generosamente se ter feito amor, sobretudo se os orgasmos foram simultâneos e os corpos depois se abandonam a um difuso sentimento parecido com a gratidão. (p. 64-grifo nosso)

Como no texto anterior, o leitor não tem dúvida sobre os sentidos veiculados. O parêntese explica que o objeto é a crença e que não há bondade universal. Está evidente o estoicismo prático e estabilizador de todo tipo de relação. Será difícil apontar páginas que não tragam parênteses dessa natureza. Nem todos têm a função de elucidar traços de sentido obscurecidos pelos limites da linguagem escrita.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

c) do prazer dos jogos puramente lúdicos da linguagem:

> São quatro andares difíceis que só um grande amor do pitoresco (aliás, equivocado) atura, ou a estrita necessidade. Gente que casa filha pode não ser velha, mas esta já é, por nascença tardia da agora noiva, ou amadurecimento forçado da respeitabilidade. (Brinquemos ao caçador: gente que casa, filha, pode não ser velha; gente que casa, filha pode não ser velha; gente que casa, filha pode não ser, velha; etc.) (p. 159-grifo nosso)

Ocorrem ainda casos de reflexão acurada sobre aspectos importantes da arte literária, como o caso em que o narrador apresenta as complicações que o foco narrativo traz para o escritor, declarando com firmeza as opções metodológicas feitas:

> 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 certeza. se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou um deles, mas por alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso se presume. Assim, sendo eles reais como eu sou, e como eu fechados, ou se abertos não tanto que os mais possam em verdade dizer: <Sei>, e apenas dos meus pensamentos

> podendo dar parte nesta escrita que não é romance, resigno-me à ignorância, à impenetrabilidade dos rostos e das palavras que esses rostos dizem (são os rostos que falam, são os rostos que entendem), e dos meus amigos continuarei a falar sem saber o que eles pensam, mas só o que dizem e só o que fazem. (p. 113)

Ou ainda reflexões de estilo:

> Não tinha reparado antes: Adelina escreve bastante bem. Tem umas frases curtas, uns períodos cortados que eu não sou capaz, ou raramente sou, de usar assim. É uma carta para guardar e reler. Como seria que a escreveu? De uma só vez, de jacto, num impulso, ou, pelo contrário, tentou, tacteou, até encontrar o tom justo, nem seco nem piegas, nem ativo nem lacrimoso? (p. 152)

Um neófito não possuiria um esquema tão bem elaborado de raciocínio metalingüístico (o uso lúdico da linguagem e a metalinguagem). O artifício retórico revela que sem um esquema de representação flexível totalmente dominado pelo narrador nada poderia ser narrado. Ele não seria capaz de demonstrar com tanta eficácia a sua ingenuidade.

*

* *

O título da obra, aparentemente referencial, depois de revelada essa articulação *sui generis*, atinge gamas de conotações que o relacionam ao desenvolvimento da narrativa de uma forma mais profusa. As palavras "ma-

nual" e "caligrafia", que iludiu alguns leitores pelo tom de primariedade dado por José Saramago ao seu discurso nesse livro, não podem ser ingenuamente acatadas. O ato de voltar-se para a escrita não pode ser considerado apenas um desvio do problema principal, que seria a pintura. A escritura não pode ser um atalho escolhido por ser mais fácil que o caminho do plástico. O próprio narrador encarrega-se de informar que a interação dos dois universos semióticos não se dá apenas como modo de resolver sua crise sazonal. Está demonstrado que tem conhecimento de que a literatura e a pintura estão unidas há muito. Assim relata uma de suas leituras.

> E daqui vem, senhor M. Ângelo, chamardes vós às vezes a um grande letrado ou pregador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamais letrado. E quem se for mais ajuntar com a própria antigüidade, achará que a pintura e a escultura foi tudo já chamado pintura, e que no tempo de Demóstenes chamavam antigrafia, que quer dizer debuxar ou escrever, era verbo comum a ambas estas ciências, e que a escritura de Agatarco se pode chamar pintura de Agatarco. E penso que também os Egípcios costumavam a saber todos pintar, os que haviam de escrever ou significar alguma coisa, e as mesmas suas letras glíficas eram alimárias e aves pintadas, como se ainda mostra em alguns obeliscos desta cidade que vieram do Egipto. (p. 67-8)

Segundo afirmação do narrador, esse trecho pertence a um livro de Francisco de Holanda chamado *Diálogos de Roma.* Nesse excerto, Messer Lactâncio Tollomei conversa com Miguel Ângelo, explicando-lhe o sentido da união entre caligrafia e pintura. Visa o fragmento acima a legitimar a divisão - ou união – ocorrida em H. entre a literatura e a pintura. Portanto,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

quando decide pela escrita, H. retorna à origem das duas, uma vez que em seus primórdios, uma e outra eram conhecidas pelo mesmo nome.

Não basta a relação entre esses universos estacionar no elenco dos fenômenos detectados como semelhantes. Um trabalho comparativo dessa natureza seria abdutivo, só provaria a verdade da relação que engendra. A tese estaria circunscrita à sua própria extensão e se reduziria à quantidade de fatos que nela foram catalogados.

É necessário, na relação intersemiótica, que os procedimentos estéticos se toquem e ultrapassem o âmbito do "assunto" que tratam. Na forma do *Manual* deve estar inscrita a preocupação de José Saramago com a pintura muito mais que a preocupação psicológica de seu personagem em se compreender pintando. Não é possível inscrever um código em outro, é necessário transformá-lo a fim de que, por dentro, seja possível divisar o outro. Demonstrar como isso se dá em *Manual* é a tarefa deste trabalho.

O martírio de Tântalo

O desenvolvimento da narrativa de *Manual de pintura e caligrafia* insere-se no contexto das filosofias da existência, haja vista o discurso de H., de caráter pré-reflexivo, individual e dramático como a existência humana. Não se pode afirmar que José Saramago deva o sublime estético de seu livro às teorias existencialistas. O dínamo de *Manual* é de natureza estética, não filosófica. Mas, por repetidas vezes, o caminho traçado pelo protagonista desse livro é marcado por uma tonalidade angustiante muito cara ao Existencialismo.

A forma da narrativa e o cunho reflexivo do personagem, seu desapego às ações concretas, tornam o seu discurso ininterrupto, sem um "ouvinte intradiegético", isto é, não é pronunciado para alguém em particular e não produz a sensação - exceto no instante das autobiografias - de um leitor virtual. A expressão de seu pensamento é, paradoxalmente, espontânea e controlada. A espontaneidade é percebida porque certas ações suas chegam a surpreendê-lo também:

> Mas quando a vi a olhar o retrato de S., quando reparei seu sorriso de troça, perguntei-lhe bruscamente se tinha sido amante do patrão. Eu não esperava minha própria pergunta, mas ela, sim, esperava-a, ou ao menos previa-a para uma qualquer ocasião, aquela ou outra mais tarde, porque virou os olhos e pronunciou a palavra <fui>, começando-a ainda para o rosto pintado de S. (...) (p. 55)

A pergunta feita à amante não era esperada nem pelo narrador, que se surpreende com a puerilidade de sua atitude. A sua atividade mental provoca uma experiência intensa na qual o espanto é a tonalidade mais marcante. A força empreendida para observar-se e o movimento feito em direção à sensação tornam-se, no seu raciocínio, um amálgama difícil de ser compartimentado. Ele pensa o tempo todo, maravilhado com as sensações de proximidade e afastamento que experimenta das coisas e, nesse fluxo mental ininterrupto, deixa pouco espaço para a manifestação de outros personagens. Corroborando isso, no fragmento acima o personagem "secretária Olga" se pronuncia apenas uma vez.

Isso provoca um isolamento paradoxal: por um lado o narrador não se identifica com nada do que faz e, ao mesmo tempo, é fazendo - e não existe outra opção possível - que poderá livrar-se do atual e conquistar o ideal. A propriedade primeira do ideal é justamente não ter lugar nas coisas reais propriamente ditas. A realidade é, em princípio, algo externo ao sujeito. Contudo, o pensamento é um processo de abstração que, presume-se, possa alcançá-la. O objeto do pensamento é uma escolha ética: o real. É impossível operar diretamente com a realidade, só se pode trabalhar com o real. H. está – como, de resto, todos estão – dentro de um dilema puramente lingüístico. Seu discurso é um lance dentro do universo da linguagem.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A apropriação da consciência libertadora se realiza nesse jogo, no qual se cria uma alteridade que separa pensamento e ser. A busca da autenticidade se dá como diálogo interno em que há, no mínimo, dois locutores. Jean-François Lyotard, discorrendo sobre o fenômeno da Pós-modernidade, esclarece três coisas a respeito dos jogos de linguagem:

> Três observações precisam ser feitas a respeito dos jogos de linguagem. A primeira é que suas regras não possuem sua legitimacão nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não quer dizer todavia que estes as inventem). A segunda é que na ausência de regras não existe jogo, que uma modificação, por mínima que seja, de uma regra, modifica a natureza do jogo, e que um "lance" ou um enunciado que não satisfaça as regras, não pertence ao jogo definido por elas. A terceira observação acaba de ser inferida: todo enunciado deve ser considerado como um "lance" feito num jogo.
>
> Esta última observação leva a admitir um primeiro princípio que alicerça todo o nosso método: é que falar é combater, no sentido de jogar, e que os atos de linguagem provêm de uma agonística geral. Isto não significa necessariamente que se joga para ganhar. Pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo: não é este o caso do trabalho de estímulo da língua provocado pela fala popular ou pela literatura? A invenção contínua de construções novas, de palavras e de sentidos que, no nível da palavra, é o que faz evoluir a língua, proporciona grandes alegrias. Mas, sem dúvida, mesmo este prazer não é independente de um sentimento de sucesso, sobre um adversário pelo menos, mas de envergadura: a língua estabelecida, a conotação.[8]

[8] LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*, p. 17

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Quase sempre o lance é feito com o objetivo de ganhar o jogo; nestes casos dificilmente se atenta para a existência das regras. Elas surgem de forma mais clara nesses lances semelhantes aos de H., que não são feitos para se ganhar de um adversário. O prazer advém do simples exercício de linguagem em um jogo no qual se considera a si mesmo um adversário à altura.

O jogo do narrador se desenha sob um dilema intransponível: só pode assumir o que é, e durante toda a narrativa busca, justamente, livrar-se do que é. Vive em um mundo puramente humano, desprovido de preocupações externas, e a consciência é a sua única certeza. Todas as demais coisas que o circundam fragilizam-se tangenciando a imponderabilidade.

Essa atenuação do real é uma tentativa de vivenciá-lo de forma mais intensa. Nasce desse embate uma contradição entre sentimento imediato e a vivência. Entre sentir e pensar há sempre uma distância que a reflexão preenche. O narrador está constantemente refletindo sobre seus sentimentos, e seu ânimo especulativo não coincide com as paixões que experimenta. Essa posição de alheamento reflexivo o impele a assistir sempre à efusão dos seus próprios sentimentos:

> (...) 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 de mais (sic) para tentar compreen-

der. Deixei-me ficar deitado, sobre os lençóis, (...) (p. 64-5)

É relatado no texto acima que no rápido caso amoroso tido com a secretária Olga, H. vê-se às voltas com um contratempo. A namorada Adelina telefona-lhe no instante em que as intimidades com a amante haviam recentemente terminado. Pela forma como o narrador descreve esse caso amoroso, parece ser ele superficial o suficiente para a amante ignorar o telefonema e desmontar o desconforto da situação. Surpreendentemente, a amante toma uma atitude que lhe parece orgulho ferido. A natureza especulativa de H. o poria automaticamente a questionar essa atitude de Olga, mas não consegue deixar de observar a sua própria posição nessa situação. Abstendo-se de "tentar compreender" esse pudor moral da amante, prefere palmilhar sua sensação. Esse tipo de postura é freqüente, todo o livro é marcado por esse alheamento que, ao invés de voltar-se para os objetos do mundo, volta-se sobre si mesmo.

Isso se dá porque H. nada tem de sólido, nada de concreto se delineia no seu interior. A sua personalidade não tem consistência, pois oscila entre o que é e o que deveria ser. É uma meta, assemelha-se mais a uma criação imaginária que a um dado real. H. almeja encontrar a si mesmo e para isso tem de livrar-se de si... e quando se cumpre qualquer tentativa, o produto final é apenas mais uma possibilidade de Ser, não é definitiva nem absoluta, apenas o remete a uma nova experiência. H. finge estar em contato com o Ser e essa é a sua maneira de estar com ele: sua forma de autenticidade é assumir a angústia de sua inautenticidade.

O mais trágico dessa queda na angústia é a consciência de que tudo que está se passando à sua volta é absurdamente casual. Nada, exceto esse desconforto o coloca em xeque consigo mesmo é, no sentido literal da pala-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

vra, real. O sentimento de precariedade das situações que o colocam sob o estigma desse mal é ainda pior do que o nada em que se tornam as coisas que preenchem a sua vida. É para encontrar um sentido para a existência e conseguir sair do fosso tirano criado por essa angústia que H. empreende a busca de algo legitimador de sua condição. Está em crise constante e busca - por meio da pintura do segundo retrato e por meio da escritura - justificar a sua existência e dar-lhe sentido.

Esse movimento de busca que nomeia o mundo circundante de "nada" e esforça-se por atingir o original, o autêntico, é decisivo. As suas conseqüências são desastrosas para o ritmo tradicional da vida de H.. A sua produção artística entra em colapso. Tudo é posto em suspenso à espera de uma definição para esse conflito que se afigura maior que qualquer outro.

A lucidez de H. diante daquilo que o arrebata faz com que todas as coisas circundantes adquiram o caráter de absurdo, e a sua lida cotidiana torna-se uma experiência desconfortável. Há uma repugnância confessa pelo espetáculo gratuito e mesquinho da sua produção estética:

> os meus clientes costumam achar «interessantíssimo» que eu próprio vá abrir, sem cerimónia, enfiado numa espécie de guarda pó que é compromisso entre uma camisa comprida e solta e a velha blusa dos «artistas». Em regra, são uns pobres tontos que nada sabem de arte e julgam ir encontrá-la ali, só porque há telas no chão, quadros e desenhos fixados ao acaso nas paredes e alguma sujidade, mantida nos rigorosos limites que a tornam um atractivo mais aos olhos pasmados de quem não viu nunca outra arte nem outra maneira de vivê-la. A minha vida é uma impostura organizada discretamente: como não me deixo tentar por

> exagerações, fica-me sempre uma segura margem de recuo, (...) é certo que pouco ganho quando ganho, mas as perdas também são mínimas. (p. 37-38)

O que desespera H. é o seu pendor especulativo. Sua postura ética revela a paixão da existência. Ocorre, em vista disso, uma divisão esquizofrênica: o que age não consegue superar o que pensa e vice-versa. A razão só demonstra os seus limites, não apresenta soluções. A parte especulativa do narrador só consegue ir até a negação de si mesma como ferramenta de conciliação com a vida. Sua validade está ancorada no jogo com a existência, da existência com as possibilidades de ser, das possibilidades de ser com o não-ser e daí para o absurdo.

Como forma de acessar o centro do mal-estar que o assalta, H. transfere para as palavras o poder mítico da esfinge. Por meio delas espera abordar o cerne de sua angústia:

> Não seria pelos meios da pintura que 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 quadro. Recorrendo à escrita, sabia que simplesmente virava costas a uma dificuldade: não a ignorava, sabia-a do mesmo modo ameaçadora, mas era como se a novidade do instrumento, tudo quanto para mim tinha de ser real invenção e não mero decalque de experiências anteriores, bastasse, por si só, para me aproximar do objectivo. (p. 77)

A escritura ergue-se também como obstáculo para o narrador alcançar sua meta: a sua dificuldade é tão "ameaçadora" quanto a das cores da pintu-

ra. Isso quer dizer que H. não é levado à angústia por quaisquer dos meios de expressão escolhidos, mas pela própria arte. A busca da autenticidade (que o desviou da pintura) leva-o a descobrir que a palavra não é apenas um instrumento pelo qual se representa algo. A divisão no interior de H. (o afastamento entre a literatura e a pintura), pronuncia-se agora como junção. A angústia diante do meio de expressão plástica persiste agora no escrito. O que parecia ser uma separação com finalidade explicativa, torna-se algo mais complexo. Vale ressaltar, H. não está agora com dois problemas em lugar de apenas um. Apenas não conseguiu resolver o antigo.

O movimento faz o narrador perceber a mediocridade de sua concepção de arte. Para conquistar a expressão, precisa dominar o seu pensamento simbólico. O símbolo precisa ser considerado como tal e não como instrumento.

Essa é a clareira original a que H. deve chegar para começar a nortear sua caminhada. Em grande parte do livro é o narrador que se esforça para trespassar o mundo, quando o movimento ideal é o inverso: o mundo é que deve trespassá-lo. Nos casos em que essa inversão se dá, há uma inevitável mistura de quem expressa com o que é expressado, tornando a identidade de ambos obsoleta. O sentido instala-se na linguagem e é por ela determinado.

A obra de arte, enquanto sentido, aloja-se em um mundo pré-constituído. Isso quer dizer, como explica o texto abaixo, que a obra fala com o repertório de conceitos manipulados tanto pelo artista quanto pelos interlocutores do objeto estético:

> Como a pintura, a literatura é retomada de uma tradição mais antiga do que ela, a do mundo perceptivo, e é abertura de uma nova tradição, a da obra como cultura. Assim como o pintor tateia entre linhas e cores

> para fazer surgir no visível um novo visível, assim também o escritor tateia entre sons e sinais para fazer surgir na linguagem uma nova linguagem. Essas operações instituem o mundo cultural como mundo histórico no qual o momento instituinte se enraiza no instituído, abrindo uma nova instituição que se tornará, a seguir, instituída e uma tradição disponível para todos.[9]

Quer nas cores, quer nas letras, é no exercício da linguagem que H. aprenderá a compreender a origem da angústia que lhe toma a consciência. Terá de exercer, com todo o peso da responsabilidade, a opção de usar arbitrariamente a tradição, sacando da visualidade das suas obras anteriores esse "novo visível" acima citado e, ao mesmo tempo, tateando entre os sons e sinais da linguagem escrita, "fazer surgir na linguagem uma nova linguagem". O seu lance é o da ultrapassagem das regras sem abandoná-las, pois, caso contrário, seu lance não poderia fazer parte do jogo lingüístico da arte.

H. principia essa jogada não para determinar o que está indeterminado na sua consciência, mas para expressar a mobilidade da sua intuição estética. Para sair vitorioso dela não pode se satisfazer com o sentido que "explica" a consciência, já que esse não é simbólico. Nesse caso, o símbolo estaria vendo a consciência de um ponto privilegiado. E consciência e símbolo não devem estar em espaços ou tempos diferentes. A formação de H. não "indica" nada (no sentido de mostrar algo fora de si), mas articula complexos sutis de sentimentos que a linguagem não pode denominar e muito menos descrever. A arte permite ao fruidor "conceber" o objeto. O produto do trabalho estético tem a capacidade de fazer emergir algo que jamais se mos-

[9] CHAUÍ, M. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia, p. 489

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

traria senão através da sua **forma**.

Só é possível "fazer emergir" algo do nada se for empreendida uma batalha agônica com as formas de expressão disponíveis. Um caminho inverso ao da fala, no caso da língua, deve ser trilhado: a passagem da racionalidade pura para as formas primárias da linguagem. Em outras palavras, mais do que qualquer outra forma de conhecimento, a arte participa da viagem ao mais primitivo elemento do pensamento: a linguagem. A empresa só tem sucesso se o limiar da experiência artística sobrepuser-se ao limiar da experiência pensante e o objeto estético permitir a visita do Ser no seio de suas formas. Essa assunção básica do objeto estético permite concluir que ele extrai sua capacidade reveladora do inesgotável "mar do Ser" apelando para o dizer da linguagem. Sendo a linguagem o objeto último da atividade estética, é natural que os dois - linguagem e arte - tenham por finalidade a ultrapassagem do existente, do mundo, e o contato com o nada. Apesar de estar tratando apenas da linguagem, observe-se como entre as linhas do texto de Marilena Chauí sussurra a verdade por dizer do Ser:

> [a linguagem] Não é instrumento para traduzir significações silenciosas. É habitada por elas. Não é meio para chegar a alguma coisa, mas modo de ser. Mais do que isso. É um ser nela mesma. O sentido não é algo que preexistiria à palavra, mas movimento total de uma fala e por isso nosso pensamento vagabundeia pela linguagem. Quando nos entregamos a ela, o sentido vem. Quando queremos agarrá-lo sem ela, ele nunca vem. Rigorosamente, nosso pensamento está sempre na ponta da língua.
> (...)
> (...)"a linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa [...] significa quando, em vez

> de copiar o pensamento, deixa-se fazer e refazer por ele".[10]

O Ser deixa-se entrever quando o ente abstém-se de forjar um sentido com o seu patrimônio de linguagem e permite-lhe que Ele se manifeste livremente. Paradoxalmente, a arte instaura o permanente por meio do que está à mão, o existente. Assim, quem pretender visitar essa instância primeva da criação artística, deve render-se à linguagem sob o risco de se perder por completo a sua estrutura original.

A pesquisa existencial do narrador, atrelada à sua busca estética, precisa chegar até o instante, ou lugar, em que se revela o autoctonismo da linguagem - plástica ou verbal. O insucesso inicial de H. advém do fato de que todo o seu tempo é gasto tentando fazer as palavras se colarem ao mundo, na esperança de restabelecer o equilíbrio perdido.

O "fracasso" do narrador em registrar o objeto de sua aflição tem, então, um sentido irônico. O registro seria a vitória do sentido sobre a linguagem, a face oculta da derrota. Houve uma conquista, mas não é uma conquista transferível para o papel ou para a tela: é necessário uma nova leitura de toda a história, para se fazer uma revisão crítica e localizar-se nas entrelinhas o elemento que reconstituiu, ao final da narrativa, o bom humor do narrador. Não há palavras, nem cores, nem formas para essa condição; ela pulsa frêmita como possibilidade de expressão. H. sente-se capaz de criar. O livro está acabado, encontra-se com um frenesi de sensações indecifráveis que as palavras guardam.

A nova condição está próxima da quietude, as coisas são vividas e reconhecidas. Elas não mais dependem da confiança ou do temor, apenas são.

---

[10] CHAUÍ, M. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia, p. 487-8

unesp

O futuro recua para dentro do presente e torna-se compreensão muda. O romance é mimético porque coloca o narrador no vértice de linguagem, num jogo decisivo com o real.

Eis porque se pode compreender a *mímesis* como forma de conhecimento singular do real, que não pode ser confundida com simples imitação. Apesar de tomar sempre elementos oriundos da realidade, esse nexo não pode jamais ser cambiado pelo conceito de identidade. A *mímesis* não pode ser tomada nem mesmo como real, pois isso implicaria aceitar que o objeto encontrado pelo processo de mimetização já estaria determinado no pensamento. Por isso se disse alhures que a obra não pode ser o duplo de qualquer coisa, nem mesmo de um sentido. A sua singularidade, enquanto *mímesis*, está justamente na sua não-identidade com o real. O desvio empreendido na representação garante-lhe, afinal, a sua dignidade.

Na discussão da *mímesis*, corre-se sempre o risco de atentar apenas para os mecanismos de substituição do sentido. O leitor pode ter ficado confuso à vista da palavra "representação" no parágrafo acima, uma vez que é isso que nela se expressa. Mas não é esse o único equívoco perigoso a rondar essa polêmica questão. Pode-se ignorar os mecanismos e voltar-se apenas para o sentido. Pois bem, questionar a *mímesis* é levar a sério a circularidade desses dois elementos, já que é uma constelação de mecanismos, sentidos e criação.

Os mecanismos são processos por meio dos quais se cria uma obra. Perguntar algo sobre eles é, pois, querer atentar para a proveniência da obra. É querer saber como ela foi feita. Pensa-se, num primeiro instante, que a obra provém dos mecanismos geradores dos seus sentidos. Quando se consegue saber algo da obra foram eles que tornaram esse algo sabido. Porém, onde os mecanismos vão buscar a sua força motriz? Não será na obra? É

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

essa que impõe ritmo aos mecanismos e, impondo-lhes isso, faz deles força criadora. Ocorre, assim, uma conjuntura circular: dos mecanismos provém a obra, da obra provêm os mecanismos. Nenhum dos dois, portanto, origina sozinho o outro.

É necessário considerar que a obra de arte possui identidade. Étienne Souriau demonstra com clareza essa individualidade fundadora da autenticidade do objeto estético:

> Pelo quadro todo um mundo se me propõe; mundo que pode reproduzir o mundo real ou substituí-lo e fazer-lhe concorrência, não importa. Ele é, por ora e no que concerne somente à obra, o dado apresentado em novo plano existencial: o da coisa ou coisas representadas, ou presentes apenas graças à arte. O conjunto dessas coisas forma um todo sistemático, fechado em si, que se basta a si mesmo como dado organizado em cosmos. Ele é, para falar como os lógicos, "o universo do discurso".[11]

O que foi chamado de mímesis neste trabalho equivale à última das três possibilidades apontadas pelo crítico francês no seu texto. A "concorrente do mundo", "aquela que está no mundo apenas graças à arte". Como universo diferente a obra adquire personalidade, incrusta-se na realidade e torna-se tão complexa quanto o homem que a produz. Dentro dos seus limites – suas molduras -, a obra rompe as restrições de todos os sentidos para assumir aquele vigor de identidade em que se recolhe tudo que se impõe por si mesmo. Enquanto expõe a sua condição de criatura do homem, a obra impõe a sua natureza. É por meio dessa tensão, ademais semelhante à do ar-

[11] SOURIAU, Étienne *A correspondência das artes. Elementos de estética comparada.*, p. 67

unesp

tista na dinâmica do existir, que proclama a sua origem e a força de suas diferentes possibilidades.

Mas a condição inelutável da obra de arte é "ser criada". Ora, se todo criar inclui um fazer e todo fazer necessita de meios e processos para exercer-se, é natural pertençam a toda obra mecanismos e material de criação. E essa condição dificulta separar mimetização de imitação, uma vez que os dois procedimentos são tão semelhantes no que engendram.

Cabe responder que a imitação é determinada pela funcionalidade. Serve como substituto do original, sua natureza mais autêntica está presa à substituição que opera. Na imitação, os mecanismos e o material desaparecem da atenção do receptor. O objeto imitador dá lugar ao imitado, ao original. Quanto mais rápido e mais eficiente se der esse câmbio, melhor a qualidade da imitação.

A *mímesis*, ao contrário, ao instaurar a tensão entre criatura e criador, não faz desaparecer nem o material nem os mecanismos, mas leva-os a serem considerados em sua essência. Assim, na pintura a tinta se faz cor e na literatura a língua se faz linguagem pela ação do artista. Tudo que está envolvido no processo de criação se expõe na obra, daí dizer que tudo nela se cria. Mas é preciso considerar que esse processo de criação só se dá pelo processamento dos materiais. Só se pode ter criado uma obra caso se principie por transubstanciar algum tipo de matéria-prima. Todavia a obra se dará como arte na existência se considerar de maneira dialética os mecanismos e o material da criação. O procedimento só será mimético se for capaz de retornar a criação para a sua sede primária. Os mecanismos e materiais só se tornam *mímesis* porque postos na dinâmica da criação são levados ao extremo de suas potencialidades. São abrangidos nesse extremo por um novo e definitivo nível de estruturação e criam uma consciência capaz de vislumbrar

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

todo o processo a constituiu. Ora, se se pode ver todos instrumentos de expressão por um certo ângulo é porque já não mais se encontra no âmbito de sua pura instrumentalidade. É a consciência do mecanismo como mecanismo e da matéria como matéria que revela a condição original da obra. Justamente porque ela não está mais restrita puramente a eles. O processo de criação firma a abertura para a condição transcendental do que vem a ser chamado de obra de arte.

O símbolo bifurcado: a literatura e a pintura

O romance *Manual de pintura e caligrafia* não pode prescindir da compreensão da história da pintura. Se em suas páginas se opera uma relação entre os sistemas semióticos da pintura e da literatura, é evidente que conhecê-la implica classificar e ordenar períodos da evolução das formas artísticas. Todavia, antes da homologia, da relação, propriamente dita ocorre uma aproximação, uma analogia entre esses dois sistemas.

A reforma existencial empreendida pelo protagonista H. teve de levar em conta a "evolução" da própria pintura, se assim se pode tratar o percurso de qualquer campo da arte, ao longo de sua existência.

No romance, o narrador declara que sua opção pela literatura se deu por incapacidade de manipular, com a devida eficiência, a simbolização. Essa opção lhe dá abertura para valer-se de dois artifícios retóricos (os dois "desvios irônicos" assinalados no primeiro capítulo) muito eficientes para a montagem da ironia da trama: mesmo que seja esta a primeira incursão do narrador pelo mundo da letra, não é nem um pouco ingênua, como tenta fazer o leitor acreditar.

unesp

A dificuldade do narrador não está em manipular símbolos. E cabe aqui tratar da dúvida, se essa é uma dificuldade ou uma qualidade do narrador de *Manual*. Como humanista, H. quer criar seu próprio caminho e o que implica criar uma forma de expressão diferente de todas as demais. Mas por que o haveria de querer? Se todo o caminho já tivesse sido transcorrido pelos artistas anteriores, isso seria impossível de ser ambicionado. H. não se satisfaz com as conquistas alheias e é por esse motivo que torna-se um "criador". É um leitor descontente, pois não vê no seu paideuma nada com o que se identifique. Mesmo porque seria impossível. A iniciação do artista só pode se dar a partir da conquista da própria voz e ele só pode falar na sua obra. O artista e a obra de arte nascem simultaneamente, um no outro se completa. Como diz Heidegger:

> O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.[12]

Tanto um quanto outro extraem o que são da arte e nenhum dos dois fecha o círculo aberto, ambos deixam o precedente histórico intacto como o encontraram e por isso que sempre é possível para outro artista retomar o caminho da criação. H. respeita a tradição, reconhece a necessidade de estudar os rastros do homem, os signos que datam a sua inteligência estética, mas compreende o estilo como resultante de uma busca pessoal nesses ele-

[12] RICOEUR, P. *Tempo e narrativa.*, tomo II, p. 109

unesp

mentos colhidos na tradição.

Opondo a ciência à cultura, Panofsky diz:

> Assim, enquanto a ciência tenta transformar a caótica variedade dos fenômenos naturais no que se poderia chamar de cosmo da natureza, as humanidades tentam transformar a caótica variedade dos registros humanos no que se poderia chamar de cosmo da cultura.[13]

A verdadeira arte exige aprofundamento crítico trazido pelo domínio da historicidade. Uma grande obra só pode ser lida sob a luz das que a antecederam. A historicidade identifica-se com os fios de um tecido do qual importam também os vazios deixados por seu trançado. Esses vazios revelam a precariedade do conceito de passado. Não está pronto e muito menos compactado em um não-agora, mas interage com o presente e acaba sendo alterado e altera-o continuamente. O contexto em que estão inseridos os signos históricos sempre proporcionará um novo sentido. O capítulo seguinte procura desmontar a analogia entre a literatura e a pintura, com base nessa relação entre a postura existencial de H. e os grandes movimentos da história da pintura.

*

* *

Profissão: artista

A pintura de H. já tem clientela segura. Não pinta o retrato de quais-

[13] PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*, p. 24

unesp

quer indivíduos, mas somente dos que podem pagar... e pelo visto cobra-lhes caro. Suas obras enfeitam paredes de pessoas ricas da cidade de Lisboa. Não precisa sair à procura de quem queira possuir um retrato feito por ele: seus clientes vêm até sua casa requisitar seus serviços, como se vê no fragmento seguinte:

> *[o quadro] Passará directamente do cavalete para as mãos do comprador, porque este é o meu negócio, jogar pelo seguro, com dinheiro à vista. Tenho trabalho que me sobra. Faço retratos para pessoas que se estimam suficientemente para os encomendarem e pendurarem em átrios, escritórios, livingues—rumes ou salas de conselho. [p. 7]*

Se este capítulo pretende revelar uma relação entre o percurso narrativo empreendido pelo narrador de *Manual* e a história da pintura, é preciso considerar que essa condição do pintor H. pressupõe toda uma trajetória não relatada nas linhas do texto. Como o pintor teria chegado a esse estado? H. é um pintor que desfruta de uma condição social superior à dos pintores do Medievo. Seu trabalho é pago diretamente por seu empregador, e muito embora as obras produzidas sejam uma espécie de subordinação ao trabalho mecânico da reprodução estética, ele está à frente dos que nem essa liberdade mínima possuíam até a renascença primitiva.

No período compreendido entre os finais do século XIV e início do século XV, o tratamento dado aos pintores era bem diferente do que recebe H. Eles não podiam negociar diretamente com seus consumidores nem determinar as regras do contrato. Tudo estava subordinado à administração das Guildas.

Idealizadas para protegerem os artesãos da competitividade do mer-

cado, as Guildas se transformaram desde cedo numa espécie de corporativismo nocivo ao livre desenvolvimento do pensamento estético. Sobre esse assunto, Hauser diz o seguinte:

> [os pintores] Estão sujeitos às regras das guildas, e não é, de modo nenhum, o talento que os habilita a viverem como artistas profissionais, mas o curso de instrução completada de acordo com os regulamentos da guilda.[14]

Michelângelo e Leonardo da Vinci, afirma ainda Hauser, são marcos históricos desse processo de libertação das Guildas e de aceitação social da profissão de artista. O primeiro conseguiu acumular tanta fama pessoal que se tornaram patéticas as tentativas de submetê-lo às regras pueris dos estatutos da Guilda. O segundo sistematizou o conhecimento estético baseado na observação da natureza, mitigando a influência dos conceitos tradicionais praticados pelas corporações nas decisões éticas ou estéticas do artista.

Importa para esse trabalho o fato de que a condição de artista desfrutada por H. permite-lhe certas liberdades, logo ao início da narrativa, embora a produção da obra de arte ainda esteja atrelada à vontade do cliente, isto é, determinada pela lei da procura e não da oferta. No caso do narrador de *Manual*, é ele, enquanto pintor, que determina as bases da relação. Ao dizer "tenho trabalho de sobra", H. fundamenta as bases comerciais de sua profissão. Há uma procura que sua atividade produtiva não consegue atender. Isso lhe permite, inclusive, certas diversões: como é o caso experimentado na visita feita ao SPQR, no dia em que analisa a luminosidade e o espaço onde ficaria o retrato de S.:

[14] HAUSER, A. *História social da literatura e da arte.*, p. 415

unesp

> *Olho outra vez em redor, peço à secretária Olga que apague as luzes e abra todas as janelas, que feche todas as janelas e apague as luzes, que apague umas e abra outras, que acenda outras e apague umas. (p. 33)*

Ainda que esteja se observando no desempenho da ação (e até se divertindo com isso), H. desenvolve naturalmente o papel condizente com sua posição no mundo da arte, ou seja, vender uma pintura para um espaço específico.

Nesse momento, H. assemelha-se muito ao pintor recém-emancipado do controle das Guildas. Sua autonomia é ambígua, pois está sempre atrelada ao pedido feito pelo consumidor. É ainda Hauser que explicita esse tipo de relação entre a pintura e seus consumidores potenciais:

> A encomenda é feita para uma peça de altar bem conhecida do artista, para uma pintura de devoção num aposento determinado, para um retrato de um membro da família destinado a certa parede;[15]

A busca de H. por uma nova condição revela-se mais como libertação dessa condição de artífice preso ainda à necessidade imposta pelo comprador do que propriamente o livre exercício da atividade artística. Busca - como o fez o artista da primitiva renascença - livrar-se dessa arte comprometida com o consumo. Ambiciona H. atingir um estádio em que a obra de arte chegue a apreciadores que já não encomendam por necessidades particulares, mas compram o que lhes oferecem. Isso não é complicado apenas

[15] HAUSER, A. *História social da literatura e da arte.*, p. 400 (grifo nosso)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

para o pintor, mas também para o consumidor, que deve sofisticar sua compreensão do universo estético, considerando na obra de arte uma essência sem objetivos pré-determinados.

*

* *

A medida espacial do Medievo

Se do ponto de vista social e profissional, H. apresenta condições de trabalho e remuneração desfrutadas apenas pelos artistas a partir do Renascimento, essa sua condição deve se refletir também na sua técnica. Busca-se, a partir de agora, compreender as malhas do diálogo mantido entre a condição social do protagonista de *Manual* e a forma dada ao seu produto. Por extensão, pretende-se compreender como a representação do espaço no período renascentista esteve associada ao conjunto estrutural de suas condições sociais.

A manufatura do retrato de S. é ainda a alavanca das situações críticas nesse estágio das perquirições existenciais e estéticas de H.. Os compromissos do pintor com o modelo demonstraram logo atrás as suas responsabilidades e é a sua postura para a execução desse trabalho que demonstrará o que se deseja aqui discutir. Veja-se, pois, o fragmento a seguir:

> *Saí do Senatus Populusque Romanus e fui para casa. Sentei-me em frente do cavalete vazio, a ler. De propósito procurara os escritos de Leonardo da Vinci. E, de regra em regra, vim a ler o que já tantas vezes notara: <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 mau transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras.> (p. 35)

H. sai da firma de S. e ao retornar a casa/ateliê toma "de propósito" a leitura dos escritos de Leonardo da Vinci. O pintor renascentista indica-lhe o caminho da auto-observação. O texto de Leonardo conceitua a arte como não sendo o que está lá, no não-eu, pelo contrário, o outro será avistado na observação do si-mesmo. Para Leonardo, o espaço não é algo em si, mas algo de onde o pintor está recuado. A espacialidade do espaço é determinada pela presença do pintor.

Não é gratuita a presença de Leonardo da Vinci nesse instante da narrativa. Como já se disse, esse pintor promove uma revolução no sistema de "aprendizado estético" das Guildas. Os novos talentos abandonaram a imitação dos grandes mestres feita à base da leitura de manuais e preferiram sua concepção mais moderna, mais naturalista.

A sua teoria da arte, baseada no estudo da natureza, mostra as ocorridas nas relações entre o mestre e o aluno. A emancipação da arte, do espírito de puro artesanato, começa com a alteração do velho sistema de aprendizagem e com a abolição do monopólio do ensino das Guildas.

Essa relação dos pintores do Renascimento (dos quais Leonardo é uma metonímia de respeito) com o naturalismo, a observação direta da natureza, levanta uma questão fundamental para a teoria estética que deve ser aqui explicitada. Em princípio, é necessário que se afirme ainda uma vez: o quadro não é um duplo do real. É um signo. Imaginaram o contrário apenas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

os medíocres, que justamente por o serem, não suportaram a ação do tempo.

A representação do real é uma obsessão para a arte de todas as épocas. O problema é que ela não é a mesma nessas várias épocas. Isso leva a arte a um movimento constante em direção à sofisticação de seus mecanismos.

O instante do naturalismo de Leonardo deve, portanto, ser contextualizado para vir historicamente à tona o caminho que essa sofisticação descreve a fim de chegar ao modelo proposto pelo Renascimento. E toda essa perscrutação, mais filosófica que estética, não pode perder de vista a relação de H. com o universo de suas próprias lucubrações. É bom lembrar, ainda uma vez, as bases da crise de H., iniciadas no embate de sua consciência estética com as suas criaturas. O mecanismo de representação que desenvolveu não conseguia dialogar com a hipocrisia de seus modelos e acabava submetendo-se a ela. Compreender a natureza dessa crise implica compor o painel histórico dessa situação.

*

* *

Do hierático ao herético

Como o espaço é tridimensional e a pintura só pode contar com duas dimensões, foi necessária a criação de um procedimento técnico para iludir o olhar do espectador, provocando a sensação de terceira dimensão tida quando olha os objetos na realidade. Só assim se poderia atender à expectativa da arte enquanto representação da natureza.

As primeiras tentativas de se criar a ilusão da tridimensionalidade no

espaço bidimensional da tela foram chamadas de perspectiva intuitiva, por não contarem com uma fundamentação teórica.

O período medieval, muito embora seja uma extensão da cultura helenística, não se orientou pelo pensamento estético clássico: a arte como representação da natureza. Aliás, a idéia era bem outra. O real serviu apenas como medida do místico. As pinturas medievais estilizam as formas do real, evitando insinuar detalhes que lembrem o mundo material.

No seu estudo sobre as analogias entre a forma literária e as formas plásticas, Uspênski explica que o ponto de vista medieval não é único[16]. O artista está, a um só tempo, dentro e fora da representação pictórica. Isso cria uma espécie de onisciência complexa para a relação entre observador e signo visual. O artista anuncia indiscriminadamente vários espaços ao mesmo tempo, porque não está preocupado com a ordenação deles. Sua atenção recai apenas sobre a narração da história. Isso gera obstáculos à apreensão da imagem. Como pode ser observado nesta iluminura (fig. pág. 59) do século XII.

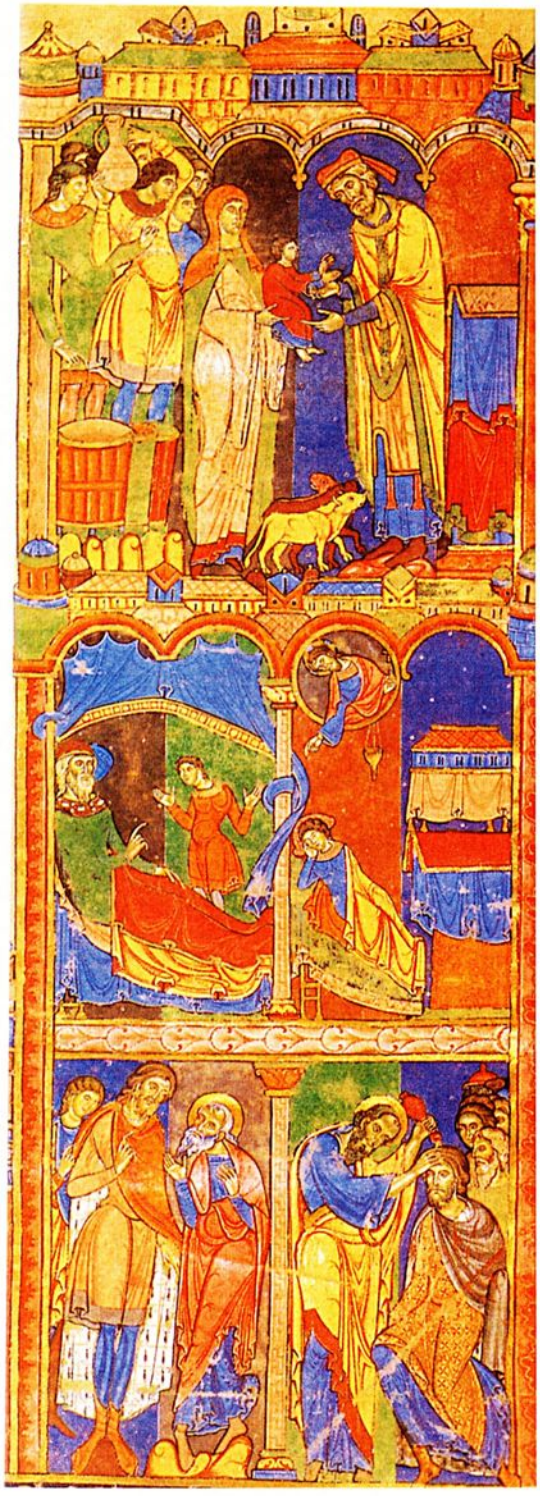
Percebe-se claramente a mistura dos espaços interno e externo. A narrativa dos acontecimentos da vida de cristo - infância, puberdade, adolescência e maturidade - é representada em espaços internos, porém todo o casario também é visualizado. A combinação dos acontecimentos com o casario da cidade dá uma visão global da história bem diferente da representação da natureza. Nada nessas imagens apela para a ilusão de realidade.

As diferentes formas da relação pintor / obra / observador não são meramente técnicas. Possuem implicações sérias para a natureza da representação seja verbal ou visual. Sabe-se que qualquer ordenação do discurso é significativa, e a articulação das imagens dessa iluminura minimiza a ação

[16] USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas ..., p. 194

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

do pintor, ou melhor, mascara o articulador das imagens. A ação do artista é



Biblia de Winchester - c. 1180 Miniatura. Pierpont Morgan Library - Nova Iorque.

como que sufocada pelos acontecimentos, criando a ilusão do absoluto. O

conjunto das imagens não abre espaço para os comentários judiciosos do olhar.

Foi a pintura de Giotto que imprimiu, ainda de forma sutil como era de se esperar, um novo rumo para o plástico. Esse pintor é citado várias vezes no *Manual*. A mais longa descreve as imagens da Capella degli Scrovegni, onde Giotto pintou os afrescos da *Vida da Virgem*, da *Vida de Jesus*, da *Paixão, Ascensão e Pentecostes* e um *Juízo final*.

> *Num mundo assim descrito, o divino alastra serenamente sobre as coisas e as vicissitudes terrestres, como uma predestinação ou uma fatalidade. Ninguém sabe ali sorrir com os lábios, talvez por incapacidade expressiva do pintor. Mas os olhos, fendidos, de pálpebras longas e pesadas, são muitas vezes rebrilhantes de espírito e há neles uma sageza calma e benigna que faz pairar as figuras acima e além dos dramas que os frescos relatam.*
>
> *(...)*
>
> *Não se vá cuidar que haja em mim um apelo religioso que deste modo se denunciaria. Trata-se, antes, e muito terrealmente, de querer saber como pode nascer um mundo. (p. 125-6)*

Respeitando a capacidade do pintor de representar o espírito "alastrado serenamente sobre as coisas", H. consegue separar a técnica do sistema ideológico do pintor medieval, pois recusa confundir no seu gosto a opção religiosa expressa tematicamente na obra observada com o estilo do pintor.

Em Giotto, esse nó entre a pintura e a espiritualidade (determinada na obra de seus predecessores e contemporâneos por um descaso com as formações dos corpos), essa fuga do que se constitui a condição primeira das

artes plásticas perde muito de sua força. O pintor trouxe uma certa "humanidade" para o discurso absoluto de iluminuras como essas, impondo-se contra o domínio ideológico da teocracia medieval[17]. Embora nascido em 1266 - século XIII, clímax da Alta Idade Média e, portanto, da hegemonia do poder católico -, soube dar aos personagens de seus quadros um pouco mais de humanidade sem sair das possibilidades temáticas oferecidas pela religiosidade. Esse pintor, dada a sua condição de "franciscano", conseguiu romper a teia ideológica de seus contemporâneos. O fato de, como religioso, advogar os ideais dessa ordem foi de fundamental importância para o novo rumo da sua pintura (São Francisco, ao contrário de outros santos cuja posição hierática os distanciava dos homens, defendeu a idéia de uma Igreja mais "humana", no sentido de envolvimento com os problemas diretos dos homens, a saber, a miséria). O pintor medieval explorou de forma inteligente os traços fisionômicos, as vestes e a postura dos homens e mulheres pintados, de forma a denunciar-lhes o estado de espírito.

Essa inovação técnica promove uma dinamização nas figuras que lembra pouco a condição estática e soberana dos santos, pois degela a impassibilidade que as imagens possuíam nas obras bizantinas e góticas, cânones da época. A pintura de Giotto tende mais para as dimensões materiais do homem. Seus santos executam tarefas ordinárias, o que traz para a sua pintura um movimento sem precedentes na história da pintura.

O universo místico-religioso passa a ser mais material porque Giotto busca o volume das suas imagens, ressaltando sua tridimensionalidade. Com isso, o pintor desenvolveu uma concepção mais nítida de espaço, dando, de forma intuitiva, as primeiras pinceladas em direção à perspectiva.

[17] VENTURI, L *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall.*, p. 47

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

*

* *

A perspectiva e o retrato

O que a perspectiva tem a ver com o narrador de *Manual*? O retrato, a única forma de pintura exercitada por H., é todo delimitado pela performance do pincel na construção da ilusão das três dimensões da realidade nas duas do quadro. Assim, perspectiva e retrato têm muita coisa em comum. Sem a primeira, nada se poderia dizer do segundo. Está aí justificada a importância dada a Giotto (citado várias vezes no romance). Esse pintor foi uma espécie de marco da vitória da pintura sobre o grande obstáculo que a antigüidade impôs à pintura: a busca da representação da natureza.

Todavia, só cerca de 150 anos mais tarde a perspectiva intuitiva de Giotto encontra fundamentação teórica nas pesquisas de matemáticos, através dos trabalhos de Felipo Bruneleschi e Leon Battista Alberti. Muito embora se saiba que a ilusão de profundidade criada por esse controle matemático das proporções seja psicofisiologicamente impossível, pois o olho humano é esférico, a racionalização do espaço é muito sedutora. Os artistas não podiam deixar - e não deixaram – de controlar esse mecanismo. Com a perspectiva, os pintores do século XV conseguiram satisfazer ao princípio grego de arte como imitação da natureza. Por esse mecanismo de controle racional da espacialidade, os artistas puderam transpor para a superfície bidimensional do quadro a estrutura tridimensional da natureza de forma muito aproximada da percebida pelo olho humano, respondendo assim às expectativas dessa teoria estética que via na essência da arte a "representação da

natureza".

A perspectiva promove a entrada da pintura no mundo complexo e intelectual das artes. Ficou provado, por meio dela, que a representação do mundo requer uma abstração exata. Isso permitiu à pintura ser aceita como uma atividade nobre do espírito. Por esse caminho, a pintura conseguiu ser içada de sua condição de "subalterna". Os pintores demonstraram ser a pintura um meio de investigação do real, um instrumento dotado de bases teóricas complexas. Em conseqüência disso, eles, antes participantes do grêmio dos boticários, já se consideram párias dos literatos, astrônomos, matemáticos, relojoeiros e músicos.[18]

A partir dessa conquista já se está em pleno movimento renascentista. Feito de técnicas e de crenças, o Renascimento criou um sistema de signos convencionais que exalta de forma grandiloqüente a espacialidade racionalizada. Esse modelo sistêmico exprime mais e melhor a criatividade humana que o sentido criado. A perspectiva é a imagem ideológica do sistema burguês, que congela o real em função da "evolução": ele mesmo.

O retrato é o melhor representante do otimismo experimentado por essa recente classe burguesa. Em geral, a personalidade do modelo é inseparável de um papel social. Todos os retratos se assemelham por esse motivo: registram uma individualidade classista e, portanto, paradoxalmente coletiva. O retrato oferece ao modelo o seu ideal lisonjeiro materializado em todas as linhas do quadro, como se tudo nesse mundo estivesse submisso à figura central. A narrativa do *Manual* tem início quando o retrato adquire esse valor. H. é um pintor cuja consciência crítica denuncia esse pedantismo, esse exibicionismo burguês que quer ser eternizado nas pinturas.

As pinturas não atualizam o pedantismo e o exibicionismo, mas o su-

[18] *História geral da arte*. Pintura I , p. 105

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

cesso de seus modelos como empreendedores. As formas de seus quadros metaforizam a idéia padrão que os burgueses têm de si como motores do progresso capitalista, metonímia da direção racionalizante adotada pela Idade Moderna:

> *Na verdade, se qualquer retratado pudesse, ou soubesse, analisar a espessura pastosa, informe, dos pensamentos e emoções que o habitam, e tendo analisado encontrasse as palavras correntes que tornariam líquidos e claros esses pensamentos e acções, saberíamos que, para ele, aquele seu retrato é como se tivesse existido sempre, um outro-ele mais fiel do que o-ele de ontem, porque este não é já visível e o retrato sim. Por isso não é raro que o modelo tenha a preocupação de parecer-se com o retrato, se este o fixou no relance em que o ser humano se louva e aceita. (p. 8-9)*

O olhar seletivo do modelo busca no retrato o estereótipo montado pelo valor cultural de sua condição social. Essa imagem não coincide com a visão do retratista H.. Esse último percebe detalhes medíocres que a natureza ou a sociedade imprimiram na pele e na consciência dos seus modelos. Mas a ação de H., dinamizadora do estático, não é inocente. Seu pincel mascara os erros, a impostura e o preconceito e imprime um elogio gélido e afetado ao modelo por meio das cores e das formas de sua pintura:

> *Falo do retrato que eu faço, dos retratos que vejo feitos e que poderiam ter sido assinados por mim: não falo, por exemplo, do retrato de Federico de Montefeltro que Piero della Francesca pintou e que está em Florença. Neste*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mesmo instante me posso levantar da cadeira, procurar entre os meus livros e ver uma vez mais aquele perfil de homem maduro, convictamente feio e indiferente a isso, com o seu nariz em forma de cavalete, e ao fundo uma paisagem imponderável que sei ser a verdadeira Toscana. (p. 48)

Esse pensamento está à frente de uma digressão sobre as motivações que S. teria para mandar pintar seu retrato. O narrador relata os procedimentos de praxe na relação entre modelo e pintor. Sua fala sempre omite sua aversão pelo resultado de seu trabalho. Cita depois, no texto acima, o retrato que Piero della Francesca fez de Federico ou Frederico) de Montefeltro como modelo, como ideal. (fig. pág. 66)

Está fascinado com a coragem do pintor renascentista de registrar a feiúra do seu protetor com uma riqueza de detalhes. Piero della Francesca desempenhou funções burocráticas e culturais muito importantes sob a proteção de Frederico. Demonstrou seu apego a seu mecenas inúmeras vezes, como por exemplo, na dedicação de seus trabalhos teóricos a Guidobaldo, filho e sucessor de Frederico no Ducado de Urbino.[19]

Essa condição deveria torná-lo subserviente, mas isso não ocorre como se pode ver pelo retrato. Piero della Francesca conseguiu tensionar na imagem de Frederico o elogio e a crítica, de forma a tornar o quadro fértil à voragem do olhar. Nele, o ânimo do espectador pode determinar a pragmática do discurso, mas não será possível - mesmo a este tendencioso observador - ignorar a situação dúbia na qual o pintor coloca a personalidade do seu modelo.

[19] *História geral da arte*. Pintura I. p. 116

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O vermelho impressivo de suas vestes, a cor negra de seus cabelos e



Frederico de Montefeltro – 1465
Piero Della Francesca, Temple sobre tábua 47 x 33 cm
Galeria Degli Uffizi, Florença

o castanho de sua tez não matizam o cenário urbano pintado como fundo da imagem do primeiro plano. As cores fortes do retratado, postas em contraste com os suaves tons pastéis e marrons da cidade, dramatizam tanto a cena que impedem a última de ter uma relação dialógica com o primeiro. Isso intensifica a idéia de domínio e o espectador não consegue impedir o incômodo causado pela posição do olhar do personagem. Parece ignorar o espectador e o fundo. Dessa impassibilidade desafiadora nasce a idéia de força, de energia. O que é serenidade torna-se, num instante, tensão, e a indiferença torna-se um epíteto memorável, pois metaforiza o desapego às convenções e à capacidade para a criação de novos princípios.

A rigidez de seu queixo, determinada pela marca de expressão que se forma ao lado da boca, denuncia-lhe a firmeza de caráter e o procedimento resoluto com o qual os burgueses tratam seus obstáculos. Excetuando-se esses detalhes que podem - ou não - ser entendidos como panegíricos, nenhuma concessão lhe é feita. Frederico é feio. Nesse retrato do Duque, Piero della Francesca relata com um realismo até cruel, no perfil de seu mecenas, o nariz quebrado por causa de um golpe de lança. Não obstante, tomar o epíteto de "feio" com o seu significado tradicional torna-se uma atitude patética diante da figura desse homem que transpira altivez.

H. celebra ousada capacidade de Piero della Francesca de registrar, por meio de um embate de cores, a petulância, ou a insolência, da indiferença no olhar de Frederico. Ao mesmo tempo, a tensão gerada por esse movimento reveste a imagem do mecenas de uma dignidade sem par.

H. reconhece no trabalho do pintor renascentista a veia estética ausente no seu. O caminho da autenticidade desse herói ainda está sendo demarcado, mas já é possível perceber, no caos de suas angústias, índices de direção. O protagonista viu que Piero della Francesca assumiu as premissas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ditadas por Leonardo da Vinci em seus escritos: deixou de olhar para as nuanças do real e foi fiel primeiro à arte, à consciência estética que orienta o golpe de seu pincel.

*

* *

As cores da carne

O retrato de S. abre fendas profundas na máscara de pintor que H. usava. Para desvelar - até para si - a sua epiderme, o narrador dá início a uma busca épica pela autenticidade, cujo caminho está registrado no segundo retrato que resolve fazer do mesmo modelo.

O retrato inicial é uma espécie de metonímia dessa caminhada primeira, descrita na parte imediatamente anterior desse capítulo. A representatividade da natureza - também não alcançada por H., exceto em termos de consciência - estaria associada ao retrato, feito pelo método tradicional na carreira do pintor. Esse retrato aparentemente não carece de trabalho de interpretação, uma vez que as formas proporcionais de seus elementos constitutivos atendem à gramática pictural clássica, da ilusão tridimensional.

O segundo retrato é metáfora de um movimento dado dentro dessa sintaxe visual. Além de representar, só por sua condição, um movimento intelectual de conscientização da primeira condição, traz inovações que permitem, apenas pela descrição, deslocá-lo do procedimento estético condutor da produção de H.. Veja-se a seguinte descrição desse segundo retrato:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> *Trabalho demoradamente o fundo do segundo retrato de S. em volutas acastanhadas talvez recuperadas do sonho. Vão cobrindo os sinais naturalistas com que antes pretendera exprimir um poder industrial e financeiro: chaminés de fábricas, telhados em dente de serra, nuvem em forma de cifrão deitado. À medida que o novo fundo alastra, reparo, o rosto de S. (ou esta imagem a que só eu chamo S.) cobre-se como de cinza e é um rosto morto que começa a azular-se, no primeiro estádio da corrupção. Não lhe toco com o pincel na cabeça. Todo o trabalho é feito no fundo, pondo cor sobre cor, agora com uns laivos mais escuros que desenham sinais intraduzíveis em qualquer linguagem, e a espessura da tinta cria uma espécie de anteplano que transforma o plano da cabeça e do tronco numa colagem que se diria feita posteriormente, calcando bem com a palma da mão e premindo com as pontas dos dedos o contorno, sobre o qual a tinta húmida pende. Tenho, nesse momento, mas não me interrompo a pensar nisso, a primeira intuição do destino final do quadro. Encerrara S. numa prisão de excremento. (p. 71)*

É preciso isolar os dois vetores estéticos entrelaçados nesse discurso. O primeiro é chamado por H. de "sinais naturalistas": "chaminés de fábricas, telhados em dente de serra, nuvem em forma de cifrão deitado". O segundo está representado pela grossa camada de tinta acastanhada aplicada ao quadro: "a espessura da tinta cria uma espécie de anteplano que transforma o plano da cabeça e do tronco numa colagem que se diria feita posteriormente calcando bem com a palma da mão e premindo com as pontas dos dedos o contorno".

Ironicamente tratado com descaso pelo narrador, o primeiro movi-

unesp

mento de distanciamento da representação técnica e aproximação da expressividade é um avanço significativo na materialização da consciência estética de H.. A utilização dos elementos reais como metáforas - embora um tanto simplistas - da condição social do modelo aponta um aprofundamento na linguagem pictórica.

Os "sinais naturalistas" demonstram que H. deixou de usar o real como objeto tangível e o submeteu à imaginação, fazendo nascer da pintura uma estruturação metafórica próxima do ideograma. De forma alegórica, as idéias do quadro penetram um pouco mais na superfície do modelo.

Essa primeira opção estética para o segundo quadro de S. aproxima o H. desse instante de uma outra figura importante da história da arte: Delacroix, pelo fato de esse pintor ser representante inconteste de uma das vertentes mais expressivas do movimento romântico nas artes plásticas. Delacroix engendra um novo naturalismo que rápido se identifica com os valores estéticos do *Sturm und Drung*:

> A concepção da natureza como um depósito de imagens que o artista deve ligar e organizar, pelos sentidos e pela imaginação, é um dos legados da teoria romântica.[20]

Com efeito, afirma G. C. Argan, ao tratar do quadro *Liberdade conduzindo o povo* (fig. pág. 72) desse pintor, que:

> É justamente com o romantismo de Delacroix que, de fato, a arte deixa de se remeter ao antigo e se propõe

[20] PERRONE-MOISÉS, L. A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix., p. 232

ser, a qualquer preço, do seu próprio tempo.[21]

G. C. Argan percebe que o quadro de Delacroix toma o *A jangada da Medusa* (fig. pág. 72) de Géricault como referencial, mas inverte o seu discurso pictórico. Os personagens de Géricault dão as costas ao espectador, miram-se no passado, particularidade do sistema anterior à modernidade. Para o crítico de arte italiano, os de Delacroix são uma frase plástica que se arremete em direção ao espectador, desafiando sua impassibilidade.

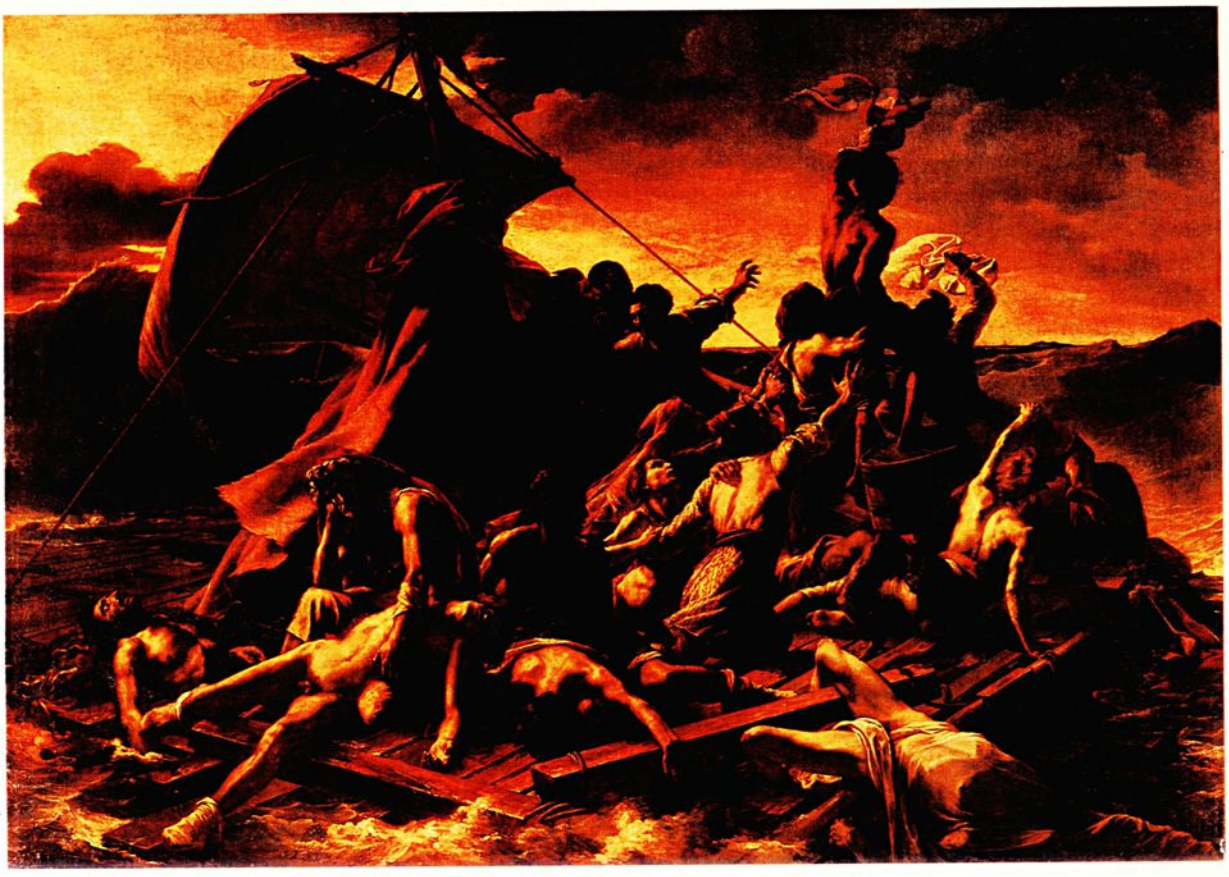
O signo como representação autêntica é fundamental para a compreensão do movimento empreendido por Delacroix [22]. Há nesse quadro uma peculiaridade interessante: os índices da tradição erudita de Delacroix estão misturados a elementos de seu próprio tempo.

A figura central do quadro é uma mulher que instiga cinco combatentes díspares entre si a ultrapassarem a barricada, composta pelos tijolos amontoados e pelos corpos dos mortos, e avançarem sobre o espectador. A evocação histórica está na própria figura da liberdade, que admite relações com o *Vitória da Samotrácia*, o qual provavelmente Delacroix não chegou a ver, mas tinha inúmeras informações porque estudou cultura grega para pintar as vestimenta dos personagens no seu quadro *O massacre de Scio*. Os demais elementos são todos seus contemporâneos.

O primeiro plano é dominado por três cadáveres, dois da guarda nacional (como é indicado pelas roupas e pelo chapéu caído de um deles), e um da milícia revoltosa, cujas calças foram roubadas. O menino à direita da figura central agita duas pistolas de cavalaria modelo 1816, usa uma boina de veludo comum aos estudantes do bairro latino; o menino à esquerda está ar-

[21] ARGAN, G. C. *Arte moderna.*, p. 57

[22] A leitura seguinte foi adaptada da fita de vídeo número 11, da coleção *História geral da arte*. Ediciones delPrado



A jangada da Medusa – 1818-9 Théodore Gericault, tela 4,19 x 7,16 Louvre: Paris

A liberdade conduzindo o povo – 1803 Eugéne Delacroix Tela 2,60 x 3,25 Louvre: Paris



mado apenas com um florete de esgrima e um pedaço de tijolo, usa um gorro de atirador da guarda nacional, que acabara de destronar Carlos X. O primeiro homem está ferido aos pés da figura central. Vê-se pelo sangue sobre as pedras em que se apóia. Sua vestimenta indica que é um camponês vindo a Paris provavelmente para trabalhar nas construções. O segundo homem, apesar da cartola, não é um burguês, a calça larga e o lenço vermelho indicam-no artesão. Está armado com uma escopeta de dois canos, uma arma de caça. O terceiro homem usa avental de manufatureiro, armas modelo 1816 e uma grande boina onde se divisa a insígnia dos partidários de Luís Felipe.

A liberdade é a única mulher do grupo, está usando um vestido velho e rasgado, atado ao corpo por duas voltas de um folgado cinto vermelho, que ajuda a segurar o restante de uma camisa branca; na sua mão esquerda, há um fuzil de infantaria modelo 1816 com baioneta no cano, usa um barrete frígio, tipo de gorro comum na da antiga Pérsia, adotado em Roma pelos escravos liberados, que se converte, durante a Revolução Francesa, no emblema oficial dos revoltosos.

Um dos pontos de tensão está na oposição das zonas de luz: a parte inferior esquerda, dominada pelas sombras, opõe-se - em diagonal - à parte superior direita, onde há maior claridade. Em nome da verossimilhança, essa divisão não é absoluta. O rapaz das pistolas usa um colete escuro dentro da zona de claridade, opondo-se diametralmente ao militante morto, que está vestindo uma camisa clara no espaço sombrio. A oposição das cores se dá toda em relação ao vermelho, ao azul e ao branco da bandeira empunhada pela Liberdade. Mas essa oposição de cores-luz possui uma interessante conjunção, como explica Leila Perrone-Moisés no seguinte texto:

> o quadro é um exercício cromático a partir das três

> cores da bandeira, que se disseminam por todo o seu espaço, desde as roupas dos revolucionários até os reflexos nas nuvens, mais avermelhados do lado esquerdo da bandeira, mais azulados de seu lado direito. As cores funcionam aí como os sons numa composição musical, são variações de um tema.[23]

O cromatismo é a maior herança que Delacroix deixou para a posteridade. Apesar de avesso às inovações estéticas de seu tempo (tanto na pintura quanto nas outras formas de expressão) a distribuição de cores que operava em suas obras foi fundamental para a expressividade da pintura. E, como tal, pode ser vista nela algumas das raízes do movimento impressionista.

Mas é apenas na importância que dá à cor que Delacroix pode ser ligado aos impressionistas. Eles divergem, e muito, no tratamento que dão ao tema. O pintor romântico não abandona a figuratividade dos elementos do seu quadro em privilégio da cor, mas incute-lhes uma ordenação ao mesmo tempo racional e emotiva. À necessidade alegórica do momento e à emoção - necessidade da arte - respectivamente. Mesmo quando a utilização consciente dos cromos é detectada, as figuras históricas não entregam-se à cor. Jamais assumem posição de coadjuvantes.

A busca pela expressão autêntica detonou nesse momento da história da pintura um conflito semelhante ao ocorrido com H. no instante em que esse altera a composição do segundo quadro. A mudança do vetor estético clássico para o romântico trouxe-lhe uma encruzilhada: como ser mais livre em relação à expressividade sem deixar para trás os sinais naturalistas?

O recurso estilístico de Delacroix responde a essa crise levantada pela

---

[23]PERRONE-MOISÉS, L. A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix., p. 224

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

angústia do narrador de *Manual*.

*

* *

As cores

A consciência estética de H. nesse instante aproxima-se da do pintor francês. O narrador de *Manual* descobre que suas figuras precisavam ceder lugar para a cor. A disposição dos elementos do segundo quadro de S. - agora coberta com a cor acastanhada - revela a arbitrariedade condicionada da ligação entre os signos e o sentido. O pintor sabe o sentido registrado e quer comunicá-lo. Em outras palavras, o quadro é uma reflexão sobre S. e não atualização plástica dele. Todavia, o segundo quadro não vai ao cabo da *mímesis*, mas estaciona no mecanismo da representação, como coisa imitando outra. Isso o transforma num simples espelho e mitiga-lhe a qualidade estética. Teoricamente, a consciência antecede a criação, e o objeto torna-se a exposição de um significado todo apreendido fora da superfície do quadro.

A intenção de tomar essas imagens como signos revela um incremento da reflexão do narrador sobre a verdadeira natureza da arte. Dispostas de forma simplista, como H. as descreveu, ainda não conseguem atingir a condição de arte, porque sua lógica não foi extraída de seus próprios elementos. As figuras estão aglutinadas aparentemente ao acaso e é impossível apreendê-las como norma estética em sua dinâmica de sentido.

Mas as cobertura acastanhada dos "sinais naturalistas" já são "recuperadas do sonho", não são mais determinadas no objeto estético pela ação do pensamento puramente racional. A nova postura diante da criação revela

unesp

a superação das influências adquiridas por H., que caminha para a formação de um estilo próprio. A forma tradicional cede lugar à dialética oscilação entre os "sinais naturalistas" e a expressividade da cor, tornando mais desnudos e mais puros os estados anímicos e as paixões que orientam o recorte feito no mundo. A escolha do pigmento não é fruto de labor intelectual, mas trazida das dimensões mais profundas da consciência. Nesse sentido, pode ser dito que há uma correspondência crítica entre José Saramago e G. C. Argan. Embora o crítico italiano jamais tenha se referido ao escritor português, o fragmento de um de seus textos, que segue abaixo, pode ser aplicado ao personagem H., que é metáfora de uma evolução estética:

> Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a idéia da arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mímesis* segue-se a estrutura monista da poiesis, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética).[24]

Optamos, neste trabalho, por considerar *mímesis* justamente aquilo que o crítico italiano chama de *poiésis*. Essa diferença terminológica não nos impede de compreender o movimento da arte descrito entre esse dois ins-

[24] ARGAN, G. C. *Arte moderna.*, p. 11

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tantes de sua história. O objeto estético não é o transcendental, mas o próprio real. É exigido nesse instante, mais do que em todos os anteriores, consciência de que as formas da arte não se referem simplesmente ao contexto, mas são esse próprio contexto estruturado em significante. Não basta considerar a *mímesis* apenas à luz do princípio de identidade, aliás isso seria o seu fim, pois quanto mais fiel ao objeto for a representação, mais a comunicação se imporá no seu comércio com o interlocutor e, portanto, mais as suas estruturas se entregarão ao sentido, perdendo a capacidade de inovar os conceitos do real.

O pigmento acastanhado que metaforiza o excremento recobre as imagens, as quais, embora tenham sido tomadas como imagens do real, estão no quadro ainda como natureza.

Ao se voltar para a cor enquanto signo, H. ascende dessa posição simplista. Os "sinais naturalistas" não conseguem escapar à expectativa retórica, pois determinam de fora o valor para a sintaxe da obra. Ao contrário disso, a utilização das volutas acastanhadas demonstram que H. rende-se à matéria primeira da obra de arte plástica: as cores. Os signos rompem a arbitrariedade, e a relação torna-se "necessária". A cor torna-se significativa e até a textura, o empastamento dela, adquire conotações importantes para o conjunto ali composto pelo pintor: o rosto de S. parece afundar na tinta acastanhada, criando o sentido escatológico.

Como metonímia da pintura, H. acaba de dar um passo decisivo na sua história: ultrapassa os limites da representação naturalista. Como nada em arte é um capricho, esse movimento também se faz em função de um novo contexto que reivindica diferentes procedimentos estéticos na maneira de representação da natureza. E mesmo a palavra natureza, pejada de sentidos de onipotência e inexorabilidade, incorpora, nesse novo tempo, o con-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ceito de sociedade. Ainda que a configuração psicológica urbana do homem não possa ser reportada diretamente ao mundo natural, a força supra-humana que rege as estruturas da cidade (agora estendidas ao racionalismo do comércio humano) [25], pode ser considerada como paralela às forças da natureza.

A nova sensibilidade do urbanismo exige suas próprias formas de expressão. As anteriores não conseguem dar conta das sensações inusitadas surgidas desse novo mundo trazido por ela. Os meios e os procedimentos expressivos utilizados para representar os sentimentos do homem no passado sofisticam seus mecanismos de recorte estético, para abranger os novos conflitos do homem com o mundo.

Essa necessidade demonstra a alteração do espaço: além das crises trazidas pelas mudanças nas ordens de produção e consumo, há também mudanças de natureza ideológica. A burguesia, que possuía apenas o poder econômico, assume também o poder político e passa a ser irradiadora de cultura.

Este é um momento delicado no qual uma rede finíssima de conceitos se forma e prende os autores clássicos aos românticos. Somente um crítico arguto como Starobinsky poderia deslindar certas conexões insuspeitadas se formando por sob a camada de frivolidades sufocantes e tediosas das relações sociais do antigo regime. O cunho psicanalítico do olhar do crítico genebrino consegue detectar perigos onde só foram percebidas as leviandades de uma nobreza sem compromisso. Enquanto discorre sobre as festividades e sobre as outras reuniões sociais (por exemplo, o teatro), Starobinsky expõe a hipocrisia submersa nos prazeres fúteis dos indivíduos de uma classe que ainda não se sabe em decadência:

---

[25] ARGAN, G. C. *Arte moderna.*, p. 22

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> O teatro poderia ser uma comunhão, mas para cada um dos espectadores poderosos que nele se pavoneiam ele é uma ocasião de valorizar alguma diferença, é o pretexto de um sentido particular. O teatro não consegue atingir sua verdadeira finalidade; deveria ele ser o ponto em que se reforça a solidariedade das consciências, em que se manifesta a verdade da presença comum. Em lugar de ser o centro do ser, é apenas o palácio do parecer enganador. Por um singular malefício, a separação está em toda parte: em lugar de envolver um público reunido, o recinto do teatro marca uma fronteira para todos aqueles que exclui. Quanto aos que assistem ao espetáculo, nada os aproxima: entre a turbulência da platéia e a atenção distraída dos camarotes a distância é infinita.[26]

Considerando o olhar de Starobinsky, nota-se que uma mudança como a ocorrida nesse século, vinha há muito sendo arquitetada por todos. Tanto a burguesia trabalhava no sentido de materializá-la quanto a classe então dominante criava, com a sua distração, a possibilidade de rotação no poder. A reação termidoriana toma foros de saneamento imagético e ideológico e é levada a cabo por todos os personagens nela envolvidos, incluindo os derrotados:

> Cada ornamento recusado suprime um malefício que captava os olhares e os impedia de se dedicar à reciprocidade confiante. Ninguém pode cozinhar a fogo lento cobiças particulares; o desejo, sublimando-se virtuosamente, toma como finalidade a unidade popular. Leva-

[26] STAROBINSKY, J. *A invenção da liberdade*, p. 116-7

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> da à sua mais alta temperatura, a alegria geral reabsorve em si todo o apetite individual. A comunhão das vontades traz uma saciedade suficiente para que o desejo renuncie a qualquer outro objeto.[27]

Essa tomada do poder implica uma guinada violenta nos valores sociais. O trabalho manual e artesanal com o qual a burguesia se identificava no passado agora serve de entrave aos horizontes mais distantes que já avistou em sua nova posição. Quer assumir com toda integridade possível o lugar antes ocupado pela nobreza, o que significa não se envolver com o trabalho mecânico. Essa forma de ação direta sobre a natureza – reminiscência de seu passado nos burgos - agora é relegada ao proletariado, classe social também formada pela Revolução Industrial.

O espaço passa a ter o valor de atividade técnica e a burguesia deseja o valor da atividade intelectual, posição da nobreza derrotada. O espaço a ser conquistado não é mais o físico, material, mas o metafísico, intelectual. Ao se encontrar com o poder, a burguesia revela que apenas ambicionava o *status* da nobreza. Análises mais detidas de suas atitudes como classe dirigente demonstram sua incapacidade de assumir de maneira autêntica a sua nova condição, a compra de títulos nobiliárquicos é um caso típico da falência de sua revolução. A burguesia manteve intacto todo o sistema de poder ligado à ideologia da nobreza, revelando-se subserviente ao pensamento da classe derrotada.

Esse repúdio e fascínio à ideologia do antigo regime encontram eco na postura criativa dos artistas. As obras apresentam embates retóricos que estabelecem uma antítese na equação da arte moderna. Como diz G. C. Argan:

---

[27] STAROBINSKY, J. *A invenção da liberdade*, p. 119

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes. O artista bohémien é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o conformismo, o negocismo, a mediocridade cultural. Os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo.[28]

Há uma tensão difícil de ser deslindada para os mesmos artistas, pois no redemoinho do ímpeto revolucionário, esses não percebem que, apesar de negarem a ideologia burguesa, seus procedimentos estéticos estão afinados com ela. Essa filiação sub-reptícia dos artistas está clara nas palavras de G. C. Argan:

> Por outro lado, o mundo que não apenas é, mas quer ser, a qualquer preço, moderno, exerce sobre os artistas uma forte atração: não podem deixar de perceber que as técnicas industriais, apesar de seu vínculo com a ciência, constituem uma grande força criativa. É necessário, por seu próprio interesse, recusar o que na burguesia há de estreiteza mental, conformismo, negocismo, e estimular o que nela há de coragem, genialidade, espírito de aventura.[29]

[28] ARGAN, G. C. *Arte moderna.*, p. 17
[29] Idem, p. 28-9

unesp

Os artistas são excluídos do sistema de produção burguesa, entre outros motivos de ordem ideológica, por um de ordem prática: são artesãos em um mundo onde a tônica é o trabalho industrial ou em série. Mas suas obras não criticam esse universo da forma como se agride algo causador de ânsia de vômito. O grito de inconformismo emitido contra o regime que se forma é, na verdade, de tristeza (para não dizer de inveja). Como são incapazes de se localizar nas novas camadas que se formam, por não encontrarem lugar para sua produção, escondem-se atrás dos defeitos do movimento instaurado apesar deles.

A sociedade oferece ao artista toda a liberdade de que precisa para criação de sua obra, porém, propõe-lhe uma condição da qual não pode escapar: uma linguagem toda pejada de sentidos segundos e ideológicos dos quais pouco ou nada se pode extrair de realmente libertador:

> Não é dado ao escritor escolher sua escritura numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura; mas essa História é dupla: no exato momento em que a história geral propõe - ou impõe - uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas.[30]

[30] BARTHES, R. *Novos ensaios críticos – O grau zero da escritura.*, p. 125

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Ao explicar isso, Roland Barthes, um dos maiores críticos franceses desse século, demonstra – paralelamente – que o tratamento da Literatura esbarra, de uma maneira ou de outra, em uma "moral da linguagem". Como o escritor está sempre se posicionando ideologicamente frente ao seu objeto, são anatemáticos tanto o repúdio quanto o panegírico. No primeiro, as obras se tornam cúmplices do processo no qual estão inseridas – cria-se o herói -, e no segundo, elegem-se como antagonistas – cria-se o vilão. Do ponto de vista estético os dois têm o mesmo valor. Essa estrutura dialógica revela a dificuldade que as formas de conhecimento têm para tratar diretamente as opressões do sistema. A arte volta-se para o signo com o qual trabalha demonstrando a carga de valores impostos pelo sistema que o forjou. Para não perder a tradição de rebelde, o artista e o intelectual desviam-se geralmente para a discussão da maneira como são ditas as coisas. Dizê-las implicaria contracenar com elas e, portanto, tornar-se cúmplice do sistema que as criou.

O capitalismo burguês é o elemento motor na produção estética e a única forma de liberdade é assumi-lo com lucidez. Essa maneira de tratar a produção estética tem relações íntimas com o novo espaço a ser conquistado pelas forças burguesas: a quarta dimensão, a onisciência sobre as três dimensões do mundo físico, que é revelada na própria linguagem.

Ao voltar-se para a linguagem, o objeto da arte torna-se outro: em vez de conquistar o espaço natural - ou mesmo social - para demonstrar ali as sofisticações dos vários campos do saber humano, a ação analítica da arte desvia-se para o universo interior da sentimentalidade do produtor dos objetos estéticos.

A representação expressiva, que toma a arte como espécie de "fotografia pessoal" do artista, é substituída pela ação criativa, concepção estéti-

unesp

ca segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte. A verdade é algo que somente a arte pode evocar, pois as suas criaturas estão libertas do jugo dominante dos sistemas.

Todo esse processo se identifica com a impetuosidade da burguesia. Estão presentes as grandes linhas do pensamento ideológico burguês: o homem livre, criador de si e de sua cultura, sem a tutela da tradição, que cria suas verdades e suas instituições.

Porém, o núcleo de tensão permanece inalterado. A obra dos que criticam a nova forma social por meio da transcendência do universo do puramente fatual, atingindo uma espécie de essência do fazer artístico desvinculado de toda e qualquer ideologia, se realiza como conquista. A conquista de uma nova coisa. Seu procedimento em nada se difere da forma como a burguesia abalroou o trem do antigo regime.

Ao optar por um mecanismo de representação diferente das figuras concretas, a arte afasta-se também da concepção estética anterior e a relação entre arte e sua forma torna-se mais estreita – e, por isso, mais complexa. Com efeito, não se poderia manter a mesma concepção de linguagem válida até então, a partir do momento em que esta perdeu sua condição de espelho do mundo e passou a ser o próprio mundo.

A decisão que se toma em H. (seria errônea a afirmação "a decisão tomada por H.") vinda da inspiração onírica acomoda-se a esse novo espírito estético acima descrito. A nova direção não atende mais à postura anterior, na qual o pintor estava preparado não para reagir emotivamente ao modelo, mas para traduzir a resposta emotiva em termos conceituais. A utilização da cor como elemento significativo mitiga a influência da realidade sobre o objeto estético. A ação é libertadora. Entretanto, o devaneio ainda está sob a batuta do sistema que orientou a escolha e determinou-lhe os limites

de sentido. Todavia, ainda que preso ao histórico de sua escolha, H. está degraus acima da representação direta dos "sinais naturalistas", uma vez que estes se referiam a um "pensamento" sobre S. ("chaminés de fábricas, telhados em dente de serra, nuvem em forma de cifrão deitado"). O pigmento acastanhado é libertador porque é puramente plástico. O pintor foi transferido para as fontes instrumentais de sua criação. O espírito obstinado presente na atitude rebelde de H. encontra-se com sua carne.

*

* *

A ilustração do poético

Para demonstrar a aproximação promovida por *Manual* entre o incremento da consciência estética de H. e a história da pintura foi necessário "reordenar" os acontecimentos, desarticulando a "sintaxe narrativa" em favor da "semântica narrativa"[31]. A finalidade dessa incursão seletiva pelo texto é evidenciar os valores que revestem os objetos desejados pelo narrador, obedientes aqui mais à fábula que à intriga do romance. Os acontecimentos sociais e os psicológicos, metáforas do desenvolvimento de H., estão dispostos no discurso numa ordenação original. Como se verá, é muito importante para a relação entre a semiótica literária e a pictórica. A progressão lógica e cronológica do enunciado não obedece à disposição pressuposta na enunciação. Como já ficou dito, a primeira metade da narrativa estabelece um paralelo entre duas obras de H.: um quadro pintado segundo a sua técnica tradicional, vendido antecipadamente a S. para fazer parte da galeria de

[31] BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto.*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

quadros dos antigos administradores de sua empresa, e um outro, pintado às escondidas, no qual H. ainda está "tateando" a história da pintura e a sua própria história em busca de um estilo autêntico. Não mostra as suas pesquisas (o segundo quadro) a ninguém, pois considera medíocres suas conquistas.

O texto seguinte é um instante em que o pintor renuncia a prosseguir os experimentos na tela e resolve dar fim a eles:

> *com uma bomba de spray cobri de tinta preta a pintura do segundo retrato. Fiz entrar numa noite superficial, mas já eterna, as cores do erro e os gestos enganados que ali as tinham posto. A tela está ainda no cavalete, metida agora, negra, na escuridão do quarto de arrecadações, como um cego que numa sala às escuras procurasse um chapéu preto retirado uma hora antes. Imagino-a daqui, invisível, negro sobre negro, presa ao esqueleto do cavalete, como o enforcado à forca. E a imagem que tentei verdadeira de S. tem entre si e o mundo da luz (ou a treva passageira destas horas nocturnas) uma película formada por milhões de gotículas, dura e recusadora como um espelho negro. (p. 60)*

O registro da imagem de S., que o narrador "tentou verdadeiro", partiu de uma conjetura condicionada pelo hábito e pela tradição. Dos "sinais naturalistas" do primeiro momento, o quadro passou para "as volutas acastanhadas" do seu segundo instante e, agora, é recoberto por uma tinta spray preta. Como os "tateios" anteriores se deram dentro de grandes unidades históricas da pintura, os experimentos do segundo quadro não ultrapassaram as expectativas retóricas do próprio H. e é por isso que continuam a des-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

pertar-lhe um certo repúdio.

A trajetória da narrativa pode ser explicitada pelo texto de G. C. Argan, no qual é explicado como o artista busca situar seu estilo no mundo circundante:

> O artista, pelo menos enquanto conserve e tencione conservar essa qualidade, é um autodidacta: o seu isolamento depende, em primeiro lugar, da recusa de dever à sociedade a sua própria formação.[32]

O narrador percebe estar ainda seguindo uma educação cultural e a intenção é, justamente, ultrapassar esse estágio, atingindo a condição de criador. Acontece em *Manual* uma busca constante por um saber estético que, apesar de considerar as estruturas adquiridas com o ofício de pintura, reconhece a impossibilidade dessas mesmas estruturas sustentarem algo que possa receber o nome de arte e outorgar ao narrador o epíteto de artista. É pelo autodidatismo que H., assim como todo artista, vai adquirir o direito a esse epíteto.

O segundo quadro é metáfora dessa conquista. Sua trajetória na narrativa ainda está longe de ter fim. Ainda será responsável por acontecimentos de conseqüências irreversíveis tanto na condição social de H. quanto na de sua arte. Seus desdobramentos finais têm início quando, durante a festa comemorativa da entrega do "primeiro quadro" para a galeria de administradores da firma de S., ocorrida na casa do pintor, esse segundo, agora todo pintado de negro, é encontrado por António - amigo de H.. Estando embriagado, o arquiteto desinibe-se e, contrariamente a sua postura, sente-se moti-

[32] ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*., p. 27

vado a discorrer sobre a pintura do amigo, atitude evitada por todos - segundo o narrador - para poupá-lo da situação vexatória de ter que discutir seus "arremedos estéticos" com pessoas próximas.

> *O António fora à casa de banho e aparecia agora à porta do atelier, com um sorriso fixo, decidido, que poderia ser de maldade, mas no António não, calado António e secreto. Tinha na mão, pendurado do dedo indicador, o segundo retrato de S., invisível debaixo da sua tinta preta, (...) Por isto tudo e mais razões ou indefiníveis ou ali inconfessáveis, António me perguntava: <Tu agora passaste ao abstracto? E tanto que pintas numa tinta só? Então os retratinhos?> (p. 85)*

O diminutivo, em função pejorativa, ofende profundamente H. que, no entanto, não se agasta com António porque se identifica com sua opinião artística. Mas o amigo violara as regras do grupo. Comentara a pintura de H. com o olhar de crítico. Esse acontecimento coloca todos os convivas em estado disfarçado de alerta. A situação desagradável, passados os instantes recomendados pelo bom senso social, dá por encerrada a festa e todos se retiram.

Uma vez retirados todos os convivas, Adelina é conduzida até sua casa por H.. Depois o pintor vagueia pela cidade de Lisboa tomado por uma profunda angústia, que terminará em um choro silencioso à beira do miradouro.

De novo, o narrador é conduzido a uma crise existencial por um sujeito próximo. Essa situação é muito semelhante à de S., que o conduziu à espiral especulativa que instaura a narrativa. Mas há um elemento distinto

entre essa e a semelhante passada. O contato com S. deflagrou uma tensão interiorizada, sem conseqüências drásticas, nenhuma mobilização sensível, apenas a decisão de palmilhar a própria capacidade com o segundo quadro. Dessa vez, o acontecimento comove o modo público de existência de H. e o elemento interno se torna idempotente ao externo. A manifestação, apesar de implosiva, ocorre sorrateiramente no desnorteamento de H.:

> *Durante um minuto ou uma hora, as luzes dos barcos e as da outra margem do rio, brancas e amarelas, foram nos meus olhos um sol: beneficiei dessa fortuna dos míopes que, porque o são, não vêem a luz, mas a multiplicação dela. Depois, e ainda sentado, soube que durante um tempo não mensurável porque já passado (...), que nesse tempo passado e não mensurável eu estivera sozinho no mundo, primeiro homem, primeira lágrima, primeira luz e últimos instantes de consciência. Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à procura de diamantes (...) (p. 90)*

O fragmento acima singulariza uma temporalidade que é vital para a analogia entre esse instante da narrativa e o Impressionismo. São várias as possibilidades de relação. A primeira é a própria temporalidade singularizada, gravada logo nas primeiras palavras desse fragmento: "Durante um minuto ou uma hora". O narrador não sabe quanto tempo esteve ali a observar os barcos. A segunda diz respeito à crise da pintura com os fundamentos dogmáticos da perspectiva, a tridimensionalidade. Essa ruptura com a tradição plástica do ocidente visava a atingir o cerne do universo pictórico, que são as cores e a bidimensionalidade da tela. A terceira é o desaguadouro

dessas outras duas e está relacionada ao sistema ideológico que moveu as pesquisas impressionistas: a indiferença pelo tema.

A ciência subverteu, no Renascimento, a estética medieval por meio de uma racionalização do espaço. E é justamente o procedimento científico que, no final do século XIX, promoverá a ruptura da pintura com o sistema de controle da espacialidade desenvolvido pelos artistas do *Quattrocento*. Com efeito, nessa última era, não há mais espaço para um sábio universal como Leonardo da Vinci: é tempo de especialistas. E a pintura fará sua opção: não permitirá divagações de natureza não-pictural. Para assumir essa condição primeva, uma das atitudes foi renunciar ao próprio intelectualismo, identificado com o racionalismo que desenvolveu a perspectiva no período renascentista. O terceiro argumento está ligado à atitude radical dos impressionistas de se restringirem ao espaço da tela e às cores e formas nele possíveis.

A ruptura radical de H. com toda a sua iconografia pregressa é o ponto fulcral dos textos selecionados nessa parte. O segundo quadro cumpriu seu transcurso no romance. A bomba spray marca o começo de uma nova era nas pesquisas de H.

*

* *

A impressão do tempo

A história da arte, como foi colocada até aqui, pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestras para abrir as fechaduras misteriosas do ser, cuja chave original é patrimônio da natureza. São fechaduras complexas,

que apenas se deixam penetrar quando diversos parafusos ficam de prontidão e certo número de trincos são movidos simultaneamente. A cobertura do "quadro de pesquisas", o segundo quadro, parece não mais obedecer a este esquema de chaves-mestras. O ser não é mais o objeto último, mas o próprio arrombador. A abertura da porta não depende mais de virar a chave certa, mas de conseguir alinhar arrombador, porta e interior numa só chave. O trabalho do pintor impressionista é alinhar as lições da tradição ao mundo impregnado da velocidade moderna:

> Acima de tudo, é a furiosa rapidez do desenvolvimento técnico e o ponto a que é forçado o passo que tem qualquer coisa de patológico (...) Os industriais vêem-se forçados a intensificar a procura de produtos aperfeiçoados, recorrendo a meios artificiais, e a não consentir que se estabeleça a idéia de que o que é novo se valoriza com o tempo, se querem realmente tirar proveito das realizações da técnica.[33]

A revolução industrial que cria o *homo consumens* é a origem das preocupações de A. Hauser nesse fragmento. Segundo ele, nada pode "durar" nesse sistema. Tanto no sentido econômico quanto no cultural, nada pode tornar-se perene ou imobilizará as engrenagens dele, pois não haverá procura por novos objetos.

Nenhuma estética do século XIX está alheia a essa situação, mas ao Impressionismo importa o elemento axiológico do mecanismo que movimenta todas as outras esferas do real: o tempo. Claude Monet, Camile Pissaro e seus companheiros são iconoclastas, entre outros motivos, porque pro-

[33] HAUSER, A. *História social da literatura e da arte.*, p. 1048-9

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

põem uma nova leitura da temporalidade na pintura:

> O Impressionismo, sobretudo em Monet, quer ser "essa notação rápida da impressão fugitiva, esse triunfo da sensação sobre a concepção racional - o 'sinto, logo existo' de Gide em substituição ao 'penso, logo existo' do cartesianismo clássico". Para isso é necessário multiplicar as artimanhas da linguagem pictórica, para tentar deter na tela a passagem ininterrupta do tempo que se revela na incessante itinerância da luz e da sombra, nas marcas que os instantes sempre outros imprimem no corpo multicolorido da natureza: pegadas denunciadoras do fluxo universal, esse rio de águas sempre renovadas.[34]

É vital, para se compreender a relação de H. com aqueles instantes de luz difusa, a propriedade do tempo na sua história. H. não tem qualquer controle sobre o período de tempo em que se deram as coisas no miradouro. "Um minuto ou uma hora" para ele são a mesma coisa.

E como puderam sê-lo? Como o tempo pode se distender ou se condensar?

Isso foi possível graças à alteração ocorrida no espaço. Se algo de estranho se dá na ordem da sucessão, algo estranho ocorrerá na ordem da situação. Essa temporalidade transgredida pelo discurso de H. só será possível de ser mostrada por meio da alteração das imagens que sua retina capta nesse instante da narrativa.

*

[34] PESSANHA, J. A. M. Bachelard e Monet: o olho e a mão., p. 159

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

* *

A impressão do espaço

O espaço entrega-se a H. como imagem pouco nítida. O artista, depois da recente crítica do amigo António, experimenta no miradouro uma regressão que o conduz à lágrima:

> *Enfim me sentei num dos bancos, e, sem saber como e quando tinha começado, dei por mim que chorava. Se aquilo era chorar. (...) mas realmente não sou capaz de mais que estas duas lágrimas lentamente espremidas do interior ardente dos olhos, tão escassas ou opressivamente concentradas que não rolam, ficam ali entre as pálpebras, queimando-se devagar, tão devagar que de súbito descubro os olhos secos. (p. 89-90)*

O choro é, a um só tempo, lacrimoso e seco. Como se lê, as lágrimas não rolam por sobre a face, mas inundam-lhe o olho depositando-se na pálpebra. O líquido ali depositado embaça a imagem, os contornos dos objetos vistos ficam pontilhados por diminutas lâmpadas e as arestas perdem a nitidez. Ou como descreve o próprio H.:

> *(...) as luzes dos barcos e as da outra margem do rio, brancas e amarelas, foram nos meus olhos um sol: beneficiei dessa fortuna dos míopes que, porque o são, não vêem a luz, mas a multiplicação dela. (p. 90)*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O que se dá com a imagem na sua retina é o mesmo que acontece com a imagem de um quadro impressionista. As duas assemelham-se à de um binóculo fora de foco. Só é possível apreender nuanças das figuras. Como na pintura impressionista, as luzes dos objetos - barcos e margem oposta do rio - bombardeiam os olhos do narrador. Tudo nas imagens se torna luz.

Qual a relação entre esse fato da narrativa e o Impressionismo? Isto é, por que o quadro impressionista se tornaria, como os barcos e a margem vistas por H., em um grande sol? Porque os pintores querem registrar o tempo que passa por meio dos objetos sem linhas nítidas de contorno. O trabalho de pintores como Monet implica duas coisas contraditórias: o dinamismo e a estaticidade. No estático plano do quadro, registra-se o movimento do real, o que implica transformar os objetos em simples suportes para a temporalidade. Para representar o dinamismo, os impressionistas colocam suas imagens flutuando sem linha nem ponto na bidimensionalidade do quadro. Não estão em parte alguma e, paradoxalmente, estão em toda parte. O espaço e os personagens, o protagonista e o cenário, tornam-se um só discurso. O tempo, para ser representado como passando, teve de ser apresentado como um espaço que se dilui. Esse é um dos grandes perigos enfrentados pelos impressionistas. Não há como diluir o espaço na pintura. Todos reconhecem e assumem esse perigo de, na busca pela temporalidade, perderem a imagem. Como resultado desse esforço de mimetização, as formas do quadro impressionista perdem a densidade, e as linhas perdem a nitidez. As figuras tornam-se incorpóreas e não ordenam mais a visualidade.

As vantagens do risco são grandes. Essa nova técnica questiona as formas plásticas tradicionais e até contemporâneas dos pintores, que eram voltadas para as essências eternas dos conceitos ou desses mesmos objetos.

unesp

O lugar dessas formas representantes do perpétuo das coisas é ocupado por esse novo sistema plástico, mais afinado com a velocidade do mundo contemporâneo.

Essa opção afastou o público e a crítica da pintura nos primeiros instantes do Impressionismo, que seria aceito apenas no início do século XX. Os apreciadores tradicionais estavam acostumados a identificar objetos no quadro com facilidade. Estavam com as regras da pintura já sedimentadas pela ação de séculos de tradição. Foi difícil - como de resto seria para todos - recolocar em questão conceitos intocáveis da técnica da pintura como, por exemplo, o da tridimensionalidade. Se, por uma lado, essa impopularidade causou desconforto aos impressionistas, por outro, serviu-lhes de incentivo. O movimento impressionista era movido pelo princípio nobre de que ninguém deveria limitar o desenvolvimento de um artista, muito menos sob o pretexto de satisfazer a um público. Isso na verdade é uma agressão disfarçada ao próprio público, pois acusa-lhe de incapaz de evolução.

O registro do real como objetividade fugaz que se entrega ao olhar provocou enérgica reação pública. Os usuais consumidores de arte não compreendiam porque os pintores "não acabavam os seus quadros". A fidelidade dos pintores aos seus pressupostos técnicos acabou por derrubar a unidade entre as forças populares e os movimentos estéticos. A ruptura entre esses elementos determinará os caminhos da arte moderna.

Os primeiros passos dessa viagem à arte do século XX não foram dados em direção a uma questão nova. Isso não seria original (isto é, não teria origem). Os quadros impressionistas recolocavam na ordem das discussões teóricas uma questão há muito considerada resolvida pela pintura: como representar a tridimensionalidade numa superfície plana, bidimensional?

A nova resposta para esse problema é a seguinte: a única maneira de

chegarmos à representação perfeita das três dimensões do real é conseguirmos captar a atmosfera existente entre olho e objeto e entre objetos e o espaço circundante. Essa atmosfera estaria contida no diálogo das cores do espectro solar.

As cores são um diálogo da luz do sol com os objetos, isto é, a cor não é patrimônio do objeto, como também não o é dos raios de sol recebidos por ele. A coloração dá-se mesmo como um diálogo sem locutor e sem locutário, um diálogo só de primeiras pessoas. O estudo desse fenômeno traz novas dimensões ao ato de pintar. A montanha, o mar, a árvore, tudo muda de cor desde o amanhecer até o anoitecer graças ao trabalho das cores-luz do sol. Essa lei física que impõe alterações à coloração dos objetos, associada à consciência de que todas as cores se originam de três cores primárias (vermelho magenta, o amarelo e o azul esverdeado), exige a criação de uma nova técnica de pintura: o divisionismo.

O método tem precisão científica. As três cores primárias se mantêm intactas na realidade, ou seja, só formam as demais quando atingem a retina do observador. Para conseguirem as cores secundárias, os pintores impressionistas fazem a mesma coisa, isto é, não misturam as cores primárias, colocam-nas próximas para produzirem a cor secundária que a mistura da paleta produziria.

A percepção das cores nos quadros torna-se mais próxima do modo como se dá a percepção das cores pelo olho na natureza. Misturando as três cores primárias da mesma forma que a natureza, os pintores impressionistas conseguem reproduzir da melhor maneira, até então, o instante de luz.

A transferência da atmosfera para o quadro fez com que as arestas dos desenhos perdessem a nitidez. A forma dos objetos no quadro impressionista é dada pelo término de uma superfície colorida e o início de outra. E,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

como essas cores são refletidas pelos objetos, ocorre muitas vezes o choque de cores sobre a superfície do objeto pintado, o que altera sua coloração única. E, no lugar tradicional da linha, dá-se uma espécie de gradação cromática que vai da cor do objeto para a cor do espaço circundante (e vice-versa). As arestas tornam-se brilhantes, e a forma de pintar o dentro de seus contornos não difere da forma de pintar o espaço circundante. Tem-se a impressão de objetos passando muito velozes à frente da retina ou os olhos de quem vê estão embaçados. Eis por que a lágrima que quase cai do olho de H. é importante. Ela dá à imagem a aparência de impressionista.

*

* *

A impressão da consciência

Afirma E. Gombrich que o ser humano tem "incapacidade natural para a ambigüidade" [35]. O homem está sempre arriscando um palpite sobre o que vê, e seu olho não consegue ver tudo. Assim,

> Na interpretação das imagens como na audição de palavras, é sempre difícil distinguir o que nos é dado daquilo que nós mesmos oferecemos como suplemento no processo de projeção que o reconhecimento desencadeia.[36]

Conscientes disso, os impressionistas tornam-se indiferentes ao racio-

[35] GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão.*, p. 279
[36] Idem, p. 255

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

nalismo. Consideram o olhar racional estrábico e os objetos conhecidos por meio da imagem subserviente às formas de representação ancoradas no espaço e no tempo como frutos de equívoco. Por isso H. afirma nesse instante que essa condição é de

> *[...] primeiro homem, primeira lágrima, primeira luz e últimos instantes de consciência. [p. 90]*

Essa sucessão de iniciações visam a denunciar a estrutura primária da experiência do narrador. Tanto as reiteradas referências à primariedade, quanto o abandono da consciência possibilitam a relação entre esse momento da narrativa e essa característica do movimento impressionista.

Com efeito, os impressionistas buscaram resgatar em suas experiências a origem da plasticidade e fizeram-no renunciando a olhar o mundo com os olhos da razão. Submeteram o cérebro ao olho. A submissão não é de natureza qualitativa, mas quantitativa. O registro do mundo nos quadros impressionistas é mais autêntico que seus contemporâneos acadêmicos, pois resume-se à imagem dos olhos do observador, não há próteses ou complementações. Um quadro elaborado com essa técnica é meticulosamente considerado enquanto teoria, mas tem a finalidade de demonstrar o quanto de juízo de valor há no natural da representação em perspectiva. O Impressionismo é uma estética cujos resultados querem ficar independentes do terreno moral onde tomam impulso, restringindo-se apenas ao universo da pintura. A pintura restringe-se ao motivo técnico. O real é algo a ser considerado apenas em segundo plano.

Embora a pintura impressionista se apresente apenas como método, como olho sem cérebro, ela implica uma forma de olhar e ver que deve ser

unesp

considerada filosoficamente. Ao trabalhar na solidão, fixando-se apenas no embate entre a luz e o real, o pintor impressionista - queira ou não - está envolvendo-se com uma questão muito cara a quase todos os filósofos: "se é possível alcançar a natureza" [37], tocá-la com os nossos instrumentos. Foi em busca da solução desse impasse de natureza filosófica que os impressionistas sofisticaram os mecanismos da linguagem pictórica para se recusarem a fazer uma leitura racional dos objetos pintados.

Mas esse diálogo de cores na superfície do quadro é por demais autoreferente, acaba não projetando um conceito intelectual (coisa normalmente exigida da arte) sobre os objetos colhidos no real. Em outras palavras, os impressionistas não pronunciam respostas pictóricas às questões do mundo, apenas acolhem as suas impressões, sem organizar as informações em torno de possíveis respostas. Fazem-no seguindo um conceito imposto à apreensão das luzes do mundo: trabalhar no sentido de diminuir a ação da inteligência sobre os sentidos, deixando-os desobrigados de qualquer articulação. E é justamente essa a sensação de primariedade experimentada por H. no miradouro:

> *fiquei a olhar o rio, conseguindo não pensar nada, expulsando o mínimo pensamento, esvaziando tudo de tudo, [p. 89]*

H. recusa-se a raciocinar, resolve olhar só com os olhos, desligando-os do cérebro. Consulta todo o conteúdo da sua sensação na imagem que está a sua frente. Com essa atitude, considerando-se sua condição de pintor, avança passos largos em direção à liberdade de expressão, reivindicada pe-

[37] PESSANHA, J. A. M. Bachelard e Monet: o olho e a mão., p. 159

los impressionistas. O narrador livra - assim como estes - a luz e a cor de todo resíduo acadêmico e abre caminho para uma renovação na linguagem pictórica.

É essa a primeira vez que H. adentra o universo de sua angústia sem pretensões de vazá-lo em formas plásticas ou literárias. A contundência de seu sentimento faz nascer o silêncio, não a fala. O *pathos* não é projetado para fora, para um objeto equivalente. O texto é a demonstração de uma "maneira de ver" só possível de ser apresentada em forma de arte (o próprio romance).

Pierre Francastel, crítico francês responsável por uma das mais complexas teorizações da sociologia da arte (porque não obnubilou sua teoria com o tacanho diálogo das formas simbólicas com seus contextos sociais) apresenta, no texto abaixo, a forma que adquiriu o novo procedimento dos impressionistas para com o espaço plástico (o novo plano teórico com o qual este trabalho agora depara):

> Impressionismo devia ser buscado na transformação da noção de "signo". A arte deixa de ser uma reprodução da natureza para se tornar uma interpretação dela, seguindo nisto uma evolução paralela à das grandes formas de expressão da época: Filosofia, Literatura. Mas convém que nos entendamos: se a arte possui, como todas as linguagens, o valor de um signo, não decorre que se alinhe pelos outros signos, literários, e escritos. Ela possui seus meios próprios e suas leis, variáveis mas autônomas. Através dos séculos permanece como uma das grandes formas de comunicação do pensamento, associada mas não subordinada àquelas que utilizam a escrita para se manifestar e se transmitir de homem para homem e de meio para meio. É o estudo das

Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP BIBLIOTECA

> leis próprias da arte - técnicas e expressão - que constitui atualmente o objeto de nossos estudos. [38]

Em função desse câmbio de interesses é que a manifestação plástica concreta foi substituída pelo "procedimento" de H.. Pela primeira vez o romance *Manual* surge como tal, como trajetória diferente da pintura. As letras têm a peculiaridade de serem tomadas tendo em vista a articulação. Embora todo o produzido possa ser considerado em seu sentido, nesse instante não há um objeto para onde a narrativa aponte. A escrita conduz a arte impressionista para dentro da narrativa, de tal forma que o movimento impressionista aparece a partir do que foi na história por meio da história particular de H..

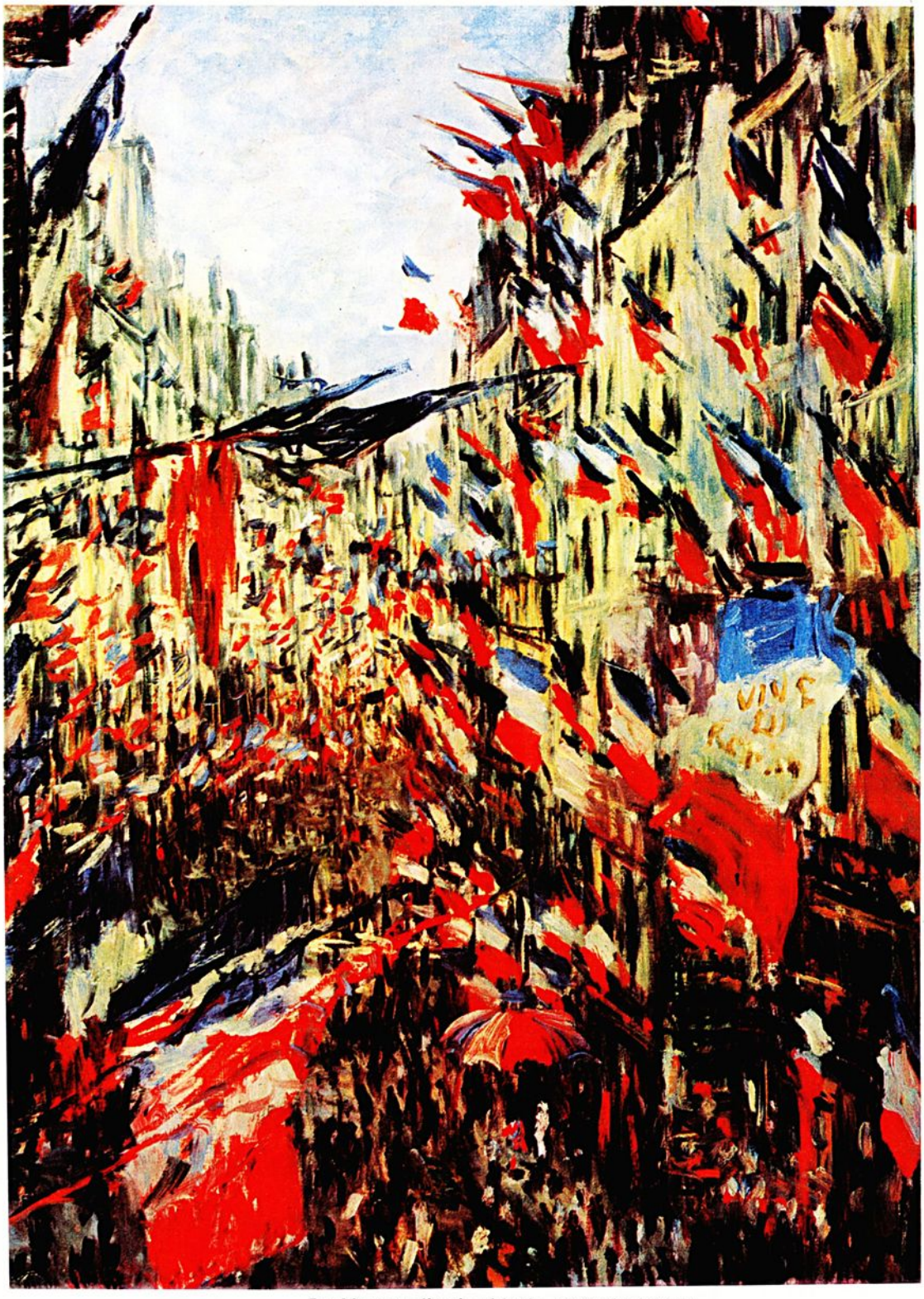
Relacionar essas estruturas históricas do final do século XIX à narrativa de H. foi fácil, pois em todos os níveis o movimento encontra-se iconizado. Mas é necessário demonstrar como o fato se dá no espaço planar da tela. Toda a produção de Claude Monet serviria. Mas *Rue Montorgueil embandeirada* (fig. pág. 102) cumpre duas funções e, por isso, foi escolhido. Em primeiro lugar, o embaçamento das imagens na tela do pintor impressionista é semelhante ao que hipoteticamente se deu na retina de H. em sua experiência no miradouro. Em segundo lugar, por meio dele é possível ver de perto a relação entre a pintura de Delacroix e a de Monet, extraindo uma oposição elucidativa sobre a forma como a cor é trabalhada pelos dois pintores e em seus respectivos movimentos.

Nessa tela percebe-se que um reflexo é tão concreto quanto a própria coisa. Tal pensamento impede o pintor de dar uma resposta tradicional à

[38] FRANCASTEL, Pierre *A realidade figurativa*, p. 62

unesp

profundidade do espaço na superfície da pintura: através da fugacidade das



Rue Montorgueil embandeirada – 1878 Claude Monet
Museu de Belas Artes, Rouen

imagens das bandeiras e das cabeças da multidão, o olhar vagueia em dis-

tâncias sugestivas, poéticas, românticas. Claude Monet procura algo mais verdadeiro, mais sutilmente emotivo que o próprio real. Ele tem a coragem de eliminar todos os intermediários entre o seu olho e os objetos. Eis a grande diferença com Delacroix: o último ainda se rende à imagem desses. Monet só leva para a rua do seu quadro os vermelhos, os azuis e os brancos. O pintor impressionista fixa as notas de cores sem se perguntar o objeto a que correspondem. Com os vermelhos insistentes das bandeiras e seus reflexos, soluciona a profundidade num único plano: o espaço é profundo, a retina não. E a pintura não deve representar o que está diante dos olhos, mas a imagem na retina do pintor. Tampouco distingue entre as coisas e ambiente espacial e luminoso no qual se encontram: as cores não são iluminadas, são fatores luminosos, e, portanto, os elementos construtivos do quadro.

As bandeiras, os prédios e as pessoas são uma sensação visual autêntica, em estado puro. Supor que um desses dados visuais deva ser elaborado na solitude de um ateliê, iluminado por uma lâmpada artificial, seria negar-lhe o direito de existir como tal.

A sublimação da *Rue Montorgueil* mimetiza com eficácia o dinamismo de uma situação real. O quadro apela de maneira enfática para a sensação eufórica da manifestação popular: os vermelhos, brancos e azuis contracenam com o verde água dos prédios e projetam no espectador não a imagem, mas o frenesi dos estandartes. É preciso ao observador uma alta dose de controle para evitar que a sua imaginação não recrie também os gritos da multidão. A bandeira é uma imagem bastante conhecida e o pintor parece ter se empenhado em torná-la quase irreconhecível, imergindo-a nessa efusão colorida que impediu a sua particularização visual, mas não é esse o sentido do estandarte nacional? A bandeira não é uma alegoria do sentimento dos seus idealizadores? Resolver os problemas da linha e de desenho seria re-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

nunciar à euforia dessa manifestação popular e roubar à bandeira talvez o único instante de sua existência como símbolo nacional que está em seu devido lugar: junto ao que simboliza.

Delacroix, em seu *Liberdade conduzindo o povo* também empenhou-se nisso. Porém, o pintor romântico teve de disfarçar as cores em objetos, mascarando sua consciência e rendendo sua homenagem ao universo da visualidade que domina o senso comum. Claude Monet não tem mais esse tipo de problema. Delacroix já declarara, por sua opção pelo sensual, que as cores do seu quadro estavam acima das suas preocupações com a linha e com o desenho. O pintor impressionista pode partir desse patamar para a sensação pura, protagonista da cena do objeto no palco do quadro.

Mas nem tudo é pura iconoclastia, sobrevivem ainda certos índices da antiga perspectiva: as formas tragam o olhar de uma maneira implacável para a curva da rua, mas como não há pormenores visuais, não há freios intelectuais que interrompam a viagem da percepção. A imaginação preenche os espaços omitidos pela moldura, tornando a sensação bem maior que a consciência. As fachadas dos prédios de *Rue Montorgueil* prolongam-se para além dos limites do quadro, saindo do campo da visão.

Porém, a busca da sensação visual que Monet empreende neste quadro começa e termina na superfície da tela. Esses questionamentos a respeito da relação entre bandeira nacional e nação são trazidos para o quadro pela disposição das imagens e das cores. Cabe ao pintor transportar a visão imediata de uma imagem para o gesto pictórico e não esse raciocínio. Por isso suas pinceladas são curtas e descompromissadas com a clareza, a precisão e a certeza dos objetos – são tão vagas quanto às luzes fugidias da *Rue Montorgueil*. O olhar atento capta apenas as refrações cromáticas, as manchas de cor, desviando da pintura a preocupação de representar o espaço

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tridimensional.

A lepidez impressionista desmascara a pintura pregressa, que tinha a pretensão de, por meio de composições rígidas e detalhistas, revelar a essência dos seres, os valores imutáveis dos objetos e até a psicologia dos seus personagens.

É evidente que essa postura do Impressionismo não pode ser confundida com imprecisão. É fundamentada de seriedade inquestionável e é interessante observar que esse posicionamento técnico e ideológico vai se refletir em todas as tendências estéticas da modernidade. Críticos renomados como Anatol Rosenfeld ressaltam que as inovações artísticas do século XX recebem maior impulso das artes plásticas[39]. O grande público deixou de se simpatizar com as artes do começo do século em função da independência do real por ela proclamada. Esse movimento de libertação veio, principalmente, da pintura, que se recusou "reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível". As artes plásticas foram as primeiras a levantar a bandeira da "desrealização". A partir do que, todos os demais campos semióticos passaram a defender a distinção radical entre a arte e o realismo.

Evidentemente, o romance moderno, tema principal do texto de Anatol Rosenfeld, foi também influenciado por essas conquistas. O câmbio das preocupações estéticas modernas pode ser visto principalmente na relação do personagem com o espaço e com o tempo. Não é difícil perceber aí a marca deixada pelo Impressionismo, cujas obras decretaram o fim da perspectiva, soberana técnica em toda produção pictórica pós Renascimento.

É ainda a clareza admirável de Anatol Rosenfeld que aponta para a interação das artes plásticas e da literatura:

---

[39] ROSENFELD, A. *Texto / contexto.*, p. 76

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, "os relógios foram destruídos"[40]

O tempo psicológico de *Manual* apresenta-se como espaço diluído. A oscilação dessas duas grandezas está mimetizada no livro pela incapacidade de H. de racionalizar a epifania do miradouro.

*

* *

A metamorfose

A luta permanente de H., para romper a inércia de sua arte, chega agora aos seus momentos epigônicos. Depois de ter passado pelas mais variadas dificuldades para estabilizar o seu universo criativo, o protagonista encontra-se com a matéria-prima de seu trabalho, a luminosidade. A partir do que a criação estética no narrador de *Manual* não está mais separada do seu modo público de existência. A cor promoveu um diálogo entre esse modo e o privado. Nesses últimos instantes, ocorre uma inversão. Antes H. era considerado pintor por sua clientela, mas não se considerava como tal. Agora, por efeito de um desafeto com um cliente, H. perde seu *status* de pintor, mas parecem mais amenas suas angústias. Já não levanta mais questões duvidosas sobre ética e sobre seu trabalho.

O fato que o pôs fora do seu tradicional mercado de trabalho tem início quando as regras praticadas há vinte anos são recusadas. H. resolve pin-

[40] ROSENFELD, A. *Texto / contexto.*, p. 80

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tar o retrato de seu cliente, segundo sua nova posição ético-estética. A certa altura dessa empresa, quando a imagem do retrato começa a se delinear, os clientes experimentam um desconforto diante dela. O quadro traz incômodo para os modelos, que tentam interromper a pintura, já prevendo um resultado final diferente do desejado.

No instante em que se dá esse diálogo, o cliente está só. Não seguiu o costume de vir acompanhado da esposa para a pose. E isso denuncia uma mudança de comportamento aparentemente prevista pelo narrador:

> *<Não pode posar hoje?> ajudei. <Não, não é isso. Vinha dizer-lhe que desistimos do quadro.> <Desistem do quadro? Não percebo. Porque é que desistem do quadro quando ele está praticamente pronto?> <Não interessa. Desistimos. Diga-nos quanto lhe devemos, para fechar este assunto.> <Já sabe qual é o meu preço. Sabe-o desde que me contratou.> <Sim, realmente, mas o quadro não está pronto, e eu pensei.> <Pensou mal. Acha que a centésima pincelada vale mais do que a trigésima? Que um quadro é uma alcatifa a tanto por metro, quer dizer, X por pincelada?> <Não quero discutir essas coisas. Se sua posição é essa, tem aqui um cheque.> Puxou do livro e da caneta, rabiscou rapidamente, demorando-se porém nos requebrados da assinatura, e estendeu-me o cheque. Não me mexi. <Desiste do quadro porque não gosta dele?> <Não é bem isso. Minha mulher e minha filha acham. Enfim, este quadro não se parece nada com aqueles que conhecemos de si. Dois amigos nossos têm retratos e não é nada disto. Faça o favor, o cheque.> <Meu caro senhor, vamos ver se nos entendemos. Diz que desiste do quadro, que não gosta dele, ou sua mulher e sua filha não gos-*

tam, e quer dar-me um cheque?> <Não é meu costume ficar a dever os trabalhos que encomendo, sejam quadros ou o que for.> <Ainda bem para si e para os seus fornecedores. Não há nada como uma vida limpa.> Deu um repelão brusco ao casaco, e olhou-me a tentar perceber se eu troçava. (p. 204-5 – grifo nosso)

Note-se bem: o cliente não acusa o pintor de lhe ter danificado a imagem. Apesar da irritação que não se esforça por esconder, o homem não se declara diferente da imagem do quadro. Ao mesmo tempo, é importante perceber que até o cliente reconhece o artesanato como princípio motor dos retratos de H.. O cliente quer seu retrato igual aos demais retratos que conhece de H.: "Enfim este quadro não se parece nada com aqueles que conhecemos de si. Dois amigos nossos têm retratos e não é nada disto." Isso demonstra que o pintor repete sempre o mesmo esquema em cada quadro.

Em passagem posterior, quando H. se recusa a receber o pagamento do "Senhor da Lapa" preferindo levar o quadro consigo, o burguês entra em pânico. No grifo feito no texto acima, percebe-se uma espécie de dissociação esquizóide entre o narrador e o personagem: os dois reagem como cúmplices de uma informação não apresentada no discurso (tanto o narrador quanto o cliente parecem reconhecer o contrário das palavras de H., o que equivale dizer que o registro pictórico - único espaço de encontro entre esses indivíduos - foi para além das aparências). A imagem causa repugnância ao cliente porque mostra-lhe o caráter, e poderá ser exposta a um público e colocá-lo em situação ridícula.

Apesar da agressividade do interlocutor, H. não se intimida. Separa definitivamente o modelo da arte. O quadro, metonímia dessa última, pertence ao pintor, enquanto o primeiro se torna simplesmente o suporte para o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

acesso do pintor ao universo estético.

> *Falei num tom pacientíssimo: <Não gostam do quadro, não querem o quadro. Muito bem. Pode guardar o seu cheque, que eu levo meu quadro>. Os dois homens avançaram para mim: <Isso é que não leva. O retrato é meu e de minha mulher, é dos meus sogros, não sai desta casa, não sai daqui.> <Não compreendo. Se não pagam o quadro, como querem ficar com ele?> <Mas nós pagamos, mas eu já disse que pagava.> <Pois disse. Mas eu também já disse que não cobro o que não tenha acabado.> <Mas são os nossos retratos>, disse o velho angustiado. <Pois são, mas o quadro é meu.>(p. 206)*

Esse acontecimento marca a cisão de H. com o seu mercado consumidor e com a sua tradição de retratista da gente rica da cidade de Lisboa. E ele tem consciência disso. Depois de sair da casa dos "senhores da Lapa", levando consigo a pintura no porta-malas, H. avalia a situação:

> *Por mim, sabia muito bem o que acontecera. Levava na mala de trás uma bomba explosiva, de deflagração retardada, mas fatalíssima. O mecanismo já estava em funcionamento. Fizesse o que fizesse, estava arrumado como pintor de retratos de gente que mos acostumava pagar. Mesmo que voltasse atrás, destruísse o quadro diante das suas vítimas e pintasse outro de acordo com as normas delas e a minha tradição, mesmo assim a minha carreira estava liquidada. (p. 208)*

E seu raciocínio está correto. Seus préstimos profissionais não são

unesp

mais requisitados. Emprega-se na empresa de publicidade de Chico, seu amigo.

> *Desenho projectos de embalagens, introduzo o suplemento de arte nas campanhas de publicidade e, cautelosamente, pergunto ao copy-writer cioso da sua literatura se concorda em deslocar para a direita a sua frase, para benefício de uma linha minha que precisa de desafogo. Estou portanto no intervalo (p. 274)*

O divórcio de H. com o comércio do artesanato é dolorido. A atividade artística "de manual" recebe seu golpe de misericórdia. A ruptura está completa. A narrativa diacrônica da história pessoal de H. se faz, mais uma vez, diacronia da história da arte. Assim como se passou com H., o processo de legitimação do Modernismo é deflagrado por uma radical separação entre esse movimento e os antecedentes. Como explica Otto M. Carpeaux sobre o Modernismo literário:

> O modernismo é, deste modo, uma literatura relativamente autônoma. Sofre com as dores do corpo inteiro e reflete as intervenções cirúrgicas que a guerra e a revolução representam. Mas guarda sempre uma autonomia que nenhum estilo literário, desde a Renascença, possuíra.(...) A evolução do estilo modernista obedeceu a leis autônomas, independentes da realidade social.[41]

A autonomia referida por Carpeaux está expressa na rejeição que o movimento nutre por todos os sistemas em vigor no seu contexto social. A

[41] CARPEAUX, O. M. *As revoltas modernistas na literatura.*, p. 26

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

milícia estética mais revoltada do Modernismo é o Dadaísmo. Esse movimento não deixou grandes obras para o patrimônio histórico do Ocidente, mas o seu sentimento de recusa é o que melhor expressa a proposta do Modernismo: Tristan Tzara e seus companheiros estavam contra a estupidez sistematizada que o racionalismo de sua época corporificava. E, em nome dessa recusa ontológica, a arte moderna – herdeira dessa rebeldia dadaísta - proclamou-se independente de tudo. A recusa ficou evidente sobretudo nas artes plásticas, pois a "arte moderna não nasceu como uma evolução da arte do século XIX; ao contrário, surgiu de uma ruptura dos valores daquele século" [42].

Como já foi dito, o século XIX ainda conheceu uma unidade não mais possível no século XX. Mesmo quando Manet ou Machado de Assis denunciam os limites da *ratio*, fazem-no trazendo nos olhos críticos uma proteção que os mantém em segurança quando os estilhaços do real explodido vêm em sua direção. Os olhos do século XX não a possuem e a arte está exposta ao perigo criado ou endossado por suas formas.

Ao contrário dos outros movimentos, o Modernismo é uma tendência estética que não encontra eco em nenhum segmento social. Tanto a população quanto a crítica não aceitam suas criações nos seus primeiros instantes. Esse é um movimento que só pode contar consigo mesmo, que se fez sozinho.

Paradoxalmente, este é, talvez, o movimento mais consciente de sua historicidade. Sua condição é constantemente questionada. Principalmente a pintura, recentemente impulsionada pelas pesquisas e inovações trazidas pelo Impressionismo. Como em todos os movimentos, há, no Modernismo, uma reflexão sobre os processos de construção do discurso estético dos mo-

[42] DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas.*, p. 05

vimentos anteriores. Entretanto, as reflexões modernas não resultam em uma obra cujas soluções são coerentes com a lógica da realidade circundante. As vanguardas estéticas modernistas contam com um avanço considerável nas ciências encetado pelas conquistas da tecnologia e, diferente dos movimentos anteriores ao século XIX, refletem apenas a condição da pintura frente à necessidade da expressão das crises do homem do seu tempo. Assim sendo, as obras vanguardistas encontram terreno fértil para aprofundarem-se na compreensão tanto da pintura quanto do homem. Ambos sem a âncora do absoluto que manteve os movimentos anteriores dentro do rigor mítico de uma unidade.

O Modernismo, em função da crise desse absoluto, dessa unidade, moldou seu pensamento estético. A fixação do presente histórico só é compreensível em função da tradição que permite o olhar crítico do contemporâneo. O atual e o intemporal dialogam na equação da modernidade e, nesse movimento, a intencionalidade do artista supera a vontade de descrição do real.

Os artistas modernos são, em geral, voluntariosos. Manifestam, sempre que têm oportunidade, o desejo de estarem acima de todas as contingências reais, sejam sociais, políticas ou até mesmo estéticas. A atividade criadora permite-lhes trafegar por vários movimentos estéticos do período. Não é mais necessário "filiar-se" a qualquer deles. Exige-se apenas a liberdade de pesquisa estética. O preço pago por essa liberdade é estarem sempre aquém ou além da compreensão pública. O salário recebido é poderem dispor com liberdade da própria consciência.

Apenas a vontade moderna permanece de pé em meio às ruínas do real que a circunda. A forma do artista assumir essa vontade é tomar cada ruína em sua qüididade e fazer valer a sua intenção em cada uma das contin-

unesp

gências. Ora, a contingência geral é o processo de industrialização de todos os objetos sociais. E o artista toma como missão impor o seu trabalho manufaturado num contexto social dominado pelo objeto industrializado.

Não é, pois, puramente ideológica a ruptura de H. com a sua clientela. As razões são também de natureza estética: H. quer criar um objeto estético que impeça a generalização do comportamento mecanicista global da sociedade que comprou seus retratos até então. Visa inclusive a limpar o limo formado entre os seus dedos que destrói a destreza necessária para a criação:

> *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. (p. 223-4)*

O problema central da divergência é ainda a incompatibilidade que se cria entre o modo operativo da arte recentemente tocado por H. e o seu modo anterior, o da indústria. Embora no passado a sua arte tenha sido o modelo de produção industrial, na nova direção ético/estética, ora assumida, ocorre uma mutação radical na morfologia de sua imagem pictórica. Surge um outro problema, de raízes tão fortes quanto o que envolveu o narrador até agora: sem poder negar seu passado no artesanato, sem poder escamotear sua relação atual com produção em série - o trabalho com as emba-

unesp

lagens na empresa de Chico -, como distinguir nos quadros a serem pintados daqui por diante o artístico do artesanal?

*

* *

A existência de H. não pode ser considerada em separado de sua busca pela natureza própria da pintura. Nesse personagem, compreender o mecanismo de criação plástica não é só um empenho profissional já que a arte pertence ao todo de sua experiência no mundo.

A escavação histórica empreendida por H. se encontra, desde o princípio, consciente da impossibilidade de substituir ou suplantar a experiência da arte. O fato de o protagonista de *Manual* sentir a verdade em uma obra de arte, a consciência de que essa verdade não seria alcançável por nenhum outro meio, dá importância filosófica a sua busca estética, afirmada contra todo e qualquer raciocínio teórico.

O "raciocínio estético", no entanto, está dentro do modo como estabelece contato com os outros homens, com as tradições históricas, com as ocorrências naturais da existência e do mundo circundante. É isso que forma um universo verdadeiramente artístico no qual H. não está encerrado como entre barreiras intransponíveis, mas para o qual já está desde sempre aberto.

O esforço feito pela consciência especulativa de H. para entender a arte por meio de uma relação empática é melhor que o conceito de conhecimento obtido com a especulação estética; ainda que desse esforço não se consiga respostas, mas apenas ilações razoáveis. Não poder compreender a arte como algo simplesmente dado à consciência do narrador é um obstáculo para essa empresa. Quer dizer, a arte não pode aqui ser tomada por nenhu-

unesp

ma de suas manifestações possíveis, a saber, os vários universos semióticos que a atualizam. Entendida por meio da propriedade de algum desses universos, estará colocada abaixo de si mesma. O saber não pode ser de natureza conceitual, no sentido de uma ferramenta útil para abrir algo que não é ela mesma. Ao contrário, esse saber é uma consciência totalizadora muito próxima dos próprios instrumentos. H. terá de subsumir a própria compreensão e interpretação, negando-as como construção a partir de princípios e afirmando-as como aperfeiçoamento de um conhecimento que lhe vem de longe.

É esse o pensamento estético do século XX e H. é uma espécie de alegoria dele. Não é possível adquiri-lo como coisa que se obtém processando uma outra. Só é possível assumi-lo, pois perdeu-se a confiança com a qual os artistas e pensadores dos séculos anteriores tornavam os conceitos da tradição úteis aos seus próprios pensamentos.

A crise instaurada pelas perquirições estéticas de H. está justamente na dificuldade que o narrador enfrenta para abandonar essa ingenuidade e assumir a proposição estética deflagrada pela arte e pela crítica deste século. Ele precisa de um "outro nascimento" como afirma na seguintes linhas:

> Diziam os críticos (no tempo em que de mim falaram, breve e há muitos anos) que estou atrasado pelo menos meio século, o que, em rigor, significa que me encontro naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento: frágil, precária hipótese humana, ácida, irónica interrogação sobre o que farei sendo. <Por nascer.> (pág. 06)

A concepção de arte forjada no século XX é a grande ausente na constituição estética de H.. Compreenda-se, porém, que não lhe falta a arte

como o ar a um moribundo, mas como uma bolha de vácuo na atmosfera. O que dá a essa bolha prevalência sobre o material do qual se diferencia é o fato de ser toda formada por ele e, ainda assim, se manter outra.

A arte em H. precisa tornar-se um descomprometimento com o seu conteúdo histórico. Precisa considerar que os seus conceitos estéticos, ora são vernizes de uma concepção erudita, para não dizer arcaizante, ora são uma espécie de manipulação técnica e instrumental dos dispositivos retóricos da arte. Nenhuma das duas formas consegue satisfazê-lo no sentido empático que preferiu abordar sua relação com a arte no início de seu exercício de escritura.

A imitação da modernidade

O título do livro encontra no capítulo anterior a sua primeira justificativa: a intriga percorre, como se fosse um "manual", instantes importantes da história da arte, tratando a pintura desde a Idade Média até a atualidade. Nesse percurso histórico H. inscreve sua formação como pintor.

Mas o que viria a ser a "formação" do pintor? E a do narrador? Formação designa, antes de tudo, a maneira humana de aperfeiçoar as aptidões e faculdades do homem. Tão embutida está na constituição humana que parece natural a responsabilidade que H. tem de não deixar enferrujar seus talentos. É um dever para consigo mesmo buscar essa perfeição.

Essa obrigação natural revela-se sempre como um descontentamento com o mediato, com o artificial. Assim, o narrador parece estar sempre "em contato" com a sua meta: a arte. Ela, na verdade, não é algo a ser alcançado fora, mas dentro de si. O devir é o si-mesmo.

Justamente por isso, não podemos considerar o material de ensino descrito no capítulo anterior como um simples meio, uma luta por uma perícia lingüística. Pelo contrário, H. se forma na e através da história narrada. Sua consciência estética não é algo diferente do que foi assimilado.

unesp

Nada desaparece (como coisa obsoleta) na formação adquirida, mas tudo é preservado. A capacidade criativa de H. é genuinamente histórica, e é importante o caráter histórico da "preservação" para a compreensão da ultrapassagem das fronteiras dos seus próprios cinqüenta anos.

H., no início da narrativa, assume sua profissão de pintor de modo venal. Segundo esse lado comercial de sua atividade ele não é, em princípio, o que deve ser, razão pela qual tem necessidade de se formar. H. precisa recuperar sua autenticidade por meio da reconquista do universal: a arte, que lhe é imediata e natural.

Deslocar-se para essa condição original agora abstrata, não é ver-se restringido pela formação teórica e não significa, de forma alguma, apenas um comportamento teórico em oposição a um prático. Na verdade, esse deslocamento para o histórico formador cobre o todo da essência da racionalidade humana.

Enquanto H. está adquirindo um poder, uma habilidade, ganha ele, através disso uma consciência de senso próprio. A sua profissão está intimamente ligada à sua existência mas esse desvio exige diálogo com algumas coisas sem qualquer valor se tomadas em suas finalidades privadas. A sua formação enquanto pintor é legitimada, pois preenche as exigências de sua profissão em todas suas facetas. Isso inclui a superação do estranho – aquilo que o distancia da arte – a barreira existente entre ele e o mundo, transubstanciando esse estranho em algo totalmente seu. Entregar-se ao sentido universal de sua profissão é saber limitar-se ao que a ela importa. É fazer da arte uma questão inteiramente sua. Apenas nesse caso, a arte não será mais uma fronteira para ele. O que pareceu ser-lhe negado no destituir-se do presente abraçando o histórico (a princípio estranho), volta para si de maneira proveitosa pois é "consciência laboriosa". Como tal, encontra em

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

si mesmo em sentido singular, sendo correto dizer que todo o desvio empreendido para assumir-se tem sua razão de ser: o desvio o forma.

Reconhecer sua especificidade na história, familiarizar-se com o que reconhece, eis o movimento fundamental da formação de H., cujo objetivo é sempre o retorno a si mesmo, a partir do diferente. Toda sua formação teórica, mesmo os "exercícios de autobiografia", são uma mera continuação da formação, iniciada bem antes deles. Ao buscar o conhecimento no outro (S., os museus italianos, os senhores da Lapa, etc.), H. encontra nesse uma substância já existente, que, como o aprender a falar, terá de fazer sua.

Nesse caso, a consciência estética de H. não deve ser entendida apenas como processo constituinte desse personagem como sujeito criador. Em vez disso, ela é também o elemento no interior do qual se move. Esse movimento evolutivo não consiste numa questão de comportamento, mas é a própria essência do ser que deveio. Considerar com maior exatidão a dimensão histórica da arte, estudar com maior profundidade os mecanismos retóricos e de expressão não assegura a vitória na empresa do narrador de *Manual de pintura e caligrafia*. É necessário que tenha receptividade para reconhecer o singular nessas duas atividades "de Manual". O pintor/narrador será indivíduo formado quando estiver disponível para o que a sua ação perquiridora abre.

A necessidade de estar disponível para o inusitado revela a impossibilidade de conquistar a arte por coação. As plataformas estáveis conseguidas no processo de formação apenas mantêm o protagonista de *Manual* aberto para a criação. Mas elas não são um padrão fixo, um "valor de verdade". São espaços neutros presentes no ato da criação. Posições de onde se divisam outras, cujas condições de liberdade são similares. Poder enxergar esses pontos distantes de si, mas no espaço de si, é que cria a universa-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

lidade. Ver a si mesmo e a seus fins privados significa vê-los como os outros os vêem.

*

* *

A trajetória histórico-estética traçada no capítulo anterior permite a liberação de H. para as teorias estéticas do século XX. Por isso é justo afirmar que o germe da modernidade de H. está disseminado por todo o livro, desde as suas primeiras páginas. A escritura, aliás, tem a função de narrar a evolução da consciência estética de H. e, se o tempo da enunciação visa a chegar até o presente - o tempo do enunciado -, o livro inteiro, da primeira à última palavra, é a modernidade.

A maturidade estética do narrador coincide com a sua renúncia ao desenlace sempre mercantilista de sua produção. O manual estaria afirmando que se deve procurar inovações estéticas nas obras livres, nas que não foram "feitas para a venda". Nessas o pintor está formado e assume a arte como necessidade existencial. Ou como diz Fayga Ostrower tratando do fenômeno da arte:

> [no fazer artístico] Consciente ou inconscientemente, há sempre um depoimento sobre o sentido de viver. A obra de arte não é uma mera mercadoria, assim como produzir mercadorias não é a meta da criação artística. Longe disto. Pode acontecer agora, porque no século XX existe o contexto da sociedade de consumo e, neste contexto, existe um mercado de arte, que obriga os artistas a se transformarem em produtores de uma mercadoria de luxo, absolutamente dispensável, para a

> qual, além de tudo, ainda precisam procurar uma clientela. Dito assim, parece um absurdo; infelizmente não deixa de ser a triste realidade social com que nos defrontamos. Mesmo assim, não há porque elevá-la à categoria de lei da Natureza ou Meta de 5 milhões de anos de evolução humana.[43]

No discurso da crítica – que também é artista – compreendemos a obra de arte como sofisticação ontológica. O jogo das cores e das formas - no caso da pintura - não teria sentido, se não garantisse a cada instante o desvelamento da humanidade do homem. A arte faz-se digna desse nome na mesma proporção em que expõe a possibilidade de manter com os outros homens uma comunicação que permita se verem como tais, como seres unidos por uma essência circunscrita à existência (o conhecido e o desconhecido, o real e o mítico). Sem sair de suas linhas, de suas formas e cores, a arte se torna cada vez mais merecedora de seus epítetos à medida que se aproxima dessa condição. E ninguém permanece o mesmo se tomar consciência desse fato, pois, a partir dele, nasce a vontade de expressão: a necessidade.

A necessidade é, portanto, um instante cuja preocupação é distinta dos elementos da lida cotidiana, ela se volta inteira para a própria condição do homem. E como essa condição pode vir à tona e se tornar expressão? Isso é muito bem explicado por Heidegger em um ensaio sobre Hölderlin:

> El habla nos es sólo un instrumento que el hombre posee entre otros muchos, sino que es lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes. Sólo hay mundo donde hay habla, es

[43] OSTROWER, F. A construção do olhar., p. 170

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y estravío. Sólo donde rige el mundo hay historia. El habla es un bien en un sentido más original.[44]

O bem original da palavra é o poder que ela exerce nas muitas esferas da atividade espiritual. Como se está sempre à sua sombra, facilmente lhe atribuímos um sentido a fim de dividir e examinar a realidade dos fenômenos. Esquecemos, entretanto, de que só há fenômenos onde existem palavras. Essa verdade original se dilui no **nada** acolhedor das "medidas de verdade" disponíveis no nosso espírito.

Só é visível ao espírito racional o objeto com configuração definida... E cada uma tem sua origem em um determinado modo de ver, em uma atribuição de forma e significado só possíveis na linguagem. Daí Heidegger afirmar que "a palavra não é um instrumento entre outros tantos". Condenar a suposta equanimidade entre palavra e mundo é uma forma de fazer retroceder a realidade imediata das coisas, para ser possível atentar para a dimensão original da palavra.

No ensaio do qual extraímos o trecho acima, Heidegger demonstra, com a natural complexidade dos seus escritos, que a palavra nas obras de Höelderlin está acima do que se pode chamar de instrumento. Essa também é uma questão focalizada no romance *Manual*. A palavra, enquanto instrumento, utilizada para estabelecer contato entre os homens no seu modo público de existência, é a mesma de que o narrador se vale para as suas lucubrações lúdicas. Ela se torna, assim, o lugar privilegiado da atitude ontológica. O romance entra nesse jogo como tear onde se experimentam todas as

[44] HEIDEGGER, M. *Hölderlin y la esencia de la poesia*, p. 132-3

unesp

possibilidades de trançado das linhas. O que se forma serve como morada da história e só nela se é possível vislumbrar, com mais nitidez que em qualquer outro lugar, as formas do Ser.

Esse esforço para se atingir o homem em sua qüididade passa pela superação do que se pode usar como instrumento. Todos os instrumentos "servem" a um objetivo ligado ao desempenho do homem nos seus afazeres cotidianos. Mas os instrumentos são úteis apenas às entificações. Sob esse ponto de vista, a arte de H. tornou-se inútil, porque se voltou para o Ser. Seus quadros não têm mais espaço no mundo criado por sua atividade pregressa. Não dialoga mais com os entes da realidade circundante.

Mas como esse diálogo útil ao comércio dos entes na realidade seria negado de forma ontológica por H.? Seus retratos anteriores representam o prestígio, o poder, a fama e a riqueza. Sua arte venal presentifica apenas os elementos não-humanísticos do homem, quando no desempenho de sua atividade cotidiana. A revolução de H. está na tentativa de demonstrar na sua pintura as estruturas imersas nestas condições sociais de seus modelos. O pintor reivindica o direito de ser inútil. Justamente para deixar de ser submisso aos poderes estabelecidos pelo seu sistema cultural, buscar o verdadeiro sentido de sua atividade e a ação concreta a ser desencadeada por ela. Em resumo, tornou-se consciente de si e de seu trabalho como prática libertadora no sentido mais profundo que podem adquirir esses vocábulos em uma consciência criadora.

Debater-se com esse problema crucial é uma questão de honra para H.. Os anos de profissão e a pesquisa histórica empreendida tornam-no habilitado a assumir o elemento axiológico da atividade artística: a linguagem. Essa habilidade propicia a criação de duas obras que, abandonando a venalidade do sistema capitalista, sobem degraus na escala da autenticida-

unesp

de. A primeira dessas obras é um trabalho de transcriação feito sobre a imagem de um cartão postal, cujo motivo é um quadro de Vitale da Bologna[45], definido pelo narrador como um pintor *naïf*:

> *Em casa, pinto o santo. Reproduzo (tenho o bilhete-postal) a arquitectura da prisão e o chão de ladrilhos da pintura de Vitale da Bologna, e vou pôr naquele chão e na sombra daquelas grades o Santo António da minha casa, sem menino, sem auréola, sem livro. Descubro que o pintor bolonhês usou antes de mim a medida que de passagem marquei: o centissegundo. Não sendo assim, como teria ele conseguido este efeito de perspectiva irreal e este tempo que sucessivamente recua no espaço ou este avanço do espaço sobre o tempo? Mas, como não utilizarei nenhuma das personagens do quadro original, haverei de encontrar a maneira de aqui introduzir o santo com o mesmo desajustamento espaço-tempo, a mesma dimensão fluida, tornando depois tudo sólido como a contextura do ladrilho e o aperto molecular do ferro. (p. 161)*

Duas coisas atraem de princípio a nossa atenção nesse texto. A primeira é o "centissegundo", uma medida que conjuga espaço e tempo ("centi", de centímetro e "segundo") e a segunda diz respeito à perspectiva desse pintor – pelo que se pode inferir da leitura feita pelo narrador -, já insubmissa no século XIV, às leis dessa terceira dimensão ilusória. É essa a "medida" que H. quer transpor para o seu quadro. Na paródia ele a mantém

[45] VITALE DA BOLOGNA (1300- 1360) só pode ser encontrado em dicionários e manuais de pintura. Não possui qualquer outra referência nos livros disponíveis para pesquisa no Brasil. A Internet indica a Pinacoteca Nazionale de Bologna – Emilia-Romagna como detentora de uma de suas obras mais conhecidas: *São Jorge e o dragão*, também citado no romance. As obras pesquisadas consideram-no impetuoso

intacta, até porque já se mostrava revolucionária no seu tempo.

Para compreender o efeito da temporalidade, é necessário retornar-se às citações que o narrador faz do Santo em páginas anteriores. Repetidas vezes, H. recusa-se a tomar o Santo Antonio como algo místico.

> *Pousei o livro na mão espalmada de um Santo António que perdeu o menino Jesus e saí. Cultivo a firme convicção de que este santo não perde a ocasião, que assim lhe dou, de melhorar os seus conhecimentos com as leituras do seu depois: descobri-o quando me pareceu vê-lo corado e comprometido num dia em que o presenteara com um livro ousado de mais para a sua pureza. Melhor leitura lhe ficava hoje. Morto, segundo a história diz, em 1231, não imaginaria talvez Santo António que se pudesse ser tão pecador como viria a ser Leonardo. Nem tão absurdamente humano. (p. 35)*

E ainda um outro instante:

> *... apertei a mão do meu Santo António (a posição do braço direito dá para isso) e afaguei-lhe a coroa fradesca: ninguém me tira da cabeça que as bilhas que este santo partiu foram a máscara prudente dos hímenes que furava. Mas tão conciliador do mundo e amigo das mulheres era Santo António, que as bilhas tornavam por milagre ao que haviam sido, porém não as virgindades, e ainda bem. (p. 56-7)*

---

mas fiel ao "gótico bolonhês" acrescentando ainda que seu estilo não segue influências toscanas, mas nada mais acrescentam sobre seu estilo *näif* nem sobre esse quadro *Vida de Santo António abade*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Tomado como metáfora de um período - o medieval - o Santo Antonio marca uma transformação importante para a história. Indica a passagem da temática religiosa medieval para o antropocentrismo renascentista. Tudo isso unido na recuperação que nesse instante é feita, principalmente, porque sua imagem está relacionada à conquista plástica do Renascimento: a perspectiva. As leituras não se encerram nesse estrato, a própria perspectiva de Vitale da Bologna está posta em questão. Como se verá no fragmento abaixo, H. pinta o santo junto ao quadro de Vitale da Bologna, do qual reproduz apenas a prisão:

> *Olho o retrato dos senhores da Lapa. Têm os olhos fitos em mim, não me largam à medida que me vou deslocando no atelier. E é sentindo a sua presença que me aproximo da tela onde já pintei o ladrilhado absurdo copiado de Vitale da Bologna e a prisão que se perspectiva quase até ao ponto de fuga. Estou a pintar o santo. Fora das grades. (p. 213)*

O Santo Antonio de H. será pintado fora das grades, numa clara alusão à mudança de enfoque da temporalidade. Tomados como metáforas, tanto o Santo quanto a perspectiva estão fora de sua época. Nenhuma alusão é feita ao seu amigo António, que "será preso" capítulos adiante. Essa coincidência é muito interessante. Embora o livro não tenha conotação política, o quadro permite manifestar a vontade de H. em ver António fora das grades.

A segunda obra é um auto-retrato baseado também em uma recuperação do universo cultural de H..

unesp

Tenho ideias definidas sobre o quadro. Haverá em baixo uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou muro. Terei a mão esquerda pousada nesse balcão uniforme, liso, e a direita assente sobre ela, segurando umas folhas de papel. Na folha de cima, dobrada segundo um ângulo que permita a leitura, estarão desenhadas as três primeiras palavras deste manuscrito: demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas letras do alfabeto. Figurar-me-ei de meio corpo. Por trás de mim, como se eu assomasse ao muro para ver quem passa, haverá uma paisagem de planície, em nível inferior, com árvores e talvez os meandros de um rio [Meandro: rio da Turquia, célebre pelas suas muitas curvas. Nome actual: Buyuck-Menderez]. Por cima de tudo e de mim, como não podia deixar de ser, céu e nuvens. Este quadro será armoriado. Terá no canto superior esquerdo uma cópia miniatural dos senhores da Lapa, e no canto superior direito uma outra cópia reduzida: a do quadro que copiei e adaptei de Vitale da Bologna.(...) 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. (p. 275-6 - grifo nosso)

Esse fragmento está pontilhado de referência à história da pintura e parodia a retórica do próprio livro. Primeiro, a relação entre o manuscrito e a pintura se inverteu: H. transfere para a escritura a responsabilidade que tem de conseguir ser artista. A escavação estética, em vez de se dar pelas cores e formas, como conviria a ele, que é pintor, faz-se por palavras. Agora, as palavras tornam-se cores e formas e vão para o quadro desenhadas. O

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

seu auto-retrato remete ao início da narrativa, as três palavras são: "continuarei a pintar". Quer dizer, as cores passam a monitorar as palavras. Segundo, nesse ponto, condensam-se muitos dos procedimentos estéticos comuns no século XX. O quadro é, a um só tempo, uma paródia do retrato feito por Rubens de um alquimista (Philippus Aureolus Von Hohenheim, conhecido como Theophrastus Paracelsus), é um auto-retrato, índice reiterativo da própria narrativa, por sua vez, o próprio H.. Nesse quadro estão condensados todos os movimentos evolutivos que o pintor conseguiu processar ao longo da narrativa (o quadro dos Senhores da Lapa e a paródia do de Vitale de Bologna).

As novas formas são fruto dos testes feitos por H. o tempo todo no mecanismo de expressão de que dispõe: a letra. Essa espiral, tomada pelo narrador no texto acima como forma visual do caminho, já grifada no fragmento de texto anterior, surge em dois outros instantes. O primeiro em forma de conceito:

> *Não devo recomeçar a interrogar-me, interrogando um António que, como S., mas por outras razões, não quereria responder-me. Ou sei por mim, ou não saberei nunca. E hoje, no interior do meu círculo, que percorri em todas as direções, sei pelo menos onde está o muro e onde estão os limites. Ninguém passa além, se isto não souber. A diferença entre o círculo e a espiral. (p. 236)*

Essa imagem é uma metáfora da história da pintura e/ou da história do pintor. A rigor, demonstra-se como temporalidade justamente por conter a intemporalidade da arte como leitura do movimento intelectual humano. Neste sentido, a paródia, como conceito, vale como definição de uma lin-

guagem de comunicação articulada. Ao parodiar, H. consegue dominar o signo, que, tornado estético pela ação da metalinguagem, leva adiante o sentido exposto nos signos do passado. Nesse diálogo com o passado, desenha-se uma temporalidade especial, difícil de ser catalogada como presente ou mesmo como passado. Essa temporalidade está consciente de si como contingência e também não aspira a representar o futuro.

O pensamento articulado precisa esperar as próximas dez páginas para se tornar imagem plástica: é o segundo instante em que a espiral acontece.

> *O meu diagrama relacional recuperava a estabilidade, mas com algumas linhas dispostas doutra maneira. No meio delas deslocava-se uma espiral, rodando sobre si própria, oscilando para um e outro lado, diria que às cegas, como um rotífero numa gota de água. Via isto numa pintura, e mal vi sobressaltei-me: era um quadro abstrato que se definia dentro de mim. (p. 246)*

O narrador recebe a imagem num sobressalto. Ela concretiza a teoria de forma plástica. Justamente o que o narrador vem buscando desde o início da narrativa. Nesse instante, H. está preparado para ouvir a resposta para sua pergunta inicial: És pintor? de uma maneira puramente visual. O personagem deixa de organizar letras para tornar-se produtor de imagens plásticas. As imagens do discurso são plásticas e... não são uma pergunta, mas um *insight*, compreensão total, direta e imediata da sensação nos moldes sígnicos da visualidade. Não se pode dizer com certeza se essa compreensão tem raízes intelectuais ou empíricas pois age singularizando as experiências feitas por H. e os estudos empreendidos por ele.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Essa conquista mistura-se à própria conquista de sua história: o ato de transferir o passado para o presente, demonstrando o movimento dos elementos no tempo e a sua atualização no novo espaço, é a marca da modernidade de H.. A autenticidade do seu fazer estético está em assumir-se enquanto fruto de um processo histórico que não funda nem dá fim.

*

* *

O epígono do calígrafo

As conquistas estéticas mais interessantes de H. são conseguidas - segundo se pode perceber pela análise - na leitura das linguagens artísticas passadas. É lícito apressar uma conclusão que associe a excelência estética de H. à paródia, pois esta é uma reavaliação do caminho percorrido.

A palavra paródia está sendo tomada aqui no sentido que Linda Hutcheon aplicou ao termo. Buscando as raízes etimológicas do termo, a crítica esclarece um lado ainda há pouco obscuro nele:

> *para* em grego também pode significar <ao longo de> e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas, [...] Mas, mesmo em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na pi-

> ada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irónica <transcontextualização> e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.[46]

O termo, assim expandido, não sugere mais a idéia de destruição, mas sim a de uma pasteurização do modelo. Sem o tom satírico, percebemos sua estrutura mais sóbria. O conceito de paródia, considerado dessa maneira dialética, é mais fértil à arte e à crítica modernas.

Não pretendemos eleger a paródia como locomotiva da composição da arte moderna. Essa leviandade prejudicaria muito compreendê-la na forma sincrética como se dá nesse momento de sua história. Mas um preceito ordenador qualquer é necessário que se adote para continuar o discurso... adotemos, então, o mais pertinente ao discurso do objeto analisado. Há fortes motivos para o discurso paródico encontrar terreno favorável no século XX. Ele se desvencilha com facilidade do grande problema da modernidade: a falência dos grandes relatos legitimadores. É o que explica J. F. Lyotard. O homem pós-moderno é indiferente aos discursos – seja filosófico ou artístico – com pretensões atemporais e universalizantes. Para o filósofo francês, esse descrédito se dá porque nesse tempo se tem consciência da maneira como é legitimado o saber: a verdade é conseguida pelo controle do contexto do objeto analisado:

[46] HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia.*, p. 48

> O horizonte deste procedimento é o seguinte: sendo a "realidade" que fornece as provas para a argumentação científica e os resultados para as prescrições e as promessas de ordem jurídica, ética e política, pode-se vir a ser senhor de ambas tornando-se senhor da "realidade", o que as técnicas permitem. Reforçando-as, "reforça-se" a realidade, consequentemente, as chances de ser justo e de ter razão.[47]

O importante é, segundo o filósofo, ter controle sobre a prova. Ter instrumentos suficientes para se administrar o contexto e extrair-lhe os elementos legitimadores da verdade. Por conseguir uma verdade desejada aprioristicamente, a ciência descaracterizou a relação conhecimento/verdade que pautou a pesquisa científica no passado. Às voltas com esse discurso desacreditado por todos, a arte se vale do antimodelo do sistema estável. Não permite mais a "fala sobre si" preferindo, muitas vezes, mimetizar o processo de crítica. Uma das formas desse discurso autóctone é a paródia.

Para demonstrar a importância desse tipo de paródia – aqui tomado como metonímia do modernismo no movimento do projeto existencial/estético de H. nas letras, recorremos aos excertos apresentados pelo próprio narrador, quais sejam: a apresentação do narrador-personagem Robinson Crusoé do livro de Daniel Defoe, o início das *Confissões* de Rousseau e a autobiografia fictícia de Adriano, Imperador romano, escrita por Marguerite Yourcenar.

Durante seus exercícios de caligrafia, H. copia esses autores que, num primeiro instante, podem parecer escolhidos aleatoriamente, mas, na verdade, informam um tipo de raciocínio estético, realizando o que já de-

[47] LYOTARD, J. F. *O pós-moderno.*, p. 84

nominamos "paródia da retórica'.

Ele "copia" o início do livro *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, de 1719:

> *Nasci no ano de 1632, na cidade de York, de boa família, se bem que não oriunda da terra, sendo meu pai estrangeiro de Bremen, que se instalou primeiro em Hull. (p. 93)*

Ressalta o narrador que o exercício de cópia nesse caso não é o único feito nos últimos tempos:

> *Outras vezes tenho copiado textos desde que comecei a escrever, e por diferentes razões, para apoiar um dito meu, para opor, ou porque não seria capaz de dizer melhor. Agora o fiz para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. 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. (p. 93-4)*

Destina-se esse exercício à construção de um esquema de narração da vida. H. também quer contar a sua e, para isso, busca exemplos na obra de homens que o fizeram. Há, no texto, um anúncio claro de que esse procedimento também é utilizado na sua "educação pictórica", estabelecendo uma analogia entre o universo literário e o plástico. Tal é o caso da cópia do quadro de Vitale de Bologna e o auto-retrato, baseado no retrato de Paracelso feito por Rubens, que finaliza a incursão do narrador pelo emara-

nhado estético de sua tradição.

Logo depois de copiar Daniel Defoe, outro exercício é feito. Dessa vez, copia-se um trecho do livro *Confissões* de Rousseau:

> *Nasci em Genebra, em 1712, do cidadão Isaac Rousseau e da cidadã Susane Bernard. (p. 95)*

O terceiro e último exercício de literatura vem da "biografia" que Marguerite Yourcenar faz de Adriano, Imperador romano. A escritora age como uma *ghost-writer*, mas, na verdade, o *ghost* é o Imperador, ela fica sendo mesmo é *writer*:

> *A ficção oficial quer que um Imperador romano nasça em Roma, mas foi em Itálica que eu nasci: foi a esse país seco e no entanto fértil que subrepus mais tarde muitas regiões do mundo. (p. 96)*

Como já dissemos, todos os modelos são autobiografias, portanto flertam ostensivamente com o retrato. Daniel Defoe, no seu livro, começa a história ressaltando que essa veio às suas mãos trazida por um amigo, que lhe entrega os diários de Robinson Crusoé. Esse amigo do escritor, quando se manifesta, afirma não gostar de histórias "inventadas e fantasiosas", por isso insiste que Daniel escreva essa. A narrativa de D. Defoe afirma ser um "relato verídico dos acontecimentos da vida de um homem que os registrou tais como se deram", o escritor apenas os reordena para se tornarem acessíveis aos leitores.

H. parece intrigado com o fato de não conseguir diferenciar o relato fictício de um discurso histórico qualquer; os fatos da narrativa não podem

ser comprovados, embora sejam todos verossímeis. Rousseau confessa-se. Os acontecimentos de seu livro, por determinação do autor, inscrevem-se como "reais". Sobretudo porque o narrador é histórico, realmente existiu, e grande parte dos dados do seu livro podem ser comprovados. Sendo os fatos reais e o narrador também, isso deveria aumentar a credibilidade do escrito, mas como toda narração é um recorte do real acontece exatamente o contrário. Alia-se a isso, o fato de que o objeto descrito é muito próximo ao narrador – o próprio Rousseau -, crescendo o perigo de diminuir o juízo crítico e a qualidade do real apresentado vir a ser inferior à própria ficção. O último caso também é problemático nesse sentido. E, se se considerar o argumento anterior, esse escrito tem mais probabilidade de ser real que os dois anteriores. Marguerite Yourcenar vale-se de fatos históricos comprovados e abstrai um "verdadeiro Adriano". A marca de ficção é óbvia. O narrador do livro não é o histórico, mas o criado pela escritora.

Na verdade, H. tensiona no espaço de sua ficção ensaística ou de seu ensaio ficcional, as bifurcações da arte e, mais especificamente, da arte moderna. Os exercícios descrevem um movimento em espiral que vai de um elemento simples para um mais sofisticado. Daniel Defoe cria o verossímil, as confissões de Rousseau são um simulacro e Marguerite Yourcenar inventa o real. Existe nessa relação uma hierarquia que é determinada pela proximidade entre a obra e a realidade. Marguerite Yourcenar está à frente dos demais porque arquiteta sua obra justamente sobre a distância entre ela e o real.

Nesse aspecto, as narrativas todas estão entrelaçadas numa tessitura uniforme. As perquirições filosóficas de Rousseau, cuja lucidez revela que o dever fundamental de todo homem é o retorno à pureza da consciência natural, têm suas raízes no Robinson Crusoé de Daniel Defoe. Na história

intelectual do filósofo, o livro de Daniel Defoe é tratado como precursor de seu pensamento.

A ordem dos fatores pode ser estabelecida da seguinte maneira: a literatura cria a solidão do náufrago Robinson Crusoé, de cuja condição foi possível ao filósofo iluminista questionar o sustentáculo ideológico das atitudes dos indivíduos na sociedade do seu tempo. A ficção provoca e alimenta o descontentamento especulativo de Rousseau, que escreve com tinta indelével o mito do "bom selvagem" no escopo da filosofia iluminista, e esta passa a ter a ficção como credora. Marguerite Yourcenar salda o débito por extrair o ficcional de figuras históricas. A moeda dessa ciranda é a biografia e a realidade, o lastro que a sustenta.

O círculo se fecharia, se entre uma ponta e a outra não estivesse a narrativa de H.. Ela tem início como a de Robinson Crusoé na consciência da solidão. Também como Robinson e Rousseau, H. tenta chegar à consciência de si, resgatando para o literário a condição de verdadeiro instrumento do conhecimento. Esse mergulho na imensidão do "mar interior" procura sentir o movimento descrito sobre seu centro, o que o torna atento para a condição do relato como conjunto de signos com potencialidades e limites, aproximando-o de Marguerite Yourcenar.

A qualidade principal dessa espiral literária é, ainda uma vez, demonstrar um pensamento estético bastante sólido. A essência da arte não pode ser buscada fora dela. Nada de completamente novo se cria em termos estéticos. Isso parece ser lugar-comum nos mais iluminados pensadores sobre a literatura e arte. Podemos citar intelectuais como A. Malraux para quem "a obra de arte não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras" assinalando a fundamental noção do intertexto, ou posições de um poeta e crítico como Ferreira Gullar para quem a maioria das

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

obras atuais buscam a *novidade* ao que se opõe assim se manifestando:

> Essa busca é incompatível com a linguagem artística. A linguagem, por preexistir à obra, obriga o artista a lidar com o "velho", isto é, com formas e idéias que geraram (e foram geradas por) suas obras anteriores, de modo que a obra nova guarda consigo algo do passado, *não pode ser radicalmente nova*. Ora, essa não é uma limitação apenas da linguagem artística mas da própria vida: o autor mesmo da obra tem que existir antes dela. [48]

A busca estética de H. obedece a esse pensamento bem acabado de que, assim como a vida nasce da própria vida, a arte não tem outra origem senão na própria arte e flertar com sua essência é descrever a crise entre os modelos de representação disponíveis e as leituras possíveis criadas pela interação do eu com o mundo.

*

* *

Da pintura

O sistema estético desenhado sob a história de H. pode ser apreendido por suas escolhas tanto no universo das letras quanto no das imagens. Observe-se: são poucos os pintores olhados com vagar por H. que abandonam por completo a clássica imagem representativa do real. Os escolhidos ficam, no máximo, no limite da abstração. Os poucos pintores citados que

[48] GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da arte.*, p. 43

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

preferem romper radicalmente com a representação da realidade empírica são Pablo Picasso (p. 70), de Paul Klee (p. 71) e George Braque (p. 240). Ainda assim, quando citados, o narrador indaga-se sobre a possibilidade de serem todos mais lúcidos, isto é, de alcançarem um efeito mimético diferenciado que aborde a estrutura lógica do real por um ângulo especial e demonstre elementos sub-reptícios mais autênticos.

A presença marcante de imagens afinadas com o esquema de representação clássico é a grande isotopia que une os demais pintores citados: Pieter Bruegel (p. 6), Tiziano (p. 9), Van Gogh e El Greco (p. 40), Piero della Francesca (p. 48), Giorgione e Manet (p. 65), Miguel Ângelo (p. 66), Leonardo da Vinci (p. 102), Mantegna (p. 124), Giotto (p. 133), Goya (p. 224), Magritte (p. 241) etc. A enumeração omite alguns nomes menos conhecidos, mas todos anteriores ao Romantismo. Esse olhar seletivo de H. não parece ser uma crítica aos vanguardistas criadores de uma senda pictórica paralela à da representatividade clássica, mas denuncia uma simpatia maior pelos que a criaram e ajudaram a preservá-la, uma atitude pouco comum nos tempos modernos e até pós-modernos (haja vista a Bienal das artes de São Paulo de 1996, cujo tema principal foi a "desmaterialização da arte").

Nenhum dos movimentos de vanguarda que deram fim à unidade do século XIX, mantiveram a forma de representação clássica tão próxima quanto o Surrealismo. Não obstante essa proximidade – que pode sugerir a idéia de debilidade crítica e, portanto, pouca renovação estética -, esse movimento é um dos mais férteis de todo o século e suas influências ainda não deixaram de ser sentidas mesmo às portas do próximo como se pode ver. Essa presença marcante talvez se deva ao fato de que o movimento prega uma subversão que ultrapassa os limites da arte. Sua ação provocadora in-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tervém no sentir e no pensar a realidade em todas as esferas possíveis. Não é um movimento só para a pintura ou só para a literatura, mesmo porque pretende ser um enfoque científico do ser humano. Essa rebeldia contundente não transfigurou o traçado seguro da forma clássica. Paradoxalmente, a pintura surrealista respeita a anatomia aparente do real ao mesmo tempo que, não contente em reproduzir esse mundo de aparências visíveis na tela, procura abri-lo à força, mostrando pelo não habitual a natureza escondida nele.

Assim, porta-se a pintura de Magritte. O pintor belga mantém-se numa posição que o desobriga de praticar a figuração tradicional sem se deixar acuar pelo abstracionismo. Magritte consegue burlar a vigilância do fruidor, apresentando-lhe a crise e a tensão estéticas disfarçadas em uma harmonia quase natural.

Pode-se dizer, escusando-se a ingenuidade, que seus quadros são "fiéis" ao real. As leituras que seguem visam a pensar o plástico dentro desse horizonte desvelado pelos pastiches literários de H. Observe-se como o quadro *Perspectiva II: O balcão de Manet* de René Magritte (fig. pág. 140), quando posto pela análise ao lado d'*O Balcão* de Edouard Manet (fig. pág. 141) apresentam-se muitas das preocupações que nortearam a produção plástica do narrador de *Manual.*

O encanto do quadro de Manet está na composição colorística. As zonas de cores não obedecem à regra do claro-escuro praticada pelos clássicos. Cada um dos seus elementos não permanece como objeto do sujeito luz, mas contribui com sua luminosidade para o brilho de toda a composição. A luz no quadro tem uma função bem diversa da natural, está identificada apenas como cor e se espalha indiscriminadamente pela superfície da tela, derrubando o antigo sistema de positivo (luminosidade) e negativo

(sombras). Todos os matizes se harmonizam na instituição cromática do espaço. A luminosidade segue as exigências do próprio quadro e os objetos



Perspectiva II. O balcão de Manet – 1950 René Magritte Óleo sobre tela, 81 x 60 cm
Gand, Museum van Hedendaagse kunst

todos, elevados à categoria de sujeitos na frase plástica da tela, re-

Em *O Balcão* tudo é simétrico: o equilíbrio das formas e das cores é perfeito. A linha da balaustrada de ferro divide o quadro em metade de baixo e de cima; na primeira, predominam as luzes, que partem do vestido da jovem sentada; na segunda, predominam as sombras, protagonizadas pela parede do fundo. Há também uma linha vertical dividindo a tela em duas metades. A simetria é marcada pelas duas colunas de ferro verticais do centro da composição e completada pelos pontos luminosos da mão, da camisa e da cabeça do personagem central. O corpo da moça de pé poderia promover um desequilíbrio, uma vez que a luminosidade do seu vestido domina quase toda a metade direita do quadro. Porém, o braço da moça sentada, esticado para fora do seu "centro de gravidade" e o vaso claro do canto inferior esquerdo recuperam o equilíbrio da composição e até criam uma diagonal que vai desse canto ao superior direito.

As divisões são preenchidas por uma luminosidade serpentiforme que sai da base para a parte superior da tela. Esse caminho luminoso começado nas vestes do personagem sentado vai até a camisa do de pé, ao centro, mas não cria um efeito de profundidade. O jogo luminoso estabelece-se apenas como contraste entre cores claras e escuras, não há distribuição de graduações tonais. As figuras apresentam-se sem as luminosidades intermediárias que criam o efeito de volume. Isso reduz a dramaticidade da composição e ajuda a diminuir-lhe a tensão, já mitigada pela simetria das linhas e dos campos de cor.

A luminosidade privilegia a singularidade à justaposição: os personagens não estão "um atrás da outro", mas apenas distribuídos na superfície da tela. O efeito dramático do claro-escuro, aperfeiçoado por Rembrandt, cede lugar à força imperiosa da luz, que em Manet é o mesmo que cor.

Quando se trata o quadro de Magritte como paródia desse de Manet,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

é porque, de alguma maneira, já se estabeleceu um diálogo que não voltará mais a ser questionado como tal. Depois de reconhecido como referente do quadro de Magritte, as atenções todas voltam-se para o progresso dessa relação. Em geral, o olho do observador busca as semelhanças e diferenças entre as duas obras; dificilmente retrocederá para buscar instâncias primevas de sua relação com a obra. Em outras palavras, o ato da percepção do quadro de Magritte já implica algo dado como arte, fato que não entra mais nas perquirições do observador. Da mesma forma, é difícil para qualquer um falar do objeto artístico: a fala é já uma tomada de posição adiantada na percepção.

O quadro expõe uma situação absurda sem abandonar a lógica dos objetos. O efeito é tangível e provoca uma sensação paradoxal, pois os elementos são, a um só tempo, bizarros e familiares. As pinceladas são lisas e classicamente disfarçadas. Salvo o pequeno detalhe burocrático de que caixões não se sentam nem balcões são o lugar onde comumente se pode encontrá-los, todo o quadro é uma fotografia. A composição obedece às regras dimensionais da perspetiva. Esse quadro se presta a uma reflexão nele declarada, bastante comum na modernidade: a leitura da tradição. A origem da paródia é o quadro de Manet, *O Balcão*, de 1868/69.

É bastante incômodo perceber que os caixões substituem - com a mesma eficiência - os personagens d'*O Balcão* de Manet. Além de fazerem isso, essas figuras instituem a referência histórica e presentificam valores surgidos do encontro com os de Manet, bem como da estrutura responsável pela harmonia das cores e das formas no espaço do quadro. O jogo desenhado no espaço da tela é colorístico, é de natureza visual, não conceitual. A luminosidade do quadro de Magritte difere da do pintor francês. Ela cria a profundidade e, justamente por isso, a singularidade é vencida pela jus-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

taposição: nesse quadro os personagens estão um sobre o outro. Os sentidos são criados dentro de um esquema que pode ser chamado de dialeto da arte. A representação do absurdo presentifica-se como linguagem que rediz uma outra preexistente, as duas interagindo no sistema da convenção simbólica. O quadro de Manet é recuperado com certa seriedade formal. É evidente que a pureza original transmitida pelos personagens históricos é ironizada, mas o tratamento dado às cores e às formas denuncia o respeito pelo gênero que o quadro de Manet representa. Aliás, é esta uma das principais características da paródia (ademais esquecida pelos que a consideram apenas como forma satírica): ela reverencia.

Nesse quadro de Magritte é possível atentar-se com facilidade para essa transcriação reverenciadora. A escolha do pintor moderno é já um índice claro de que considera o quadro de Manet uma realização última da representação objetiva em arte e, como tal, não pode ser ignorado. Podemos ficar em dúvida sobre a natureza da relação do quadro de Magritte com o de Manet (imitação, admiração ou escárnio?), mas não há como fugir à idéia de que a retomada da obra parodiada é uma forma de respeito.

Toda paródia, em termos de intenção, é uma rejeição filial. Todos os que entram no seu jogo crítico percebem isso. Enquanto dura o "carnaval" da recepção o leitor não é nostálgico em relação ao original. Percebe, ao contrário, estar diante de um processo. No quadro de Magritte, é esse atrevimento que ultrapassa as expectativas formadas pelo gênero acadêmico.

Mas só é possível apreciar a composição do quadro, quando a harmonia dos ataúdes se entrelaça à melodia de seus referenciais históricos. É claro que *Perspectiva II, O balcão de Manet,* possui significação individual, cuja recorrência, de resto, impõe-se a nossa interpretação. Contudo, manter-se nela é fazer a análise permanecer dentro de um patamar bastante

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tacanho. Os ocres dos caixões só geram impacto de valor, quando contracenam com o branco róseo das vestes da moça do quadro de Manet. Quando se estabelece esse diálogo, fecha-se um círculo cujo efeito imediato é demonstrar algo além do jogo das imagens utilizadas no quadro. É nesse sentido que a espacialidade do quadro se mostra como temporalidade. Por meio de Magritte, vê-se Manet recuado no tempo. O pintor belga, por meio dessa "agressão reverenciadora", conduz o espectador para a dobra temporal do seu olhar.

A "transcontextualização" do objeto original não lhe mitiga a importância. Há um distanciamento crítico que se dá pela retomada de uma concepção de tridimensionalidade anterior ao próprio Manet. *Perspectiva II, O balcão de Manet* responde muito mais a uma concepção histórica da arte do que sua representatividade como objeto. Não se podem dissociar essas duas faces da moeda sem o prejuízo de se condenar o caráter de temporalidade conseguido por ele.

*

* *

A definição das cores e das linhas e a harmonia das formas do quadro de Magritte sublimam não o produto, mas o processo. O mesmo se dá com a história de H., cuja composição, apesar de se fazer paródia de obras exemplares se mantém praticamente fiel à verossimilhança. Enquanto os elementos figurativos de Magritte evidenciam seu apego ao "verismo", Saramago revela uma técnica de construção prosaica que dissimula a natureza ficcional de sua narrativa. Os pontos altos da produção dos dois artistas é a relação intertextual, a paródia. Essas duas obsessões estilísticas desvelam

uma analogia de procedimentos inventivos que a coerente, mas conflitiva, trajetória das obras consegue marcar na autonomia expressiva de ambos. Para o narrador de *Manual*, parece ser fundamental essa escolha de Magritte. É importante sublinhar a considerável ênfase do ponto de partida intelectual, pois na obra desse pintor o choque do insólito não se separa do amor ao pensamento, do prazer incontido de reflexão e agilidade de espírito. E nisso se desenha a analogia, na medida em que a obra de Saramago indica, no máximo, reflexões comuns de um narrador angustiado e tudo que pode ser colhido de seus pensamentos aponta os seus contornos como barreira intransponível. Tanto para Magritte quanto para Saramago a arte é o verossímil. Aquilo que se pode reconhecer para lá dela não é o ser essencial, nem é sua essência invisível mas, na melhor das hipóteses, um objeto que indica o limite do que é visível de dentro dela.

Por meio de suas preferências, o narrador demonstra que o tipo de produção plástica de Magritte está à frente dos que rompem com o modo de representação clássico. As pinturas descritas pelo narrador de *Manual* não abandonam o padrão representativo clássico como o faz Pablo Picasso, por exemplo. Magritte, como H., jamais violenta o contexto com expressões insurgentes de recusa da representatividade. Embora a pintura seja uma forma de expressar a si mesma como pintura, esse si-mesmo tem como coadjuvante a temporalidade – no caso de ambos, a paródia.

A espacialidade da pintura de Magritte é um veículo para o desenvolvimento dessa função temporal. *Perspectiva II: O Balcão de Manet* manifesta isso ao colocar o processo de criação e não o produto conceitual como eixo da experiência estética. O mesmo movimento faz H. ao parodiar Daniel Defoe, Rousseau e Marguerite Yourcenar.

No quadro de Magritte, o apelo à cultura visual do observador é

unesp

muito mais evidente. Está declarado por não se colocarem em xeque outras instâncias do universo plástico. O observador precisa recorrer às fontes históricas da arte para decifrar os códigos estabelecidos pelo pintor moderno sobre a linguagem criada pelo pintor francês. A paródia de Magritte, reconhece a história como um elemento decisivo na produção estética.

A remontagem das imagens de *O Balcão* reflete e refrata o instante estético de Manet. E é impossível à arte das vanguardas, que busca abandonar as organizações formais ou conceituais consagradas pela tradição, criar um objeto que ultrapasse a asserção ou a negação do movimento histórico. Uma vanguarda que tentasse fazer esse tipo de objeto estético não teria nenhuma originalidade, justamente por não ter origem, como explicou logo atrás o crítico Ferreira Gullar.

A leitura feita por Magritte, e que lhe ressalta a modernidade, volta-se para o conteúdo sígnico do qual parte. Basta uma pequena relação entre as duas obras para conscientizar o observador de que o fundamento da obra de arte é um signo. Enquanto Manet teve de se render à verossimilhança para, a partir dela, elaborar o conceito teórico de pintura como cor, Magritte parte da cor para a consciência da arte como signo.

Essa sucessão de recuperações históricas presentes na paródia do pintor belga ajuda os modernos a compreenderem a arte como linguagem. Não são raros os casos em que a arte se tornou uma espécie de laboratório, onde se estudam as potencialidades de suas formas de manifestação, na tentativa de sofisticá-las ao extremo. É um pouco leviano tomar a obra de arte como algo *a priori* filiado à lógica da racionalidade. O racionalismo estético dá-se quando o signo é colocado em condição de ser controlado pelo sujeito.

Assim, quando se diz que o objeto estético não transcende o universo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dos símbolos, não se pode incorrer no erro de prendê-lo ao sistema racional. A obra de arte não se reduz apenas a isso. Interpretá-la não é reduzi-la a um esquema controlado pelo leitor. A interpretação autêntica requer uma interação abstrata vivenciada como experiência ou perde sua validade.

Há sempre um ato de insubordinação contra o sentido histórico da atividade criadora. Para a decifração do sistema, é necessário se desvencilhar dos esquemas produtores de sentido e olhar de longe sua força motriz. Invertendo essa posição tradicional de partir sempre do que a razão consegue articular podemos chegar à instância produtora até do racionalismo: a linguagem.

Magritte instaura um código individual em sua obra. Todavia, esse código não precede o objeto nem constitui a sua referência externa, mas está contido nas formas, nas linhas e nas cores. Embora ele não possa ser reconhecido sem ajuda externa (a interpretação está em uma posição recuada no ato da percepção imediata), reconhecê-lo enquanto tal é a única possibilidade de leitura verdadeiramente estética. A obra de arte deve ser experimentada como estrutura de signos. Embora isso esteja claro, a pintura não transcende a dimensão metalingüística, evocadora da temporalidade da leitura.

A relação da pintura de Magritte com *Manual* torna-se mais acessível nesse instante, pois o verdadeiro sentido da busca, a princípio existencial, de H. é uma temporalidade da pintura transcriada na temporalidade de sua escritura. Como a temporalidade (não a puramente histórica, mas de uma outra face do tempo: a sucessão rítmica que possibilita chamar a literatura de arte temporal e a pintura de arte espacial) é patrimônio da escritura, o narrador para ela se dirige com o objetivo de registrar no tempo sua consciência estética. Quanto mais profundas se tornam as instâncias da busca,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mais este se conscientiza de que elas só se dão dentro do círculo da linguagem. Essa consciência da linguagem como morada do tempo está presente na reflexão feita sobre seu último quadro, o seu auto-retrato – uma paródia do retrato de Paracelso de Rubens:

> *Prolongamento deste manuscrito, escrito ele próprio à mão, o retrato há-de copiar alguma coisa. Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. Desejará, no entanto dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. Ao desejá-lo, não julgará poder dizer melhor: o pior que por infelicidade disser, terá a mesma ou ainda maior necessidade: ainda não fora dito. (...) Este meu quadro, em suma (tal como fez, com boas razões, o manuscrito), não recusará a cópia, torna-la-á explícita. Por isso, é uma verificação. (p. 276)*

O narrador coloca a paródia no centro do seu procedimento estético: "[o retrato] não recusará a cópia, torná-la-a explícita". De fato, o trabalho intelectual de H. está todo nos museus. Eles propiciam uma vista conjunta de toda a história da pintura e aproximam, pelo seu contexto hierático, o prestígio que transcende as propostas estéticas da obra da condição existencial do narrador. O benefício incontestável dessa reunião é enlaçar a tradição do pintor ao estilo que funda. Isso é altamente benéfico – generalizando o procedimento - para os rastros deixados pelos homens no caminho chamado humanidade. Cada obra é, nesse sentido, a marca profunda de uma única e mesma trilha: mostra-se como registro do ser e reconcilia a arte – enquanto instituição cultural – com a existência do artista. A obra de arte,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

agora possível em H., abre-se como diferença do mundo. Sua consciência estética está formada justamente porque sua postura suplanta cada um dos sentidos naturais pelos quais divisa o panorama histórico em que está imerso. Quando cada um desses sentidos estiver restrito a uma esfera determinada de sua história, H. poderá ocupar-se em todas as direções. Ele não mais verá a arte, ela verá a ele, nele.

Moldura para o interlúnio

Este trabalho chega agora ao seu momento crucial. O movimento comparativo entre as obras de dois grandes nomes tem que ser justificado de forma contundente ou diluirá as aproximações feitas nos capítulos anteriores. As similaridades estruturais entre os dois universos semióticos distintos foram reunidas nas duas obras no arcabouço arquitetônico da paródia. O caráter de recorrência histórica é análogo nas duas obras analisadas. Mas isto ainda diz pouco. Na verdade, como o procedimento parodístico é lugar-comum na modernidade, ele, sozinho, não poderia sustentar a aproximação entre Saramago e Magritte.

A revelação das similitudes estruturais nas obras analisadas não opera a revisão dos conceitos a respeito dos sistemas semióticos em questão e não promovem, na verdade, o seu desnudamento enquanto arte. É preciso ver o objeto, no caso a própria arte, através do que pôde ser aqui considerado como elemento que aproxima os dois sistemas. Isso já não é mais o mesmo que perguntar se o método foi adequado ao estudo da obra, se a obra adequava-se ao método empregado, ou se a pergunta foi devidamente formula-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

da. O que é buscado é o horizonte além do conceito de adequação evidenciado pela aproximação aparentemente aleatória dos dois artistas. À relação possível executada até aqui, indagamos: "e então?" A resposta para essa indagação opõe-se ao conceito de verdade como contrário de falsidade, uma vez que aquilo de que haveremos de tratar daqui por diante já está indiciado no que se conseguiu apreender até aqui.

A arte não oscila unicamente entre a literatura e a pintura; entre o som e a cor; entre o tempo e o espaço. Todas essas dicotomias se configuram nela em função de uma terceira coisa que as permeia e contra a qual se afirmam. A fim de iluminar esse terceiro elemento, faremos aqui uma divisão que, acreditamos, legitimará a escolha feita nos capítulos anteriores: no primeiro momento o palco será ocupado por Magritte, mas quem fará a iluminação será H.; no segundo momento, essas posições se inverterão.

*

* *

A relação entre a paródia literária de H. e a pictural de Magritte, no capítulo anterior, colocam intencionalmente o pintor belga no cenário da narrativa. Dois motivos nortearam a escolha desse pintor para essa comparação. O primeiro ancora-se no fato de que o seu estilo, fiel ao verismo fotográfico, alia-se ao do narrador de *Manual de pintura e caligrafia:* assim como há uma imagem decodificável na maioria dos quadros de Magritte, não há nenhum problema com a verossimilhança na história de H.. Os dois são claros quanto ao que dizem. Os dois incorporam a crítica nos seus textos.

Mas, se é esse o princípio que orienta a escolha, por que não Edward

Hopper?, cujo realismo impregna os temas cotidianos da vida, os personagens, de uma luminosidade taciturna. Nada em Hopper, à semelhança de Magritte, conspira contra a objetividade, contra a perspectiva. Não obstante, todas as imagens criam o silêncio pesado do cosmo urbano. Hopper conseguiu gerar um estupor metafísico tão sublime quanto ao alcançado por De Chirico (também outra coincidência com o estilo do pintor belga), só que não se valeu do insólito como esse último, foi mais fiel ao verossímil. Pelo que foi dito, essa também seria uma boa escolha, e não seria a última opção, outros tantos ainda figuram na história da arte com as mesmas qualidades.

Mas em Magritte, diferente de Hopper, de De Chirico ou de quantos possa me lembrar, há uma qualidade que pode ser chamada de literária. A começar pela relação bastante próxima que manteve com eminentes figuras da literatura, notadamente Edgar Allan Poe, de quem tomou contos para transformar em quadros (*O domínio de Arnheim*). O quadro *As flores do mal*, poema título do livro de Baudelaire. Temos também que considerar a importância da palavra escrita no engendramento de grande parte dos mistérios que cobrem as obras do pintor. Sem o encantamento dos títulos, o que seria da obra *A traição das imagens (Isto não é um cachimbo)*? Nada. O insólito é instaurado pela palavra, não pela imagem. A importância desses títulos está bem explicada no texto seguinte:

> Para que o título fosse bom, era necessário que tivesse um certo número de qualidades, de que o aleatório estava excluído, mesmo se pensarmos que, por vezes, estava incluído. Tal como o artista plástico, era pois necessário ir mentalmente da representação de um objeto real até um outro objeto da realidade, associados de maneira que as semelhanças entre eles, que conduzem à interrogação e à surpresa, se revelassem. Era também

> necessário que este título não definisse textualmente a imagem proposta, visto que esta nunca representa assunto convencional, que possa ser descrito como tal. Não se trata de paisagem, nem de retrato, nem de natureza-morta. Era necessário que este título abrisse novos horizontes ao público, suficientemente perturbadores, para que ele se questionasse sobre a composição veiculada pela imagem.[49]

O título tem, pois, a função de levar o espectador ao campo do poético, apelando para sua imaginação e levando-o a relações últimas por meio de sugestões. Sem qualquer pretensão de esclarecer as imagens do quadro, as palavras transformam-se em personagens que concorrem com a importância das cores e das linhas. Tanto na literatura quanto na pintura são levadas a dizer mais do a articulação lógica lhes permitiria. Assim, pela disfunção da palavra, ocorre uma validação da imagem plástica.

Há uma instância ainda mais profunda dessa associação de plástico e verbal na obra de Magritte. Começamos por considerar que tanto os títulos quanto as imagens operam uma demolição do conceito de lógica do signo. Na maior parte dos casos, a obra de Magritte revela um esforço para nos fazer perder a confiança neles (principal movimento de *Manual*, como veremos).

Devemos finalizar explicitando que as palavras vieram para os quadros de Magritte não só como títulos, mas foram pintadas dentro deles e, portanto, são imagens. Tal é o caso já citado de *Isto não é um cachimbo*, muito bem analisado por Michel Foucault. O filósofo demonstrou como à destruição da linguagem elaborada por Magritte sucede a construção de uma outra, na qual, dos objetos associados de forma inesperada, originam, para-

[49] MEURIS, J. *Magritte*, p. 120

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

doxalmente, significados, *a priori*, mais que evidentes. Isso acaba por multiplicar os sentidos possíveis nas relações dos objetos com a linguagem.

No caso analisado por Foucault, a explicação imediata – e a mais simples – consiste em constatar que a imagem de um cachimbo apenas o representa e que não é possível servir-se dela para fumar. O texto anula a imagem que anula o texto. Ou como diz o filósofo:

> Para que o texto se desenhe e todos os signos justapostos formem uma pomba, uma flor ou um aguaceiro, é preciso que o olhar se mantenha acima de todo decifra-mento possível; é preciso que as letras permaneçam pontos, as frases, linhas, os parágrafos, superfícies ou massas - asas, caules ou pétalas; é preciso que o texto não diga nada a esse sujeito "olhante" que é *voyeur*, não leitor.[50]

E continua:

> Por astúcia ou impotência, pouco importa, o caligrama não diz e não representa nunca o mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visão, mascarada na leitura.[51]

Considerar a astúcia ou a impotência da linguagem de Magritte é colocá-lo no mesmo patamar da busca empreendida por H.. Não bastasse nossa proposição para unir os dois, Saramago ainda declara:

> Que eu me lembre, só o mais literário dos pintores (Ma-

[50] FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo.*, p. 26
[51] Idem, p. 27

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> gritte) observou a porta e a passagem por ela com olhos surpreendidos e talvez inquietos. (p. 241 – grifo nosso)

E se, como anuncia o título desse livro, ele quer se situar no limite entre o universo das letras e o das cores, uma afirmação dessa natureza não pode ser desconsiderada. Magritte é fundamental para a narrativa de *Manual*.

Para se chegar às semelhanças mais profícuas - as afinidades estéticas - vejam-se primeiro as proximidades, a fim de se manter a linha retórica de que se valeu este trabalho até este instante.

*

* *

Os nomes

Os nomes dos personagens mais importantes são omitidos durante a narrativa. O narrador, como já se dissemos, preferiu a letra H. para se auto-denominar em função da falta de som que essa letra tem no sistema fonético da língua portuguesa. Assim, manter-se-ia sempre aquém da narrativa, como que não a influenciando com suas idiossincrasias:

> Também por isso vou ser eu próprio um simples H., não mais. Um espaço em branco, se fosse possível distingui-lo dos espaços laterais, bastaria para dizer de mim o possível (p. 25)

Logo atrás, no segundo capítulo, esse mesmo fragmento de texto foi

utilizado para demonstrar a relevância dessa letra na malha existencialista que sustenta o texto, todavia um outro motivo o faz retornar. Como nesse instante buscamos a relação homológica com a pintura, faz-se necessário considerar essa letra também em sua dimensão espacial. O espaço em branco não é simplesmente sonoro como foi considerado lá atrás, mas também funciona como uma espécie de *passe par tout* para a moldura da imagem de H.

O problema da moldura no texto artístico é muito importante para o conceito de arte e, evidentemente, para a relação que buscamos neste trabalho. Como explica Uspênski no texto que segue, essa é uma questão que envolve tanto o texto literário quanto o plástico:

> A atualidade do problema das "molduras", ou seja, das fronteiras da obra artística, apresenta-se de uma forma bastante evidente. Com efeito, na obra artística, seja ela uma obra de literatura, de pintura, etc., estamos diante de um mundo especial - com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta - mundo esse em relação ao qual nós ocupamos (de qualquer modo, no começo da percepção) uma posição necessariamente externa, a do observador alheio. Aos poucos vamos penetrando nesse mundo, isto é, familiarizamo-nos com suas normas, passamos a viver nele, tendo alcançado a capacidade de percebê-lo, por assim dizer, a partir "de dentro" e não "de fora"; em outras palavras, o leitor situa-se - de uma ou de outra maneira - num ponto de vista interno em relação a dada obra. Depois, entretanto, tem que abandonar esse mundo - voltar a seu próprio ponto de vista, do qual se havia abstraído consideravelmente durante o

processo de percepção da obra artística.[52]

De certa forma, é a moldura que confere ao personagem H. uma condição privilegiada. É ela que o separa do mundo real e o transforma em signo. Muito embora a obra de arte tenha como horizonte a verossimilhança, é fundamental que não perca de vista também o caráter simbólico de si mesma. Paradoxalmente, embora deseje "parecer muito com a realidade", deve ter um empenho especial em manter-se distante dela. Um deslize que a criação estética tenha nesse instante pode trazer conseqüências ao mesmo tempo lastimáveis e irreversíveis. A arte não deve ter compromisso com a realidade.

O "espaço em branco" que circunda H. é uma forma de demarcar fronteiras. Essa atitude, deveras necessária, se faz, em face da necessidade de pôr em foco a relevância visual da forma da letra: "H" é constituída de duas linhas paralelas verticais unidas por uma horizontal. Essa "não mais letra, mas imagem" aparece no espaço da página como metáfora da ordem da criação do discurso ficcional que busca relação entre as duas esferas semióticas descritas na narrativa. Essa imagem, portanto, deve ser compreendida não só numa dimensão totalizadora de todo o espaço emoldurado, mas também numa relação de signos figurativos em cada parte desse espaço, reiterando o *ethos* do romance. Cada uma das hastes verticais simboliza, pois, um universo semiótico: a pintura e a literatura. E a linha horizontal, a relação entre eles.

A escolha da letra do seu principal "antagonista" também não deixa de ser produtiva: "S". O som pode ser identificado como sendo o "esse" de "esse-aí" da filosofia existencialista; o ente que tem consciência de todos os

[52] USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte., p. 174

unesp

demais entes e, portanto, é privilegiado na analítica existencial, como sendo o mais adequado para estabelecer contato com as esferas do Ser. Apesar de ser um outro ente, o "esse-aí", o *Dasein* tem privilégio sobre os demais porque não está envolvido na lida cotidiana, o que afasta as outras entificações da preocupação ontológica. Isso revela que o *Dasein* é um ente que, em seu ser, importa o Ser. Sua preocupação é puramente ontológica, não há qualquer cuidado de outra natureza. Isso está em harmonia com aquilo que S. desempenha na narrativa: fazer o narrador compreender-se como ente e buscar o seu Ser.

É natural, portanto, que o outro personagem, também designado apenas por uma letra, tenha uma importância que transcenda o que desenvolve no plano da fábula, ou mesmo da intriga. M. é o amor que H. encontra ao final da sua caminhada. Se considerarmos que a narrativa se desenvolveu no sentido de habilitar H. a receber e compreender a resposta para a pergunta "és pintor?", que lhe fazia sua entificação mais socializada (na terminologia de *Ser e tempo* seria o "ser-no-mundo"), é preciso considerar também que a enunciação foi uma espécie de "educação sentimental" para o narrador, uma preparação para encontrar-se com M. ao final dela.

O signo – seja plástico ou literário - deixaria de ser signo e passaria para consciência do leitor como uma simples realidade independente se as afirmações acima fossem consideradas como "verdades", ou pior, descrição de realidades. É indispensável que H. continue plurissignificativo para se manter estético e, nesse sentido, é possível enxergarmos nele também a busca da essência como simples masculinidade: H. pode ser a redução de "homem", que se oporia à de M, "mulher". Todavia, é curioso observar que a letra M. coincide com duas "sanções positivas" que o narrador recebe ao final de suas buscas: a existencial - o encontro com a harmonia psicológica

trazida pelo amor de M.- e a profissional - o encontro com o estilo original considerado como metonímia do "verismo especial" de **M**agritte.

*

* *

A publicidade

Do ponto de vista biográfico, H. e Magritte aproximam-se pelo trabalho que assumem na crise de emprego. Ao encontrar-se desempregado, logo após ser abandonado por seus antigos consumidores, H. apela para a publicidade, onde os seus conhecimentos técnicos também são necessários:

> Nenhuma esperança de novas encomendas. Já passei por algumas crises temporárias, mas esta veio para viver comigo. Não há mais do que um caminho: a publicidade. (p. 217)

A publicidade também foi fonte de renda para Magritte antes da pintura (e mesmo depois de já ter sido consagrado como pintor). O jovem Magritte freqüentou em 1916 e 1917 a Académie des Beaux-Arts de Bruxelas; depois de pequenas pecúnias, foi gráfico numa fábrica de papéis pintados até 1923, quando começou a criar cartazes publicitários, *stands* de exposição e ilustrar capas de peças musicais. Mudou-se para Paris, esperando firmar-se ali como pintor, mas foi obrigado a voltar à Bélgica em 1930: os parisienses não reconheceram o seu trabalho. Recém-chegado a Bruxelas, retornou à publicidade por algum tempo para "sobreviver".[53]

[53] MEURIS, J. *Magritte.*, p. 210-11

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O "estilo" da publicidade seguiu Magritte de perto. Sem dúvida, em função do "verismo" de suas imagens que subvertem as expectativas retóricas dos objetos e atraem o olhar do consumidor. E nesse sentido, não se vê distancia entre a sua produção artística e a publicitária.[54]

É esse "verismo", essa qualidade sensível de toda sua obra, que dá importância à palavra "evidente". Essa palavra denota algo próximo à lógica do senso comum, do que se compreende sem necessidade de demonstração. Como na imagem publicitária, o quadro só se limita àquilo que pode ser pintado.[55] E o que pode ser pintado, considerando-se a especificidade da propaganda, é o que deve ser rapidamente compreendido.

A postura ética da pintura de Magritte repudia esse sistema, seus mecanismos de expressão se aproximam dele apenas para ironizá-lo. Ao tratar ironicamente a verossimilhança, não pactua, portanto, com essa alienação provocada pela imagem da propaganda. Age em direção contrária: faz o homem tomar consciência de sua situação no mundo.

Isso demonstra que Magritte está consciente da lógica que orienta suas imagens, porque partem de um conceito. A pintura é um meio de apresentá-lo, não um fim em si mesmo. A ambição é considerar o que é realidade. Como afirma o próprio Magritte:

> (...) a realidade seria tudo aquilo que se oferecia aos olhos de todos nós; o real seria tudo aquilo que extraímos desta "realidade universal" e que conhecemos, porque sabemos o que é. Mas, cada um de nós sabe que não vê exactamente as mesmas coisas que o seu vizinho, cada um de nós não retém os mesmos pormenores que qualquer outra pessoa.[56]

[54] MEURIS, J. *Magritte.*, p. 193 e seguintes.
[55] Idem, p. 76
[56] MEURIS, J. *Magritte.*, p. 74

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

"Sabe-se o que é" um objeto quando se pode manuseá-lo com a linguagem e, embora a consciência não se reduza a isso, as artes nascem dos objetos de que se pode dizer "saber-se do que se tratam". Todos os que se propuserem a atingir o âmago desse quasar têm, necessariamente, que se voltar para o funcionamento dos signos nos diferentes campos de expressão.

Na arte do pintor belga, não há violências contra a linguagem específica da pintura, que é a da espacialidade. A sua forma de problematizar a perspectiva é muito singular. O discurso crítico, nesse caso, é muito sutil, faz-se "por dentro", pois não deixa de se valer dos dispositivos retóricos que criam a ilusão de tridimensionalidade. Uma olhada rápida na obra de Magritte concluiria que ele está "conformado" com a prisão espacial criada na Renascença.

Magritte posiciona-se de forma diferente da maioria dos vanguardistas deste século, pois esses se sentem compelidos a contrariar a perspectiva renascentista. Muitos produzem em direção exatamente contrária à tradição plástica que vigorou até finais do século XIX, a pintura moderna em geral sente-se na "obrigação" de criar um novo espaço onde possa instaurar o seu próprio universo. Essa convicção empurra o objeto estético para um discurso perigosamente absoluto. Se, por um lado, buscaram-se as estruturas essenciais do homem pela recusa à tirania da racionalidade, por outro, essas vanguardas distanciaram-se daquilo que o senso comum identifica sensibilidade humana: o padrão de representação renascentista que imita a natureza. Uma vez distante do padrão decodificador, é possível um grande número de mistificações e surgem então charlatões que se valem da proposta modernista para legitimarem a sua mediocridade Em tais condições, não se deve estranhar a distância que a arte moderna está do grande público.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O senso comum, porém, não pode ser diretor das atitudes artísticas de qualquer movimento. Qualquer artista honesto quer distância dele. Porém, ocorreu uma contradição: a fundamentação estética da pintura, empurrada para a decomposição formal, conseguiu harmonizar o senso comum e o objeto estético de uma forma inesperada até pelos vanguardistas. Atualmente, aceita-se com mais freqüência o abstrato que o figurativo como arte. Eis por que a obra de Magritte, navio moderno que ancora no mesmo porto que os clássicos, cresce em importância no panorama das artes contemporâneas: seu flerte com o real acaba por arruinar o edifício no qual se abrigou a maioria dos artistas do século XX.

É importante lembrar também que esse "verismo" da maior parte das obras de Magritte está presente nos quadros de H.. Nenhuma das obras que cita como importantes para sua conquista estética apresenta, a considerar sua narração, distorções do real que ataquem a "aparência" de seus personagens. O quadro dos senhores da Lapa, o Santo António fora das grades e o auto-retrato, baseado no retrato de Paracelso feito por Rubens, partem das evidências do mundo para mobilizar o consciente.

*

* *

Abertura para o labirinto

O privilégio dado a Magritte na narrativa não é uma "descoberta" da análise, como já ficou dito:

As portas de Magritte, abertas ou entreabertas, não garan-

> tem que do outro lado esteja ainda o que lá tínhamos deixado. Antes entrámos e era um quarto de cama; outra vez entraremos e será um espaço livre e luminoso, com nuvens passando devagar sobre um azul pálido, sereníssimo. (p. 241)

A imagem pictural apresentada por esse fragmento é construída como se fosse percebida "de fora" do quadro. As imagens nos quadros magritteanos pouco se distanciam da perspectiva renascentista. Como na maioria dos pintores, ela obedeceu ao lema de *fenestra aperta* de Alberti ou de *parede di vetro* de Leonardo da Vinci , isto é, aceitou também que um quadro é uma "janela para a natureza". Algumas obras de Magritte exploram claramente esse tema da "abertura para o real", (por exemplo, *A perspectiva apaixonada*, 1935; *O assassino ameaçado*, 1935; *Os valores pessoais*, 1951/52; etc.) contudo, não contente em reproduzir o mundo das aparências visíveis na tela, o pintor belga procura forçá-lo; o que acaba obrigando-o a criar o insólito para subverter a expectativa retórica do observador, fazendo com que os dois – obra e fruidor - penetrem mais profundamente no mistério.

Sempre consciente do equilíbrio entre a revelação e a ocultação, Magritte trabalha a abertura como forma limite dessa tensão entre o visível e o invisível. As coisas têm um lado irreverente, um reverso, que é ainda mais curioso que o lado visível. Foi essa condição mística que tornou suas aberturas fáceis de serem descritas, mas difíceis de serem decodificadas.

A obra de Magritte constitui um ataque incessante ao princípio da reprodução em arte. Todas as cenas apresentam alguma transgressão adicional, algum falso caminho, cuja função é criar, como já ficou dito, uma confrontação dentro da linguagem e da lógica das palavras, análoga à confrontação que emana da imagem pintada.

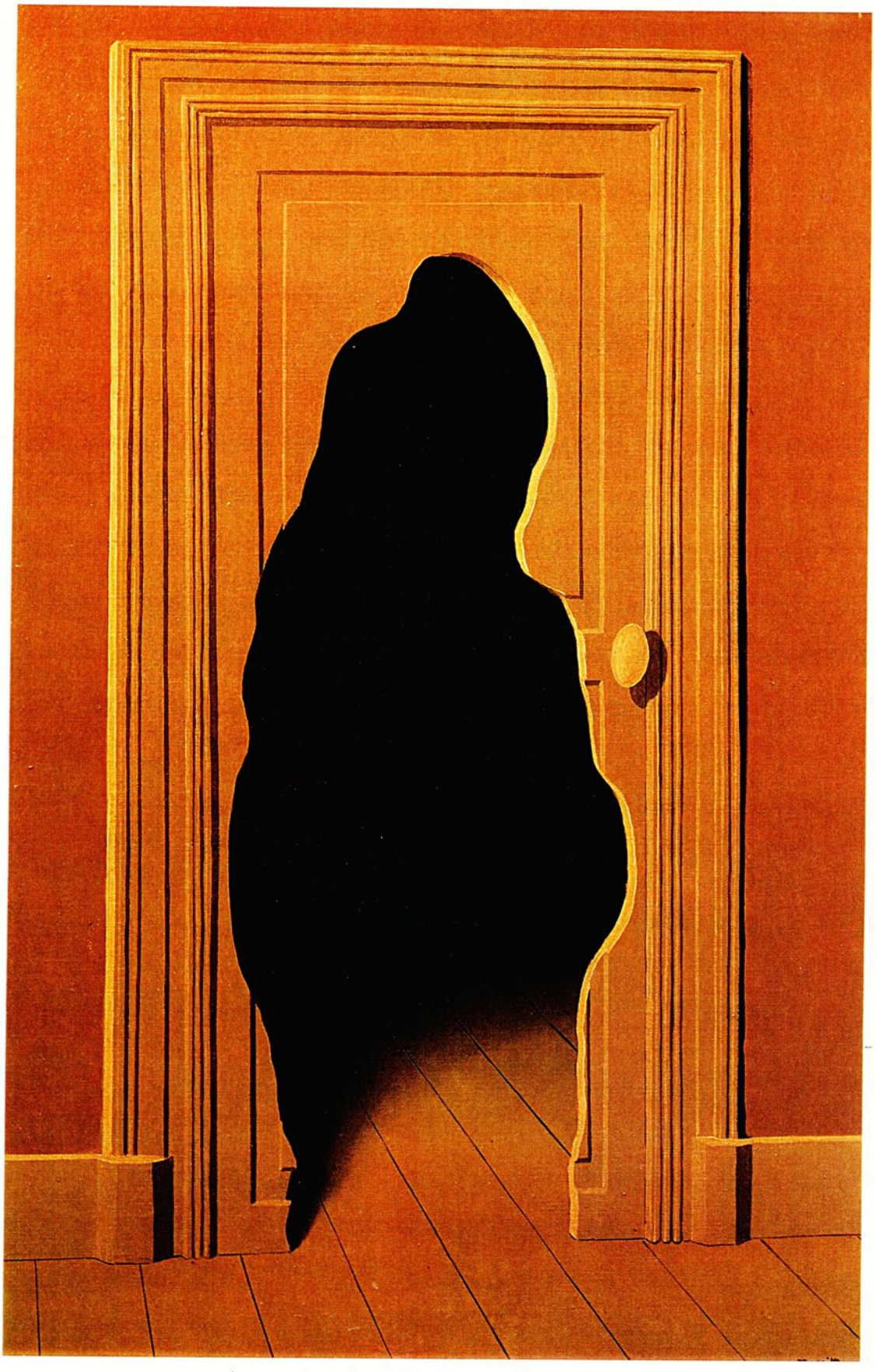
cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Essas aberturas geradoras do estranhamento sobrepõe, nesse instante do trabalho, a palavra "entrever" à palavra "evidente", posta em destaque quando o assunto era o verismo. Na palavra "entrever" estão implícitas visões racionais do objeto e, ao mesmo tempo, uma consciência obstacular que distancia o observador, impedindo-o de tomar posse absoluta dele. Por isso ela passa a comandar a apreciação estética do fenômeno plástico contido em *A resposta imprevista* (fig. pág. 166).

O objeto "porta" é dado à visão, mas recua para o inominado e misterioso por apresentar no âmago da imagem a sua condição de meio. A imagem é o mediato racional que se torna imediato no espírito, mas infelizmente lá, onde se torna imediato, não há mais lugar para o objeto. Essa ginástica da imagem tem o objetivo de desorientar o espectador para levá-lo a descobrir o invisível no cotidiano, obrigá-lo a ter consciência de que o que se conhece é a aparência do mundo e não o mundo em si mesmo.

Por essa sucessão de referências, é possível que se surpreenda no discurso pictórico a presença do que articula as imagens. Nas cores e nos jogos das linhas estão as marcas do pensamento de Magritte, entretanto não se posiciona o pintor como locutor de um discurso, do qual o observador é locutário. Por esse caminho, jamais se conseguiria mimetizar qualquer coisa. Ele apenas é o ator que mostra a vontade do dramaturgo. Não os dramaturgos do teatro moderno, mas os da antigüidade grega, que teciam suas peças sobre um ideário que era patrimônio de todos. Como Sófocles e seus contemporâneos, Magritte não aborda seus interlocutores com conhecimentos, mas com reconhecimentos: a imagem quase sempre faz parte dos repertórios dos que observam.

unesp



A resposta imprevista. 1933 René Magritte. Óleo sobre tela, 81 X 54 cm
Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts.

rossímil. Há uma porta fechada, recortada de forma irregular, e um assoalho que é iluminado até onde tornou possível o recorte da porta. Depois desse espaço iluminado, há só a escuridão. Nada no iluminado maravilha o olhar. Apenas o escuro, o não-visível gera o desconforto incomodativo. Essa oposição claridade *versus* escuridão é a isotopia mais sensível, uma vez que o quadro é monocromático.

Dessa oposição original nascem os sentidos mais interessantes, os quais, aliás, não podem se dar fora desse contexto (os sentidos sempre nascem da relação entre elementos de um determinado discurso). Não se pode perder de vista que um quadro é uma superfície pintada, portanto, o que está sendo chamando de elementos opositivos são contrastes de cores. Nesse discurso plástico, o sentido da imagem é articulado pela percepção desses contrastes. Como afirma Donis A. Dondis, discorrendo sobre a importância dos contrastes na apreensão dos sentidos da imagem plástica:

> No pigmento, a luminosidade é sintetizada ou sugerida pela brancura que tende ao branco absoluto, enquanto a obscuridade é sugerida pelo negror que tende ao negro absoluto. Assim, tudo o que vemos pode investir-se das duas propriedades dos valores tonais, a qualidade pigmentária da brancura ou do negror relativos do tom, e a qualidade física da luminosidade ou da obscuridade. [57]

A imagem pode ser analisada levando em consideração esses extremos, e o olho do observador reage sempre em direção ao estabelecimento de um equilíbrio entre eles. Equilíbrio que se dá pela projeção do sentido sobre a articulação das cores, que, a partir de então, deixam de ser sensações e

[57] DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual.*, p. 109

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

passam a significar algo no espírito de quem lê. O desconhecido é causado pela sombra que a imagem projeta sobre o pensamento. Ele não desaparecerá enquanto a própria linguagem não iluminar todo o espaço obscuro criado por ela mesma. Quando todo o pensamento estiver guardado na linguagem, não haverá mais o mito nem o desconhecido, pois esses são criados entre as rachaduras da linguagem. Esse desconhecido é, para Cassirer, o mito. O texto que segue apresenta a forma como o "neokantiano de Marburg" entendeu o que Max Müller falou sobre o assunto:

> Tudo a que chamamos mito, é, (...) algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem: é, na verdade, o resultado de uma deficiência lingüística originária, de uma debilidade inerente à linguagem. [58]

A língua é "culpada" pelo nascimento do mito, que só deixaria de sê-lo se um dia o pensamento e a linguagem fossem equalizados. O quadro *A resposta imprevista* parece dizer um pouco da possibilidade (seria melhor dizer: da impossibilidade) desta equalização vir a acontecer. Nele, as oposições estão ressaltando essa espacialidade mítica que se cria entre os elementos trazidos aqui como fundamentais. A posição exterior *versus* interior é clara: o primeiro plano do quadro é compreendido como "de cá". A porta, que estará entre esse e o "de lá", não impede o olhar nem a relação entre os espaços.

O contraste entre dois espaços parece pouco preciso. Contra o escuro absoluto do espaço além da porta, não há nada absolutamente oposto (que seria a luminosidade intensa: o branco) no primeiro plano. Não há concorrentes ao marrom que domina todo o espaço planar do quadro. A tinta es-

[58] CASSIRER, E. *Linguagem e mito.*, p. 18

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

palha-se do primeiro plano até o último como que em gradação, sem alterar-se de forma sensível no caminho que percorre.

Em termos de linhas, porém, a oposição é clara: as do primeiro plano são simétricas, o batente e os desenhos da própria porta obedecem a uma perpendicularidade equilibrada. As que se associam ao segundo plano estão dispostas de modo contrário. O escuro é determinado por uma abertura toda irregular que destoa por completo do equilíbrio das linhas da porta. Mas essa dissonância não impede que a perspectiva do assoalho mais a luminosidade classicamente trabalhada conduzam, com segurança, o olhar do observador até a escuridão.

O monocromatismo pode ser tomado como metáfora de uma integração: o externo é idêntico ao interno. Porém, no externo, tudo é identificável, enquanto que do interno tudo é inferível.

Há uma porta dentro da porta... E não se possui palavra para exprimir o que essa segunda porta significa. Essa imagem, no entanto, ajuda sobreviver no pensamento algo que se relacione diretamente com o mistério. De uma forma original pode-se dizer que a experiência do mistério não é tomada de fora dos sentidos, mas dentro deles, muito embora a eles não possa ser reduzida.

A porta definida pelas linha retas é valorizada pela semelhança com o real. Não há por que não aceitá-la como tal. É aparência mesmo. Por isso, não é nem complemente real, nem cabal ilusão. Está a meio caminho da existência e da inexistência. Apoiado nesse termo médio da realidade é que se pode considerá-la metáfora da verdade, daquilo que se reconhece; a outra engloba o que não se reconhece, que só se anuncia como desconhecido. A tensão entre o que pode ser verdadeiro na linguagem e o que escapa dela é que aufere ao quadro a condição de validade. É esse último caráter que a

torna uma obra de arte. Não que as descrições verossímeis sejam, de algum modo, falhas - representam, pelo contrário, uma etapa indispensável tanto no processo de construção quanto no de fruição do objeto artístico -, mas a etapa verdadeiramente artística nesse quadro é aquela na qual os elementos não comportam mais a igualdade ou adição a qualquer coisa que seja. Nesse instante, o quadro torna-se essa interação dos dois espaços e é por causa dessa interação que se diz que o que está nos signos da obra de arte é dinâmico.

Apenas a partir da relação intrínseca que há entre esses dois extremos é que se pode entender a verdade e o mistério na obra magritteana. O que está em jogo não é o conteúdo do que se pinta - o visível – mas a ausência que se denuncia como objeto. O artista toma o que há da realidade para conduzir tudo ao extremo limítrofe do seu sentido e, então, esse limite se sublima, adquirindo o caráter fantástico de mistério. O mistério nasce, portanto, dentro do real e é mediatizado pela deficiência que o sistema de representação do homem possui para manipulá-lo. Nesse quadro de Magritte, a imagem exerce um poder enorme sobre o pensamento, pois indica esferas possíveis da atividade espiritual que não são alcançadas pela linguagem. A representação monocromática desse estado anímico da consciência possui uma lei interna que não surge do capricho desenfreado da arbitrariedade nem da imaginação, mas avança por caminhos bem definidos do sentimento e do pensamento e configuram a totalização sensível que busca significar.

Impossível compreender essa situação pela lógica do racionalismo que os gregos criaram, que os romanos veneraram e disseminaram, que os turcos recolocaram em moda, que os tomistas cristianizaram e que o neo-helenismo do Renascimento institucionalizou. É preciso reconhecer-se nesse elemento do raciocínio ocidental apenas um método de apreensão do real,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

não a realidade. É um pouco difícil operar essa guinada crítica de dentro do Ocidente, mas a dificuldade não deve justificar a omissão.

Magritte não se omite. Mas não é por princípio que recusa esse racional e presentifica o inominável que se esconde no negrume depois de sua porta recortada. Na verdade, o artista está coagido pela ignorância, ou melhor, pela sabedoria limite de que não pode tocar a essência do todo.

Como artista surrealista, assume essa positividade porque reconhece a gravidade da situação do homem:

> o que está em jogo é muito mais importante do que a arte de fazer quadros ou de escrever versos, está em jogo o destino do homem, seu sucesso ou sua ruína na Terra. É isso que o surrealismo entende e é justamente na direção dessa verdade sem subentendidos que tem início a sua ação.[59]

O trabalho estético não é uma fratura na representação do real, por meio da qual se desvelará a verdade escondida. Esse movimento infinito em direção à liberdade de expressão revela a incapacidade para compreender a razão da deterioração das coisas reais. A arte de Magritte atende às necessidades expressivas do Surrealismo (muito embora nem sempre o pintor tenha aceitado o termo como epíteto de sua produção estética), que é a sublimação dessa ignorância. Em função dessa condição é que o Surrealismo cria o insólito. A sua pintura não é um espelho passivo do real. Em vez de copiá-lo, muda-o e o transforma. Essas mudanças tornam o real ficcional, contudo, o pintor reflete, ao mesmo tempo, sobre o sentido de tal modificação. Isso vai ao encontro da teoria surrealista publicada por Louis Aragon:

---

[59] DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas*, p. 152

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> Porque onde se presume que o concreto seja o real? Ele não é, ao contrário, tudo o que está fora do real, o real não é o julgamento abstrato, que o concreto só pressupõe na dialética? E a imagem não tem ela enquanto tal sua realidade que é a sua aplicação, sua substituição ao conhecimento? Sem dúvida, a imagem não é o concreto, mas a consciência possível, a maior consciência possível do concreto.[60]

Se a imagem é a "substituição do conhecimento"... e conhecimento só pode ser "sobre alguma coisa", a imagem não está, desde sempre, propondo-se "ser" a realidade. A imagem reconhece o mundo como limite de sua representação. Aliás, se a fronteira entre a imagem e a realidade for transposta, rompe-se o universo da arte. Nenhum artista aproxima-se do mundo com o objetivo de se confundir com ele. Eis por que existem molduras. Em arte, a condição do signo deve ser resguardada para que o universo estético possa continuar sendo um espaço de crítica. A fronteira é a realidade.

Essa liberdade só pode alcançar o estatuto de sentido se estiver solidamente articulada na negação dos conteúdos no espaço e no tempo. A objetividade dessa concepção sólida demonstra, na força de sua afirmação, a relatividade que dela escapa.

Os dois módulos do quadro *A resposta imprevista* (a claridade e a escuridão; o dentro e o fora), não parecem estar em universos diferentes. Parecem compor uma moeda, cujas faces trazem, cada uma, traços ininteligíveis e apenas o movimento de um rodopio revelará que estes se complementam e entender-se-á a mensagem, a imagem.

O mistério envolvido pela luminosidade marrom dos dois planos é

[60] GOMES, Á. C. *A estética surrealista.*, p. 72

unesp

inerente a estes mesmos planos. Pode parecer contraditório o mistério ser explicado, porque assim deixaria de sê-lo, mas não o será, se se considerar o mistério como o próprio Magritte o fazia. Para ele, o mistério é inerente à essência da verdade e como tal alimenta-se daquilo que o antecede. O misterioso é a projeção das relações engendradas para fora do natural. As relações são sobrenaturais, não é possível abordá-las, se não se considerar o espaço que, afinal, as engendrou.

Essa definição de mistério libera outras que também tangenciam esferas do real. Isso porque o conhecimento racional é apenas uma das formas de se acessar o real. O que é racionalmente claro o é por uma questão de hábito, o que escapa dele está por conta de nossa obtusão. Só ao racionalismo estético é dado criar signos para o desconhecido, entretanto ele não consegue ir além da linguagem. A arte retorna sempre ao ponto de onde partiu. Esse círculo a faz chegar à instância do próprio ato de simbolizar. Incapaz de ultrapassar o que o mundo é, o caos das formas simplesmente dadas, a arte justifica-se como busca das formas que introduzem a crise na consciência. Estabelece-se por meio dela não os objetos, mas a linguagem.

*

* *

Intempéries no limbo

Resta agora tratar do aspecto estrutural da obra de Saramago, similar a esse que acabamos de ver na obra de Magritte. Desnecessário dizer que o romance *Manual* também é, como o quadro *A resposta imprevista*, uma passagem e aquilo que a fecha. Em princípio, é o registro de uma crise

existencial, que permeia também uma crise estética, que tangencia um engajamento político e uma história de amor. Os assuntos parecem muito díspares e, no seio da própria narrativa, parecem soltos, unidos apenas pelo monólogo interior do narrador.

A crise existencial parece submeter-se à estética que, por sua vez, não pode ser satisfatoriamente resolvida: o romance é escrito e não pintado, qualquer resposta dada a essa crise estética não terá sido uma res-posta (no sentido heideggeriano). Em torno desse conceito do filósofo alemão se posiciona todo este trabalho. Ao pensar a filosofia no texto *Que é isto – A filosofia?*, Heidegger esclarece que, ao tentar definir o termo da pergunta em geral

> reunimos historicamente as definições que estão aí prontas e as dissolvemos numa fórmula geral. Isto se pode realmente fazer quando se dispõe de grande erudição e auxiliado por verificações certas. Nesta empresa não precisamos, nem em grau mínimo, penetrar na filosofia de tal modo que meditemos sobre a essência da filosofia. Procedendo daquela maneira nos enriquecemos com conhecimentos muito mais variados e sólidos e até mais úteis sobre as formas como a filosofia foi representada no curso de sua história. Mas por esta via nunca chegaremos a uma resposta autêntica, isto é, legítima, para a questão: Que é isto - a filosofia? A resposta somente pode ser uma resposta filosofante, uma resposta que enquanto res-posta filosofa por ela mesma.[61]

Denso pensamento que nos suscita dúvidas acerca da possibilidade

[61] HEIDEGGER, M. *Que é isto – a filosofia?*, p. 19

de se encontrar aqui solução para o problema levantado. A res-posta à pergunta "que é isto – a filosofia?", só pode ser filosofante. *Mutatis mutandis*, não existe resposta escrita que atinja a essência da pergunta "que é isto – a pintura?" Pergunta e res-posta precisam ser pintadas. Sem esse procedimento, o leitor ficará sempre a meio caminho, esperando ver um quadro de H. e, dada a dificuldade que há na conquista mesmo do estilo da escrita, nada pode garantir que a concretização da consciência adquirida seja artística.

Por outro lado, tanto o engajamento político quanto a história de amor carecem de argumentação reiterativa. As referências a esse tema são poucas, e o narrador sobre elas não se manifesta com suficiente veemência, para que se desenhe um raciocínio. A única figura que apresenta um elemento de engajamento no romance é António. Esse é o mais reservado dos amigos de H., não conta ao grupo nada sobre suas atividades políticas. Esse personagem é o que põe em movimento, no modo público de existência de H., o fruto de suas experiências com o segundo quadro. Por causa do arquiteto António (o que trabalha o espaço, o que é político, o que concilia arte e funcionalidade) H. é projetado do estético para o real.

Nesse sentido, António também é um signo que alimenta a narrativa. Ele acreditava em H.. Foi o que mais se comoveu com as experiências plásticas do narrador. É o que percebe a energia imanente do protagonista. Os dois unem-se pela arte. Tanto isso é verdade que António sugere a sua irmã que vá ao encontro de H., caso lhe ocorra algum problema trazido por sua militância política.

Não se pode dizer que o romance seja "engajado" politicamente. O fato é interessante apenas como curiosidade crítica por não estar imediatamente à vista. Além do que, como afirma Sartre no curtíssimo prefácio de

seu livro *O que é literatura?*, "os piores artistas são os mais engajados". Parodiando Carlos Drummond, diríamos que "a arte engajada vale-se do conflito social para tentar a grande viagem" pela literatura, mas só isso não lhe basta para ser arte: panfleto não é literatura ... E o autor de *Manual* está consciente disso.

Não sendo, pois, um livro político, nem existencialista e cujo sistema estético não pode ser simplesmente teorizado, seu *ethos* tem, necessariamente, que estar além de todas essas possibilidades. E aqui vale apresentar um fragmento do texto de Foucault sobre a obra *Isto não é um cachimbo* de Magritte, corroborando a relação entre o procedimento estético do pintor e do escritor. Ao tratar da dissociação entre semelhança e similitude, o filósofo assim se pronuncia:

> Outra maneira para que a similitude se libere de sua velha cumplicidade com a asserção representativa: misturar perfidamente (e por uma astúcia que parece indicar o contrário daquilo que ela quer dizer) um quadro e aquilo que ele deve representar. Em aparência, aí está uma maneira de afirmar que o quadro é realmente seu próprio modelo. De fato, tal afirmação implicaria uma distância interior, um afastamento, uma diferença entre a tela e o que ela deve imitar; em Magritte, ao contrário, há, do quadro ao modelo, continuidade no plano, passagem linear, ultrapassamento contínuo de um pelo outro:[62]

Como no quadro de Magritte, o percurso narrativo de cada uma das propostas temáticas acima citadas revela que todas deveriam deixar de ser tema para serem assumidas como origem do discurso de *Manual*. Ora, isso é

[62] FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo.*, p. 69

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

impossível pois a estrutura narrativa do romance refrata qualquer deles como dominante do processo que foi engendrado. Não podendo reduzir-se a nenhum deles, a história de H. continua nas mãos do leitor como uma esfinge que o acua em cada página com uma não-pergunta.

Todas as imagens surgem sempre de outras imagens, e tudo se torna um grande holograma que perde força arquetípica. As idéias míticas de "literatura", "pintura", "política" e qualquer outra que possa surgir nas entrelinhas de *Manual*, não se sustentam como tema da narrativa. O romance não se esforça por gerar conteúdos, mas por destituí-los de valor. Torna-se um simulacro que finge ser o que já não é mais: uma representação, uma visão de mundo.

Há uma analogia entre *Manual* e o real para o qual ele aponta, entretanto esse real não é o mesmo que serviu de estímulo para o narrador. Na dinâmica dessa referencialidade, o código, além de não apreender o objeto, acrescentou-lhe elementos que não possuía. A fim de retirar esses obstáculos e seguir a caminhada, é necessário à narrativa desvencilhar-se dos próprios objetos para, em seguida, refletir o "como" se constitui narração literária, permitindo ao leitor a apreensão do processo.

A conquista temática de *Manual* é irônica, pois o que seu título anuncia é o contrário do que faz: manuais ensinam como fazer, e esse apenas complicou o sabido pelo leitor. O livro é antimanual de pintura e um antimanual de caligrafia. Está ali expressa uma forma gôra de se fazer qualquer coisa possível por meio dessas formas de expressão.

Essa consciência é propiciada por um saber imediato, que se dá em bloco, de uma só vez. São unidos os elementos representativos de um saber (o que é literatura e o que é pintura) que se manifesta como ato sintético. Quer isso dizer que o livro, enquanto representação desses elementos, re-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

quer um conhecimento prévio deles (lembrando o dito por Foucault), e é isso que lhe possibilita a compreensão. Esse conhecimento prévio constitui a consciência que o percebe, e isso o coloca à frente do objeto que representa. Em vez de ser uma ponte entre o leitor e o objeto, o livro se torna um obstáculo. Sua forma é o avesso do objeto que representa.

O princípio de alteridade que rege todo manual é derrubado, e o livro torna-se "fático". Produz um discurso para o outro ler a si mesmo, sem qualquer movimentação dentro desse pré-conhecimento. O máximo de abstração possível dentro desse panorama autocentrado é a metalinguagem.

*

* *

É natural que, diante do panorama abstrato da metalinguagem, o pensamento, perplexo, reformule interrogações iniciais e levante outras dúvidas. O que está acontecendo com a arte? Ela ainda é uma necessidade para nós? Ou um espaço onde nefelibatas discutem o que discutem?

António responde com sua atitude. A arte, muito embora tenha que ter distancia do real, age sobre ele. Cria um sentido inexistente no mundo até a estruturação que engendrou. A trajetória de H. afirma que a arte não é uma certeza evidente, mas uma vontade de vencer os obstáculos que a impedem de tocar diretamente a vida. Infelizmente, para ela, essa luta não pode acontecer nos campos da realidade. De forma que a arte tem de se contentar com batalhas em seu próprio território. Por mais paradoxal que pareça, a capacidade de avançar sobre as barreiras da realidade só se desenvolve à medida que recua para si mesma e sofistica o seu material bélico - a representação: o signo. Não há como negar que o que se pode colocar sob o epíteto de es-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tético tem de tropeçar, de alguma forma, na teoria da linguagem.

A própria homologia estrutural buscada nesse trabalho só é possível, se se considerar que os processos de criação estética de Magritte e de José Saramago trazem em si a consciência da pintura e da literatura, respectivamente, como sistemas codificados, sistemas de signos. Essa passa a ser, doravante, a preocupação desse trabalho: mostrar como a instrumentalidade adquirida no exercício da escritura faz de *Manual* muito mais que um simples procedimento imitativo de uma consciência estética. A liberação da constituição mimética do romance está condicionada à sua capacidade de colocar no centro de seu movimento não o possível sentido, mas a liberdade de seus mecanismos enquanto errantes da expressão.

E é como expressão que a arte reflete e refrata o real. Reflete porque tem um posicionamento crítico na leitura que faz. Refrata-o porque essa leitura é feita por um meio tão sistematizado de representação que acaba se tornando obstáculo para o real sobreviver dentro de suas formas expressivas. Registram-se os graus mais elevados de artisticidade naqueles objetos que conseguem burlar a simples condição de representação do real e trazem dispersos pelo próprio corpo os sinais de onde se encontravam os andaimes do edifício que se tornaram. Esses sinais só podem nascer do instrumento de que se vale o processo de *mímesis*: no caso da literatura, as letras; no caso da pintura, as cores e formas. Caso esses elementos estejam tratados como tais no corpo do objeto, pode-se chamá-lo de estético, pois será possível perseguir-se não a realidade, mas a tantálica busca das obras pela arte.

Assim como foi possível a Magritte superar o espaço, discutindo a temporalidade histórica da leitura pictural por meio do que nele pode ser registrado - a forma e a cor -, José Saramago registra, na temporalidade da letra, o espaço da imagem. Na narrativa o tempo está associado à fluidez da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

corrente da ação e, portanto, só pode ser compreendido em relação ao que se dá no espaço. Essa ligação em *Manual* é explorada como um não-transcurso. O transitório da narrativa não tem temporalidade (não se pode dizer sequer que seja transitório) uma vez que a condição especulativa de H., como se verá agora, torna mais sofisticada a função que comumente o monólogo interior recebe.

*

* *

Na intriga de *Manual* os acontecimentos não estão seguindo uma ordem cronológica. Quando se lêem as primeiras letras da narrativa, o que lhe deu origem está recuado no tempo. Essa forma *in medias res* torna complicada a compreensão da história nos instante iniciais do livro. Esses e outros artifícios retóricos que rompem a verossimilhança temporal criam um substrato de tempo indecomponível em unidades cronologicamente ordenadas. Daí surgirem novas divisões que só uma perquirição minuciosa poderá dar conta dos entremeios, voltas, retornos e avanços por que passa a narração.

É evidente que as narrativas não têm necessidade alguma de se reduzir a uma ordenação lógica de começo, meio e fim. É correto e justo que as histórias tenham início onde bem entender o autor, todos sabem que isso cria um efeito de estilo fértil para a narrativa, como já o disse Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No entanto, aquilo que torna a narrativa possível de ser manipulada, deve "necessariamente" passar - mesmo que por um processo que não seja registrado conscientemente pelo leitor - por uma memorização temporal ordenada que colocará os acontecimentos dentro de um esquema cronológico linear acessível a todos que para ele

atentarem.

Como é típico de um romance psicológico, em *Manual* nada é tratado diretamente, o que dificulta essa redução cronológica. Por meio de alegorias ou mesmo de narrativas sinuosas, desenrola-se uma história vinculada à autoridade do narrador. A pesquisa interior de H. não perfaz uma sucessão de causa/efeito que vai se apresentando à medida que a leitura avança da primeira para a última página. Pelo contrário, parece que o discurso da narrativa repisa a todo tempo o mesmo barro, que, embora com suficiente densidade e liga, não adquire forma.

Tudo que é informado a partir da primeira página é apresentado como parte de um roteiro há muito iniciado. A função da narrativa é registrar esse percurso:

> Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. (p. 5)

Essas são as primeiras palavras do livro. O que dirá o narrador a respeito do primeiro quadro? Por que esse quadro não foi apresentado nesse início da narrativa, já com este segundo? H. tornar-se escritor é, para o leitor, o "agora" da leitura. Mas, o instante de escritura - a primeira letra da primeira página - é já um instante avançado até na escritura:

> (...) Até ontem ainda pensava que me bastariam os dias necessários para concluir o segundo retrato, e acreditava que um e outro os acabaria no mesmo dia: (p. 11)

Até que ontem? Claro que até o dia anterior ao hoje do enunciado. Porém, o hoje do enunciado – que nunca é o mesmo da enunciação – não

recebe qualquer indicador seguro de tempo. Quatro páginas adiante é narrada uma ação anterior a essa:

> Foi só hoje que decidi tentar o retrato definitivo de S. desta maneira. Não creio que em momento algum dos últimos dois meses (fez anteontem exactamente dois meses que comecei o primeiro retrato) a idéia me tivesse ocorrido. (p. 15)

Essa informação revela que o pintor começara a pintar o segundo quadro dois meses depois de ter começado o primeiro, mas e a escritura? Começou logo depois que o segundo quadro começou a ser pintado ou demorou para ele se envolver com ela? O ontem e o hoje acima narrados perdem todo seu potencial de localizar o desenvolvimento da narrativa no tempo. Esse hoje não é o instante da enunciação, mas uma notação que não diz respeito algum à condição temporal do narrador.

Transcorre o segundo capítulo sem novidades, é mais o fluir normal de uma consciência que se busca incessantemente, o que, nesse caso, torna a temporalidade quase vazia. Todavia, o capítulo terceiro traz um tempo anterior à própria contratação da pintura. Nele, o narrador informa a maneira pela qual fora contratado e como veio a dar-se sua relação problemática com o modelo deste seu trabalho:

> Se S. não fosse administrador do Senatus Populusque Romanus não me teria procurado para lhe pintar o retrato. Teve o irônico cuidado de mo dizer, com o ar negligente de quem se escusa de uma pequena fraqueza, lançando-a na conta de motivos alheios que só por benevolência desdenhosa se respeitam ou toleram. Mas dizê-lo foi também

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> confessar a sua primeira fenda na casca, quando eu não pensava ainda, sequer, no segundo retrato. Há na sala de conselho da SPQR três retratos de administradores falecidos e foi o conselho que decidiu (para evitar o ridículo de tornar a encomendar um retrato transposto de uma fotografia: assim aconteceu depois da morte do pai de S., e foi pintor o pintor Medina) que do seu agora principal administrador em vida se recolhesse a imagem para encaixilhar na quarta moldura, já colocada, à mão direita de quem olha. (p. 25-6)

A informação sobre o motivo da contratação, o primeiro e o segundo retrato estão no mesmo tempo da narrativa, entretanto, sabe-se que o segundo retrato começou dois meses depois do primeiro. O próximo fragmento de texto informa, ainda, um passado do narrador, que vai à empresa do modelo checar detalhes do espaço:

> Quando fui à SPQR estudar a sala, a luz, o enquadramento em que iria instalar-se a minha pintura (...) (p. 26)

Nesse dia, estudando a luminosidade do lugar onde permaneceria o retrato que faria de S., ficou combinada a pose. No entanto, essa pose só se dará três dias depois, como fica constatado no quarto capítulo:

> Três dias depois fez-se a primeira sessão. (p. 37)

Tudo o que foi narrado até aqui (mesmo os excertos anteriores, retirados das páginas 5, 11, 15 e 26, respectivamente) estaria no futuro dessa nova notação temporal. Mas a leitura está adiantada, já apresentou ao leitor

a problemática relação do pintor com o seu modelo, com o seu ofício e com o segundo retrato.

Na página cinqüenta e nove ocorre nova tentativa de se articular o tempo, como podemos perceber nesse excerto seguinte:

> Passaram vinte e três dias sobre a data em que escrevi: <Continuarei a pintar o segundo quadro>, e hoje pergunto: <Continuarei?> Entre mim e ela(a separar-nos) está todo o caminho andado nestas páginas, que não imaginei poder vir a escrever tão facilmente. (p. 59)

Esse instante da narrativa marca vinte e três dias de escritura. Todavia, tudo o que foi contado de problemático em relação à temporalidade não foi aproveitado, nesse ínterim em que se marcaram os vinte e três dias de narração; esse é o começo daquilo que seria o capítulo sexto. Está sendo contado aqui apenas o tempo de narração, isto é, da caligrafia. Não está sendo computado o tempo da pintura, tanto do primeiro quanto do segundo quadro. Vinte e três dias mais os dois meses em que ficou pintando o primeiro retrato somam-se oitenta e três dias que a narração está recuada de seu ponto de mobilidade: as primeiras palavras do romance.

Foram consideradas, para o desenvolvimento do raciocínio aqui apresentado, apenas as notações temporais em que parece haver diálogo entre o tempo do enunciado e o da enunciação, mesmo porque a temporalidade geral do livro é de natureza psicológica. Finalizando essa sucessão de "intemporalidades", eis a que marca o término da odisséia do primeiro retrato:

> Já nada me adianta quanto escreva, mas decidi registar, ao menos, o rescaldo destes quatro meses. Veio buscar

> o retrato a secretária Olga, acompanhada de um contínuo da empresa (...) (P. 75)

Segundo ele, a escritura teve apenas a função de "registar" a pintura dos retratos - mais particularmente do segundo, que a secretária Olga não viu -, mas o intervalo de quatro meses denuncia uma extensão temporal de ações apresentada numa ordenação muito especial, pois o que está sendo contado no tempo é o desenvolvimento de sua crise existencial. Essas duas palavras - quatro meses - perderam por completo o sentido depois da ordenação especial que a temporalidade recebeu nas páginas anteriores.

O que resta nas letras é um personagem em franco desenvolvimento, mas não sabemos com segurança as etapas de todo o processo. Como foi dito, até o instante presente da narração, o tempo é "anacrônico". Há uma espécie de exposição separada, articulada de forma que a ação principal – o monólogo interior de H. – seja interrompida por meio da evocação de momentos anteriores ao instante que está sendo narrado, como também pela antecipação de momentos posteriores aos acontecimentos da narrativa. Esses recuos e avanços se coadunam com o foco narrativo, sua escala é tão diminuta que os torna quase imperceptíveis na primeira leitura, mas isso não lhes diminui a importância, uma vez que, no plano geral da narrativa, recebem a função de criar uma ubiqüidade temporal para as ações de H.

Todavia, essa temporalidade especial só se justifica quando o assunto é a crise existencial do narrador. Noutras situações, ele é muito eficaz no controle tanto do processo desenvolvido dentro de um esquema preciso de ações quanto da sua capacidade de narrar essas ações dentro de uma temporalidade também controlada:

> Nessa meia hora acabou ela de beber o primeiro uísque e

> começou o segundo. Nessa meia hora lhe fiz um retrato rápido, mas de boa semelhança, e, para lho mostrar, para o ver com ela, me sentei ao lado no divã, um pouco mais atrás para poder naturalmente inclinar a minha cabeça por cima do seu ombro e roçar a cara nos seus cabelos. Tudo o que é de uso fazer-se, com ares que parecem distraídos e no mesmo instante negam que o sejam, para que o equívoco atinja o superlativo do jogo tácito em que ambos os lados jogam com as cartas próprias e alheias, ao mesmo tempo que simulam meros espectadores. Foi num minuto dessa meia hora que ela me perguntou se podia ficar com o retrato e ainda nesse minuto comecei a responder que para isso o fizera. E já no minuto seguinte eu a estava puxando pelos ombros, a virava para mim e começava a aproximar os meus lábios dos seus. E posso dizer que se ela afastou a cara foi apenas para que nem tudo ficasse contido naquele mesmo minuto, o qual, bem o reconheço, tinha já a sua conta suficiente de prazer dado e consentido, e por isso podia admitir-se incompleto, embora indispensável ao prazer do minuto seguinte. (p. 53-54)

O controle sobre o fenômeno da temporalidade está expresso de uma forma irônica. A ação é decisiva, e o narrador consegue registrar todos os instantes dela; quanto à seqüência, a descrição é feita com riqueza de detalhes. O principal fator nesta manipulação do tempo é o relato dos acontecimentos, como se todos fossem programados e esperados num ritual que é milimetricamente conhecido pelos participantes. A ação e os elementos que a compõem são pensados em todas as suas conseqüências, o que torna o narrador vitorioso no que se propõe: ir para a cama com a secretária Olga.

unesp

No entanto, esse controle sobre as ações não significa sujeição do universo circundante à intenção do narrador, como se percebe no texto abaixo:

> Dos dois, só ela fizera o que quisera realmente, só ela fora livre. Quanto a mim, tinha sido passivamente o actor activo (contradição e pleonasmo) do entremês, o criado mudo que leva a carta por via da qual o enredo vai desatar-se: (p. 56)

O controle que o narrador exerce sobre a cena é inversamente proporcional a sua atuação como sujeito das ações. Donde se pode inferir que o descontrole apresentado logo atrás é a forma autêntica do narrador portar-se consigo (e com a sua verdadeira natureza artística). É possível percebê-lo, no instante em que relata a capacidade profissional de seus amigos:

> (...) porque todos eles são competentes na profissão que escolheram, ou seguem, ao passo que a minha competência técnica só serve para acentuar a má qualidade da pintura que faço. (p. 83-4)

Quanto maior controle o narrador tem sobre o tempo, maior sua distância da essência da arte. Nesse controle, o que está expresso é a incapacidade do narrador de operar as próprias ambigüidades, enfim, conviver com o que o aflige, e determinar - o que seria quase resolver a questão - qual a natureza daquilo que o aflige, qual o ponto necessário de ser tocado para se começar o movimento inverso, de domínio interior, que na estrutura profunda da narrativa, equivale ao domínio sobre o fazer pictórico.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Desvela uma única direção para os processos da literatura e da pintura. Controlar a escritura na intriga do romance equivale a reconhecer o funcionamento da temporalidade especial que toda narrativa cria, no caso específico de *Manual*, na intemporalidade: a ubiqüidade do narrador que é o espaço do seu monólogo... O espaço de seu monólogo é um auto-retrato.

Resolver essa questão instrumental da narrativa equivale a aproximar H. do que é essencial à pintura: a espacialidade. Esse movimento de "controle" começa a se desenhar quando, por uma mudança de atitude em relação à temporalidade, o narrador deixa de discutir, ou mesmo de marcar com a eficiência falaciosa a temporalidade:

> Juraria que lágrimas não houvera, se durante um tempo não reconstituível, nem recordável como tempo, nem recontável, não tivesse havido entre mim e o mundo exterior uma cortina trêmula e rebrilhante, (...) Durante um minuto ou uma hora, as luzes dos barcos e as da outra margem do rio, brancas e amarelas, foram nos meus olhos um sol: beneficiei dessa fortuna dos míopes que, porque o são, não vêem a luz, mas a multiplicação dela. (p. 90)

Esse instante da narrativa, identificado nesta tese como metáfora do Impressionismo, detém-se no epifania do miradouro, quando a comoção que toma conta do narrador é tão violenta que o conduz às lágrimas. Nesse instante, o narrador tem uma espécie de revelação visual que não consegue decifrar como epifania (mesmo porque a epifania não é para ser decifrada). A partir desse recolhimento em que o tempo deixou de ser falsamente cronometrado tem início sua redenção. Ao permanecer à beira do Tejo, em uma reflexão que irá nortear sua vida, sai de lá sem condições de verbalizar a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

resposta para sua angústia, mas com uma experiência visual de fundamental importância para sua aventura estética.

A partir desse instante, a narrativa deixa de apresentar notações temporais e o romance segue até sua última página apenas registrando as sensações psicológicas do narrador sem marcá-las cronologicamente. A angústia que dominou os primeiros instantes é substituída pelo desenvolvimento de uma meta segura: a metalinguagem, posta no enunciado como paródia.

*

* *

Esse "desenvolvimento", aqui qualificado como objetivo do narrador, é aquilo que se constitui o corpo da narrativa. H. busca transformar o seu artesanato em arte, entendendo-se artesanato a repetição acéfala dos preceitos de um manual instrutivo; e por arte, o pleno exercício da *mímesis*.

Apesar de a narrativa apresentar, de forma sub-reptícia, os instrumentos necessários para se sanar essa carência do herói, nada é dito a respeito desses instrumentos nas linhas. Não há, durante todo o romance, um só instante em que seja esquematizada ou transposta em palavras essa conquista da *mímesis*, e isso é o que constitui a crise do narrador:

> (...) e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora: mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço. (p. 14)

Como pode o narrador ter "errado duas vezes"? Ora, a primeira como

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

pintor e a segunda como escritor. Mas a considerar o que se disse a respeito da formação, não há nada de errado na trajetória do narrador, aliás, é impossível acontecer um erro quando o assunto é a existência: tudo que constitui-se vida, mesmo que desvio, retorna como categorias classificatórias para atitudes presentes e futuras. Da vida e dos suínos aproveita-se tudo.

Sobretudo, não há como se desviar da existência, só há duas possibilidades: a liberdade e a má-fé (Sartre). Assumir a liberdade é considerar o risco da responsabilidade individual pelos atos, ao passo que assumir a má-fé é abdicar dessa liberdade em nome de uma vida inautêntica, mas tranqüila no seu modo público de manifestação. É impossível escapar desses pólos. H., quando começa a narrativa, assume o primeiro e sofre as conseqüências disso. Dele só se conhece a angústia de não saber o que quer e por que está nesta condição. Não há informações sobre como transpor esse caminho de angústia e chegar à felicidade. O leitor, que caminha junto com o narrador, não divisa no seu discurso qualquer solução para o impasse.

Essa crise na narração da temporalidade anuncia um personagem que permanece quase parado, quase estático no cubículo complexo da sua consciência. Não existe qualquer ação transformadora. O herói de *Manual* possui um alto grau de consciência, mas encontra-se numa condição imprópria para o desenvolvimento efetivo dela. Tudo problematiza e em todos os passos vacila. Desconhece os meios para endurecer as pernas e parar de tremer ... e não se aceita tremendo. Não consegue aplicar os meios de que dispõe para reduzir a angústia da crise que se instaura e toma conta do seu Ser.

*

* *

Juntados de maneira aparentemente arbitrária pelo narrador, os pedaços de tempo dão à narrativa uma ubiqüidade temporal. A história de H. parece não ter tido começo e não apresenta fim. No desenrolar da narrativa não é possível isolarmos os índices que localizem no tempo as suas ações e o monólogo interior contínuo não permite olhares demorados para o espaço.

A atualidade imediata das crises de H. deixa à deriva o tempo (pela diluição da ordem cronológica na primeira metade do romance) e o espaço (pela ênfase na linearidade psicológica do narrador na segunda). A focalização microscópica da atividade mental de H. acaba por eliminar a distância, que possibilitaria uma visão do conjunto ao leitor.

A falta de distanciamento torna indeterminados os contornos plásticos do personagem. O tratamento dado ao relógio da narrativa dissolve também a sua historicidade pessoal. O que se acumula nas páginas de *Manual* é uma experiência que se transforma em tipo, guardando no estrabismo provocado pelo excesso de proximidade algumas manchas semânticas que são os episódios da história da pintura. H. se torna, como a maioria dos heróis modernos, "um mero portador abstrato da palavra", "um mero suporte precário, não figurativo da língua"[63]

O narrador é uma linha que segue ininterrupta até o infinito - a escrita se esvai na temporalidade que cria para si mesma -, da mesma forma, a pintura cria um espaço dentro do qual o instante que a letra acreditava ter posto em movimento se vê congelado. Ao apropriar-se da narração, H. impõe uma dinâmica que, pela sucessão de imagens estáticas, parece em movimento, mas só se vê a enunciação: o seu auto-retrato, apresentado desde as primeiras linhas. Entre as primeiras e as últimas palavras do enunciado, há o espaço da enunciação.

[63] ROSENFELD, A. *Texto / contexto.*, p. 80

Quando H. escreve – ou melhor, conquista o estilo de sua caligrafia – não o faz por meio de um automatismo ligado às unidades temporais e espaciais que ordenam as metáforas com as quais se tateia o mundo. O seu manuscrito registra uma *potência geral de formulação capaz de expressar: o seu estilo*. H. não manuscreve como mão que registra consciente de si mesma e do objeto. O texto é criado simultaneamente como existência e estilo.

Por essa condição, o maior valor não está no que sucede em *Manual*. O sentido de sua ação não se exaure nele, projeta-se num outro parecer. O livro não é uma resposta sugerida pelas linhas e entrelinhas, mas fecundidade. Por suas linhas passa a história da pintura que flui entre as duas capas alimentando o assunto, que, por sua vez, faz convergir imagens, personagens e ações para as letras.

Essa ultrapassagem se torna problemática na medida em que se tem que apresentar ao mundo o que constitui o *ethos* da narrativa. Qual seria a principal resposta intencionada conseguida por esse texto?

A criação, resultante de um intenso trabalho intelectual, gerou essa composição complexa. O conjunto de elementos que dão forma à composição do romance se aglutinam – apesar dos diferentes vetores que lhes ordenam a direção – formando um bloco cujo sentido não é projetado para fora de si, em direção ao mundo como resposta a uma pergunta que tenha vindo dele. Ao contrário, as cenas interagem consigo mesmas criando uma saturação tensiva que sucumbe ao silêncio. A mobilidade que se instaura entre as molduras que a obra ergue para si não atua diretamente nos hábitos do leitor, nem na forma como este se relaciona com o mundo. O romance é uma oportunidade de ver a dinâmica da linguagem como esfera de sentidos – uma vez que esses vêm incrustados nas palavras – exige do leitor a clivagem do texto. A leitura é só um ato de conveniência, pois a engendragem estrutural

unesp

do romance superou a experiência retórica. Sem o que ver, pode-se apenas pressentir no que diz respeito ao aprofundamento da arbitrariedade, o grau de liberdade experimentado pelas formas semantizadas que bóiam sobre o próprio *Manual*.

À mão livre

A finalidade deste trabalho foi encontrar um ponto comum entre os sistemas semióticos da literatura e da pintura. Todavia, considerar as semelhanças é, na maioria dos casos, cercá-las das diferenças. Nesse aspecto, entre a literatura e a pintura há elementos diferenciadores suficientes para um novo trabalho. Este, porém, centrou a problemática aproximação dos dois universos semióticos na questão do signo. O elemento comum é de natureza estrutural: a pintura se constitui cada vez mais pictural à medida que percorre a si mesma, o mesmo se dando com a literatura. Os procedimentos assemelham-se no movimento constante de escavação feita por cada signo em busca de sua própria origem.

Elaborando um paralelo entre Cézanne e Mallarmé, diz Aguinaldo José Gonçalves a respeito do primeiro:

> A transubstancialização dos referentes do mundo natural é dada por um procedimento ímpar que o pintor utiliza, no qual já não mais poderíamos contemplar a obra apenas reconhecendo as coisas. A sensação visual

> do quadro exige um exercício do olho e da mente para a sua apreensão verdadeira.[64]

A obra de Cézanne requer preparo do receptor. A fruição absoluta exige aquiescência do corpo (no sentido desenvolvido por Merleau-Ponty em *olho e espírito*) e da mente, privilégio dos humanos codificadores e decodificadores de signos. O crítico ressalta o escrúpulo perfeccionista do pintor que se isolou em Aix-en-Provence. Ficou longe de tudo para poder dedicar-se com afinco à pintura. A postura crítica inscrita nas análises feitas neste trabalho toma esse esmero ético de Cézanne como módulo de recusa da origem das obras ditas "epifânicas". Mentes arrebatadas precisam de mãos experientes. A "compreensão verdadeira" exige consciência do signo, como diz A. J. Gonçalves, porque a verdadeira criação não pode prescindir dela. Não obstante, esse saber que movimenta o universo da arte não pode ser circunscrito aos signos decodificáveis na obra. Ter consciência é já não estar mais no mesmo plano do objeto.

Essa consciência evidentemente estava presente em Mallarmé, mas claro que vazada nas palavras. Observe-se o instante em que o crítico recupera o mesmo movimento da obra de Cézanne na de Mallarmé deixando ainda, como acréscimo, uma clara sofisticação na sua concepção de signo.

> Ao que me parece, o fenômeno que se opera na poesia de Mallarmé é da ordem da consciência. Por consciência quero fazer entender a conjunção de uma série de fatores, tais como percepção, sensibilidade,

[64] GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado*, p. 184

unesp

> visão do mundo, que está intimamente vinculada à própria linguagem.[65]

Signo, portanto, além de comportar as possíveis associações racionais, completa-se nos fatores a elas não acessíveis. Todavia, as obras de Cézanne e Mallarmé são consideradas pontos-chave da homologia estrutural por "representarem o grau máximo da tensão interna do signo (simbólico e icônico) desde que se iniciou a mudança de orientação representativa das artes."[66]

Essa situação, no entanto, é ainda pouco confortável para as artes comparadas. Os signos que as pessoas usam para se comunicarem no cotidiano e, então, o que geralmente se representa pela palavra signo é verbal. A crítica intersemiótica raramente está atenta para o fato de estar abordando uma coisa de natureza plástica por meio de uma outra linguagem. Não é este o caso de A. J. Gonçalves, como se pode perceber no excerto acima, mas em geral, ela não se dá conta de que o limite do repertório verbal do crítico pode acabar por restringir as possibilidades de leitura da pintura. É preciso prevenir os incautos, como o fez Pierre Francastel, da existência de um pensamento plástico e um discursivo.

> O que caracteriza justamente um objeto figurativo é que ele combina elementos irredutíveis a um vocabulário. E, mais ainda, que ele faz combinar elementos selecionados que, contrariamente ao que se passa com as línguas, não são todos da mesma natureza nem do mesmo nível.[67]

---

[65] GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado*, p. 197
[66] idem., p. 167
[67] FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa.*, p. 116

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se a premissa diferencial dos meios não for considerada, a crítica comparada retorna ao conceito retrógrado de linguagem como meio de "enformar" uma idéia. De fato, se é possível trocar um meio de expressão por outro é porque os sentidos da obra analisada precederam a linguagem e isso simplesmente impossibilita-a de ser considerada "de arte".

Além da estética comparada lutar com o obstáculo natural dos meios de expressão, um outro mais próximo do campo da crítica (mas não muito distante do da arte) a ele se alia: Heidegger deixou claro (*O que é isto – A filosofia?*) que as perguntas dão a medida das respostas. A forma de se indagar a respeito de um dado objeto condiciona a resposta conseguida. Sendo assim, se o objetivo da pergunta "de que maneira se pode tomar por um mesmo ângulo a pintura e a literatura?" é chegar a um elemento válido para os dois universos semióticos, a resposta é, no mínimo, complicada. Essa questão espera algo que flagre a essência da pintura e da literatura, ou seja, algo abaixo do que pode ser encontrado no puro reconhecimento das especificidades das obras.

Ninguém poderá subtrair-se à evidente conclusão de que é a linguagem que move a compreensão de qualquer possível resposta. Mas, como se sabe, é o movimento de cifração e abertura para a decifração do signo que mantém vivo o trânsito do sentido. Não se pode, ingenuamente, acatar a idéia de que o signo seja transparente. Bakhtin já demonstrou o contrário disso:

> Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto,

> justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico.[68]

Deve-se, pois, tomar o signo como algo translúcido. Mas não estamos pondo em destaque aqui não essa sua qualidade, mas uma outra, aceita pelo próprio Bakhtin: a da prevalência do signo verbal sobre os demais quando o assunto é comunicação. Assim, apesar da aparente contradição com o dito acima, esse signo em si só vale se deixar vir à compreensão o que é por ele veiculado: no caso específico desse dilema: a resposta para a possibilidade de haver entre a literatura e a pintura o algo comum. Como não há signo válido para os dois campos semióticos por meio do qual se possa elaborar essa questão, respondê-la nesses moldes é quase impossível, pois não se pode refutar a condição espacial dos signos plásticos nem a temporal dos literários.

Laokoon revisitado, livro de A. J. Gonçalves demonstrou que tanto a pintura quanto a literatura são resultantes de uma mesma busca (a excelência de suas especificidade). As duas são conscientes de que seus signos entrevêem o que buscam como acessível apenas por meio do processo desencadeado. Assim, à maneira de Sísifo, as duas formas retornam ao que as põem em movimento: a linguagem. Isso é fundamental, pois dessa forma se abre o objeto para o Ser. Problema é que não se poderá promover essa abertura coagindo o Ser a pronunciar um som, escrever uma palavra ou delinear uma imagem, mas preparando o artista para o ato de ouvir, de deixar fluir a palavra escrita ou permitir a construção da imagem. Isso é difícil até para se conceber criticamente: para poder falar é

[68] BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*., p. 32

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

necessário calar-se e para poder pintar é preciso estar aquém de qualquer cor.

Justamente por estar cônscio disso, desespera-me perguntar. A pergunta oficial aqui é verbal, é temporal. Nessa pergunta encontra-se a resposta que é capaz de aceitar: a do tempo. Ou seja, *Manual* só emite uma resposta temporal a uma questão que é também espacial.

Mas por meio desses argumentos só foi possível tornar o trabalho mais próximo do problema. Na verdade, esta não é uma encruzilhada final. Está certo, porém, que a idéia de raiz (singular) trava o raciocínio intersemiótico. Entretanto, isso leva a concluir que a origem tanto dos signos plásticos quanto dos verbais não pode ser um uno indivisível como se imagina a princípio. A vontade de unir os dois sistemas passa por uma necessidade de conduzi-los a algo comum. Porém, é preciso considerar que esse espaço comum não existe no sentido de coisa monolítica.

A referida situação encontra-se nestas condições porque a arte foi encarada por uma grande maioria como forma de codificação e decodificação de sentidos. Esta forma de foco, de ângulo de análise é um suicídio tanto para a arte quanto para a crítica... E a considerar as palavras do texto abaixo, mentes bem mais preparadas também incorreram nesse equívoco:

> Ao falar do pintor, Maurice Merleau-Ponty distingue-o do escritor (pelo contexto inclui o poeta) dizendo que para este se pede conselho ou opinião, colocando-o ao lado do filósofo, e diz ainda que "não se admite que mantenham o mundo em suspenso; quer-se que tomem posição, e eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala". Devo confessar que não me agrada e não me convence de maneira alguma

> tal posição, nem mesmo tal consenso. Não me agrada nem me convence a hierarquização. É exatamente por falar que o homem tende a cristalizar com a palavra os seus pequenos redutos de valores.[69]

Isso significa que, se a pintura pode "declinar a responsabilidade do conselho ou da opinião", a literatura também deve poder. Em função disso, é necessário tentar outro princípio geral para o objeto estético. Em vez de se pressupor que procura dar ordem ao caos impondo-lhe um sentido, por que não considerá-la agindo em nome de outra finalidade? Ao se construir, a obra de arte não estaria buscando a configuração singular de uma outra realidade? Se tal raciocínio estiver correto, não há motivo para se buscar um signo que una a literatura à pintura. Não há hierarquia nem transferência de um modelo semiótico para outro porque não há interesse na criação de sentidos. Não há porque buscar-se também um objeto último comum a dois universos semióticos. O trabalho verdadeiramente estético é conduzir os elementos associados na obra à dimensão do Ser, libertando-os da obrigação do sentido.

Neste trabalho, foi possível a abordagem dos dois sistemas semióticos por meio do livro de Saramago e de alguns quadros de Magritte. Os dois saíram-se bem nessa arena. Isso porque tanto as pinturas de um quanto o livro do outro estabelecem um paradoxo por não pretenderem expressar nada e essa vontade de não expressão, longe de ser acidental, é finalidade essencial de suas obras. A arte dos dois é imprópria para a descrição, pois os dois artistas desembaraçam as coisas de seus aspectos utilitários. Habitualmente mitigadas no seu valor de uso, essas coisas se revelam como universo mental e encarnam nas obras toda a problemática

[69] GONÇALVES, A J. *Laokoon revisitado.*, p. 192

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que há entre real e a sua possibilidade de representação. A formação estética de H. e a busca essencial da obra magritteana convocam um desejo de liberdade plena, para além do universo da necessidade cognoscitiva. Ao mesmo tempo, não se pode esquecer que a arte dos dois está alicerçada em um materialismo radicalmente fundado na reflexão sobre os alicerces.

Assim como o livro não expõe uma pintura realizada no sentido de fazer a tinta tornar-se cor, as cores dos quadros de Magritte não admitem serem recolhidas a um sentido. As obras, portanto, nada significam, só mostram. Ambas tornam-se tensão entre a realidade e a representação circundando o sentido último de suas propostas com os instrumentos retóricos disponíveis. De certa maneira se dá uma espécie de adaptação transcendental do conhecimento, da procura do incondicionado que resiste ao enlace dos mecanismos de compreensão validados pela lógica.

Afinal, desvela-se a verdadeira pergunta: "Qual o fundamento da atividade criadora, que ora quer ser simplesmente vista, ora ouvida, ora lida? H. é um autor-resposta a essa indagação. Sua história é uma mensuração do universo da criação. Em vez de descrever sua teoria estética, José Saramago faz ver em seu romance os obstáculos, os meios e os acasos formadores da obra. Essa sua busca o aproxima da criação plástica de René Magritte. Palmilhando o outro (o narrador) em sua sensibilidade, o escritor encontra o mesmo caminho do pintor, que percorre na criatura a senda da criação. O interessante é a individuação de um discurso que consiga experimentar essa atividade criadora.

Tanto para José Saramago quanto para René Magritte, exprimir é tomar consciência. As obras fazem crer que esses artistas não exprimem para os outros, exprimem para saberem a que visam. Se, ao tomar a locução, querem encarnar uma intenção significativa (que é apenas um certo vazio), não o fazem apenas para recriar em suas obras ou em seus

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

leitores a mesma falta, a mesma privação; o que implicaria, automaticamente, apresentar ao outro uma solução que porventura possuam. Expressam, enquanto homens e artistas, para saber afinal, de que há falta e privação. É preciso, pois, reconhecer sob o nome de manuscrito e sob as imagens da tela, um sistema voltado para a inspeção do próprio mundo, capaz de compassar distâncias e criar dentro de si, e para além de si, sentidos propostos por sua origem.

Sendo assim, o clima teórico que envolveu as grandezas tempo e espaço nos capítulos passados refletem e refratam a condição estética de *Manual*. Ao se valer dessas grandezas para discutir os contatos que as obras mantém com o mundo este trabalho assumiu que a linguagem é apenas um mecanismo de acesso às informações dele. E as coisas não são bem assim. Como afirma Merleau-Ponty, dizer não é conseguir uma palavra para cada coisa pensada, mas colocar no universo de possibilidades de sentido delas algo que originalmente ali não se encontrava. O texto não diz, apenas dá a entender que algo foi dito[70]. Isso significa reconhecer a linguagem não apenas como meio, mas como o próprio mundo tornado possível para o humano.

Esse "mundo tornado possível" em *Manual* e nos quadros de Magritte é o único onde se pode dar, de forma radical, o encontro da estrutura semiótica da pintura com a da literatura. E o sentido não pode ser considerado somado ao repertório da linguagem. Está certo que a abre para a otimização, pois denuncia-lhe o limite, mas a sofisticação não vem da malha do discurso – seja no literário, seja no plástico – direto para o leitor, mas nos vãos dela. O ato de criar não pode está contido na criatura, pois se assim fosse, não seria mais possível criar novamente. O pensamento

[70] MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da linguagem, p. 146

unesp

criador é o zero presente depois do igual que o separa dos números em relação, que são a obra. Está nas linhas manuscritas, no intervalo entre a cor e a forma, ou seja, nos vãos das significações que delimitam. Mesmo aí é preciso admitir que o ato não está descrito, isto é, o conjunto de signos serve de referência negativa para a elaboração de um conceito. O resultado não pode ser transferido para outras instâncias do saber diferentes das da arte. O que sobra é a expressão levada ao seu grau extremo e, só nesse sentido, a arte pode ser considerada como incremento da linguagem.

No caso dos artistas tomados neste trabalho, a sofisticação se dá pela saturação dos signos literários e plásticos em suas obras, abrindo o objeto estético para uma massa primária: o símbolo. O escopo das obras de arte é levar o signo até a condição de símbolo. São, por isso, similares ao trabalho humano com a linguagem, como se pode ver nos trechos abaixo:

> Enquanto consideramos as sensações como signos das coisas que supostamente as originaram, e talvez dotamos tais signos de ulterior referência a sensações passadas que eram signos similares, não arranhamos sequer a superfície da mente humana agenciadora de símbolos.
>
> (...)
>
> O fato de o cérebro humano estar desenvolvendo constantemente um processo de transformação simbólica dos dados experimentais que lhe chegam, leva-o a ser uma verdadeira fonte de idéias mais ou menos espontâneas. Como tôda (sic) experiência registrada tende a terminar em ação, é mais do que natural que uma função tipicamente humana requeira uma forma tipicamente humana de atividade declarada; e é justamente o que encontramos na pura expressão de

> idéias. Esta é a atividade da qual as bêstas parecem não ter necessidade. E ela é responsável por exatamente aquelas características do homem que êste não tem em comum com os outros animais - ritual, arte, riso, chôro, fala, superstição e gênio científico.[71]

É preciso estender o conteúdo da palavra signo até o da palavra símbolo para se compreender o movimento da criação estética e, por conseguinte, da relação homológica entre artes literárias e picturais. É preciso aproximar o conceito de linguagem do sincretismo que é uma obra de arte.

O conceito adequado a essa situação não cabe mais na palavra signo. É chamado de símbolo por Susanne Langer (como se viu no excerto acima), de paralogia por Jean François-Lyotard e de espontaneidade ensinante por Maurice Merleau-Ponty. Em todos esses pensadores, esse conceito é uma autonomia sensível criada pela cifração e decifração contínua das leis do significante. É um arcabouço onde estão condensadas as experiências todas, sem qualquer hierarquia ou ordenação, e cuja característica principal é a mobilidade incessante.

O símbolo opõe-se à organização espácio-temporal, que é estática e cuja sintaxe se torna os sentidos que falam no sujeito. É o tudo que não pode ser organizado segundo os preceitos do não-eu (isto é, do real) desse sujeito. A lida cotidiana impede as pessoas de terem dessa camada subliminar a mesma experiência intensa do mito, a única forma adequada ao contato com esse tipo de sensibilidade. Só ao discurso estético é possível o registro dessa experiência totalizante que faz o sujeito se tornar estese. Todavia, isso é feito indiretamente, pois a estese está sempre aquém do

[71] LANGER, S. *Filosofia em nova chave.*, 52

unesp

sentido e além da forma.

Mas o que se consegue com esse esforço? Com o que haverá de se satisfazerem os artistas que dessa forma produzem? Com nada.

Conseguir uma obra assim é chegar até a arte. E não há jeito para isso. Daí Merleau-Ponty afirmar que os museus estão repletos de tentativas. Mas algo é alcançado. Chega-se ao instante, ou espaço, em que obras dessa natureza mimetizam o humano no homem: o processo de simbolização.

Considerados dessa forma, tanto o livro de José Saramago quanto os quadros de Magritte já são expressão primordial. Suas obras não são uma ação que supõe algo a derivar dela. É uma operação instauradora de signos por meio de signos. Se por um lado se esgotam no instante em que a letra, a cor e a forma acontecem, por outro instituem um processo. Apesar de não se libertarem da precariedade das formas de expressão, isto é, consumirem-se na transparência das coisas em si mesmas, preferem colocar em evidência processos primários do pensamento criador em vez de comunicar dizeres cheios de significados. O meio de expressão articulador não é um objeto examinado pela curiosidade do espírito, mas o próprio espírito. Motivo pelo qual a José Saramago só resta escrever e René Magritte nada pode fazer senão pintar. E esse movimento fundamental extrai as formas do silêncio e mimetizam a caminhada da arte pelo que é possível saber-se do mundo.

A simbolização como processo, por ultrapassar sempre as possibilidades *a priori* investidas nos signos, revela um H. maior que o escrito e os quadros de René Magritte extrapolam o pintado. O dito está sobre o por dizer e não há como resolver isso. Os dois estão unidos pelo que negam com o que dizem e pela situação de invisível/inaudível que inscrevem na ótica do silêncio. Como simbiose de processo e sentido

mostram que, se o cérebro não funciona com metas (apenas funciona), a arte não expõe conteúdos (apenas expõe).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo In: *OS PENSADORES*. Traduzido por José Lino Grünnewald [et al.] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273.

ANDRADE, Mário de Lasar Segall. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. p. 43-63

ARGAN, Giulio Carlo *Arte e crítica de arte.* Traduzido por Helena Gubernatis Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

___. *Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.* Traduzido por Denise Bottmann e Federico Carotti 2ª reimp. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

ARISTÓTELES *Arte retórica e arte poética.* traduzido por Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: tecnoprint, s.d. 290 p.

ARISTÓTELES Da arte poética In: *CRÍTICA* e teoria literária na antiguidade. Traduzido por David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989. p.11-57.

BAKHTIN, Mikhail *Marxismo e filosofia da linguagem*. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira [et al.] 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988. 196 p.

BARBOSA, João Alexandre *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 159 p.

BARROS, Diana Luz Pessoa de *Teoria semiótica do texto.* São Paulo: Ática, 1990. 96 p.

BARTHES, Roland *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura.* Traduzido por Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990. 167 p.

_____. *Elementos de semiologia.* Traduzido por Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1992. 116 p.

BASTOS, Baptista *José Saramago. Aproximação a um retrato.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1996. 111 p.

BAUDELAIRE, Charles *Sobre a modernidade*: O pintor da vida moderna. [org: Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 70 p.

BEAINI, Thais Curi *A memória, medida ontológica do cosmos.* São Paulo: Palas Athena, 1989. 63 p.

BENJAMIN, Walter A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução In: *OS PENSADORES.* Traduzido por José Lino Grünnewald [et al.] 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 03-28.

____. Sobre alguns temas em Baudelaire In: *OS PENSADORES.* Traduzido por José Lino Grünnewald [et al.] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 29-56.

____. O surrealismo In: *OS PENSADORES.* Traduzido por José Lino Grünnewald [et al.] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 75-85.

____. O narrador In: *OS PENSADORES.* Traduzido por José Lino Grünnewald [et al.] 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-74.

BERMAN, Marshall *Tudo que é sólido desmancha no ar:* a aventura da

modernidade. Traduzido por Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti São Paulo: Companhia das letras, 1986. 360 p.

BORNHEIM, Gerd A *Sartre: Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 315 p.

BOSI, Alfredo *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. 80 p.

CÁCCAMO, Xosé M. A (et. Allii) *Magritte x 3*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1993. 89 p.

CARPEAUX, Otto Maria *As revoltas modernistas na literatura* Rio de Janeiro: Tecnoprint [s.d.] 195 p.

CASSIRER, Ernst O mundo humano do espaço e do tempo. In. ———. *Antropologia filosófica*. Traduzido por Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou. p. 75-95.

CHAUÍ, Marilena Merleau-Ponty Obra de arte e filosofia. In: *Artepensamento*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 467-492

CHKLOVSKI, Vitor A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira *TEORIA* da literatura: Formalistas russos. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt Porto Alegre: Globo, 1970. p. 39-56

COUTO, Luis Flávio Sapori Santo Tomás de Aquino e a questão do ser. In: *Caderno* de filosofia e ciências humanas; v. 3. p. 71-80. Faculdades Integradas Newton Paiva. 1994.

DE MICHELI, Mário *As vanguardas artísticas.* Traduzido por Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 268 p.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual.* Traduzido por Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 234 p.

ECO, Umberto *A estrutura ausente.* Introdução à pesquisa semiológica. Traduzido por Pérola deCarvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. 426 p.

FARINA, Modesto *Psicodinâmica das cores em comunicacão.* 4. ed. São Paulo: Edgar Blücher, 1990. 239 p.

FAURE, Élie *A arte moderna.* Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 481 p.

FIORIN, José Luis *Elementos de análise do discurso.* 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992. 93 p.

FÓNAGY, Ivan Motivação e remotivação In: *LINGUAGEM E MOTIVAÇÃO.* Traduzido por Ana Mariza Ribeiro Filipouski [et al.] Porto Alegre: Globo, 1977. p. 74-97.

FOUCAULT, Michel *Isto não é um cachimbo.* Traduzido por Jorge Coli. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 87 p.

FRANCASTEL, Pierre *A realidade figurativa.* Traduzido por Mary Amazonas Leite de Barros. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 444 p.

FRIEDRICH, Hugo *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX.* Traduzido por Marise M. Curioni e Dora F. da Silva São Paulo: Duas

cidades, 1978. 349 p.

FRYE, Northrop Teoria dos símbolos In: *Anatomia da crítica*. Traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 73-129

____. Formas contínuas específicas (ficção em prosa) In: *Anatomia da crítica.* Traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 297-309

GOMBRICH, Ernst Hans *Arte e Ilusão*: um estudo da representação pictórica. Traduzido por Raul de Sá Barbosa. Revisto por Mônica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 473 p.

GOMES, Wilson da Silva Metáforas da diferença: a questão do inteiramente outro a partir da teoria da realidade como construção In: *TRANS/FORM/AÇÃO* Revista de Filosofia Unesp 1992 p. 131-147

GONÇALVES, Aguinaldo José *Transição e permanência.* São Paulo: Iluminuras, 1989. 183 p.

____. Oswald de Andrade e a poética da modernidade. In: *Revista de Letras;* v. 30, p. 1-13, 1990.

____. *Laokoon revisitado*: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 333 p.

____. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. Algumas considerações. In: *Literatura e Sociedade.* p. 56-68.

GULLAR, Ferreira *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 135 p.

___. Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaios sobre arte. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1984. 143 p.

HANSLICK, Eduard *Do belo musical*. Traduzido por Nicolino Simone Neto. Campinas: Unicamp, 1989. 180 p.

HAUSER, Arnold A geração de 1830. In: ———. *História social da literatura e da arte*. Traduzido por Walter H. Greenem. São Paulo: Mestre Jou, 1980 -1982. p. 881-937

___. O Impressionismo. In: ———. *História social da literatura e da arte*. Traduzido por Walter H. Greenem. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982. p. 1047 - 1112

HAWKING, STEPHEN W. *Uma breve história do tempo*. Do Big Bang aos buracos negros. Traduzido por Maria Helena Torres. São Paulo: Rocco, 1988. 184 p.

HEIDEGGER, Martin *Ser e tempo*. Traduzido por Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1989. 2 v.

___. Hölderlin y la esencia de la poesia In: *Arte y poesia*. Traduzido por Samuel Ramos. Fondo de Cultura Econômica, México, 1978.

___. Que é isto - a filosofia? In: ———. *Conferências e escritos filosóficos*. Traduzido por Ernildo Stein. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 09-23 (Col. Os pensadores)

___. Sobre a essência da verdade. In: ———. *Conferências e escritos filosóficos*. Traduzido por Ernildo Stein. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p 121-135 (Col. Os pensadores)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

___. *A origem da obra de arte*. Traduzido por Maria da Conceição Costa. Rev. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992. 73 p.

HORÁCIO Arte poética In: *CRÍTICA* e teoria literária na antiguidade. Traduzido por David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989. p.59-77.

HUTCHEON, Linda *Uma teoria da paródia*. Traduzido por Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70. 1985. 165 p.

JAKOBSON, Roman *Lingüística e comunicação.* Traduzido por Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. 162 p.

___. O dominante In: *TEORIA* da literatura em suas fontes Seleção, introdução e revisão técnica por Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 485-491.

___. *Lingüística, poética, cinema.* São Paulo: Perspectiva: 1970. 208 p.

KOSSOVITCH, Leon O plástico e o discurso. In: Discurso. Revista de filosofia. São Paulo: USP; ano VII, nº 7. p. 111-137.

___. Contra a idéia de Renascimento. In: *Artepensamento*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 59-68

KOTHE, Flávio R. Estética e semiótica, A obra e a crítica, Sistema e dominante, Mímese. In: ___. *Literatura e sistemas intersemióticos.* São Paulo: Cortez, 1981.

LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave.* 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. 301 p.

LEONARDO DE VINCI *Tratado de la pintura*. Traducción del italiano de Diego

Antonio Rejon. Vida de Leonardo de Vinci escrita por Rafael Du Fresné. Buenos Aires: Editorial y libreria Goncourt, 1975. 230 p.

LONGINUS Sobre o sublime In: *CRÍTICA* e teoria literária na antiguidade. Traduzido por David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989. p.79-139.

LOPES, Paulo Eduardo *A condição humana. Estudos de semiótica da enunciação em Magritte.* Dissertação de mestrado apresentada à ECA. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989. 201 p.

LYOTARD, Jean-François *O pós-moderno.* Traduzido por Ricardo Corrêa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. 123 p.

MADDOX, Conroy *Dalí.* Traduzido por Lisette Queiroz Werner. Alemanha Benedikt Taschen, 1993. 96 p.

MARCONDES FILHO, Ciro *Televisão: a vida pelo vídeo.* 9. ed. São Paulo: Moderna, 1988. 119 p.

MATOS, Olgária C. F. *A escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo.* São Paulo: Moderna, 1993. 126 p. (Col. Logos)

MENDES, Nancy Maria Literatura e artes plásticas. In: *Estudos semióticos* p. 161-167

MERLEAU-PONTY, Maurice O olho e o espírito, A dúvida de Cézanne, Sobre a fenomenologia da linguagem, A linguagem indireta e as vozes do silêncio. Traduzido por Marilena S. Chauí et. All. 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Col. *Os Pensadores*)

MEURIS, Jacques *Magritte*. Traduzido por Casa das línguas. Genebra: Benedikt Taschen Verlag GmbH. 1993. 215 p.

NUNES, Benedito O dorso do tigre. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 275 p.

____. *Introdução à filosofia da arte.* 3. ed. São Paulo: Ática, 1991. 128 p.

____. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger* São Paulo: Ática, 1986. 304 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de Ut pictura poesis: o fio de uma tradição. In: *Estudos semióticos* p. 129-145

PANOFSKY, Erwin *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 1976. 439 p.

PAQUET, Marcel *Magritte*. Traduzido por Lúcia Felipe. Alemanha: Benedikt Taschen, 1992. 96 p.

PARTSCH, Susanna *Paul Klee.* Traduzido por Casa das línguas. Alemanha: Benedikt Taschen, 1992. 95 p.

PAULINO, Graça et. all. *Intertextualidades: Teoria e prática.* 2. Ed. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PENHA, João da *Períodos filosóficos.* São Paulo: Ática, 1987. 94 p.

PEREIRA, Wilcon Joia *Escritema e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas.* São Paulo: Hucitec, 1976. 83 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix In: NOVAES, A. [org.] *Artepensamento.* São Paulo: Companhia das letras, 1994. p.

217-240

PESSANHA, José Américo Motta Humanismo e pintura. In: *Artepensamento*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 19-58

PIGNATARI, Décio *Signagem da televisão*.3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. 192 p.

POUND, Ezra *ABC da literatura*. Traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990. 218 p.

REIS, Carlos e LOPES, Ana cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOUER, Paul O círculo entre narrativa e temporalidade, O tecer da intriga, Tempo e narrativa – a tríplice mimese. In: ___. *Tempo e narrativa* (tomo I). Traduzido por Constança M. Cesar. Campinas-SP: Papirus, 1994. Pp. 09-132

___. Jogos com o tempo. In: ___. *Tempo e narrativa* (tomo II). Traduzido por Constança M. Cesar. Campinas-SP: Papirus, 1994. Pp. 109-137

ROSENFELD, Anatol *Texto/Contexto* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. 270 p.

ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr Inconsciente. In: JOBIM, José Luis *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 185-211. (Coleção Pierre Menard)

SALDANHA, Nuno *Poéticas da imagem*: A pintura nas idéias estéticas da Idade Moderna. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. 419 p.

SANTO AGOSTINHO *livro XI*. Traduzido por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1996. p. 310-340 (Coleção Os pensadores)

SANTORO JÚNIOR, Antonio *Breve análise de uma obra de arte.* 3. ed. São Paulo: Ângelus 1989. 49 p.

SARAMAGO, José *Manual de pintura e caligrafia: romance.* São Paulo: Companhia das letras, 1992. 277 p.

___. *Memorial do convento.* 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995 360 p.

SARTRE, Jean-Paul *Que é literatura?* Traduzido por Carlos Felipe Moisés. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993. 231 p.

SEIXO, Maria Alzira *O essencial sobre José Saramago.* Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. 59 p.

SEVCENKO, Nicolau (et alii) *O enigma pós-moderno.* São Paulo: Unicamp, 1987. p. 43-55.

SOURIAU, Etiènne. Análise existencial da obra de arte. In: ———. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada.* Traduzido por Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983. p. 53-79.

STAROBINSKI, Jean *A invenção da liberdade.* Traduzido por Fulvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Editora da Universidade Estadual paulista, 1994. 245 p. (Coleção Studium)

SUBIRATS, Eduardo *Da vanguarda ao pós-moderno.* São Paulo: Nobel, 1984. 110 p.

TODOROV, Tzvetan Introdução à simbólica e Os sentidos dos sons In:

LINGUAGEM e motivação. Traduzido por Ana Mariza Ribeiro Filipouski [et al.] Porto Alegre: Globo, 1977. p. 03-70.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. Traduzido por Aurora Fornoni Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org) *Semiótica russa.* São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 163-220.

VALÉRY, Paul Discurso sobre estética In: *TEORIA* da literatura em suas fontes Seleção, introdução e revisão técnica por Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 07-25.

___. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: ___. *Variedades.* São Paulo: Iluminuras, 1991. P. 137-168.

VENTURI, Lionello *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall.* Traduzido por Nataniel Costa. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, <s.d.> 247 p.

VOGT, Carlos A palavra envolvente. In: ———. *Linguagem, pragmática e ideologia.* São Paulo: Hucitec, 1980. p. 07-41.

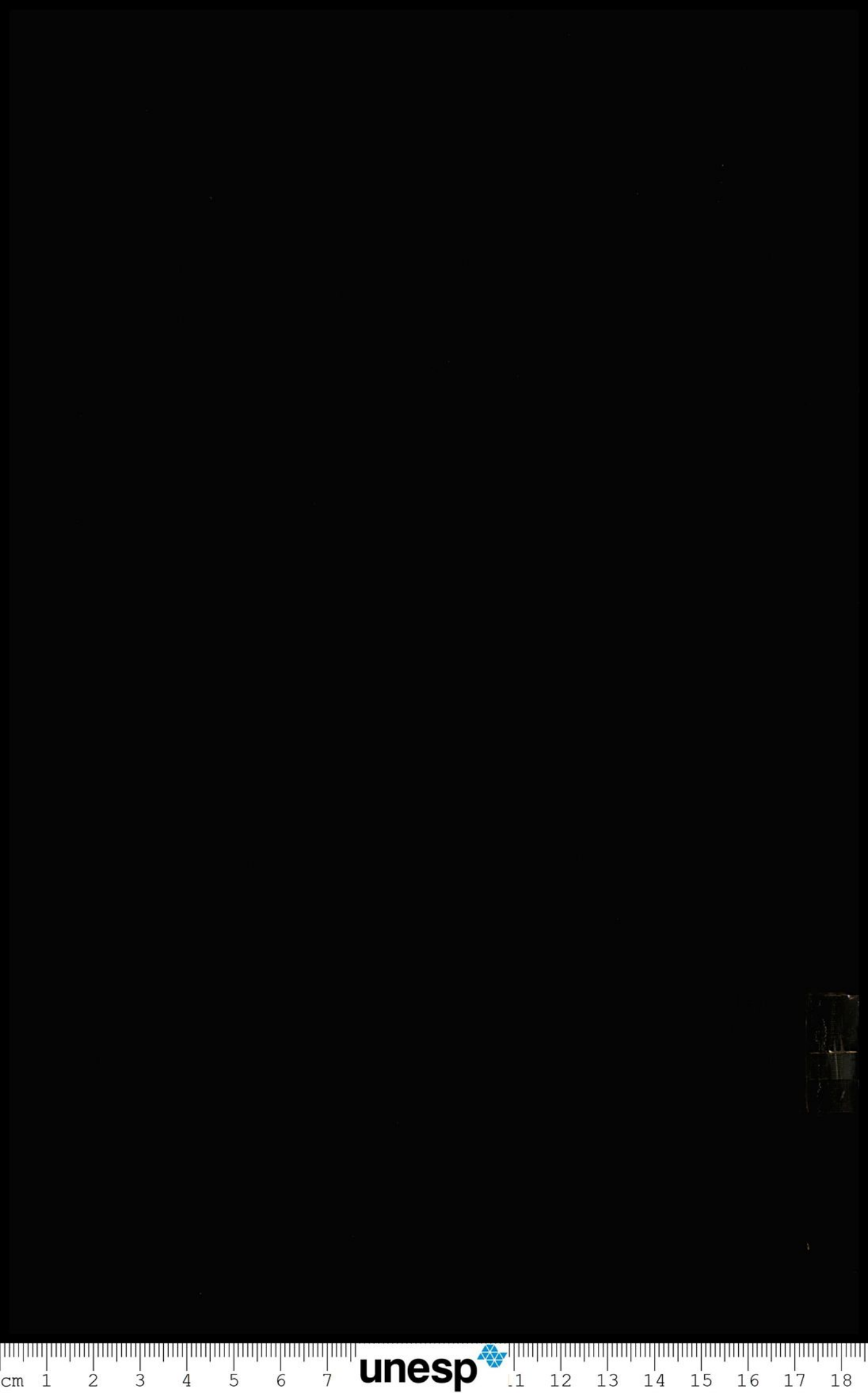
WELLEK, René e WARREN, Austin *Teoria da literatura.* Traduzido por José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América. 373 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig *Tractatus logico-philosophicus.* Traduzido, apresentado e estudo introdutório por Luiz Henrique Lopes dos Santos. [introdução de Bertrand Russell]. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 1994. 293 p.

WÖLFFLIN, Henrich *Conceitos fundamentais da História da arte.* Traduzido por

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

João Azenha Jr. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 278 p.


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18