

APRENDENDO A (PAS)SARAR: SARAMAGO E A LEVEZA

LEARNING TO BE (REP)AIRED: SARAMAGO AND LIGHTNESS

Gabriel Franklin¹

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo propor uma reflexão acerca da fase inicial de escrita do autor português José Saramago, a partir do atributo da Leveza, sendo esta entendida nos moldes desenvolvidos por Italo Calvino em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*. Sendo uma das conferências escritas para serem apresentadas durante as *Norton Lectures*, na Universidade de Harvard, a Leveza de Calvino, mais do que uma simples ausência do Peso, trata de uma utilização precisa e determinada da linguagem de forma a evocar uma imagem figurativa que possua rarefeita consistência e alto grau de abstração. Após uma breve explanação acerca das três acepções de Leveza encontradas no pensamento de Calvino, identifica-se sua ocorrência no livro *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago. A partir desta identificação, pretende-se demonstrar que o *Manual*, escrito durante a retomada de Saramago ao gênero romanesco, trata-se de uma dupla escrita de crise, onde autor e narrador passam por um processo de individuação de sua deserta existência e tentam superar seus insucessos anteriores através de uma escrita de si.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; Relações interartes; Leveza; Italo Calvino; José Saramago.

ABSTRACT

This study aims to propose a reflection on the initial phase of writing by the Portuguese author José Saramago, based on the attribute of Lightness, which is understood in the molds developed by Italo Calvino in his book *Six memos for the next millennium*. As one of the Norton Lectures written to be presented at the Harvard University, Calvino's Lightness, more than

a simple absence of Weight, deals with a precise and determined use of language in order to evoke a figurative image that has rarefied consistency and a high degree of abstraction. After a brief explanation about the three meanings of Lightness found in Calvino's thought, its occurrence is identified in the book *Manual of painting and calligraphy*, by José Saramago. From this identification, it is intended to demonstrate that the *Manual*, written during Saramago's return to the novelistic genre, is a double writing of crisis, where author and narrator go through a process of individuation of their deserted existence and try to overcome past failures through self-writing.

KEYWORDS: Aesthetics; Interart studies; Lightness; Italo Calvino;

José Saramago.

*“É preciso ser leve como o pássaro;
e não como a pluma.”
(Paul Valéry)*

Há, na Universidade de Brasília, um meteoro. Ele surgiu da noite para o dia, no meio do campus. Ninguém ouviu nada, não houve clarões ou sequer uma cratera. Até porque ele não chegou a tocar o solo: o nascer do sol encontrou-o pendurado, a poucos metros do chão, nos fios de alta tensão de dois postes que pareciam embalar o sono exausto de um andarilho recém-chegado de longa marcha.

Mesmo que depois se soubesse não ser uma pedra vinda do espaço (ao menos não do sideral), e sim uma instalação artística; mesmo que o artefato tenha passado um breve período no chão (devido às intempéries ou à ação de vândalos), coberto por uma lona e isolado por fitas amarelas; mesmo assim, pode-se dizer: a Universidade de Brasília abriga um meteoro.

Nesse instante, ainda é premente o impacto que sofre quem o vê pela primeira vez. Assim como à época de sua misteriosa aparição, o que chama a atenção, de pronto, é que, na mesma medida e no mesmo objeto, lutam um extremo Peso (que tenta chegar ao solo) e uma extrema Leveza (que tenta voltar aos céus). Essa e a outras reflexões são possibilitadas pela capacidade inata da linguagem artística de compor unidade a partir de contrários: na Arte, as dicotomias que regem o Universo podem encontrar o equilíbrio e, dessa forma, nos mostrar que delas somos feitos. Verdade/Mentira, Certeza/Incerteza, Preto/Branco, Maior/Menor, Mais/Menos: ao mesmo tempo, somos tudo isso e nada disso.

Partindo dessa brevíssima análise semiótica do andarilho suspenso que, se não viajou por éons de espaço, pode muito bem ter percorrido quilômetros de tempo na mente da artista que o sonhou, é que pretendemos, ao longo deste trabalho, construir uma reflexão maior sobre as relações entre a Arte e a Vida.

Para tanto, nos valeremos de dois livros que também rasgaram o espaço-tempo que os separava (de si e de nós) e chegaram até aqui, nestas páginas (ainda em branco quando estão sendo escritas, mas já habitadas, por óbvio, quando forem lidas), para compor a reflexão que ora se inicia sobre um dos opostos universais: o par Peso/Leveza.

Ambos os livros foram tentativas de caminhar: o primeiro, escrito por um português em 1977, foi uma tentativa de *encontrar* um caminho; o segundo, escrito por um italiano em 1984, foi uma tentativa de *apontar* um caminho. Ambos os autores sabiam *onde* queriam chegar; mas o *como*, este só descobriram ao longo do próprio caminhar (ou saltar).

O que nos leva ao nosso segundo livro. Sim, ao segundo. Falaremos dele antes mesmo de falar do primeiro (do qual, por enquanto, só sabemos a nacionalidade de seu autor e a data de publicação, ambas informações dadas no parágrafo anterior desta seção, que bem poderia ser a Introdução se assim a tivéssemos chamado, mas quis o destino que acabasse sem nome, coitada), pois, na escrita, há dessas coisas de brincar com o tempo, estendendo-o dentro de um parêntesis ou falando do futuro antes do passado.

Como dizíamos, começemos pelo segundo livro.

O SALTO DO POETA

Quando, em 1984, Italo Calvino aceitou ministrar as *Norton Lectures*, um ciclo de seis conferências sobre poesia (compreendida no seu sentido mais amplo) que ocorrem anualmente desde 1926, na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, mal sabia que não conseguiria terminar de escrever as suas *Lições americanas*, como as chamava: ele nos deixou antes, em setembro do ano seguinte.

Das oito conferências que havia planejado (duas a mais que o exigido), apenas seis chegaram até nós, sendo as cinco primeiras (*Leveza*, *Rapidez*, *Visibilidade*, *Exatidão* e *Multiplicidade*) de forma completa e a última trazendo apenas o título (*Consistência*), seguido de alguns apontamentos (nela, segundo conta sua esposa Esther, Calvino provavelmente falaria do *Bartleby*, de Herman Melville [CALVINO, 1990, p. 9]). Em 1988, elas foram editadas e publicadas em formato de livro, que acabou chamado *Seis propostas para o próximo milênio*.

O título escolhido para a publicação se justifica pelo intuito geral de Calvino com as conferências: apresentar elementos que considerava essenciais para resgatar a Literatura (e, por que não, a Arte) da crise que, em sua visão, parecia se estabelecer à medida que a humanidade se aproximava de um novo milênio.

O detalhe é que os elementos que constam no livro trazem, nas reflexões que encabeçam, também seus contrários. Assim, por exemplo, na proposta que abriria seu ciclo de conferências e que trata justamente do par

Peso/Leveza, Calvino afirma não desprezar ou considerar “menos válidos os argumentos do peso”, mas apenas que pensa “ter mais coisas a dizer sobre a leveza”, e que por isso argumentará em seu favor. (1990, p. 17)

Por meio de alegorias mitológicas (o nascimento do cavalo alado Pégaso do sangue que escorre da cabeça decepada da Medusa e a criação de corais a partir de seu olhar petrificador sobre flores), referências clássicas (*De rerum natura*, de Lucrécio e *Metamorfoses*, de Ovídio) e citações a obras contemporâneas a ele (*A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera), Calvino tenta, ao longo de um delicado percurso histórico-cultural, demonstrar que a concepção do par Peso/Leveza está presente em várias esferas da vida humana.

De forma que Calvino constrói seu discurso em favor de uma Leveza que não é meramente a frívola ausência de Peso, mas que dele é proveniente, pois “se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso” (1990, p. 29). Não há, portanto, um sem o outro.

Sendo assim, a verdadeira Leveza exaltada por Calvino pode assumir três formas ao se manifestar através das linguagens artísticas (sobretudo a literária):

1) um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência.

(...)

2) a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração.

(...)

3) uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático, como, na história de Boccaccio, Cavalcanti volteando com suas pernas esguias por sobre a pedra tumular. (CALVINO, 1990, p. 30-32)

Sobre os pontos 1 e 2, nos estenderemos ao longo da próxima seção (quando voltarmos no tempo para analisar nosso primeiro livro); mas, sobre o 3, cabe uma breve explanação agora. Durante sua digressão em exemplos literários clássicos, Calvino utiliza-se de um excerto do *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, onde o poeta florentino Guido Cavalcanti, saindo de uma festa, está seguindo seu caminho e passa próximo a um local onde estão erigidos monumentos fúnebres. Eis que o poeta é então interpelado por um grupo de barulhentos e ébrios rufiões, que tem a clara intenção de provocá-lo; Cavalcanti, depois de dar-lhes uma resposta mordaz, empreende um espantoso e levíssimo salto, que o leva para longe dos homens que o importunavam, e assim pode continuar seu caminho sem mais empecilhos.

Após fazer uma extensa citação do famoso texto de Boccaccio, Calvino comenta que, se “quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio”, sua opção certamente seria a do “salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo”, cuja “gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados.” (1990, p. 26)

O salto do poeta, portanto, é o símbolo maior de Leveza que, segundo Calvino, dever-se-ia procurar emular, através da linguagem, na literatura do milênio seguinte. Tanto é rico em sentido imagético-figurativo, quanto ressalta a “função existencial” da Arte, no sentido de que nela se empreende uma busca pela Leveza “como reação ao peso do viver” (1990, p. 41): o poeta, ao deixar o solo e saltar levemente por sobre os homens, foge justamente ao peso da vida. Desafiando-se a gravidade, questiona-se a própria realidade das coisas.

Diante dessas considerações, nossa tarefa, a partir de agora, será a de tentar identificar, no primeiro livro-objeto de nosso estudo, as três formas de Leveza elencadas por Calvino e citadas acima. Em nossa análise, retomaremos, conforme prometido, os pontos 1 e 2, que não foram ainda comentados; no entanto, já adiantamos que, no que concerne ao ponto 3, o salto artístico que apontaremos e ao qual nos dedicaremos não é o de um poeta-filósofo, mas o de um *escrepintor*.

UM DESERTO CHAMADO VIDA, UM OÁSIS CHAMADO ARTE

Quando José Saramago publicou *Manual de pintura e caligrafia*, haviam-se passado exatos 30 anos da sua primeira tentativa de escrever um romance. *Terra do pecado* era o nome do livro que, mesmo levando sua alcunha na capa, nunca foi, de fato, seu. Depois de um tempo, nem o título (que, por ele, seria *A viúva*) e nem o conteúdo (que, também segundo ele, poderia ter sido melhor) lhe apeteciam, a ponto de muitos, até hoje, nem sequer saberem aquele ter sido seu batismo na escrita.

Uma década depois da primeira desilusão, nova tentativa e novo desgosto. Por razões que talvez nunca venhamos de fato a saber (e entender, pois se trata de um bom livro), seu segundo escrito foi rejeitado, sendo publicado apenas num longínquo depois, quando o autor já não podia sequer contemplá-lo junto aos outros filhos e filhas feitos de palavras: Saramago nos deixara um ano antes. Entre romances e contos, entre poesias, crônicas, peças e memórias, *Claraboia* assumiu o derradeiro lugar na bem-comportada prole de órfãos arrumada nas estantes.

Como dissemos, no tempo compreendido entre as duas tentativas romanescas e a maturação tardia, estudado e chamado por Horácio Costa (2020) de “período formativo”, Saramago aventurou-se em diversas formas literárias, tentando encontrar na linguagem artística uma voz que fosse genuinamente sua, ou, ao menos, uma que lhe parecesse possuir vigor e valor suficientes para ser lida numa obra de maior fôlego.

A voz que encontrou era um construto das várias vozes suas que descobriu durante o caminhar na escrita. Da poesia, veio o domínio sobre a língua e a linguagem, numa aproximação ao *outro-que-lê* pautada na cautela, na simplicidade e na gentileza; do teatro, veio a qualidade oral dos diálogos, não apenas na entonação, mas, sobretudo na sobreposição e enlevo das vozes que representam as subjetividades ficcionais; e, da crônica, veio a digressão sobre o cotidiano, algo que Horácio Costa chama de “poética do espaço” (2020, p. 263), mas que tomamos a liberdade de, incluindo o elemento a que a origem etimológica do gênero alude, renomear para *poética do espaço-tempo*, onde se discorre sobre o muito grande (o Histórico maiúsculo), da mesma forma que sobre o muito pequeno (o minúsculo banal), confundindo-os, invertendo-os ou complementando-os.

De forma que o *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, “funciona como um cadinho no qual todo o percurso textual que o escritor acumulara até então se reflete” (COSTA, 2020, p. 245). É nesse estuário em forma de livro que vêm desembocar os afluentes navegados por Saramago em lenta, porém acidentada corrente, entremeada aqui e ali por corredeiras.

“Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever” (SARAMAGO, 1992, p. 5)², assim inicia H., um pintor de retratos, como ele próprio se denomina, o seu *Manual*. Esmagado por um peso existencial generalizado, ao aproximar-se dos 50 anos, H. decide enveredar pelo caminho de outra linguagem artística: a escrita.

A insatisfação que toma conta de H. acaba por estender-se a todas as esferas de sua vida: indo de uma existência que chama de deserta (“porque 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”, p. 19); passando por uma atividade artística que diz ser medíocre (“Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta génio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos”, p. 20); até uma relação que classifica de fugaz (“Sabemos ambos, Adelina e eu, que um dia qualquer acabaremos esta relação: só a inércia a faz durar ainda”, p. 44).

Diante dessa *acídia*, apontada por Horácio Costa em seu tão aqui citado estudo (2020, p. 259), mas que poderíamos muito bem atualizar para *depressão*, o *Manual* que lemos é, portanto, uma última tentativa de H. para, usando a primeira pessoa do singular, identificar, elaborar e superar o deserto em que parece ter se transformado a vida: “olhando-me a mim, ou talvez não, não a este rosto marcado já pelas rugas, não a esta mancha indistinta que vista assim faz as vezes de cara, olhando não a mim, digo, mas a qualquer profundo deserto que para trás de mim ou em mim se prolongasse”. (p. 55)

É no fascinante deserto de si, que H., tal qual o tenente Giovanni Drogo, de *O deserto dos tártaros*, irá passar seus dias, sem poder distingui-los, de maneira que “um acontecimento de três dias antes ou de vinte acabava

por parecer-lhe igualmente distante.” (BUZZATI, 2020, p. 57). À revelia da “fuga do tempo”, ambos parecem contemplar a si mesmos na vastidão do *lá fora*, ouvindo uma voz que fala “palavras de nossa vida, que se estava sempre prestes a entender, mas que na verdade nunca se entendia”. No entanto, o que ouvem H. e Drogo é a própria voz; é então que “o sorriso se apaga, porque percebemos que estamos completamente sós.” (BUZZATI, 2020, p. 60)

Mas, diferente d’*Odeserto dos tártaros*, no qual a narração é feita em terceira pessoa e onde só esparsamente temos acesso à voz direta do personagem principal, no *Manual* nos parece haver algo que Theodor Adorno, caracterizando a pretensão do narrador em primeira pessoa de contar algo, denomina de *processo de individuação*: “como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo.” (2003, p. 56-57)

Vejamos um exemplo, na escrita de H., disso que apontamos acima:

Eis-me já caracterizado, eis-me já por este sinal apartado dos meus semelhantes, não só eu, naturalmente, porque esta malha preta é comum a muita gente, e assim, por aparições sucessivas, virei (virei?) a encontrar-me enfim individualizado, singular, definitivamente explicado, com todas as razões para colocar, cuidadoso, metódico, o derradeiro ponto final nesta caligrafia. (p. 106)

Percebe-se, a partir do trecho destacado, que a atividade empreendida por H. no *Manual*, essa espécie de perambulação caligráfica que vai do presente (onde ele descreve seus longos passeios noturnos por Lisboa), passa por um reencontro com o passado (através de recordações artísticas de uma viagem sua à Itália), até questionar sobre o futuro (principalmente à medida que o deserto parece soterrá-lo), mostra-se como uma escrita de si, ou, se preferirmos, uma escrita “de crise” (COSTA, 2020, p. 249), onde a mudança de linguagem, a mudança de olhar, representa a busca, no deserto, pela leveza da própria voz, perdida em meio ao peso da multidão.

Nesse ponto, já que voltamos a falar da Leveza, faz-se necessário que retomemos suas três acepções, elencadas por Italo Calvino e apontadas por nós na seção anterior, pois tanto o “despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência” (1990, p. 30), quanto a “narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração” (1990, p. 31), bem como a “imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático” (1990, p. 32) estão presentes na escrita de H. diante do deserto de si.

As três, inclusive, podem ser encontradas na mesma passagem, que ora citamos na íntegra:

Abordei a consciência disto quando comecei a escrever: todo o meu esforço consistiu, afinal, em recuperar o deserto, para (tentar) compreender depois aquilo que ficasse, aquilo que

ficou, aquilo que ficar. A solidão, decerto, mas talvez não a esterilidade. Desabitado, convenho, mas não inabitável. Seco, mas com água dentro, terrível água de lágrimas, frescura possível sobre as mãos, H₂O. (p. 156-157)

Nesse e em outros trechos posteriores, podemos perceber a forma como H. maneja a linguagem até torná-la líquida, fluida; não apenas por terminar referindo-se expressamente à fórmula química da água, mas por engendrar, dentro da narrativa que representa seu pensamento, um grau de abstração que nos permite embarcar em sua divagação e sentir (ou pelo menos tentar) o mesmo que ele.

Portanto, o processo de individuação de H., para usar a expressão de Adorno, na busca pela própria voz, passa necessariamente por um entendimento de que o deserto não é inabitável, e nem sequer estéril. A imagem figurativa, o “salto do poeta”, trata-se, aqui, do mergulho de H. num oásis de lágrimas, num refúgio que só foi possível encontrar porque foi procurado da maneira apropriada: através da (mudança de) linguagem artística.

O que começa como um retrato de crise, conforme apontamos, passa a ser uma escrita de (re)descoberta, e, com a chegada do amor, na figura da personagem M., termina numa forma ainda sem nome, mas grávida de esperança. A partir dessa perspectiva, ao longo do *Manual* vemos H. se transformar: ele já não é apenas um pintor, nem sequer mais um escritor, e sim um *escrepintor* (p. 170); talvez o primeiro, mas com certeza não o único.

O H. DUPLICADO

Antes de passarmos ao processo de costura das pontas que viemos deixando soltas até aqui, nos cabe abrir uma última lacuna a ser preenchida, fazendo um (im)pertinente questionamento: será a voz duramente perdida, e depois levemente encontrada ao longo da narrativa do *Manual de pintura e caligrafia*, apenas de H., ou ali haveria também algo do peso que o próprio Saramago carregava de seus antes?

Para nos aprofundarmos na questão e refletirmos sobre seu cabimento, vejamos o seguinte trecho:

Mas se desta vez não pude limitar-me a lambuzar a tela segundo as vontades e o dinheiro do modelo, se pela primeira vez comecei a pintar às escondidas um segundo retrato do mesmo modelo, e se, também, pela primeira vez, venho repetir, ou tentar, escrevendo, um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou - a razão é o conhecimento. (p. 13)

H., aqui, está a se referir à razão principal que o levou a iniciar a escrita do *Manual*: um quadro que lhe encomendou importante empresário, de nome S. Ao ser acometido, enquanto executava a encomenda, pelas crises existenciais a que nos referimos na seção anterior, H. decide pintar um segundo quadro apenas com as lembranças que tem de S., no intuito de, assim, conseguir captar a essência do modelo.

Retrocedendo um pouco na fala de H. que ora analisamos, mas ainda na mesma página, vamos encontrar uma breve explicação sobre o que é esse “conhecimento” que, definido então simplesmente como “o acto de conhecer”, é apontado por ele como o real motivo de seus fracassos em ambas as tentativas: “eis a definição mais simples, e que me deve bastar, pois é necessário que eu possa simplificar tudo para seguir adiante. De conhecer, precisamente, não se tratou nunca em retratos que eu pintasse. Já ficou dito o bastante sobre a moeda falsa do meu câmbio, e mais não acrescento.” (p. 13)

Retoma-se e completa-se, então, o questionamento: não seria essa fala sobre tentativa e fracasso, sobre conhecimento e experiência, sobre mando e desmando, também um desabafo do próprio Saramago sobre sua trajetória na escrita? Não seriam ambos, H. e Saramago, “este homem triplo que pela terceira vez vai tentar dizer o que antes duas vezes não pôde” (p. 13)?

Para ensaiar uma possível resposta, e baseando-nos sobretudo nos estudos de Horácio Costa acerca do período formativo do autor português, podemos dizer que o Saramago que chegou não foi o mesmo que partiu; e nem poderia ser, mutáveis que somos. Seu caminhar foi longo, e a procura pelo caminho certo, para si e para sua escrita, passou por inúmeros percalços, por incessantes tentativas: frustrado com as duas primeiras experiências na prosa, passou à poesia; insatisfeito com o que e a quem a pura linguagem poética podia alcançar, enveredou pela crônica; tolhido pelo curto espaço da escrita do cotidiano, não soube mais para onde ir.

Traduziu, então; e fez crítica literária. O importante: não desistiu, não parou de escrever; continuou a tentar captar os nomes das coisas que pareciam querer fugir de si, continuou a buscar o modo exato de representar uma realidade que se mostrava maleável ao toque e ao pensamento. Seu salto deu-se somente muito depois de ter aprendido a andar. Antes, a Arte precisou ensiná-lo a ser leve.

A partir do *Manual de pintura e caligrafia*, que, assim como *Terra do pecado*, é ainda ignorado por muitos dos leitores das outras obras que compõem o vasto acervo da prosa saramaguiana, começa, de fato, o sólido, porém leve, caminhar do escritor pela trilha que o levaria ao Nobel de Literatura.

O que encontramos em seus mais conhecidos livros, aqueles exercícios de imaginação levados às últimas conseqüências, ou as situações excepcionais, verdadeiras manifestações de estados de urgência, que movem os indivíduos (que leem e que são lidos) em direção a si mesmos, rumo à própria condição humana, tudo isso passa antes pelas duplicadas linhas escritas por H. É nessa perspectiva que consideramos tratar-se o *Manual* de uma dupla escrita de crise, onde autor e narrador encontram-se no mesmo barco: se não ainda numa jangada de pedra, ao menos num frágil bote salva-vidas.

Pois, quando lemos “Aplicadamente, cuidando do desenho da letra, escrevo e torno a escrever estas palavras. Viajo devagar. O tempo é este papel em que escrevo” (p. 257), nos parece, sim, que as palavras e os sentimentos que carregam se aplicam a ambos: Saramago, tanto quanto H., também iniciou a escrita do *Manual* em busca de um caminho para a Leveza.

(PAS)SARAR

Começando nosso terminar, dizemos, com Cristovão Tezza, que a Literatura é “uma aproximação densa e silenciosa entre duas pessoas num terreno a que nenhuma outra voz consegue chegar” (2012, p. 215). Dessa afirmação, tiramos que arte não é apenas um mero *instrumento* para a aproximação entre o *eu* e o(s) *outro(s)*, mas trata-se da própria aproximação, do próprio terreno.

Segundo Danieli Barbieri (2017, p. 17), a Arte, assim como as outras linguagens, é um *ambiente*, no qual vivemos, e que, em boa parte, determina o que *queremos*, além do que *podemos* comunicar. De forma que não nos utilizamos da linguagem artística e depois simplesmente a jogamos fora; antes, nós a habitamos e, se a deixamos de lado, é apenas por um instante, como se passássemos a um outro cômodo (às vezes nunca visitado) de nossa casa.

Ao se iniciar na escrita para fugir da pintura, H. ainda vê a Arte como um instrumento, como se o simples passar ao seguinte, fizesse com que automaticamente o anterior se apagasse. Começa, conforme vimos, de forma claudicante, incerta, com palavras pesadas sobre si e sobre o mundo; a nova atividade parece-lhe estranha, não só pela mudança do suporte, antes tela e agora papel, mas também pela origem do conteúdo que deseja traduzir em linguagem artística, antes proveniente dos outros e agora vindo de si.

No entanto, H. desconhece ou prefere ignorar que a Arte que “começa nos parecendo estranha é valiosa porque nos apresenta ideias e atitudes que dificilmente encontraríamos em nosso ambiente costumeiro e que nos são necessárias para termos pleno envolvimento com nossa humanidade.” (DE BOTTON; ARMSTRONG, 2014, p. 58)

Durante seu processo de autoconhecimento, através do manejo de palavras que vão cada vez mais adquirindo Leveza (e não simplesmente perdendo Peso), ele parece dar-se conta de que “nem tudo o que nos é necessário está logo à frente, a qualquer tempo e lugar. É quando encontramos pontos de contato com o desconhecido que somos capazes de crescer.” (DE BOTTON; ARMSTRONG, 2014, p. 58)

H., então, cresce justamente ao perceber que o lugar que antes ocupava na pintura não se perdeu, para ele podendo voltar se quisesse; o que de fato o faz, no fim do romance:

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registrado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. Deve a pintura servir, ao menos, para isso. Não peço mais: peço muito. (p. 274)

Ao voltar a pintar, H. aprende a enxergar a Arte como um lugar, um amplo espaço onde pode livremente se movimentar, se expressar, se restabelecer, se verificar, e inúmeras outras construções formadas por pronomes pessoais reflexivos acompanhados de verbos no infinitivo, excluindo-se, no entanto, aquelas que derem a noção de *abandonar*.

Nesse ponto, H. já não pode abandonar a Arte, porque dela é feito: “Começo a formar a primeira tinta na paleta. Não é uma cor intermédia que eu precise de compor e harmonizar, como as vozes do «Magnificat» de Monteverdi que neste momento enchem o atelier. Limito-me a espremer o tubo generosamente, sem poupar. Preto. Agora para revelar, não para esconder. Trabalharei todo o dia.” (p. 276)

De um pesado e deserto *eu*, H. torna-se, ao longo do *Manual de pintura e caligrafia*, um líquido e leve *nós*. E essa mudança do singular para o plural não está apenas no encontro de si e do outro que a jornada do escrepintor proporcionou, mas pela constatação nossa de que sua voz pode ser também a de quem assina o *Manual* não apenas com uma inicial, mas com nome e sobrenome: José Saramago.

Ainda durante o movimento inicial de sua caracterização, Italo Calvino, para corroborar a afirmação de que a Leveza estaria sempre associada “à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (1990, p. 30), utiliza-se de uma citação de Paul Valéry que, de tanto a considerarmos feliz, decidimos utilizar como epígrafe deste escrito: “É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma”. Neste simplexo (simples, porém complexo) aforismo, encontramos o cerne do que nos propomos a discutir ao longo da breve jornada que nos trouxe até aqui; dele retiramos, por fim, a linha com a qual costuramos, agora, as pontas que deixamos soltas, desde o meteoro até Saramago e H.

Os próprios pássaros sabem que o voar não é planar, que só quando vencem o peso que carregam em si, com o bater das asas, é que de fato voam. Seu aprendizado é tão curto, que mal se pode dizer tratar-se de um aprendizado; bastam algumas poucas e desajeitadas tentativas para que já ligeiros partam, leve-pesadando pelos céus. Não à toa, diz-se que para isso foram feitos.

Já nós, humanos (insatis)feitos no chão, criaturas pesadas por natureza, se fomos criados para algo foi para invejar os pássaros e tentar ser como eles. Alguns de nós, num longo percurso de tentativa e erro, aprenderam, então, a passarar, inventando máquinas que, para chegar à leveza, vencem o Peso com outro peso; outros, no entanto, numa jornada não menos árdua, aprenderam a (pas)sasar, habitando uma Arte que, para chegar à Leveza, aceita o Peso enquanto peso.

Assim como H., que encontrou na escrita antes um seguro refúgio do que um mero instrumento para desabafo, com a Leveza que só a linguagem artística proporciona (a substancial, do pássaro, e não a etérea, da pluma), Saramago, tal qual o meteoro, deixou de ser andarilho, encerrou seu perambular sem rumo e encontrou, além do que se vê, uma morada.

A partir do *Manual de pintura e caligrafia*, suspenso no tempo e fincado no espaço, Saramago trilhou um novo caminho que, se não o levou a ser embalado docemente pelos fios de alta tensão de dois postes, ao menos lhe deu abrigo no sossego do próprio coração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BARBIERI, Danieli. *As linguagens dos quadrinhos*. Trad. Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BUZZATI, Dino. *O deserto dos tártaros*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Horácio. *O período formativo*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

DE BOTTON, Alain; ARMSTRONG, John. *Arte como terapia*. Trad. Denise Bottman. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Recebido para avaliação em 09/06/2022
Aprovado para publicação em 30/07/2022

NOTAS

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB), é Mestre em Literatura e Práticas Sociais pelo mesmo programa e Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Sendo membro do Grupo de Pesquisa LiterArtes (PósLit/UnB - CNPq), atualmente realiza estudos sobre as Poéticas do Estado de Urgência, sendo estas entendidas como as relações que se estabelecem entre a angústia do tempo presente e as manifestações culturais e artísticas.

2 A partir de agora, para garantir a fluidez e a economia textuais, todas as citações ao *Manual de pintura e caligrafia* indicarão apenas o número da página onde se encontram na edição utilizada, devidamente referenciada ao fim do estudo.