



## Da pré-história à história: semiótica do corpo no *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago

*From pre-history to history: semiotics of the body in José Saramago's Manual de Pintura e Caligrafia*

José Leite de Oliveira Jr\*

### Resumo

Partindo do pressuposto semiótico de que o corpo é lugar de construção do sentido e de que a obra de arte é também um corpo, propõe-se uma investigação do *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, primeiro romance da fase madura de José Saramago. Nessa obra, uma das mais notáveis pelo exercício metalinguístico que desenvolve, o protagonista trava uma batalha corporal para encontrar-se como sujeito histórico, valendo-se da relação interdiscursiva entre pintura e literatura. O texto desenvolve um percurso dialético de negação e afirmação do gênero pictórico do retrato. O retrato negado é aquele feito por encomenda para o cliente burguês, sendo forma figurativa de seus valores de classe social. A negação do retrato faz o pintor dedicar-se à escrita, que lhe proporciona uma longa autocrítica, e, com apoio no texto de Marx, ele chega à percepção do sentido histórico de seu trabalho. Feito isso, o narrador H. sente-se preparado para retomar a pintura do retrato, desta feita o autorretrato, obra qualitativamente superior, pois representa a liberação do trabalho artístico e estampa a imagem de um corpo ideologicamente insubmisso.

**Palavras-chave:** Romance de Saramago. Literatura e pintura. Semiótica literária. Ideologia. Historicidade.

### Abstract

*Starting from the semiotic assumption that the body is a place of construction of meaning and that the work of art is also a body, we propose an investigation of the Manual de pintura e caligrafia, de 1977, the first novel of the mature phase of José Saramago. In this work, one of the most notable for the metalinguistic exercise he develops, the protagonist experiences a physical battle to find himself as a historical subject, based on the interdiscursive relationship between painting and literature. The text develops a dialectical course of negation and affirmation of the pictorial genre of the portrait. The portrait denied is one made to order for the bourgeois client, because it is a figurative form of the values of this social class. This rejection of the portrait leads the painter to dedicate himself to writing, which gives him a long self-criticism and, with support in Marx's text, he comes to the perception of the historical meaning of his work. After this, the narrator and protractor H. is prepared to return to the portrait painting, this time a self-portrait, a qualitatively superior work, because it represents the liberation of the artistic work and marks the image of an ideologically insubmissible body.*

**Keywords:** Saramago's novel. Literature and painting. Literary semiotics. Ideology. Historicity.

### O corpo como lugar de construção do sentido

O sentido do corpo transcende os sentidos pelos quais o corpo interage com o corpo do mundo e com os corpos que o povoam. As percepções sensoriais só fazem realmente sentido como uma construção signíca, ou seja, quando a uma sensação é atribuído um significado, entendido este como uma abstração socialmente convencionalizada transportável de corpo para corpo, ou seja, pela comunicação, que é a ação de tornar comum o particular e vice-versa.

As acepções trazidas pelo *Aulete* (2014) para o verbete com a entrada *sentido*, separada a categoria do substantivo, atestam a polissemia dessa palavra, que oscila entre semas sensoriais e semas cognitivos. A definição 9 do verbete traz a conotação sensorial, referente à apreensão que o corpo, humano ou não, faz pelo sistema nervoso: “9. A faculdade que tem (sic) o homem e os animais de receberem as impressões externas por meio de certos órgãos: Os sentidos são cinco: a visão, a audição, o olfato, o paladar e o tato”. As definições 14 e 15 apresentam a noção extensiva do corpo

---

\* Professor Doutor da Universidade Federal do Ceará. Contato: leiteufc@gmail.com

sígnico, ou seja, a ligação da apreensão sensorial com uma semiose<sup>1</sup>: “14. P.ext. Significação de uma palavra ou de um discurso; espírito, pensamento oculto; interpretação que se pode dar a uma proposição: o sentido da lei. 16. Acepção, definição: Cada palavra tem o seu sentido próprio.” Já nas entradas 11 e 12 aparecem definições que se identificam com o conceito semiótico do fazer interpretativo<sup>2</sup>: “11. Faculdade de julgar; razão, bom senso, entendimento. 12. Fil. Ideia, ponto de vista; direção, pensamento; mira, intento; tema: O sentido principal da obra resume-se no princípio da livre concorrência.” O corpo considerado em si mesmo é um corpo sem sentido e, por extensão, as sensações desse corpo ensimesmado também não se revestem de sentido. Para usar uma analogia linguística, o corpo individual que faz sentido é uma atualização dos sentidos compartilhados pelo corpo social, assim como a palavra individual (fala) é a corporificação de um sistema social (língua).

Considerando o corpo diacronicamente, ocorre-me a relação entre ontogênese e filogênese, tão cara à teoria piagetiana. Aprendi com Lauro de Oliveira Lima<sup>3</sup> que a ontogênese recapitula a filogênese. Ao mesmo tempo individual e coletivo, sincrônico e diacrônico, o corpo interage com os estímulos que recebe com certo discernimento e relativa autonomia. O corpo não é uma caixa de processamento mecânico entre dados de entrada e de saída. Para comprovar isso com um exemplo linguístico, o referido pedagogo observa que uma criança não é passiva em relação à linguagem que ouve dos adultos. Quando uma criança diz “fazi” no lugar de “fiz”, não leva em conta apenas o que ouviu, considerando que o adulto usa a forma irregular “fiz”, mas efetivamente intui o “paradigma regular [do pretérito perfeito] dos verbos em *er*, como *comi*, *bebi*, etc.”. Ele explica que “A mente não está, assim, tão à disposição das influências do meio (estímulo) como supõem, ingenuamente, os comportamentalistas: o estímulo só ‘estimula’ se o organismo (mente) estiver preparado (necessidade) para recebê-lo (o organismo é que procura o ‘estímulo’: ‘no começo está a resposta’).” (LIMA, 1980, p. 25) Como se vê, o estímulo em si também nada diz. O que diz o estímulo – visual, auditivo, tátil, olfativo, gustativo – é o que se diz desse estímulo ou por meio dele. Enfim, no corpo processam-se as sensações, mas somente aquelas que corresponderem a um paradigma proposto pelo corpo social (código) fazem realmente sentido. O exemplo ilustra que a criança já percebe o paradigma, a convenção, e com a idade deduzirá que há exceções que perturbam a regra, sendo necessários anos de aprendizagem do chamado padrão culto da língua.

O corpo que faz sentido é o que se constitui como signo para compartilhar-se e propor signos para serem compartilhados. O corpo, até para saber sobre si, deve estranhar-se e interagir cognitivamente com esse estranho, esse corpo estranho que o habita, ou seja, entranhar-se e estranhar-se<sup>4</sup> são operações cognitivas indissociáveis. Enfim, o corpo que experimenta a disjunção de si, seja para a compreensão dos corpos que habitam o mundo, seja para a compreensão do estranho que em si se corporifica, acaba por reconstruir o significado de si mesmo. Se ainda parece extravagante considerar o corpo como signo, faço lembrar que o próprio Saussure recusa uma relação mecânica no conceito que propõe sobre o signo linguístico. Para ele, “o signo linguístico une não uma coisa a uma palavra, mas um conceito a uma imagem acústica. Ela [a imagem acústica] não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos [...]” (SAUSSURE, 2006, p. 80) Mesmo no seu aspecto sensorial, já se constata a impenetrabilidade da realidade física “pura” à construção do sentido. O estímulo acústico já é traduzido em “impressão” para que possa ser apreendido como coisa significante, associando-se assim a um significado.

Mas o signo não é só uma palavra. A própria dinâmica do discurso estabelece essa relação de atribuição de um significado S a uma imagem I. Por exemplo, a anáfora, aqui entendida como mecanismo de coesão textual<sup>5</sup>, é uma construção de sentido (S) para um segmento de texto com base em imagens (I) suscitadas antecipadamente no texto. Como Saussure não inventou isso, mas o explicitou, quero crer que tal mecanismo já aparece, por exemplo, na definição de *raciocínio* dada por Aristóteles: “Ora, o raciocínio [demonstrativo ou dialético] é um argumento

<sup>1</sup> Também entendida por função semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 448).

<sup>2</sup> Para Greimas e Courtés (2008, p. 271) o fazer interpretativo é o esforço de percepção da imanência: “Na medida em que todo enunciado recebido se apresenta como uma manifestação, o papel do fazer interpretativo consiste em lhe conceder o estatuto da imanência (do ser ou do não-ser)”. Esse fazer pode assumir várias formas discursivas, já que por ele se experimenta de algum modo a competência epistêmica do sujeito: “O fazer cognitivo de interpretação, suscetível de expansões, frequentemente toma a forma de programas cognitivos complexos, e até pode recobrir discursos inteiros (comentários, críticas, certas formas de discurso científico, etc.).”

<sup>3</sup> Pedagogo que concebeu o método psicogenético baseado nas pesquisas de Jean Piaget.

<sup>4</sup> Não há como deixar de lembrar a publicidade da Coca-Cola atribuída a Fernando Pessoa: “Primeiro estranha-se. Depois entranha-se.” O refrigerante era desconhecido em Portugal, tendo sido, num primeiro momento, proibido pelas autoridades sanitárias do país (o carregamento foi jogado ao mar), seja pelo fato de o nome sugerir o estupefaciente, seja pela fraude de não estar o prometido estimulante em sua composição.

<sup>5</sup> Greimas e Courtés (2008, p. 28) definem a anáfora como uma “relação de identidade parcial que se estabelece no discurso no eixo sintagmático, entre dois termos, servindo para vincular dois enunciados, dois parágrafos, etc.”

em que, estabelecidas certas coisas [I], outras coisas diferentes se deduzem necessariamente das primeiras [S].” (ARISTÓTELES, 1987, p. 32)

É sobre esse corpo sógnico que falo, é sobre esse corpo colocado em discurso que trata este texto: o corpo do animal social, histórico e, por que não dizer, à maneira de Aristóteles, o corpo do animal político.

## O sentido do *corpus*

Para tratar desse corpo e sua relação com a arte, separo como *corpus* o *Manual de pintura e caligrafia*<sup>6</sup>, opção que se justifica pelo papel matricial desse romance no prolífico trabalho do ficcionista. Não compartilho a concepção positivista de *corpus*, a que traz a crença na “exaustividade (regra de constituição da coleção e da instrução para o analista)”, contentando-me com uma “adequação” sem pretensões de “verdade”, ao optar por um *corpus* “limitado, aberto e representativo”, conforme textualizam os semioticistas Greimas e Courtés (2008, p. 104-105). Limitado, pois considero uma entre inúmeras possibilidades de investigação do romance em foco; aberto, pois farei oportunas ligações com outras obras do autor; e representativo, pela experiência instauradora que essa obra proporcionou ao Saramago maduro.

A propósito da ilusão de exaustividade e da enganosa impressão de que um texto literário, como um romance, seja uma obra acabada, concordamos com Balibar e Macherey (1976, p. 36):

O texto é produzido em condições que o representam como uma obra acabada que manifesta uma ordem essencial que exprime um projeto subjectivo ou o espírito de um tempo em relação aos quais nos podemos identificar desde logo numa leitura sábia ou ingênua. Mas em si mesmo o texto não é nada disso; pelo contrário, é materialmente incompleto, dispar, incoerente, porque resulta da eficácia conflitual, contraditória, de um ou de vários processos reais sobrepostos que nele não desaparecem, salvo de maneira imaginária.

Tudo isso faz sentido, especialmente se for considerado o trabalho de experimentação literária de Saramago. Os títulos de alguns romances, aliás, já insinuam a ideia de obra em construção e de uma escritura de aprendizagem, sendo notório o valor preditivo de lexicalizações como “manual”, no caso do MPC, ou de “ensaio”, num *Ensaio sobre a cegueira* ou num *Ensaio sobre a lucidez*. Trata-se de uma escrita que não se assume como algo pronto, bem ao contrário da proposta bilaciana (BILAC, 1919, p. 118-119), expressa no soneto “A um poeta”, segundo a qual a obra não deve deixar as marcas do trabalho. Para o poeta parnasiano, impõe-se que “na forma se disfarce o emprego / Do esforço”, não devendo esta construção “lembrar os andaimes do edifício”, ou seja, há uma crença na “obra acabada” e uma total descrença no valor do trabalho como processo transformador.

Há que se ponderar, no entanto, que, por mais que a escritura de Saramago se assumia como um trabalho voltado para o desmascaramento ideológico, ela não está isenta de contradições. Em outras palavras, “o texto literário não é tanto a *expressão* de uma ideologia [...] mas a sua *encenação*, a sua exibição, operação na qual a ideologia se volta de certa maneira contra si mesma” (BALIBAR; MACHEREY 1976, p. 38). A obra artística é sempre um corpo em construção, ou, com maior apuro terminológico, um metacorpo que incorpora mimetismos individuais, segundo o termo vida-morte, ou sociais, segundo o termo natureza-cultura<sup>7</sup>. E mais: a obra artística é um trabalho, portanto pressupõe uma operação de um corpo sobre um *corpus*, segundo um modo de produção (técnica de intervenção sobre a matéria) e uma relação de produção (funções e hierarquia) particulares. Nesta investigação, que se propõe como semiótica, interessa sobretudo o modo de produção da obra, a lavra da palavra e a produção de seus sentidos de conotação histórica.

## Um não à pintura

No MPC, desenvolve-se uma luta corporal. Não uma luta física, mas uma luta entre o corpo e sua representação artística, tudo decorrente do estranhamento de um pintor que já não vê sentido no seu trabalho, que consiste em pintar retratos por encomenda:

<sup>6</sup> Usarei a forma abreviada MPC.

<sup>7</sup> São termos complexos (implicados por negação recíproca) chamados universais, são os mais abstratos na geração do sentido. Greimas e Courtés (2008, p. 522) consideram “como universais *ad hoc* as categorias *vida/morte* e *natureza/cultura*, julgando sejam aptas a servir de ponto de partida para a análise de universos semânticos”.

Mal vai porém ao pintor, ou dizendo mais rigorosamente, pior vai porém ao pintor, se, tendo de pintar um retrato, descobre que tudo quanto lançou na tela é cor anárquica e desenho louco, e que o conjunto de manchas só reproduz do modelo uma semelhança que a este satisfaz, mas ao pintor não (MPC, p. 641).

E não é só o sentido da composição que lhe desagrada. Também lhe é desagradável a redução mercantil da obra, que parece assombrar sua consciência:

Creio que isto acontece na maior parte dos casos, mas, porque a semelhança lisonjeia e justifica o pagamento, o modelo transporta para casa aquela sua imagem supostamente ideal e o pintor suspira de alívio, liberto da assombração irónica que lhe estava queimando as noites e os dias. Quando o quadro já pronto se demora, é como se girasse no seu eixo vertical e virasse para o pintor os olhos acusativos: poderia chamar-se-lhe fantasma se não tivesse ficado já dito que é assombração. (MPC, p. 641).

A hesitação particular de H. encontra ecos históricos, como a referência a uma obra conhecida, *O pintor e o comprador*, de Pieter Bruegel. Santos e Limoli (2012, p. 318) reconhecem nesse vínculo histórico um momento decisivo na definição do argumento desenvolvido no MPC:

Ainda confuso, após inúmeras tentativas, resolve “fazer correr” a primeira pincelada. A situação leva-o à lembrança de um desenho, denominado *O pintor e o comprador*, de Pieter Bruegel. Neste momento, erige-se o primeiro encontro, dentre muitos outros pelo romance afora, entre o verbal e o não verbal.

Insatisfeito com seu trabalho, ele tenta recolocar o problema da representação e do conhecimento do corpo pela pintura, procurando fazer uma segunda versão para o quadro encomendado pelo cliente S., cujo corpo passa a ser mais atentamente examinado pelo pintor.

A tempo, o uso da inicial no lugar do nome não é uma casualidade. Usar uma letra no lugar do nome é uma forma de simbolizar uma incompletude. Esse uso é comum quando o narrador quer sugerir o anonimato de uma personagem, mas não é esse o caso. No MPC a substituição do nome próprio pela inicial sugere um esvaziamento de sentido do nome, já que esse sentido está em construção. Um nome intencionalmente incompleto equivale ao apagamento do corpo que o nome representa:

S. é uma inicial vazia que só eu posso encher com o que saberei e com o que inventarei, como inventei o Senado e o Povo Romano, mas em relação a S. não será traçado o risco que separa o sabido do inventado. Qualquer nome começado por aquela inicial pode ser o nome de S. Todos são sabidos e todos são inventados, porém nenhum nome será dado a S.: é a possibilidade de todos eles que torna impossível a escolha de um. Conheço a minha razão e confirmo-a já (MPC, p. 655).

O narrador sabe que está diante de um trabalho (de busca de sentido), por isso confere materialidade tátil ao significante sonoro com o recurso de uma metonímia: “Basta moer os sons que são os nomes que a seguir vão escritos para reconhecer o que é o vazio de um nome acabado.” (MPC, p. 655) E o resultado é a multiplicação de nomes iniciados por S, numa lista cuja disposição em ordem alfabética não esconde uma inquietante dissolução de antagonismos ideológicos, a que não escaparia a própria consistência ideológica do autor (que também precisa estranhar-se ideologicamente), do contrário não estariam no mesmo rol Salazar e Saramago:

Posso eu escolher qualquer destes para S. (esse)?: Sá Saavedra Sabino Sacadura Salazar Saldanha Salema Salomão Salústio Sampaio Sancho Santo Saraiva Saramago Saul Seabra Sebastião Secundino Seleuco Semprônio Sena Séneca Sepúlveda Serafim Sérgio Serzedelo Sidónio Sigismundo Silvério Silvino Silva Sílvio Sisenando Sísifo Soares Sobral Sócrates Soeiro Sófocles Solimão Soropita Sousa Souto Suetónio Suleimão Sulpício (MPC, p. 655-656).

Como conhecer o outro implica conhecer-se, o protagonista apresenta-se como H., justificando assim essa forma abreviada: “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<sup>8</sup>, e, por isso, o que mais dirá de si (dará de si).” (MPC, p. 656) Esse vazio será preenchido mais adiante no enredo, após o exercício de construção de uma consciência de si, homóloga à consciência de classe, é importante que se diga, pelo reconhecimento do significado do trabalho (artístico, neste caso).

---

<sup>8</sup> A propósito da condição secreta assumida pelo narrador, não custa lembrar a modalidade veridictória do segredo: “No quadrado semiótico das modalidades veridictórias, designa-se com o nome de *segredo* o termo complementar que subsume os termos *ser* e *não-parecer* situados na dêixis positiva.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 428) Nos esquemas narrativos, não é rara essa condição de segredo assumida pelo herói. O caso que me vem imediatamente à memória é a *Odisseia*, em que a condição secreta de Ulisses precede a retomada de seu poder em Ítaca.

Não é por acaso que a mão, associada metonimicamente ao trabalho, acabaria representando a imagem de um corpo finalmente reintegrado:

Desvio os olhos do papel e vejo a minha mão mover-se sob a luz. Vejo a pele já frouxa em certos lugares e movimentos, vejo a rede das veias, os pêlos, o preguiçoso das articulações dos dedos, sinto nos olhos a encurvada dureza das unhas como um escudo, e sei que nunca senti este pouco tão meu. Movo a mão e sei que é a minha vontade que a move, que sou eu essa vontade e esta mão. (MPC, p. 843)

A luta corporal, posta em homologia com a luta de classes, deixa evidente o viés ideológico do discurso. Exemplo disso é esta alegoria de conotação histórica: “S. aceitou mandar construir a sua pirâmide funerária e eu fui escolhido [...] para abrir as câmaras secretas e selá-las.” (MPC, p. 657) Colocada em analogia com a pintura de retrato por encomenda, a figura alegórica ridiculariza a hierarquia do contrato de trabalho. Mesmo sendo um trabalho artístico, pretensamente livre, o que predomina é a relação coercitiva do poder de uma classe sobre a outra.

Fracassada a tentativa de um segundo retrato, o narrador H. procura estudar S. pela escrita, a fim de entender melhor seu inimigo de classe. A escrita toma o lugar do pincel, desenvolvendo-se uma descrição dos traços físicos de S.:

S. é de estatura mediana, sólido, em forma perfeita (segundo julgo ver) para os quarenta anos que parece. Tem os cabelos brancos suficientes para lhe favorecer o enquadramento do rosto, e daria um esplêndido modelo para publicidade de produtos simultaneamente requintados e campestres, como cachimbos, espingardas, fatos de *tweed* (palavra inglesa que designa um tecido de lã, bastante grosso e muito maleável, fabricado na Escócia), carros luxuosamente utilitários, férias / na neve ou na Camargue (França, sul). (MPC, p. 650-651)

Não deixam de aparecer digressões que associam a imagem física ao imaginário cinematográfico, segundo o padrão da indústria cultural norte-americana: “[S.] Tem, em suma, a orografia de rosto que os homens ambicionam porque o cinema americano a divulgou” (MPC, p. 651). Mas essa máscara não resiste ao confronto com a realidade da vida cotidiana: “A vida é muito mais feita de banalidade, de palidez, de barba mal rapada ou mal crescida, de hálito sem frescura, de cheiro de corpo nem sempre lavado.” (MPC, p. 651)

O pintor acaba concluindo que o texto descritivo que tomou o lugar do retrato não basta ao fazer interpretativo que tenciona chegar à imanência (ideológica) que subjaz à manifestação do corpo, simplesmente porque o corpo, que é da ordem da manifestação, não tem respostas prontas sobre si para o sujeito (como parece querer uma epistemologia positivista). Falta-lhe o adjuvante com o saber necessário a essa competência cognitiva (papel que caberá ao amigo António). Mesmo uma descrição marcada por um viés disfórico ainda não traz ao pintor uma resposta convincente sobre o seu modelo, o cliente S.: “Tentei destruir este homem quando o pintava, e descobri que não sei destruir.” (MPC, p. 651) Diante do fracasso, H. percebe que a questão não é destruir o objeto, mas construir um sentido sobre ele. Para tanto, a escrita se mostra mais adequada a essa construção ou, como entende o pintor H., a essa reconstrução do objeto (e de si, pois não se pode alterar uma visão de mundo sem uma reconstrução autocrítica):

Escrever, não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços (MPC, p. 651).

O léxico do trecho acima traduz por metáforas o fazer interpretativo, competência que vai sendo proporcionada pelo exercício da escrita (mas que se efetivará com a leitura atenta de um texto de Marx, sugerido pelo amigo António). As linhas do texto escrito vão dando ordem ao caos. Diferentemente da pintura, que não fazia sentido por mais que os retratos se mostrassem parecidos com a fisionomia de H., a escrita revela ao sujeito o “lado de dentro” do objeto, onde aparecem as “engrenagens” do corpo em exame. H. sente a possibilidade “de reconstruir tudo pelo lado de dentro” (estrutura), ou seja, passar da aparência para a imanência, do parecer para o ser (desmascaramento ideológico).

Juntar mais pormenores da fisionomia de S. é inútil. Estão aí os dois retratos que dizem quanto basta para o que menos conta. com outro rigor: que dizem o que não me basta, mas que satisfazem a quem de fisionomias só cure. O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo da vida de S. e tudo relatar por escrito, distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pinte (MPC, p. 652-653).

H. percebe que ao sujeito cabe construir o sentido, e não apenas reproduzi-lo a partir de uma enganosa reprodução do modelo, que deixa de ser motivo para a cópia e passa a motivar uma investigação do que não é possível captar diretamente pela imagem que chega aos olhos. É preciso partir dessa imagem, associá-la a outras pela imaginação, até chegar ao esclarecimento. O mimetismo proposto pelo retrato de encomenda apenas reproduz o modelo e reitera os valores do corpo social ali estampado. Quanto mais fiel o retrato, mais o parecer se sobrepõe ao ser, mais a imagem reforça e naturaliza a hierarquia social: se a obra parece, mas não é, então ela se configura como uma mentira<sup>9</sup>. Tanto é verdade, que outra encomenda, após a conclusão do retrato de S., seria recusada por um casal. Ocorre uma ruptura contratual. De sua parte, o pintor recusou a convenção segundo a qual o parecer se sobrepõe ao ser. Na imagem pintada, segundo esse contrato, o que deve ficar em evidência é a imagem do corpo entendido como paradigma da classe contratante da força de trabalho, e jamais o corpo – no sentido autoral – que lavrou a obra: “A diferença entre os retratos de S. e dos senhores da Lapa é a minha diferença: aí é ela sensível imediatamente” (MPC, p. 843).

Assim como na arte fúnebre egípcia, promete-se a imortalidade ao detentor do poder, o que é paradoxal, sepultando-se a memória corporal do trabalho escravo, o que é irônico. De um lado está o corpo deificado; de outro, o corpo reificado. Mas a História corrige isso, visto que não restam faraós nas pirâmides, nem mesmo mumificados, transferidos que foram para o espaço dessacralizado dos museus, ao passo que cada pedra assentada nas pirâmides permanece como um testemunho da força monumental do trabalho escravo. E pouco se saberia dos soberanos se não fosse decifrada a escrita que convoca a imaginação e clama por esclarecimentos que possam trazer novas versões para os fatos textualizados. Enfim, é a grafia que traduz toda essa vivência em História, com a inicial maiúscula de H.

## O corpo estranho

A decisão de escrever, no lugar de pintar, vai dar uma oportunidade ao narrador de fazer uma tomada de consciência a um tempo introspectiva e prospectiva, entendido que não se separa o estranhamento de si do estranhamento do outro. Dialeticamente concebido, o estranhamento é revolucionário, na medida em que se trata de uma negação de algo que parece natural, mas não é. Se parece, mas não é, então constitui uma mentira, uma mistificação, enfim, uma forma ideológica. O estranhamento está para a prática revolucionária assim como a epifania está para o ato de fé. Exemplo desse estranhamento de si aparece neste trecho:

É um retrato para onde algumas vezes olho (tenho-o pendurado no atelier) cheio de curiosidade, como se olhasse um estranho: não me reconheço nunca naquela altura, naquele dorso um pouco abaulado, naquelas orelhas um pouco despegadas ou que a fotografia assim mostra. Quem sou eu-aquele? (MPC, p. 662)

O efeito de estranheza da composição pronominal “eu-aquele”, para além da liberdade poética, simboliza o espelho em que se confrontam o sujeito que percebe e o sujeito que se percebe. Quem não se estranha, é lícito deduzir, nada pode estranhar.

Outro trecho que mostra essa convicção na indissociabilidade entre introspecção e prospecção é este: “Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo, mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo mais.” (MPC, p. 706) E a escrita, como entende H., não faz exceção a essa regra dialética:

Que era Stendhal antes de escrever a *Cartuxa*? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. (MPC, p. 707)

Não custa acrescentar que não se trata aqui de um culto do eu, mas uma representação da arte como trabalho, processo em que o corpo opera uma construção de si e uma reconstrução do objeto, que sai de sua condição natural para a cultural. Uma leitura mais ampla do texto de Saramago mostra que essa relação intersubjetiva entre autor e obra, ou esse corpo a corpo com a obra, é uma relação de trabalho. Saramago nega-se a suprimir o corpo do artista – o trabalhador – do resultado de seu trabalho, que é a obra. Por isso nega a existência de um narrador diferente do autor, recusando a alienação do processo e a responsabilidade pelo resultado de seu trabalho. Para Saramago, o autor

---

<sup>9</sup> “No quadrado semiótico das modalidades veridictórias, designa-se pelo nome de *mentira* o termo complementar que subsume os termos *não-ser* e *parecer* situados na dêixis negativa.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 305) Nos esquemas narrativos, a mentira está para oponente assim como o disfarce está para o herói. No MPC, o pintor H. se disfarça (pinta e escreve em segredo), tentando desmascarar a mentira (ideologia) sob a imagem de S. Não custa lembrar que tudo começou com uma negação da pintura, que se revelou como uma mentira, um disfarce ideológico sob o qual se esconde o oponente de classe.

permanece narrando seu texto assim como o trabalho se perpetua na disposição e nas inscrições das pedras de uma pirâmide. Sem o autor, não haveria a obra artística; sem o trabalho do escravo e do escriba, não ficaria pedra sobre pedra na memória histórica do Egito ou, por extensão, da humanidade.

Os mais atentos perceberão o corpo a corpo na disputa dessas reconstruções da memória. A História, que nada tem de neutra, não deixa de ser a textualização diacrônica desse corpo a corpo: a luta de classes.

### Do retrato pintado ao retrato falado

Quando decide escrever, H. faz a opção pela autobiografia, gênero que se presta à introspecção e permite o exercício da prospecção: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? A razão?)” (MPC, p. 793). Coerente com esse propósito, ele resolve escrever sobre a arte, escolhendo a Itália para esse exercício de turismo imaginário<sup>10</sup>:

Acredito que da Itália não esteja tudo dito, mas certamente sobra pouquíssimo para o viajante comum, apenas armado da sua sensibilidade e suspeito por uma parcialidade confessada, que sem dúvida lhe vai tapar os olhos para inevitáveis sombras. Por minha parte, declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos, diga-se tudo, situação em que as mais pessoas não reparam porque é, toda ela, psicológica (MPC, p. 725) .

Nas obras que vai descrevendo, “por salas povoadas de rostos e figuras” (MPC, p. 727), há sempre destaque para a representação do corpo. Parte significativa das descrições refere-se à pinturas renascentistas, como “o escorço terrível e rigoroso do *Cristo morto* de Mantegna” (p. 728), “o perfil um pouco camponês de Beatrice d’Este (ou Bianca-Maria Sforza?), com as suas pérolas enfeitando a rede que lhe segura os cabelos e a fita que ajuda a prendê-los e que um *hippie* de hoje não desdenharia” (p. 729), “o desenho de Rafael prefigura, na espontaneidade e na leveza quase imponderável de um traço que é mais claro-escuro do que linha, a sabedoria e a dignidade das figuras que na *stanza* do Vaticano suportam os olhares rápidos do turista” (p. 729) ou ainda os afrescos de Piero della Francesca ou o retrato do casal Montefeltro<sup>11</sup>:

Neste 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 (MPC, p. 678) .

Mas não falta a visão contemporânea sobre o corpo e seu significado, não só em contrapontos, como a referência aos *hippies* acima, mas a peças da Bienal de Veneza:

[...] as *Pessoas* do polaco Karol Broniatowski, dezenas de figuras humanas de cartão ou pasta, em tamanho natural, nuas mas forradas de papel de jornal, dispostas em todas as posições concebíveis, no chão, sentadas, deitadas, suspensas do tecto aos cachos, invadindo o espaço por onde os visitantes circulam, como se quisessem agredi-los, abraçá-los, possuí-los; [...] as águas-fortes do uruguaio Luis Solari, quase todas minúsculas, goiescas, onde as figuras humanas são substituídas ou se fazem acompanhar por duplos animais [...].

A propósito de Veneza, não falta ao narrador o olhar atento para o cinema. Para uma cidade que já se transformou num dos motivos paisagísticos mais recorrentes, o que chama a atenção do narrador é aquela que se esconde dos olhos já dissensibilizados pelo apelo publicitário da indústria turística:

E foi então que supus (e suponho agora) ter compreendido a atitude de Visconti: se um passe de mágica tirasse a Veneza tudo quanto de óbvio a ilustra aos olhos do mundo, a sua fascinação particular permaneceria intacta. O filme *Morte em Veneza* decorre na única Veneza real: a do silêncio e da sombra, da negra franja que a água dos canais desenha no rente das fachadas, do cheiro insidiosamente pútrido de uma humidade que nenhum sol levanta. (MPC, p. 748)

Chega a ser premonitória essa Veneza que escapa ao estereótipo, sendo inevitável lembrar *A jangada de pedra* (1986) nesta passagem, pintada pelas palavras de H.:

Choveu no último dia. O Canal Grande era um rio grande e pulsante, e a curta maré, forçada pelo vento, gorgolejava no chão da Praça de S. Marcos e junto às portas da basílica. Veneza flutuava como uma

<sup>10</sup> No livro *Viagem a Portugal*, de 1981, a experiência se volta para a arte lusitana, sobretudo a sacra.

<sup>11</sup> A imagem dessa obra pode ser apreciada em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/df/81/13/df8113d332a55e6dbec979514dcccbe.jpg>>

jangada imensa, afunda, não afunda, sustida, milagrosamente, no último instante, por uma qualquer ponte minúscula lá nos confins da cidade. Mas, como uma desforra contra o inevitável, veio-me à lembrança aquela pintura de Fabrizio Clerici que mostra Veneza sem água, com os seus prédios erguidos sobre altíssimas estacas, enquanto o fundo do Adriático se cobre da mesma névoa que antes diluía a cidade, agora aberta, nas alturas, ao sol (MPC, p. 748).

A autobiografia tende à introspecção; e a biografia, à prospecção. Se biografar o eu e o outro são operações mutuamente implicadas, não é extravagante substituir biografar por historiografar. Das imagens rupestres da Pré-História para os grafismos que instauram, relatam ou reinventam a História, o que sempre se fez foi uma autobiografia social. A diferença é que a escrita, dissociando-se do parecer da imagem (mimetismo), suscita o imaginário (associação de imagens) e propõe o esclarecimento (reconstrução da experiência). Não é a imagem, mas efetivamente o texto, sobretudo em sua modalidade escrita, que permite organizar as incontáveis variantes da realidade (aqui sempre em sua conotação social), num corpo controlável de invariantes, num corpo abstraído, que fico à vontade em chamar de estrutura, que é o corpo social visto como signo.

### Da pintura à escrita

As pinturas rupestres encontradas em Lascaux e em Altamira impressionam pelo realismo mágico-fenomenista<sup>12</sup> e a criatividade de sociedades que viveram entre dez e quinze mil anos antes de Cristo. Parece haver, sob esses registros, uma crença de que quanto mais a aparência da figura se parecesse com o animal de caça, mais esse animal estaria sob o poder do caçador:

As obras mais surpreendentes do Paleolítico são as imagens de animais pintadas nas superfícies rochosas das cavernas, como as da caverna de Lascaux, na região francesa de Dordogne. Bisões, veados, cavalos e bois estão profusamente representados nas paredes e tetos, onde parecem movimentar-se com rapidez; alguns têm apenas um contorno em negro e outros estão pintados com cores brilhantes, mas todos revelam a mesma sensação fantástica de vida. Mais impressionante ainda é o *Bisão Ferido*, no teto da caverna de Altamira, no norte da Espanha: o animal prestes a morrer está caído, mas mesmo nessa situação de desamparo sua postura, com a cabeça abaixada, é de autodefesa. O que nos fascina não é apenas o agudo senso de observação, os traços seguros e vigorosos, o sombreado sutilmente controlado que confere volume e integridade às formas; o que talvez exista de mais fascinante nessa pintura seja a força e a dignidade do animal nos últimos estertores de sua agonia. (JANSON; JANSON, 1996, p. 14)

Curiosamente, a crença não parece estar no visível, mas na força invisível que liga a imagem pintada ao animal real, configurando-se uma relação mágica de causalidade. A representação do animal a ser caçado funcionaria como uma preparação para o confronto com a realidade do trabalho coletivo da caça. Forma-se, portanto, uma relação signífica de caráter analógico, com significante pictórico, ou seja, chega-se a uma abstração que reduz a traços descontínuos, portanto, cognitivamente apreensíveis, o que na realidade se mostra contínuo, imprevisível, poderoso e incontrolável. A pintura projeta um flagrante percebido como paradigma de uma factualidade contínua, assim como um fotograma é um segmento descontínuo capaz de resumir uma cena: “Diz-se frequentemente que a projeção [recorte] do descontínuo no contínuo é a primeira condição da inteligibilidade do mundo.” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 127)

A representação pictórica do corpo do animal é também um exercício de construção do próprio corpo como lugar de produção e articulação de sentidos. Ao pintar a figura do bisão, o artista rupestre pinta-se a si mesmo e assim já faz um esboço de escrita, pois o princípio histórico efetivado pela escrita está aí em potencial, no que a arte rupestre oferece de registro e controle de uma experiência da qual dependia a sobrevivência coletiva.

Vindo milhares de anos após a arte rupestre, a escrita, de abstração em abstração, fez um longo percurso que vai do complexo grafismo analógico ao minimalismo digital. Os sistemas sucedem-se cada vez mais simples, ou seja, reduzem-se gradativamente as variantes gráficas para um número controlável de invariantes: da grande quantidade de pictogramas, ideogramas, logogramas e silabogramas, chega-se a pouco mais de duas dezenas de caracteres gráficos do alfabeto<sup>13</sup> (para não falar do sistema binário usado na linguagem de máquina).

<sup>12</sup> Segundo Lauro de Oliveira Lima, “o pensamento natural é mágico” (1980, p. 66). Não por acaso o ideológico se manifesta como se fosse “natural” e alcança um efeito “mágico” sobre a credulidade.

<sup>13</sup> Meu referencial é ocidental, sem que isso insinue qualquer ideia de superioridade entre sistemas de escrita, até porque todos os sistemas têm sua eficácia histórica. O fato de a escrita fenícia ser mais concisa do que a egípcia não faz dela superior a esta. Não existe, a meu ver, uma evolução da escrita, mas uma escrita compatível com a complexidade de cada sociedade. A linguagem binária da informática não é melhor nem pior do que os sistemas escritos, mas tão somente a forma adequada ao processamento de informações demandado pela sociedade contemporânea.

E o que resta da origem pictográfica da escrita? Por mais reduzida que seja a coleção de caracteres da escrita, não perderam de todo sua ligação com a origem pictórica, como comprova a arte da caligrafia e o apuro estético da tipografia, para não falar em palavras como literatura e estilo, cuja etimologia recorda o instrumental do registro caligráfico.

A imagem passou pela imaginação (abstração), proporcionando condições técnicas cada vez mais apuradas de textualização e, conseqüentemente, possibilidades de esclarecimento. Em síntese, não se desenvolve um discurso puramente “pictórico” sobre a realidade, daí a necessidade da grafia – ou da caligrafia, como sugere o título da obra ora em foco. Paradoxalmente, a imagem que mostra tudo pode não dizer nada. É essa a compreensão de Barthes (1990, p. 32) ao avaliar a capacidade “retórica da imagem”. Segundo o semiólogo, a imagem só tem realmente um sentido se ancorada na palavra: “toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros.”

Na transição da pintura para o texto, do retrato do corpo para o retrato falado, é a História que ganha corpo. A tomada de consciência de H. é análoga à tomada de consciência que a cultura faz de si através do registro escrito. A história de H. se divide entre o antes e o depois da escrita, numa homologia com a História das sociedades humanas:

A escrita faz de tal modo parte de nossa civilização que poderia servir de definição dela própria. A história da humanidade se divide em duas imensas eras: antes e a partir da escrita. [...] Vivemos os séculos da civilização escrita. Todas as nossas sociedades baseiam-se sobre o escrito. A lei escrita substitui a lei oral, o contrato escrito substitui a convenção verbal, a religião escrita se seguiu à tradição lendária. E sobretudo não existe história que não se funde sobre textos. (...) Desse modo, a escrita é não apenas um procedimento destinado a fixar a palavra, um meio de expressão permanente, mas também dá acesso direto ao mundo das ideias, reproduz bem a linguagem articulada, permite ainda apreender o pensamento e fazê-lo atravessar o espaço e o tempo. É o fato social que está na própria base de nossa civilização. Por isso a história da escrita se identifica com a história dos avanços do espírito humano (HIGOUNET, 2003, p. 10).

Se há uma razão para o pintor H. optar pela escrita, essa é a constatação da complexidade do objeto. Não por acaso a escrita surgiu como um sistema de palavras e de números, sendo usada como registro e controle de coleções de animais e de cereais para fins de comércio, tributação ou oferenda. A etimologia preservou essa cumplicidade entre letra e número em palavras como *contar*, que vem do latim *computare*, significando “relatar, narrar” ou “calcular, computar”, mantendo-se a duplicidade no substantivo deverbal *conto*, conotando tanto “relato, narração” como “cálculo, cômputo” (CUNHA, 2001, p. 210)<sup>14</sup>. Contador pode ser o guarda-livros de uma empresa ou o ficcionista, e nada mais contábil do que a expressão “Quem conta um conto aumenta um ponto” nem mais ficcional do que uma “contabilidade criativa”. Esse controle pela escrita é antigo, tendo sua pré-história no cálculo, que é uma forma de controle, tanto mais complexa quanto maior o excedente de produção. Explica-se assim o fato de serem iletrados os povos que viviam da caça. Não havendo excedente de produção na sociedade indígena, o uso de numerais era desnecessário. Navarro (1999, p. 97)<sup>15</sup> explica em poucas linhas o uso dos numerais no tupi:

Em tupi, somente se conta até quatro. Acima de quatro, fazem-se circunlóquios para se exprimirem os numerais. Por exemplo, para dizer “dez”, dizemos *minhas mãos*. Para dizer “vinte”, dizemos *minhas mãos e meus pés*, referindo-nos, é evidente, aos dedos. Ou, então, diz-se **nã** – *assim*, e mostra-se, com as mãos, o número de dedos equivalentes ao número que se deseja expressar.

Usavam-se quatro palavras para os primeiros quatro algarismos e, a partir dessa quantidade, o tupi recorria aos dêiticos corporais da linguagem gestual, literalmente aos dedos. Enfim, os indígenas já alternavam o digital e o analógico na necessidade de indicar uma quantificação. Com a mudança do modo de produção, o suporte do corpo vai dar lugar aos mais diversos materiais de registro (pedra, metal, argila, papiro, couro, papel), operando-se uma longa passagem da representação analógica (figurativa) à digital (numérica), na progressiva abstração gráfica já referida. O excedente de produção surgiu com a agricultura e o pastoreio. Só então apareceu o cálculo, no sentido original, que é estabelecer a relação signíca entre a pedra e o carneiro, e a contabilidade, como a registrada na Mesopotâmia em meados do quarto século antes de Cristo: “Oitenta e cinco por cento das tábuas de argila de Uruk têm relação com o controle de alimentos, gado e tecidos” (MAN, 2002, p. 39)<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

<sup>15</sup> NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

<sup>16</sup> MAN, John. *A história do alfabeto: como 26 letras transformaram o mundo ocidental*. Trad. Edith Zonenschain. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

De volta ao MPC, o pintor H. recapitula, no plano individual e sincrônico, essa transformação social e diacrônica da escrita:

Estou murmurando no sonho e registo o murmúrio. Não o decifro, registo-o. Procuo e encontro sinais fonéticos que ponho no papel. Está assim escrita uma linguagem, que ninguém sabe ler e muito menos entende. A pré-história é longa, longa, andam por aqui homens e mulheres entrando e saindo de cavernas e é preciso fazer a história que os há-de contar (enumerá-los, narrá-los). Já os dedos inconscientes contam no sonho. Os números são letras. É a história. (MPC, p. 799)

Por isso a letra H. pode ser a forma abreviada da História. O pintor descobre a escrita, e a escrita lhe revela a natureza histórica de seu modo de existência. Não faltam as imagens, que vêm como um sonho, caóticas, portanto, mas que os dedos contabilizam para a textualização, que permite ao escriba o esclarecimento sobre si e sobre o mundo, revelando-lhe a possibilidade de recontar, ressignificar e reformular essa experiência ao mesmo tempo individual e coletiva.

Há também um excedente de produção no trabalho de H., a julgar por sua clientela consolidada e mediatizada por uma impessoalidade mercantil. Ele não é pintor de galerias, mas é um reconhecido pintor de retratos. Há também o excedente do segundo quadro sobre o cliente S., obra que excede a encomenda e é mantido em segredo. Mas esse segredo é descoberto pelo amigo António:

E o António, o arquitecto do grupo, que diz que há-de projectar, um dia, casas para todos? Onde estaria o António? 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, e eu pensei que o encontrara por acaso, porque eu deixara aberta a luz do quarto das arrumações e ele espreitara [...], e também porque sendo meu amigo, provado e declarado, tudo quanto me dissesse respeito, respeito lhe dizia. Por isto tudo e mais razões ou indefiníveis ou ali inconfessáveis, António me perguntava: “Tu agora passaste a abstracto? E tanto que pintas numa tinta só? Então, os retratinhos?” (MPC, p. 712)

O fato é que António não tinha intenção de ridicularizar o amigo, mas instigá-lo a ultrapassar a limitação de H. ser pintor de retratos por encomenda. Mais adiante, o enredo revela que António é preso pela polícia política. Como fosse discreto, a roda de amigos não imaginava que ele fosse militante. Só com a prisão de António é que H. percebeu os motivos da indiscrição:

Olho para trás, revejo-o, trago-o da ausência, procuro reconstituir palavras soltas e frases suas, ao longo dos anos, e sempre encontro alguém que ouvia mais do que falava. Mas lembro que foi precisamente ele que me aconselhou a ler a *Contribuição para a Crítica da Economia Política* e que mais tarde me perguntou se eu já tinha lido, calando-se bruscamente quando respondi que ainda não, que já comprara o livro, mas me faltara o tempo. E lembro que depois não fui eu capaz de lhe dizer que já lera, quando enfim li o livro, mas não todo. Deve isto ficar confessado porque é a verdade. Recordo-o na cena do quadro descoberto no meu quarto de arrumações, aquele coberto de tinta preta que ocultava o segundo retrato de S. (como me parece distante), e examino-a à luz desta situação de hoje. À luz, também, da luz que estas páginas (me) fizeram. Tudo me parece agora claro. (MPC, p. 854-855)

António estava impaciente com a limitação do grupo de amigos, que se reunia para as discussões superficiais sobre cultura e atualidades, bem ao gosto burguês, que nada significava em termos de resistência à ditadura salazarista, regime que transcendeu por quatro anos à morte do ditador. O pintor H. recordou que fora o discreto amigo arquiteto que lhe recomendara a leitura da *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, de Marx. E é exatamente esse texto que faltava para que H. percebesse que seus retratos ainda estavam na Pré-História:

Sócrates, a arte, compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor, a palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falte para continuar a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para o ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro. Ponto em que, chegando, como desde este princípio estava previsto, me levanto da cadeira, procuro na estante um livro (“Contribuição para a Crítica da Economia Política” de Karl Marx) e, como estudante aplicado, copio uma página, certo de que é preciso acrescentá-la a Sócrates e à arte para que o sentido prossiga: “O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência. [...]” (MPC, p. 817-818)

No trecho acima, há uma correlação entre a busca de compreensão do mundo e a atividade do trabalho, inclusive o da arte (“juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor”) e o da operação cognitiva que passa pela abstração proporcionada pelo texto (“[juntar] a palavra recuperada com a recuperação da palavra”). O sentido não se oferece sem o esforço transformador, mas deve ser estruturado, já que é preciso “organizar o sentido das coisas”, mas sem a ilusão de que esse sentido possa ser exaurido (“não necessariamente para completar esse sentido”). O narrador não está escrevendo uma obra resultante de um saber construído e estruturado, não tem uma lição a oferecer mediante suas palavras, não tem um trabalho pronto, até porque se trata de um “manual” e não de um “tratado” sobre a relação entre a pintura e a escrita; por isso se reconhece aprendiz e procura “como estudante aplicado” o texto de Marx, que é copiado<sup>17</sup> *ipsis literis*.

A citação literal do texto de Marx avança por mais de uma página e chega a estas palavras, que emprestam nova significação à *pré-história*:

“As relações de produção burguesas são a última forma contraditória não no sentido de uma contradição individual, mas de uma contradição que nasce das condições de existência social dos indivíduos. No entanto, as forças produtivas que se desenvolvem no seio da sociedade burguesa, criam ao mesmo tempo as condições materiais para resolver esta contradição. Com esta organização social termina, assim, a pré-história da sociedade humana.” (MPC, p. 819)

Não resta dúvida de que, circunscritos à vida burguesa, os retratos por encomenda inscrevem o trabalho do pintor nessa longa pré-história marxista. A conclusão a que chega H. sobre si é inevitável:

Então, citado Marx, quereria aproximar-me mais desta minha noção de pré-história. Há a pré-história da sociedade humana, a pré-história do indivíduo como parte da sociedade humana e, portanto, da sua pré-história, e outra vez a pré-história do indivíduo que seria o tempo da sua vida pessoal em que esse indivíduo se vê a si mesmo ou se averigua como parasitado pelo seu inconsciente.

Esse é o momento epifânico para H., o momento de sua tomada de consciência histórica. A partir daí, ele faz um incursão no mundo dos mortos, como um corpo que promete continuidade ao sentido legado pelos corpos dos antepassados.

As linhas do texto servirão de guia para que o artista perceba um sentido histórico para si e para a realidade que o cerca. Assim, ele corta os fios do destino, que outra coisa não é do que a alienação, e procura uma saída para sua crise no exercício da escrita, mas reconhecendo que avançará sobre a incerteza, o que se traduz na metaforização do labirinto:

Dizem que Deus escreve direito por linhas tortas, e eu diria que essas são precisamente as que ele prefere, em primeiro lugar, para mostrar o seu virtuosismo, a divina habilidade prestidigitante, e, em segundo lugar, porque não há outras. Todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto. Mas a linha recta, mais do que aspiração, é uma possibilidade. O próprio labirinto contém a linha recta, quebrada, sim, interrompida, sim, mas permanente, e à espera. (MPC, p. 815)

Da mesma forma como é necessário usar a linha para que o labirinto revele um percurso – ou seja, um sentido –, o conhecimento da realidade depende da linha escrita ou desenhada, enfim, de um texto. Como não existe percurso do sujeito sem destinação, percebe-se que existe a ruptura de contrato com o destinador divino: “Deus escreve direito por linhas tortas”. Esse destinador herdado pela tradição é substituído pelo destinador histórico, que abre a possibilidade de retificação do emaranhado de linhas: “Todas as linhas humanas são tortas, tudo é labirinto. Mas a linha recta, mais do que aspiração, é uma possibilidade.”

A propósito dessas alusões mitológicas, tudo leva a crer que a perplexidade diante da complexidade do real se personifica em seres monstruosos, a exemplo do Minotauro, da Medusa e da esfinge, que também deixa esta interrogação no MPC (p. 659): “Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? [...] Que foi que viu Édipo quando com as suas próprias unhas se cegou?”

Tais entidades só podem ser dominadas pela intermediação do signo, sendo o texto a construção sígnica mais elaborada. A escuridão que cega e desorienta nos caminhos enganosos do labirinto, o olhar petrificante da Medusa,

---

<sup>17</sup> Pode causar estranheza a tarefa aparentemente mecânica e improdutiva de copiar. A cópia realmente lembra as mais elementares atividades escolares, aquelas que no ensino tradicional visava à memorização. Na verdade, isso é mais do que coerente com a imagem do aprendiz assumida por H., pois uma tarefa ligada à memória situa-se no nível cognitivo do conhecimento, o primeiro de uma escala de seis, sucessivamente implicados entre si, segundo a Taxionomia de Bloom (1976). Sem o conhecimento, não há compreensão; sem compreensão, não há aplicação; sem aplicação, não há análise; sem análise, não há síntese; e sem síntese, não há avaliação (crítica, extrapolação e recriação).

o enigma edipiano, que cega os olhos que não suportam a revelação da verdade, tudo parece condenar os olhos que creem na superficialidade do que veem, mas descreem no que não veem, o que só se alcança com a lucidez, que, contrariando o étimo, não diz respeito à luz que chega aos olhos, mas a que ilumina o espírito. Os olhos precisam de instrumentos e de adjuvantes. Sem a linha, não é possível escapar do Minotauro; sem o espelho do escudo, não é possível escapar aos olhos petrificadores da Medusa:

Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa. O único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas; Perseu, que não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze (CALVINO, 1990, p. 16)<sup>18</sup>.

E sem o desenredo, que é uma decodificação, não há como decifrar a esfinge, pois a compreensão e a textualização são inseparáveis.

Enfim, a alternativa ao texto é o caos. As linhas formam o texto, e este constitui a abstração sem a qual é impraticável a consciência do papel histórico do indivíduo. É pelo exercício do texto que se alcança a competência para o protagonismo histórico. Como ninguém é maior ou menor do que a história, é razoável deduzir que as contradições e dilemas da sociedade inscrevem suas marcas no indivíduo, sendo duvidoso que uma consciência histórica possa prescindir de uma tomada de consciência de si.<sup>19</sup>

### O corpo entre a vida e a morte

Na particularização de uma consciência histórica sobre o pintor H., o MPC projeta a descontinuidade da vida individual sobre o contínuo existencial. Inevitável é, assim, o enfrentamento do tema da morte, que funciona como baliza ao percurso do corpo, aqui sempre entendido como lugar sócio. Se há uma ética histórica a ser construída como sentido pelo indivíduo, então se impõe a presença da morte, que recorta cronologicamente o corpo individual, mas acaba sendo recordada pelo corpo social, que a transcende, sobretudo com o domínio da escrita, sem demérito de outras formas de transmissão da cultura (artes, utensílios, rituais, etc.). É nesse viés histórico (marxista) que a questão existencial é tematizada no MPC e em tantas outras obras, culminando com o romance-ensaio *As intermitências da morte*, de 2005.

O corpo individual morre; só o corpo coletivo se eterniza, cabendo ao texto ligar o indivíduo à sociedade, uma geração de indivíduos à subsequente e as sociedades entre si:

Entre morte e vida, entre grafia de morte e grafia de vida, vou escrevendo estas coisas, equilibrado na estreitíssima ponte, de braços abertos agarrando o ar, a desejá-lo mais denso – para que não fosse ou não seja demasiado rápida a queda<sup>20</sup>. Não fosse, não seja. Em pintura, seriam dois tons próximos de uma mesma cor, a cor *ser*, para maior exactidão. Um verbo é uma cor, um substantivo um traço. No deserto, só o nada é tudo. Aqui, separamos, distinguimos, arrumamos em gavetas, em depósitos, em armazéns. Biografamos tudo. Às vezes, contamos certo, mas o acerto é muito maior quando inventamos. A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exacta. A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialéctica, também. (MPC, p. 759-760)

E não há nada que mais distraia o tempo do que a digressão. A escrita do MPC segue sem pressa. A digressão não é perda de tempo, muito pelo contrário. O tempo tem que ser dominado para que a percepção se refine no aprendizado do sentido histórico das coisas. Quando o amigo António o surpreende com o segundo retrato de S., inacabado e coberto de preto, a reação emocional e violenta é evitada, ficando uma lição a ser assimilada:

O que eu pensei de António entre o momento em que o vi à porta com o quadro e o momento em que o pus a falar, só nesta ocasião o digo porque quero não ter pressa, porque é preciso não ter pressa, dar tempo a que as coisas se percebam, ou se elas tiverem de não ser percebidas que não seja por falta de tempo, porque tempo é precisamente o que mais tenho por enquanto, salvo se a morte dispuser outra coisa (MPC, p. 712-713).

<sup>18</sup> CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

<sup>19</sup> Antonio Candido, vale relembrar, falou sobre isso ao se reportar ao valor da literatura como um direito humano. Para ele, a literatura promove a sensibilização do leitor e representa uma forma privilegiada de abstração do corpo (individual ou social): “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2003, p. 180).

<sup>20</sup> Como não pensar na longa digressão em torno da queda, no conto “A cadeira”, de *Objecto quase*, publicado em 1978?

E mesmo no epílogo, quando há uma reconciliação com a pintura, há uma confissão de que não deve haver pressa para melhor proveito da aprendizagem sobre si e sobre o mundo: “Não sei quanto tempo vou levar a pintar este auto-retrato. Aprendi, de uma vez para sempre, a não ter pressa. A primeira lição deu-ma a escrita.” (MPC, p. 891)

Se há uma certeza da finitude da linha cortada pela morte – assim viam os gregos<sup>21</sup> –, também é certo que o texto encontra uma saída para distraí-la – como fez Sheherazade: “A arte que permite a Sheherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo (CALVINO, 1990, p. 51). A linha pode ser infinitamente esticada na forma de digressão, como pondera Carlo Levi, lembrado por Ítalo Calvino (1990, p. 60) a propósito da digressão como recurso de leveza do texto literário, num arduo adiantamento do ponto final da existência:

Se a linha reta é a mais curta ter entre dois pontos fatais e inevitáveis, as digressões servem para alongá-la; e se essas digressões se tornam tão complexas, emaranhadas, tortuosas, tão rápidas que nos fazem perder seu rastro, quem sabe a morte não nos encontrará, o tempo se extraviará, e poderemos permanecer ocultos em mutáveis esconderijos.

O corpo é um lugar de construção do sentido, colocado em tensão entre a vida e a morte, ou entre o erotismo e o tanatológico. Antes de apresentar a compreensão dialética da morte no MPC, faço uma citação do romance *Incidente em antares* para mostrar como Êrico Veríssimo apresenta a visão positivista sobre a morte, evidentemente com o intuito de combatê-la ideologicamente: “A progressão social repousa essencialmente sobre a morte. *Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos.*” (VERÍSSIMO, 1995, 227)

Já no MPC, vivos e mortos interagem num moto perpétuo cultural, de geração a geração. Ao observar uma múmia no Museu do Vaticano, H. chega a imaginar que aquele corpo se comunica com o seu, como se quisesse lhe dar a mão:

Percebo, por exemplo [...], esta múmia do Vaticano. É, em carne preservada para além da putrefacção, uma proximidade. Separa-nos só aquele centissegundo em que me obstino a acreditar. Se o guia oficial do museu me vier dizer que entre este corpo e o meu corpo estão dois ou três mil anos, não duvidarei, uma vez que é obrigação dos guias saberem destas matérias. Mas não consigo representar-me o que sejam três mil anos, se o corpo está aí, resolvida pelo silêncio a questão da ignorância da língua e estabelecido outro diálogo. As mãos, com os seus longos e afilados ossos cobertos de carne que é só fibra e de uma pele negra, sem suor, que solicita o tacto doutras mãos, pouco lhes falta para que se movam, já meio fora da arca mortuária, mas ainda não fora da caixa de vidro que encerra o corpo. As unhas brancas, vivíssimas, não tardarão, humildemente, humanamente, a catar a caspa dos vivos. Eis a longa história (não a pré-história) da continuidade material dos homens. (p. 821)

Para representar a dialética entre o corpo individual e o social, o narrador sugere a figura dos globos:

Mas há a vida comum a todos, aquela que, digo assim, congloba todos os globos. É essa que constantemente vai recebendo a ininterrupta herança dos mortos, enquanto ininterruptamente lança novos vivos no mundo, todos transformantes - transformados, agentes de minúsculas mutações e sujeitos delas. (p. 823)

Noutra passagem, o relato ressalta a necessidade histórica da preservação da memória dos mortos, chegando a desautorizar Raul Brandão:

Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de Morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí. Nunca o que Raul Brandão escreveu: “Ouves o grito? ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo? – É preciso matar segunda vez os mortos.” Precisamente (preciso, exacto; preciso, necessário) o contrário. Digo eu, se me atrevo a desafiar autoridades. (MPC, p. 822)

---

<sup>21</sup> “Enquanto filhas de Zeus e Thémis, as Moirai representam a Fatalidade sob o aspecto positivo de configuração e ordenação dos destinos humanos segundo um peso e medida divinos; sob o aspecto negativo, essas Moirai são filhas da Noite (vv. 217-9) e representam a sofrida experiência do restrito e inexorável lote de bem e de mal a que cada homem tem que se submeter como seu único destino.” (TORRANO, 1995, p. 54)

## Gênero e mútua reificação

A relação entre corpo e gênero também é sondada pelo atento narrador do MPC. O sexo aparece como reificação, num primeiro momento, com foco nas relações de H. com Adelina e com Olga, a secretária de S., mas depois evolui para uma relação qualitativamente superior, verdadeiramente amorosa, quando H. encontra M., irmã do amigo Antônio, que seria preso pela polícia política (o contexto histórico é o que antecede o fim do salazarismo).

H. descreve o ato sexual com Adelina com um léxico incomum para o discurso erótico, com imagens que vão da isotopia arquitetônica à propriamente biológica. A um só tempo reificante e reificado, o corpo masculino é de início apresentado como superior, chegando o narrador a achar divertido escrever “A pobre Adelina”, mas acaba confessando que não há hierarquia na relação dos amantes. Assim, o corpo masculino passa a ser representado como um ser minúsculo num cenário arquitetônico de templos dessacralizados, como atestam as referências “basílica de S. Pedro, igreja de Notre-Dame”, no excerto:

A pobre Adelina, como eu me divirto a chamar-lhe de mim para mim, é muito menos «pobre» do que disse: deita-se comigo, consente e exige que eu entre nela (esta virtuosa transposição resulta em obscenidade total, pois, literalmente, entrar eu nela significa que todo me reduzi a uma dimensão milimétrica, a qual me permitiria digressar [preferia que se pudesse dizer digredir] no interior dela, ou, pelo contrário, que esse mesmo interior ganhou tamanho de catedral, basílica de S. Pedro, igreja de Notre-Dame [...] (MPC, p. 673)

Não há amor nessa relação, reduzida a termos orgânicos, que enfatiza a necessidade biológica. Não falta a terminologia anatômica na construção dessa isotopia temático-figurativa, estando a sugestão biológica assentada no valor de uso proporcionado aos corpos:

[...] gruta dourada e verde de Aracena, por onde passeio [penetro] em meu natural tamanho, patinando nos humores, nas secreções, repousando na turgidez das mucosas, e avançando sempre até ao segredo do universo, ao laboratório dos ovários, ao estentor das trompas [mudas] de Falópio, respirando os cheiros primordiais da terra ali resguardados e em todos os sexos de mulher [...] (MPC, p. 673)

Nessa relação circunscrita ao uso prazeroso dos corpos, evidentemente não há lugar para uma teleologia bioética da procriação: “No interior dela derramo de cada vez milhões de espermatozóides de antemão condenados à morte” (MPC, p. 673). Em síntese, na avaliação de H., Adelina “tem um belo corpo, ventre belíssimo por fora e por dentro, uma excelente máquina de fornicar” (MPC, p. 675). Para os dois, “o único lugar de encontro honesto é a cama” (MPC, p. 676). Para H., resta a tomada de consciência de que a reificação lhe sai invertida, num desafio às leis dos corpos humanos, numa perspectiva do macho, e também dos corpos físicos, para perplexidade de Galileus e de Newtons: “No fim do acto sexual (também chamado acto do amor), o corpo de baixo pesa sobre o de cima, e quem isto não descobriu nunca, não tem corpo nem sexo nem consciência de si.” (MPC, p. 674)

O relacionamento lembra em tudo a liberação sexual dos anos de 1970, que é o contexto em que se desenvolve o enredo do MPC, mas há um contraponto corporificado pela mãe de Adelina, uma reserva moral que, apesar reinar, mas não governar, ainda impõe alguns cuidados e reverências, compondo o desenho de um singular triângulo amoroso:

Foi a única vez que passou a noite na minha cama. Tem a mãe viva e vive com ela, e a mãe não lhe faz muitas perguntas se entrar em casa antes de os candeeiros se apagarem, mas a noite toda parece mal. E Adelina diz-me que não dá esse desgosto à velhota. Por mim, faço calados votos por que a excelente senhora não mude de opinião, mas lanço de vez em quando, para alimentar o fogo, uma cena de exigência à pobre Adelina, dividida entre um amante impostor e uma mãe que desistiu de tudo menos da sua pequena autoridade de guarda-nocturno. Até hoje, o triângulo tem funcionado na perfeição.

Passando para o caso de H. com a secretária Olga, cujos encontros são arranjados nos intervalos da relação oficializada com Adelina (pelo menos no círculo de amigos), há uma variação no tema da reificação, que assume uma conotação de luta de classes, valendo lembrar que H. sempre emprega o nome Olga como aposto especificativo de *secretária* (pelo meu cálculo, são 47 ocorrências ao longo do texto). O que atrai o pintor para Olga, além dos atributos femininos desta, é o prazer da transgressão hierárquica, visto que ela é secretária de S., com quem manteve relações sexuais, e ele é o pintor contratado para fazer o retrato desse empresário. Tudo isso traz à memória esta passagem do *Manifesto Comunista*: “Nossos burgueses, não contentes em ter à sua disposição as mulheres e as filhas dos proletários, sem falar da prostituição oficial, têm singular prazer em seduzir as esposas uns dos outros.” (1998, p. 56). Olga é o corpo da mulher colocado em disputa no mercado machista, não resta dúvida. No entanto, numa axiologia de classes, a Olga amante do patrão S. não é a Olga amante do pintor H., já que o primeiro é burguês e age como burguês, enquanto

o segundo é trabalhador (pequeno burguês), mas age como burguês. Da mesma forma como ocorre com Adelina, confundem-se os papéis de reificador e reificado, sendo mais aguda a ironia resultante do sincretismo actancial de Olga, já que ela, fingindo-se duplamente objeto, acaba por sujeitar a ambos: o burguês e o pequeno burguês. Quando H. pensa que está usando o corpo de Olga para mentalmente humilhar S., acaba percebendo que ele foi usado para a vingança íntima de Olga contra o patrão: “A secretária Olga fez amor comigo, mas não por obediência ao macho, nem por hábito de submissão, muito menos por efeito de fascínios meus. Aceitou-me porque o tinha decidido já, ou se preparara para isso mesmo decidir se a ocasião pedisse.” (MPC, p. 683) Enfim, a vingança (derrota para H.) acaba sendo admitida pelo reificador reificado:

E esta secretária Olga, cuja importância é ser secretária e ter um orgasmo excepcionalmente solícito, deixou abrir-se naquele rápido instante uma fenda nas suas muralhas para que eu outra vez sentisse esta minha já antiga vertigem diante disso a que chamei a liberdade fundamental da mulher. Por este consentimento tomava ela a sua desforra sobre mim. 685-686

Somente com a relação entre H. e M.<sup>22</sup>, que é irmão de António, o amigo arquiteto, que é superada a relação reificante entre homem e mulher, e espero não estar forçando a aplicação da dialética ao considerar esse desdobramento como síntese qualitativamente superior, resultante das relações precedentes (Adelina seria a tese e Olga, a antítese), daí a ideia do tempo certo: “Não vieste nem cedo nem tarde. Vieste na hora certa, no minuto exacto, no preciso e precioso patamar do tempo em que eu podia esperar-te.” (MPC, p. 887) Com a prisão de seu irmão, M. procura a ajuda de H., que aos poucos se envolve afetivamente com ela. Na busca de notícias sobre António<sup>23</sup>, H. tem oportunidade de conhecer a militância política de M., o que vem a calhar para um artista que estava vivendo uma radical autocrítica. A afetividade abre caminho para a empatia e cumplicidade, no que resulta uma relação verdadeiramente amorosa, em que não faz o mínimo sentido a reificação. Ao mesmo tempo pintor e escritor aprendiz, H. procura traduzir e perpetuar a emoção da descoberta do amor pela contemplação da caligrafia das palavras que expressaram a preciosa declaração:

“Meu amor.” Repetir estas duas palavras durante dez páginas, escrevê-las ininterruptamente, sem descanso, sem nenhuma clareira, primeiro devagar, letra a letra, desenhando as três colinas do manuscrito, o laço frouxo do e como braços repousando, o profundo leito de rio que na letra u se cava, e depois o espanto ou o grito do a sobre agora as ondas marinhas do outro m, o o que só pode ser este único e nosso sol, e enfim o r feito casa, ou telheiro, ou dossel. E logo transformar todo este vagaroso desenho num único fio trémulo, um sinal de sismógrafo, porque os membros se arripiam e chocam, mar branco da página, toalha luminosa ou lençol estendido (MPC, p. 887).

Com esse relacionamento, H. já não sente que seu corpo “se transporta dentro de uma esfera protectora, a salvo de aventuras” (MPC, p. 726). Com M., essa esfericidade corpórea passa a englobar outros significados, saindo do conforto de seu ensimesmamento: “A mim me parecia, no entanto, que esta esfera se não desprendera e que eu viajava dentro dela. É chegada a altura de ter medo: murmurei estas palavras. Pelo horizonte do meu deserto estão a entrar novas pessoas.” (MPC, p. 877)

## O corpo ampliado

Importa lembrar que a busca de notícias de António é a busca de um corpo violentamente apartado do corpo social pela repressão política, assim como a visita ao preso representa uma expectativa de resgate desse corpo. Com a Revolução dos Cravos, efetiva-se essa reintegração.

O texto do MPC estende a noção de corpo a formas sociais, a macroorganismos. Um exemplo é a descrição da empresa SPQR, apresentada como construção monstruosa. Aqui, apresenta-se o corpo do capitalismo não por acaso chamado de corporação (designação aplicável a outras entidades, como as militares, por exemplo): “Misturo o Senado e o Povo Romano com este capitalismo, e verifico que, no fundo, tudo é o mesmo senado e no povo são poucas as diferenças.” (MPC, p. 654) O estranhamento do corpo do artista diante do corpo institucionalizado é sugerido pela isotopia da digestão:

Foi também como entrar pela boca de um gigante adormecido, deslizar pelas paredes do esôfago, percorrer o estômago, e voltar a sair, apenas pelo oco de um corpo, pela pele continuada em mucosa

<sup>22</sup> Também é usada aqui a inicial maiúscula. Ainda que possa insinuar a conveniente clandestinidade, já que ela é militante comunista em pleno regime salazarista, entendo que, por força de concordância semântica com S. e H., se trata de um corpo cujo significado também se apresenta como um vazio, uma construção de sentido ainda aberta, até porque H. acabava de descobrir o amor no desfecho do MPC.

<sup>23</sup> Importa aqui lembrar que a busca de notícias de António é a busca de um corpo violentamente apartado do corpo social pela repressão política, assim como a visita ao preso representa uma expectativa de resgate desse corpo.

sucessivamente modificada, tão longe da circulação dos vasos e da alquimia das glândulas como se ainda estivesse a ser repellido pela elasticidade da epiderme. Por isso acrescentarei que podendo falar do que vi, não sei o que vi, não o transformei em saber. Ainda. (MPC, p. 658)

As cidades também são corporificadas. A que é descrita mais euforicamente é a cidade italiana de Siena: “E agora Siena, a bem amada, a cidade onde o meu coração verdadeira-mente se compraz. Terra de gente amável, lugar onde todos beberam do leite da bondade humana, ponho-te adiante de Florença para todo o sempre.” (MPC, p. 790) Há tal identidade entre H. e esse corpo urbano, que a descrição destaca tonalidades humanas no cromatismo da paisagem, que recusa a simplificação das linhas geométricas:

As três colinas em que está construída fazem dela uma cidade em que não há duas ruas iguais, todas elas opostas às sujeições de qualquer geometrismo. E esta maravilhosa cor de Siena, que é a do corpo brunido pelo sol, que é também a cor da côdea do pão de trigo – esta maravilhosa cor vai das pedras da rua aos telhados, amacia a luz do sol e apaga-nos do rosto as ansiedades e os temores. Nada pode haver mais belo que esta cidade (MPC, p. 790).

As cores de Siena harmonizam o “corpo brunido pelo sol” e “a cor da côdea do pão de trigo”, comunhão do corpo e pão, lugar em que as contradições e necessidades chegam a parecer pacificadas. Sendo pintor, H. entende que a Terra de Siena (natural ou queimada) é aquela mais frequentemente aplicada nos retratos, pois se aproximam dos tons médios da epiderme. Na paisagem, é cor necessária na representação do solo. No jogo entre o claro e o escuro, em retratos, naturezas-mortas ou paisagens, ela participa, ao lado dos tons azulados, da sugestão de sombra. No efeito geral da composição, enfim, também que cabe a essa cor estabelecer a transição entre as demais, sendo aplicada sobre o branco da tela, no que resulta em efeitos cromáticos mais próximos do natural.

Diferentemente de Siena, Roma traz estranheza ao narrador. Novamente aparece a isotopia da monstruosidade para traduzir a perplexidade, a incapacidade de extrair uma resultante confiável de sentido. Roma não seria uma cidade para seres humanos, mas para ciclopes:

Meto neste ponto Roma, a gigantesca, a cidade cujas portas e janelas foram feitas para homens de três metros, a cidade que não consente que a percorram a pé, a cidade que fadiga os músculos, os ossos e (seja perdoada a heresia) o espírito. Aqui deixo esta confissão humilhada: não compreendo Roma. (MPC, p. 811)

Mas nada se compara a Lisboa, ao mesmo tempo próxima e estranha, em conotações disfóricas, como enfatizam epítetos como “aborto católico e imbecil”:

Vejo Lisboa da esplanada deste aborto católico e imbecil que é o monumento a Cristo Rei, vejo a cidade e sei que é um organismo activo, agindo ao mesmo tempo por inteligências, instintos e tropismos, mas sobretudo vejo-a como um projecto que se desenha a si próprio, tentando coordenar as linhas que de todos os lados se encurvam ou lançam rectas, e também como o interior de um músculo ou um neurónio gigante, como uma retina deslumbrada, uma pupila dilatando-se e contraíndo-se sob a luz ainda clara deste dia.

Na descrição de Lisboa, ao contrário da recusa ao geometrismo da harmônica Siena, entrecruzam-se “linhas que de todos os lados se encurvam ou lançam rectas”. A cidade é vista como “um organismo activo”, não lhe faltando “músculo”, “neurónio” e “uma retina deslumbrada”, nervosa, com “uma pupila dilatando-se e contraíndo-se sob a luz”. Os atributos orgânicos de Lisboa revelam uma luta entre o racional e instintivo, pois esse corpo vai “agindo ao mesmo tempo por inteligências, instintos e tropismos”. Sendo corpo e parte desse grande organismo, H. tem consciência de sua complexidade. Assim, entranha-se e estranha-se nesse corpo formado de corpos que se revezam no espaço, segundo o tempo histórico.

## Da pré-história à história: o tempo escrito<sup>24</sup>

Da pré-história à história, o MPC poderia ser resumido nesta frase de H.: “O tempo é este papel em que escrevo.” (p. 877). O texto relata o renascimento do corpo a partir de um estranhamento de si, não havendo como

<sup>24</sup> Na palestra que deu origem a este trabalho, achei oportuno acrescentar uma mensagem aos participantes, nestes angustiosos dias da política nacional: Espero que minhas palavras sobre o sentido histórico do corpo na obra de Saramago possam trazer estranhamentos. Penso que estamos num momento em que a reflexão sobre a relação entre estética do corpo e política é das mais urgentes. Um exemplo é a ocupação, que entendo como ato estético. É preciso ocupar o corpo das instituições com o corpo discente, docente e funcional. Entendo a ocupação como uma cópula, e peço que não entendam minhas palavras no sentido machista, muito pelo contrário, pois é o próprio corpo institucional que clama por isso. Ou alguém acha que o corpo que nos une neste momento vai se satisfazer em usar um cinto de castidade por vinte anos?

dissociar essa autoanálise e autocrítica da herança surrealista, o que inclui o exercício autobiográfico de uma escrita em constante construção. Justamente por ser o livro de um aprendiz confesso é que o MPC se consolida como romance matricial, história que se desdobrará em histórias a serem contadas nos romances posteriores.

Num discurso contra a alienação e a ideologia, o romance professa a indissociabilidade entre estética e política. O MPC pode ser visto como um ensaio sobre a construção de uma consciência histórica (que passa pela consciência de classe), tomada de consciência esta que reintegra um corpo desarticulado, que passa a ser coeso e coerente pelo exercício do texto.

O MPC desenvolve um percurso dialético de negação e afirmação do retrato. O retrato negado é aquele feito por encomenda para o cliente burguês. A negação do retrato fez o pintor dedicar-se à escrita, que lhe proporciona uma longa autocrítica e, com apoio no texto de Marx, a percepção do sentido histórico de seu trabalho. Feito isso, H. sente-se preparado para retomar a pintura do retrato, desta feita o autorretrato, obra qualitativamente superior, pois representa a liberação do trabalho artístico e estampa a imagem de um corpo ideologicamente insubmisso.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Aristóteles: tópicos, dos argumentos sofisticos*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 1 v. (Os Pensadores).
- AULETE, Francisco Caldas. *Dicionário on-line Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2014. Não paginado. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/sentido>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- BALIBAR, Étienne; MACHEREY, Pierre. Sobre a literatura como forma ideológica: algumas hipóteses marxistas. In: SEIXO, Maria Alzira et al. *Literatura: significação e ideologia*. Tradução de Maria Madalena Gonçalves. Lisboa: Arcádia, 1976. p. 19-51. (Coleção Práticas de Leitura).
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BILAC, Olavo. *Tarde*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.
- BOOM, Benjamin et al. *Taxionomia de objetivos educacionais: domínio cognitivo*. Tradução de Flávia Maria Sant'Anna. Porto Alegre: Globo, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima. São Paulo: Contexto, 2008.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- JANSON, Host Woldemar; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LIMA, Lauro de Oliveira. *Piaget para principiantes*. São Paulo: Summus, 1980.
- MAN, John. *A história do alfabeto: como 26 letras transformaram o mundo ocidental*. Trad. Edith Zonenschain. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- SANTOS, Maria Alzira de Carvalho; LIMOLI, Loredana. José Saramago e Pieter Bruegel: entre a caneta e o pincel. *Signum: estudos da linguagem*, Londrina, v. 3, n. 15, p.317-342, dez. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/CFg5Uo>>. Acesso em: 4 maio 2014.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27.ed. São Paulo: Cultrix, 2006. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehayé, com a colaboração de Albert Riedlinger.
- VERÍSSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 45.ed. São Paulo: Globo, 1995.

**Data de submissão:** 22/02/2017

**Data de aceite:** 10/05/2017