



Resumo

O presente artigo tem por objetivo mostrar a atualidade da concepção estética de José Saramago expressa exemplarmente no conto “A oficina do escultor”, de seu livro *A Bagagem do Viajante*. É neste sentido que, situadas as problemáticas históricas da relação entre pintura e literatura, busca-se analisar o conto em suas ressonâncias com pensamentos modernos e contemporâneos, em especial aqueles de Georges Bataille, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Além de pressupor uma dissolução de fronteiras entre as artes, conclui-se que o texto de Saramago apresenta e defende uma estética da abertura, baseada no trabalho com as sensações e o erotismo, compreendido em seu amplo sentido.

Palavras-chave: José Saramago; Poética; Sensação; Erotismo; Abertura.

The esthetic of openness in “A oficina do escultor”

Abstract

This article aims to show the actuality of José Saramago's aesthetic conception, expressed in an exemplary way in the short story “A oficina do escultor”, from his book *A Bagagem do Viajante*. It is in this sense that, having placed the historical problems of the relationship between painting and literature, we seek to analyze the story in its resonances with modern and contemporary thoughts, especially those of Georges Bataille, Gilles Deleuze and Félix Guattari. In addition to presupposing a dissolution of boundaries between the arts, it is concluded that Saramago's text presents and defends an aesthetics of openness, based on working with sensations and eroticism, understood in its broadest sense.

Keywords: José Saramago; Poetics; Sensation; Eroticism; Openness.

ⁱ Docente do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontífice Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: annitamalufo@gmail.com

ⁱⁱ Mestrando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontífice Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: mateus.soares.rodrigues@hotmail.com

1. Territórios em disputa: as artes na tradição clássica

Este artigo pretende analisar o conto “A oficina do escultor”, incluído na obra *A bagagem do viajante* (1974), de José Saramago, no intento de apresentar os elementos de seu plano composicional que nos oferecem uma perspectiva contemporânea sobre o ato de criação nas artes, apontando para o que aqui definimos por uma estética da abertura. Com isso, sublinha-se o arrojo dos recursos estéticos empenhados pelo autor na elaboração da trama textual, bem como se vislumbram fronteiras limítrofes entre os territórios das artes, seus gêneros e processos criativos. Para tanto, vale salientar que Saramago toca em uma problemática das artes já presente desde a Grécia Antiga e retomada fortemente nos debates do Renascimento. Refazer tal percurso, ainda que de modo sucinto, pode ser uma interessante porta de entrada a nos levar à visão presente no conto em questão, ajudando-nos a argumentar a contemporaneidade da visão do autor, bem como as nuances que ele acrescenta à tradição que, desde cedo, preocupou-se com a relação entre as letras e a pintura.¹

Como a pintura, a poesia: uma das primeiras e obrigatórias referências no tema, a *Arte Poetica* de Horácio, irá marcar o tom inicial das discussões com seu *ut pictura poiesis*. A boa poesia seria aquela que mais se aproxima ao pictórico. Ela teria a capacidade de dar a ver, de modo nítido, tanto quanto a pintura, as coisas do mundo e do espírito. Para o universo dos modelos artísticos da Antiguidade Clássica, eram indistintamente imprescindíveis aos artistas os meios para a realização da mimesis, técnica sem a qual fazia-se impossível pretender qualquer expressão artística. Como se sabe, já está em Aristóteles, de que Horácio é herdeiro na constituição genealógica da tradição, a importância da imitação verossímil da natureza para a concepção do artifício. A *Poética* aristotélica foi importante responsável por introduzir o discernimento entre os gêneros poéticos, cuja discussão será fundamental para as artes renascentistas europeias, desenvolvidas sob a intensa influência da cultura clássica.

Os esforços empenhados pelo poeta deveriam ser baseados naquilo que *podia* ser o real: como exemplo desse raciocínio, sobrelevam-se os trechos da

¹ O presente artigo desdobra e aprofunda, com outros objetivos, algumas questões inicialmente abordadas em texto anterior de nossa autoria, “Poética e imagem: atos de criação e sensações no conto *A oficina do escultor*, de José Saramago”, publicado na revista *FronteiraZ*, n. 28 (2022).



Poética em que se distinguem as figuras do poeta e do historiador por meio das práticas que lhes incumbem – ao primeiro cabe o retrato de como se deram os acontecimentos, ao segundo a imitação daquilo que poderia ter sido:

Não é em metrificar ou não que diferem o poeta e o historiador: a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história do que sem ele (...) a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que poderiam acontecer (ARISTÓTELES, 1997, p. 28).

Igualmente, para Aristóteles, o artifício poético deveria ser realizado à imagem de um modelo, com base na emulação de poetas que constituam um horizonte desejável de qualidade artística. Reconhece-se elogio do filósofo ao poeta Sófocles como grande modelo trágico a ser reproduzido por aqueles que pretendem se inserir na tradição da poesia dramática grega – elege-se a tragédia *Édipo Rei* como um ideal da realização trágica na genealogia aristotélica.

Em sua *Retórica*, apesar da temática circunscrever-se no campo da teoria da argumentação, preceitos complementares a respeito das artes também são debatidos, discussão essa que contribui para formulações a respeito de premissas do processo criativo envolvido na produção de expressões associadas a esse pensamento – seja qual for a criação do artista, é necessário pensar em como ensinar e em como provocar admiração por meio da imitação e da emulação realizadas:

Por outro lado, uma vez que aprender e ter curiosidade por saber são prazerosos, conclui-se que, tudo que os imita deve ser prazeroso, do que são exemplos a pintura, a escultura e a poesia, e, em suma, todo produto da imitação habilidosa, mesmo que o objeto imitado, ele mesmo, não seja prazeroso. De fato, não o próprio objeto causador do prazer, mas a inferência pessoal do espectador, que faz se julgamento, e assim aprende alguma coisa nova. (ARISTÓTELES, 2013, p. 97)

Ao traduzir pressupostos poéticos e retóricos clássicos, de grande influência aristotélica, para a pintura do século XV, Leon Batista Alberti, que está entre os renascentes impactados pela tradição, destacou-se entre os tratadistas de seu tempo. O pintor e teórico italiano, em seu tratado *Da Pintura*, encerra ensinamentos a respeito da paridade que se deve à pintura diante das demais artes liberais e aconselha o pintor aprendiz no que concerne à relação que possa se estabelecer com poetas e oradores:

A companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela



composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma (ALBERTI, 2009, p. 128-129).

Chama a atenção aqui, portanto, o valor atribuído aos artistas da palavra. Contudo, Alberti não chega a inverter a hierarquia. Sendo um dos que contribuíram para o desenvolvimento de um embate interartes durante o curso do Renascimento, seguirá defendendo o privilégio do sentido da visão sobre os demais, como assinala Joana Matos Frias, para ele “os olhos são mais importantes do que os ouvidos” (FRIAS, 2019, p. 43). E ainda que afirme o valor que poetas e oradores trariam por si só, a concepção mimética das artes, que atua como base de seus argumentos, não o deixaria chegar a outra conclusão. A querela ainda irá, em seguida, se agravar por meio do *Paragone* proposto por Leonardo da Vinci, segundo o qual haveria um “papel superior da pintura sobre as outras artes – poesia incluída – no acesso à sabedoria e à verdade” (FRIAS, 2019, p. 42).

Os territórios das artes, ao longo da história, e conforme cada tratadista, teórico ou artista, travarão seus diálogos e disputadas das mais variadas formas. De todo modo, pode-se notar uma tendência à diferenciação e separação das atividades. E mesmo uma hierarquia na qual o poeta às vezes parece estar em dívida frente ao verdadeiro artista das imagens, o pintor. Enquanto o poeta precisa servir-se de imagens criadas por meio das figuras retóricas – comparação, metáfora ou descrição efrástica –, o pintor desfruta do contato direto com as imagens em si, e não suas emulações.² Ainda que a éfrase seja compreendida como símile à *evidentia* da retórica latina, das Instituições Retóricas, de Quintiliano – dispositivo capaz de conferir propriedade de testemunho ocular a uma imagem verbal descrita paulatina e minuciosamente –, ela não deixa de ficar atrás das ferramentas pictóricas, sendo uma emulação verbal de quadros inexistentes.

E, ainda, argumentava Da Vinci, enquanto o poeta depende de muitas operações para dar a ver, o pintor tem o poder de colocar a matéria diante dos olhos com imediatamente, ou seja, com muito mais potência e integridade. Enquanto um corpo é dimensionado palavra por palavra, membro a membro pela sintaxe do poeta, o pintor coloca-o diante dos olhos inteiramente e de uma vez só, à luz da divina proporção, composto em conjunto e apresentado num momento unívoco:

² Na explicação de Hansen: “definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura descrevendo quadros inexistentes com *enargéia*” (HANSEN, 2006, p. 86).



Mas da poesia a qual se tenha por estender à figuração de uma perfeita beleza, com a figuração particular de cada parte das quais se compõe a pintura em sua referida harmonia, não resulta a mesma graça como fizesse ouvir na música cada voz por si só em vários tempos, dos quais não comporia algum acorde, como se quiséssemos mostrar um rosto parte a parte, sempre recobrando aquelas que primeiramente se mostraram, manifestação que o esquecimento não deixa compor qualquer proporção de harmonia, porque o olho não o abraça (o rosto) com a virtude visual ao mesmo tempo (DA VINCI, 1947, p. 9, tradução nossa).

Em resumo dos desdobramentos do *Paragone* davinciano, a pintura superara a poesia em potência e, assim, teria passado a influenciá-la mais do que por ela foi influenciada. Não causa espanto, a partir disso, reconhecer tantas poéticas, daí concebidas, agrilhoadas à tarefa de produzir imagens, como se essa fosse sua finalidade última. Conforme aponta Joana Matos Frias (2019), tal posição se deve à forte influência da concepção mimética da arte, a que tão bem exemplifica a *Poética* aristotélica. Interessante notar também as formulações que, daí decorrentes, levam um Jacopo Mazzoni, no século XVI, a defender Dante aventando ser toda sua poesia “produção de imagens vívidas que se apresentam aos olhos da mente” (FRIAS, 2019, p. 45). Mesmo a defesa da poesia passa, sob essa ótica, então pelo critério da visualidade – ainda que, sob a pena de um neoplatonismo, uma visualidade mental, como bem salienta Frias, em uma “revisão explícita do raciocínio aristotélico, a imitação poética é enargeia” (2019, p. 45, grifos no original).

Séculos pospuseram-se desde então e, com eles, as práticas poéticas atreladas à produção de imagens, como ilustra Victor Chklovski em seu ensaio *Arte como Procedimento* (2019 [1917]), por meio da apresentação do raciocínio empregado pelos poetas simbolistas russos:

A conclusão de Potebnia, que se poderia reduzir a uma equação, "a poesia = a imagem", serviu de fundamento a toda teoria que afirma que a imagem = o símbolo, = a faculdade de a imagem tornar-se um predicado constante para sujeitos diferentes..." (CHKLOVSKI, 2019, p. 41).

A atitude de vanguarda ante o processo criativo, e, conseqüentemente, da crítica formal perante o texto, difere daquela preconizada pelo linguista Aleksandr Potebnia no século XIX, para quem poesia deveria ser imagem, sendo assim ainda bastante próximo aos preceitos clássicos. Chklovski, ao criticar Potebnia, oferece uma perspectiva outra à crítica literária de então, mais condizente com as obras de poetas de vanguarda e prosadores que então surgiam, em início do século XX. A arte, por



meio da sua capacidade de desautomatizar as vicissitudes da percepção ordinária, produz antes estranhamentos do que identificações com uma imagem ou uma Ideia. Para Chklovski, “o ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte” (CHKLOVSKI, 2019, p. 45). A visada do futuro, em lugar do passado, bem como a inclusão do imaginário e do inesperado e a necessidade de acordar o espectador de seus automatismos eram, assim, os traços marcantes de vanguarda, presentes no pensador russo.

Vale aqui mencionar que, ao pensar a poesia de maneira autônoma, Chklovski não defendia o abandono do uso da imagem enquanto recurso poético, tampouco implicava em condenar poetas que se valiam de recursos imagéticos. Ao invés da abolição da imagem, o que estava em jogo era uma viragem em seus usos:

Em outras palavras, a diferença entre o nosso ponto de vista e o de Potebnia pode ser formulado assim: a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento (CHKLOVSKI, 2019, p. 50).

A imagem poética passa aqui, com Chklovski e os Formalistas, a ser proposta enquanto modo de desfazer e não confirmar a compreensão e os significados. Ela é, portanto, uma imagem que parece saltar da lógica mimética, negando ou se desviando da representação. De modo que passa a ser “poética” a imagem que “cria” uma “percepção particular”, uma “visão” e não o reconhecimento e a confirmação do que o senso comum já sabe. Tem-se aqui um passo fundamental para uma concepção da imagem poética enquanto irrupção do novo, quebra da re-representação (ou cópia) do mundo: posto que é criação e não reconhecimento, é singularidade e não generalidade. Imagem esta que se relaciona com empreendimentos de poetas modernos como Rimbaud ou Mallarmé, os quais já propunham uma outra concepção em que a poesia, mas também as outras artes, se libertassem dos ditames da mimese clássica.



2. Fronteiras movediças: outra cartografia das arte para uma Estética da Abertura

A relação cultivada entre a literatura e as outras artes é caractere típico do experimentalismo e da contemporaneidade da obra de José Saramago, manifesto em parcela expressiva da totalidade de sua obra: da referência explícita no título *Manual de pintura e caligrafia* (1977), obra em que, mais detidamente, o autor discutiu as relações traçáveis entre pintura e literatura, à relação estabelecida entre a visão e a razão, em seu *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Sua presença na obra coletiva *Poética dos cinco sentidos* (1979) ainda confirma sua associação à multidisciplinariedade artística e a artistas, como Maria Velho da Costa, Augusto Abelaira, Nuno Bragança, Ana Hatherly e Isabel Nóbrega, que desse traço vários comungam para suas elaborações literárias, inclusa a por cada um realizada, como alegoria aos sentidos simbolizados nas seis tapeçarias reunidas sob o título *La Dame à la Licorne*. Mas é no rútilo tímido das obras ditas menores que se encontram as singularidades mais brutas e a diferença abundante de que se compõe o ato criativo em artes e sinais de suas concepções estéticas.

O livro *A Bagagem do Viajante*, no qual encontramos o texto que aqui nos interessa “A oficina do escultor”, apresenta-se como uma antologia de crônicas, publicadas por Saramago em jornais portugueses entre 1969 e 1972. Vale destacar a natureza desse gênero, associado à tipologia textual narrativa e que pertence ao universo do corriqueiro e seus acontecimentos ordinários, narrados por meio de uma linguagem coloquializada e descontraída, tipicamente prosaica. Ao mesmo tempo, como sabemos, e Antonio Candido (2003) já deixou registrado, a crônica, esse gênero considerado menor, parece conceder, ao menos nos escritores mais hábeis, a liberdade necessária para que grandes temas sejam tocados despreziosamente. Assim que esses breves e aparentemente despreziosos, textos imediatos, rápidos, e quando não escritos ao calor da hora, trazem no caso de Saramago um teor filosófico e poético que são marcas de seus romances de fôlego. Há um certo hibridismo de gênero em suas crônicas, fazendo com que esses breves escritos avizinhem-se à poesia, ao conto, ao ensaio, o que não nos permite categorizá-los definitivamente como crônicas, é o que dirá por exemplo Vera Bastazin:



A transmutação da crônica para o conto pode trazer consigo tanto a expressão lírica da palavra quanto a ironia ou dramaticidade da narrativa, de maneira que, entre uma e outra, qualquer forma plástica do discurso pode se fazer presente, retomando gêneros cujas modalidades são marcantes desde a Antigüidade. É o que se pode observar no conjunto de crônicas *A bagagem do viajante*, de José Saramago (1996). (BASTAZIN, 2006, p. 11)

Notamos por exemplo, nesses textos de Saramago, a predominância do tempo verbal do presente do indicativo, que, por si só, já contraria um dos elementos tradicionalmente tratados como constitutivos dos gêneros da tipologia narrativa – a predominância do pretérito. Esse procedimento não só desmobiliza as expectativas em relação aos acontecimentos encerrados por um enredo suspensivo, tipicamente concebido, como também submerge o leitor-viajante na urgência do agora – traço estilístico associado, pela própria tradição, à poesia lírica ou ao drama, como, aristotelicamente, argumenta Anatol Rosenfeld:

A Lírica tende a ser plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática) (ROSENFELD, 2006, p. 19).

Um avizinhamento à instantaneidade da lírica ou da dramática encontra recepção na crônica do fazer artístico, que não abandona seu projeto de registro cotidiano, mas modula-se à vida e ao espírito do artista, transgressor por excelência, e deixa seu fluxo levar-se pelo próprio tempo e espaço da criação de um escultor-poeta: receptor e irradiador de sensações desestabilizadoras da representação ideal das imagens, inclusas as imagens castiças dos gêneros.

O recurso da comparação irá predominar nas construções poéticas do conto. A oficina, alta como uma montanha em que o tempo escavou o portal de uma caverna e de onde é típica uma acústica singular e delicada, é aproximada de outras formas para que seja possível ao leitor não apenas dimensioná-la, mas vivenciá-la em seu corpo. A imagem da caverna, o ateliê como esse interior íntimo, é de tal modo descrita que se pode ao mesmo tempo escutar seus pequenos ruídos e sentir a sua temperatura na pele:

A oficina do escultor é alta como uma caverna que esvaziasse uma montanha. É também sonora como um poço, e os sons caem dentro dela de um modo redondo, líquido, e são como água fria salpicando um sino de cristal. Não é raro que a música encha todo este espaço. Então a oficina transforma-se em sala de concerto, em catedral, em vulcão, e a música abre-se como uma flor rubra e gigantesca debaixo de cujas pétalas curvamos a cabeça. Mas isto não é o trabalho. As esculturas



começadas, envolvidas como espectros em telas brancas, em sacos de plástico translúcido que dentro condensam a respiração do barro, esperam o gesto delicado que as despe como a um corpo vivo e as mãos capazes de esmagarem, no mesmo gesto, ou maciamente descobrirem a linha exacta (SARAMAGO, 1973, p. 102).

A voz narrativa é multissensorial, marcada por imagens conceituais, impressões cromáticas e sugestões sonoras – das quais se vale o autor para a sua composição estética e que sobressaltam a narrativa de maneira singular. A assimilação do espaço é o de uma oficina em efervescente transformação: para que o leitor sinta-se imerso nas próprias instalações do artista, onde esculturas que se comparam a espectros transpiram e são despedidas pelas mãos brutas ou hábeis do criador, “uma caverna como que se esvaziasse uma montanha”, uma “sala de concerto”, uma “catedral”, um “vulcão” e uma “flor rubra” sonora e imperiosa emprestam seus caracteres aos sentidos do leitor na configuração do espaço. Como diz Bastazin, compõe-se aqui uma singular imagem do vazio:

A oficina do escultor/escritor foi retirada de seu contexto habitual, revelando – a nós leitores – uma faceta insólita do espaço. O artista da palavra destruiu clichês, associações estereotipadas (por exemplo, caverna enquanto espaço vazio) e impôs uma complexa percepção sensorial, que propõe o vazio (!) como espaço de onde tudo existe em potencial – “como uma caverna que esvaziasse uma montanha” (SARAMAGO, 1996, p. 175) –, ou seja, espaço pleno que traz em suas entranhas a densidade de ‘todas as possibilidades’ (2006, p. 13)

As formas, preliminarmente despojadas dos seus movimentos metamórficos, por meio das quais o espaço é assimilado, são golfos, vacuidades, até o momento em que são preenchidas com som, ou em que gestam, ou em que desabrocham. São supostos receptáculos: tanto na catedral, lugar de celebração de cerimônias sacras, quanto na sala de concerto, espaço em que se realizam apresentações e ensaios musicais, há suposta falência do propósito a que eles se destinam, idealmente, nas hipóteses em que não forem povoados *por* alguém ou sem que *neles* algo se realize. Analogamente, vulcões controlados pelo seu tectonismo e pela solidificação de sua estrutura são considerados, pela geologia, inativos.

Na oficina do artista, sem o artista, não há arte, mas é da agitação sísmica do vulcão, do peristaltismo do mundo a contrair-se, que desabrocham os sons, como na flor vermelha deflagrada pelo texto e flagrante à criação do artista atento às contrações da natureza, bem como suas audições e visões, pelas quais o artífice é atravessado: “é a arte erótica que nos permite uma observação melhor das



funções da imagem. O objeto erótico é apresentado frequentemente como coisa jamais antes vista” (CHKLOVSKI, 1917, p. 51). Essa surpresa que afeta as sensações do corpo é a que o narrador-eu-lírico criado por Saramago nos introduz na oficina do escultor que se mostra e se abre em transformação de uma catedral-sala-de-música-vulcão cuja estrondosa erupção é como um concerto de sons aberto em botões rubros de flor – a abertura de uma flor qualquer seria suficiente para dar ignição à transformação da oficina e à abertura de sua música órfica, mas aqui, Saramago nos propõe sons vermelhos, propõe sutilmente que escutemos as cores, de uma cavidade, sacra e sonora, que se dilata e dilata sua música, ampla e escarlate – difundem-se sensações inseparáveis, e o plano estético do texto proporciona uma viagem imóvel enquanto o corpo se estremece, sinestesticamente, com o adentramento *na* e *da* oficina.

Há de se falar também, além da sinestesia, de uma sineidesia proposta pelo texto de Saramago: enquanto criação que mistura as formas dos gêneros “puros” e as imagens que dela irrompem, como algo novo – e, de certo modo, tal questão foi elaborada pelo cinema de maneira próxima. Como em um filme, o encadeamento de imagens justapostas no texto – caverna, sala de concerto, catedral, vulcão, flor rubra – engendra “o estabelecimento de um elemento qualitativo novo, uma nova imagem, um novo conceito” (EISENSTEIN, 2002, p. 212) e imprime movimento próprio, nuance à forma a princípio passiva, como nos *frames* de um filme analógico, projetados em alta velocidade e em sequência na tela – partículas de luz, fotogramas disparados através da escuridão que misturam imagens e, assim, criam movimentos e, ainda, conceitos.

Pensamos aqui com Gilles Deleuze e Félix Guattari, para quem haveria uma vizinhança entre arte e filosofia: as imagens sensíveis da arte sendo atravessadas por essa que é a criação própria da filosofia, os conceitos. Na concepção dos filósofos, os conceitos não seriam independentes das frases, das componentes linguísticas e de todo o plano em que eles se criam e se expressam.

Cada conceito será pois considerado como o ponto de coincidência, de condensação ou de acumulação de seus próprios componentes. O ponto conceitual não deixa de percorrer seus componentes, de subir e de descer neles. Cada componente, neste sentido, é um traço intensivo, uma ordenada intensiva que não deve ser apreendida nem como geral nem como particular, mas como uma pura e simples singularidade – “um” mundo possível, “um” rosto, “certas” palavras – que se particulariza ou se generaliza, segundo se lhe atribui valores variáveis ou se lhe designa



uma função constante. (...) O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos: algo de indiscernível, que é menos uma sinestesia que uma sineidesia. Um conceito é uma heterogênese, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança. (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 32)

Digamos então que, nesse aspecto, a crônica de Saramago, ao trabalhar com as imagens e metáforas toca esse ponto interseccional da arte com a filosofia, ou seja, do conceito/pensamento com a imagem/sensação, espraiando-se em camadas conceituais – assim como ele o fez em seu texto híbrido, composto com a multiplicidade de gêneros literários em avizinhamo limítrofe, concebendo assim seu texto simbiótico e singular.

Se retomarmos a análise do ato de criação *no* (e não *do*) texto, no instante dos primeiros impulsos criativos do escultor, a “folha que um gesto absurdamente calmo fixa na prancheta vertical, como se não fossem abrir-se no instante seguinte as portas do grande combate” (SARAMAGO, 1973, p. 102), tal qual a oficina, é alcançada pelo “braço armado do fragmento negro do carvão e com um movimento breve ou longo, mas seguríssimo como um estoque, abre no papel a *primeira cicatriz*” (SARAMAGO, 1973, p. 102, grifo nosso), pois, se caso “não quisermos dizer que vai começar uma cerimônia religiosa, diremos que é uma luta corpo a corpo” (SARAMAGO, 1973, p. 102).

Nota-se, nesse instante, um predomínio das metáforas, solventes dos conceitos uns nos outros, que se transmutam: da sacralidade na luta corporal, do amor em comunhão total no instante de criação, e deles todos entre si. Depende-se mutuamente da afinidade entre as forças internas e externas, tanto ao artista, quanto ao mundo que o circunda – e com que compõe. O ato de amor da criação é desencadeado: um grande encontro de linhas territoriais cruzadas entre si, múltipla e inclusivamente, que perpetuamente produzem intersecções em suas fronteiras, e são percebidas, anamorficamente, conforme nos debruçamos cada vez mais sobre a sua apreciação. O ato de criação mostra-se como um ato sensual potencialmente infinito, de investidas e recuos, mais uma vez composto pela diversidade nele envolvida e conseqüentemente – como a folha do criador que recebe a paciente agudez do carvão, mas o faz porque se abre sismicamente (e não por intrusão) e sorve do minério escuro os traços que lhe são concedidos:



O que desde o princípio é sensível no erotismo é o abalo, provocado por uma desordem pletórica, de uma ordem expressiva de uma realidade parcimoniosa, de uma realidade fechada (BATAILLE, 1987, p. 68).

Há um abalo: a desordem instituída pela abertura de uma cicatriz, um corte regenerado no lugar de uma ferida na folha de papel, já que “a atividade erótica nem sempre tem abertamente esse aspecto nefasto, nem sempre é essa fissura; mas, profundamente, secretamente, essa fissura que é própria da sensualidade humana é a mola do prazer” (BATAILLE, 1987, p. 69). A fenda velada pela fina pele de uma cicatriz sabota o código da linguagem, configura um ardil à obviedade linguageira que presumiria uma ferida em seu lugar. Tem-se uma imagem como aquelas das quais falava Chklovski, que turva a significação e prolonga o prazer estético.

Outro artifício se esconde nessa cicatriz: o numeral ordinal, *primeira* (“... abre no papel a primeira cicatriz”), índice do alto grau de concentração do texto, já que, com ele, mesmo sem a reiteração do procedimento de abertura, corte, cisão, objetivamente explicitado, presumem-se outras investidas dessa mesma natureza sobre o papel. Um mecanismo particular à elaboração do conto se faz presente, neste ponto. Pensamos aqui tratar-se de fato de um texto de “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão literária”, seguindo a definição de Cortázar (1974, p. 149). Encontra-se aqui, no gesto de escrita, a condensação de que fala Cortázar, responsável pela “abertura” do conto: “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “*abertura*”” (CORTÁZAR, 1974, p. 152, grifo nosso). A articulação da cicatriz, dessa estranha fissão complacente, intensificadora da sugestão erótica e potencializadora das sensações do texto de Saramago, parece condensar a imagem da abertura: o desenvolvimento do texto em contração e expansão simultâneas, que sem abrir mão de seu adensamento, desdobra o ato de criação:

Todo o desenho será um jogo de fintas, de avanços e recuos rápidos, até ao momento em que o objecto se rende, em que a distância se reduz e o escultor *esquece o modelo já apreendido* definitivamente e dialoga rosto-a-rosto com a *imagem possuída* (SARAMAGO, 1973, p. 102, grifos nossos).

Encontra-se, pois, uma “imagem possuída”, em transe, cuja visão propiciada sem representação, sem ideia que a preceda, tanto no processo criativo da



personagem escultora, quanto na própria criação metalinguística de Saramago, restituiu-se pela operação desencadeadora da criação e de suas visões de si em diferenciação que se deformam mutuamente. Neste ponto, associaríamos a concepção dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari que ratifica nosso raciocínio, uma vez que amplia a imagem artística ao campo das sensações – e essas, para eles, extrapolam os sentidos e remetem-nos a uma sinestesia que se dá para além de sujeito e objeto:

A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 233).

Os perceptos, se seguirmos o pensamento de Deleuze e Guattari (2010), são percepções outras, vivências de uma experiência invivível, mas por meio de uma expressão intensificadora do real imanente. No plano de composição da arte, há que se criar perceptos, que extrapolam o vivido e são uma criação de novas percepções, assubjetivas: essa é a criação dos blocos de sensação, criação própria à arte segundo os filósofos e exemplificada pela música escarlata ressoada na oficina. Há, pois, uma transformação do real, uma metamorfose de uma sensação inicialmente vivida para o seu devir, multiplicando suas conexões – do vivido para o invivível capturado do caos; do sensório corpóreo para o sensório estético; do gênero conhecido para a criação:

Parece-nos que é um engano de Lorenz, querer explicar o território por uma evolução das funções: nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos (conceito filosófico de território). O Scenopoietes dentirostris, pássaro das florestas chuvosas da Austrália, faz cair da árvore as folhas que corta cada manhã, vira-as para que sua face interna mais pálida contraste com a terra, constrói para si assim uma cena como um ready-made, e canta exatamente em cima, sobre um cipó ou um galho, um canto complexo composto de suas próprias notas e das de outros pássaros, que imita nos intervalos, mostrando a raiz amarela das plumas sob seu bico: é um artista completo. Não são as sinestesias em plena carne, são estes blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total. Estes blocos são ritornelos; mas há também ritornelos posturais e de cores; e tanto posturas quanto cores se introduzem sempre nos ritornelos. Reverências e posições eretas, rondas, traços de cores (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 238).

E é no seu constructo mutável irradiador de sensações que o texto cumpre com a sua função artística, de criar afectos e perceptos os quais



proporcionem, por sua vez, sensações estéticas desorganizantes do senso comum, capazes de vislumbrar novos mundos possíveis – leia-se um devir não dominante, um devir menor, pois o mundo está dado por determinações e paradigmas que aprisionam a existência e subtraem a diferença. O artista foge do eu e da identidade e rumo a uma forma outra, um ser outro, uma outra forma de vida possível extraída da virtualidade total – “o afecto não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não humano no homem” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 204). Seus trânsitos artísticos se conduzem e são conduzidos por fluxos de sensações que desconcertam a imaginação e os sentidos para assim reconfigurarem o grande artista criador, seu ato, sua obra e a relação que ambos mantêm:

São gênios híbridos [os artistas], que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu “atletismo” *para instalarem-se na própria diferença*, acrobatas esquartejados num malabarismo perpétuo (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 82, grifo nosso).

O artista contemporâneo, portanto, seja escritor e/ou escultor, precisa atingir os limites do corpo, da linguagem, das instituições, das disciplinas e gêneros, para criar, pois pretende sempre instalar-se e instalar sua linguagem na dobra mais sensível esteticamente – “o limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 9). Por meio da perspectiva oferecida pela sua fronteira, seu entrelugar, “um fora mais longínquo que toda forma de exterioridade e um dentro mais profundo que todo o mundo interior” (DELEUZE, 1992, p. 79), reprograma-se o corpo com o abalo do sistema nervoso causado pela sensação desorganizadora e inextrincável. O código se fende, pois seus recursos verbais e imagéticos não servem somente ao ver ou ao ouvir, respectiva e aprioristicamente, não possuem destino pressuposto e nem competem – estiram os limites da sensibilidade.

A abertura dá-se de antemão, entre códigos, territórios, sujeitos. Assim, se realizarmos novamente o movimento de aproximação entre pictórico e poético, autorizam-se relações outras entre esses territórios artísticos: as operações desencadeadoras da erótica cicatriz, aberta na linguagem e na folha, por Saramago e seu artista, e da extrapolação da boca pelo grito de Inocêncio X, pintada por Francis Bacon, possuiriam resultados análogos. Para Deleuze, Bacon “quis pintar o grito mais



do que o horror” (DELEUZE, 1981, p. 20). Argumento este ratificado pelos comentários do pintor que nos ajudam a assimilar o efeito causado por um dos seus quadros e que assinalam seu estilo, diz Bacon: “é como se equilibrar numa corda colocada entre a pintura figurativa e a abstração” (SILVESTRE, 1995, p. 12).

Tal qual o Papa Inocência X, de Francis Bacon, no instante em que seu grito, mesmo inaudível, territorializa o espaço da tela ao mesmo passo que seu corpo é verticalmente penetrado e deformado pelas forças plásticas exteriores à figura no momento de sua abertura, a palpitação das altas paredes da oficina desabrochada musicalmente compõe com o artista uma atmosfera mista e comporta-se sinergicamente à abertura da folha ao carvão, propiciando a visão das forças que atravessam e dão impulso à vaga figura do artista no instante do ato de criação, da abertura da cicatriz:

Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos — sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização. "Perspectiva de um quarto com seus habitantes" (Klee). Cada território, cada habitat junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço-temporais, mas qualitativos: por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afectos. E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 238).

A estética aproxima-se aqui de uma circulação intensa entre territórios, sempre heterogêneos e em movimento. O corpo assujeitado está aberto para os atravessamentos do momento de criação sem perder em ação, e é alheio à dicotomia estabelecida entre o sujeito, e seu fechamento, e o objeto por ele evocado, sempre pretérito e passivo. É neste sentido que se pode pensar em uma estética da abertura, que se distingue do imobilismo dos elementos envolvidos na representação mimética de Aristóteles ou da supremacia do sentido da visão que dominou certas teorias clássicas. E se a operação de Leonardo Da Vinci pretender colocar diante dos olhos o objeto vivificado, é pelo ato erótico de abertura da fissura estética da criação que nos incluímos nele para sua experimentação, em sua multiplicidade de visões e audições emaranhadas e com todos os nossos sentidos, esteticamente.

A partir daí, já não se trata de uma disputa entre as artes ou os artistas. O ato criador pensado assim, e posto em cena por Saramago, caracteriza-se pelo cruzamento de visões e audições intervistas e ouvidas pelo artista, tido aqui como



aquele que desde sempre se instaura nas passagens, nos lugares de trânsito e mobilidade entre os territórios das artes e disciplinas. Sob um novo ponto de vista, agencia os elementos outrora em conflito ou secção intransponível e abre os contornos, amplia as possíveis conexões entre terras e vizinhanças. A partir do momento em que nos instalamos do ponto de vista das sensações e de sua gênese no ato criador, os gêneros são postos em crise e perdem suas identidades e predeterminações diante de uma estética da abertura.

Referências

ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Edipro, 2009.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2013.

ARISTÓTELES. Poética. In: **A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BASTAZIN, Vera. José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários. In: **Nau Literária**, v. 2, n. 2, UFRGS, jul./dez./ 2006.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: **Para gostar de ler: crônica**. Volume 5. São Paulo: Ática 2003.

CHKLOVSKI, Victor. Arte como procedimento. Tradução Molina, D. G. **RUS**, 10 (14), 2019 [1917], p. 153-176. <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DA VINCI, Leonardo. **Trattato della Pittura**. Lanciano: Carabba Editore, 1947.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.



DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon, Logique de la Sensation**. Paris: Aux Éditions de la Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

FRIAS, Joana Matos. **O murmúrio das imagens I – Poéticas da evidência**. Porto: Afrontamento, 2019.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, (71), 2006, p. 85-105. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi71p85-105>.

QUINTILIANO. **Instituições Retóricas, Tomo III**. Tradução Bruno Fregni Basseto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ROMANO, E.; LI CAUSI, P.; MARINO, R., e FORMISANO, M. **Marco Tullio Cicerone. De oratore (traduzione e commento)**. Alessandria: Editori dell'Orso, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. Lisboa: Editora Futura, 1973.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SARAMAGO, José et al. **Poética dos cinco sentidos**. Lisboa: Bertrand, 1979.

SYLVESTER, David. **Interviews with Francis Bacon**. London: Thames & Hudson Ltd., 1995.

Recebido em 09 de abril de 2022.

Aprovado em 02 de junho de 2022.

