

A GRANDE BELEZA: SARAMAGO EM VIAGEM À ITÁLIA

The great beauty: Saramago travels to Italy

Márcia Valéria Zamboni Gobbi¹

RESUMO: O romance *Manual de pintura e caligrafia* (2001) tem como protagonista o pintor H., que, em meio a uma crise criativa, rememora uma viagem feita à Itália, a qual se poderia caracterizar como um itinerário estético, já que centrado na visita a museus, galerias e outros espaços de arte; no livro de crônicas *A bagagem do viajante* (1996), também uma viagem à Itália motiva um conjunto de textos em que a experiência estética igualmente toma o proscênio. O que se objetiva é apresentar uma análise desses textos que coloque em evidência traços de uma “poética do encantamento”. Sem qualquer intenção teórica ou metodológica mais pretensiosa, esta hipótese interpretativa aborda aquilo que constitui um exercício criativo em que o escritor reflete sobre o sentido e a função do registro dessas memórias de viagem (que são também as memórias de sua experiência estética) e sobre qual lugar podem ocupar na reelaboração ficcional que delas faz.

PALAVRAS-CHAVE: literatura portuguesa contemporânea; José Saramago; *Manual de pintura e caligrafia*; *A bagagem do viajante*; narrativas de viagem.

ABSTRACT: The novel *Manual de pintura e caligrafia* (2001) has as its protagonist the painter H., who, in the middle of a creative blank, looks back to a trip he took to Italy, which could be described as an aesthetic journey, centered in his visits to museums, galleries and other art spaces; in the book of chronicles *A bagagem do viajante* (1996), a trip to Italy also motivates a group of texts in which the aesthetic experience equally takes the stage. The objective is to introduce an analysis of these texts that evidences traces of a "poetry of enchantment". Without any theoretical or methodological pretension, this interpretative hypothesis approaches that which constitutes a creative exercise in which the writer reflects about the sense and function of registering such travel memories (that are also the memories of his aesthetic experience) and about the place they might take on his fictional redesign.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese literature; José Saramago; *Manual de pintura e caligrafia*; *A bagagem do viajante*; travel narrative.

Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam.

O Livro dos Itinerários
(Epígrafe de “A viagem do Elefante”)

Quando o pintor H., protagonista do *Manual de Pintura e Caligrafia*, decide iniciar-se no mundo da escrita, começa, para “adestrar a

1 Professora do Departamento de Literatura da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

mão” (SARAMAGO, 2001, p. 94), por copiar: passagens inteiras do *Robinson Crusóe*, das *Confissões* de Rousseau e das *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Depois do estágio da cópia, seu exercício prossegue ancorado num dos mais clássicos temas da literatura ocidental: o da viagem. É ela que vai dar corpo a toda uma segunda grande parte do romance, composta por cinco – assim denominados pelo narrador-calígrafo – “exercícios de autobiografia”. Neles, o escritor aprendiz irá recordar uma viagem feita à Itália pouco menos de dois anos antes do tempo em que a relata.

Esta viagem é puro encantamento: o narrador nos leva com ele, pela mão – que a escrita representa -, a visitar galerias e museus italianos em busca de (seus) grandes mestres, que vão de Michelangelo, Giotto, Tiziano, Fra Angelico e Piero della Francesca a Goya e Magritte, do medieval Vitale da Bologna (cuja representação dos ladrilhos da prisão onde esteve (o português) Santo Antonio de Pádua o narrador tenta obsessivamente reconstituir, a partir de um cartão postal, depois de seu retorno a Lisboa) ao escultor contemporâneo Trubbiani, cujos pássaros à beira da morte, com as asas imobilizadas em mesas de tortura, expostos na Bienal de Veneza (em 1972), o levam a refletir angustiadamente sobre seu próprio país, àquela altura marcado por quase cinquenta anos de ditadura e por mais de dez de uma absurda guerra colonial.

Esse “itinerário estético” (SARAMAGO, 2001, p. 193), no entanto, não é registrado pela escrita do aprendiz em linha reta: além dos inúmeros comentários digressivos que interrompem a narrativa da viagem, por ela motivados diretamente (e aí incluem-se as apreciações dos pintores e das cidades visitadas) ou indiretamente (os comentários de teor político, por exemplo, que associam à situação de Portugal a apologia ao fascismo em frases que o narrador vê pichadas nos muros em Roma e a repressão às greves dos trabalhadores italianos, que ele testemunha ao longo da viagem), a quebra da linearidade se dá, também, pelas sobreposições temporais que fazem com que cenas do “agora” do escritor/pintor se insiram em meio ao registro de suas recordações dos espaços percorridos. De todo modo, a recomposição das memórias ligadas a esse itinerário, ainda que dispersamente reunidas pela escrita, dá corpo à expressão daquele puro encantamento anteriormente aludido, assim manifestado pelo relato do escritor aprendiz:

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. [...]

A Itália devia ser (perdoe-se-me o exagero, se não tenho companheiros nele) o prêmio de termos vindo a este mundo. Uma divindade qualquer, realmente encarregada de distribuir justiça, e não as penas, sabedora de artes, deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: “Nascestes? Pois vais a Itália.” Assim como quem se dirige a Meca ou lugares menos contestados para garantir a salvação da alma. (SARAMAGO, 2001, p. 99-100)

Pode-se postular que o relato da viagem à Itália funcionaria, nas circunstâncias em que se insere no romance, também como uma tentativa, por parte do pintor H., de resgate da (sua) sensibilidade, perdida ou excessivamente atenuada pelo modo mecânico e burocrático com que executa sua “arte”: H. é um pintor acadêmico especializado em retratos que lhe são encomendados por gente da alta burguesia lisboeta para enfeitar os salões de suas empresas e mansões. Diante de uma nova encomenda, o pintor entra em crise porque reconhece que, embora cumpra bem a tarefa que lhe permite viver com certa tranquilidade, não faz arte. Os críticos há muito deixaram de lhe dar atenção e os poucos amigos que o cercam, ainda que participem de bom grado das reuniões que o pintor costuma dar cada vez que entrega um quadro, evitam comentários avaliativos sobre sua produção, o que o faz suspeitar de que a atitude discreta deles seja, na verdade, uma forma generosa de evitar o reconhecimento de sua mediocridade. Dessa maneira, resgatar a viagem à Itália parece representar não só uma maneira de “adestrar a mão” para a escrita mas, principalmente, uma tentativa de superação da crise pelo mergulho na memória, que promove, em alguma medida, o autoconhecimento, o reencontro do sujeito com aquilo que ele foi, mediado pela recomposição das experiências vividas. A viagem recupera, ainda, o encantamento diante da grande beleza que ele não só contempla como também gostaria de partilhar, pela sua própria capacidade criadora, colocada, naquelas circunstâncias, em questão.

Nesse sentido, ao recuperar a memória da viagem à Itália o pintor põe em evidência um dos significados mais característicos associados ao tema: a itinerância propicia a ampliação da experiência humana pela abertura ao outro, uma vez que a viagem funciona como processo de conhecimento exterior e interior, forma de compreensão da humanidade e de si mesmo – da história e do homem nela. Se à viagem vem associado, como no caso do *Manual de Pintura e Caligrafia*, o tema da criação artística, mais consistentemente ainda se representa a capacidade do sujeito de dialogar com outras formas de cultura e, com isso, enriquecer-se e projetar-se para um campo mais amplo de conhecimento.

O tema da viagem comparece quase obsessivamente na ficção de Saramago, ora tomando o proscênio e se realizando efetivamente, enquanto fio condutor da narrativa, como em *A Jangada de Pedra* (1986), *O conto da ilha desconhecida* (1997) e *A viagem do elefante* (2008), ora “reduzido” a deslocamentos que, se são também físicos, se poderiam qualificar principalmente como existenciais de seus personagens (como nas andanças pela cidade (de Lisboa) de Raimundo Silva, na *História do cerco de Lisboa* (1989), e de Ricardo Reis, em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), ou na cruzada épica dos personagens inominados pela cidade igualmente anônima – e universal – de *Ensaio sobre a cegueira* (1995)). É como viajante, também, que o próprio autor se coloca em livros como *Viagem a Portugal* (1981), em que reúne anotações (referências culturais e históricas, impressões afetivas advindas da convivência com a gente portuguesa) feitas durante os dois anos em que empreendeu estas viagens na sua terra, e em *A bagagem do viajante* (1986), volume em que reúne 59 crônicas originalmente publicadas nos jornais *A capital*, durante 1969, e no *Jornal do Fundão*, semanário para o qual escreveu entre 1971 e 1972².

Neste conjunto de textos que constituem *A bagagem do viajante*, sobre o qual nos deteremos com um pouco mais de vagar pelas possibilidades de diálogo que oferece com o *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago alude diretamente, ao menos em três deles (“Criado em Pisa”, “O Jardim de Boboli” e “Terra de Siena molhada”), à (mesma?) viagem à Itália; em muitas outras crônicas, a referência continua presente, ainda que indiretamente (se assim entendermos as considerações que expressa sobre personalidades da história e da cultura italiana, como Dante, Giordano Bruno e o cineasta Roberto Rossellini, além de Mussolini, entre outras). A par do reconhecimento de que, tanto temática quanto discursivamente, suas crônicas constroem-se incorporando diferenças, discutindo alteridades, prolongando o espaço geográfico no sentido do reconhecimento de fronteiras ou de continuidades, o que se pretende aqui propor é que Saramago acaba por construir não só uma *imagem* de viajante como, ainda, por esboçar uma espécie de “poética do encantamento”, ao associar os temas da viagem e da criação artística – “poética” ancorada nas operações que, idealmente, deveriam reger a relação entre o observador em trânsito e o objeto que se oferece à percepção nos “lugares sagrados” da arte pelos quais circula. Sem qualquer intenção teórica ou metodológica mais pretensiosa, queremos com esta hipótese interpretativa significar apenas aquilo que, da leitura desses

2 Talvez seja importante notar, desde já, que estas crônicas e o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* foram escritos no mesmo período.

textos, nos pareceu constituir um exercício metalinguístico (ainda que nem sempre explícito) em que o escritor reflete sobre o sentido e a função do registro dessas memórias de viagem (que são também as memórias de sua experiência estética) e sobre qual o lugar que podem ocupar (é o que nos propomos, também, a tentar elucidar) na reelaboração ficcional que delas se faz.

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 7): a epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* enuncia, entre as muitas de suas possibilidades de interpretação, a necessidade de uma atitude atenta diante das “coisas do mundo” – atitude de que Saramago jamais se afastou e que projetou, em diversos sentidos, em toda sua obra.

Nos textos que constituem o *corpus* deste artigo, ainda que atrelados a diferentes modalidades narrativas e a, talvez, distintas gradações no modo como estabelecem relações entre a ficção e o real (considerando, *grosso modo*, que o romance seria mais abertamente ficcional, enquanto que às crônicas se poderia exigir um vínculo mais direto com a realidade vivida), essa atenção às coisas do mundo é mediada, então, por uma experiência específica dos sujeitos textuais “em trânsito” (o narrador-viajante do *Manual de Pintura e Caligrafia* e o cronista de *A bagagem do viajante*): aquela proporcionada pelas obras de arte. Estes dois vetores, portanto - a viagem e a criação artística - articulados, efetivamente, nos textos em estudo, pelo registro escrito que recupera as visitas aos museus, galerias, igrejas e espaços públicos de diversas cidades italianas³, seriam responsáveis pelo afloramento da poética postulada, constituindo o fio condutor da análise proposta.

A crônica “Criado em Pisa” inicia-se com uma curiosa “proposição metodológica” (considerando-se a referida poética) que se elabora em contraponto à prática observada em relação ao viajante comum:

Sempre me intrigaram aqueles livros ou cadernos de viagem, escritos a par e passo, em que pontualmente se vão anotando os casos e incidentes de cada dia, desde o bom almoço mundanal à subtilíssima impressão estética. Acho que o memorialista faz batota. E não acredito no proveito que possa tirar de uma viagem quem ande durante o dia a resgatar mentalmente o que há-de escrever à noite, ou, pior ainda, quem desvie os olhos do

3 O romance refere-se mais diretamente do que as crônicas às cidades visitadas. A partir de um levantamento que certamente não é completo, podemos anotar as seguintes: Florença, Pádua, Assis, Veneza, Siena, Milão, Ferrara, Bolonha, Arezzo, Pérugia, Todí, Roma, Nápoles, Pompeia, Positano.

Baptistério de Pisa para anotar no caderninho uma interjeição ridícula. No meu modesto entendimento, não há nada melhor que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça. Disponhamos dentro de nós o filtro adequado (a sensibilidade acordada, a cultura possível) e mais tarde encontraremos, em estado de inesperada pureza, a maravilhosa cintilação da memória enriquecida. (SARAMAGO, 1996, p. 181)

Ora, se retomarmos a afirmação inicialmente apresentada (e que constitui termo fundamental da hipótese interpretativa que nos orienta) – a de que o registro da viagem à Itália que o escritor-aprendiz do *Manual de pintura e caligrafia* faz é movido a *encantamento* (“operação” visceralmente ligada ao sensível) -, podemos tirar deste trecho da crônica alguns dados em favor de nosso argumento: a experiência estética não precisa ser (e até não deveria ser) imediatamente racionalizada, organizada como *texto* que, fatalmente, submete-se a uma sintaxe, a uma convenção – a da escrita. O que há de ser feito é da ordem do sensível (“abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessem como o sol faz à vidraça”) e pautado pela ausência de método (“caminhar e circular”). O filtro postulado (elemento capaz de separar o que é essencial do que é acessório ou de menor relevância, selecionando aquilo que da experiência merecerá ser preservado) igualmente se aparenta com esses critérios (“a sensibilidade acordada”), ainda que acrescido da “cultura possível” (também fruto da vivência contingenciada do sujeito), e o resultado desta experiência será o encontro com “a *maravilhosa* cintilação da memória enriquecida” (grifo nosso).

Parece-nos possível afirmar que, em certa medida, Saramago, no fragmento transcrito, assume uma postura crítica em relação ao peso da tradição racionalista, recuperando indiretamente o princípio sartreano da consciência imaginante, que supera a rigorosa dicotomia entre real e ideal, entre percepção e imaginação. O filósofo Franklin Leopoldo e Silva, no ensaio “A liberdade de imaginar” (2002, p. 251), afirma que, para Sartre, toda imagem é sempre imagem *de* alguma coisa, “não no sentido de se referir a algo percebido, mas no sentido de ocorrer como um ato específico de intencionalidade”. Ou seja, é preciso que o sujeito se disponha a (re)criar a imagem, e isso só se pode dar a partir de uma situação específica do homem no mundo. Nesse sentido, a anotação da manhã não poderá mais servir para o relato noturno do viajante (ou a viagem “real” à Itália não será recuperada pela escrita que refaz a memória dela), pois haverá deslizamentos e desajustes de sentido que tornarão as imagens “originais” irrecuperáveis. Mais importante do que registrar é, portanto, *compor* os dados da percepção

segundo determinada intencionalidade, entendida, como acima referimos, como motivada por um modo de estar específico do sujeito no mundo.

A paráfrase do trecho transcrito se justifica, ainda, por nele virem expressos, quase didaticamente, os “mandamentos” de uma relação (postulada, ideal) entre o sujeito que olha, observa e apreende e o objeto artístico que se disponibiliza ao seu olhar. Parece-nos ser possível afirmar que, se assim realizada, a experiência estética será capaz de *incorporar-se* à vivência do sujeito, modificando os estados de partida e de chegada, o que se pode comprovar por este fragmento do *Manual de Pintura e Caligrafia*: “[...] um homem avança por espaços que a arquitetura organizou, por salas povoadas de rostos e figuras – e certamente não sai sendo o que era ao entrar, ou mais lhe valera ter passado de largo”. (SARAMAGO, 2001, p. 101)⁴

Ainda outro “mandamento” pode-se inferir relativamente aos efeitos dessa incorporação da arte à vida, desse laço profundo e indestrinchável que se entende aí estar proposto: é de homens que a arte “fala”, é por homens que ela é feita. A mediação realizada pela expressão artística é forma de conhecimento: do mundo, da história, da humanidade. Colocados em paralelo, os dois fragmentos que seguem (o primeiro, do romance; o segundo, da crônica “O tempo e a paciência”) parecem-nos, muito mais do que sustentar a proposição óbvia que apresentamos, ressaltar a atitude sempre *humanitariamente* empenhada do escritor, capaz de genialmente superar os constrangimentos do tempo da escrita (não nos esqueçamos de que ambos os livros tem como pano de fundo, real e ficcional, a ditadura salazarista e que, no caso das crônicas de *A bagagem do viajante*, como Saramago mesmo afirma, na aparência, eram elas “inocentes, já que a censura vigente não permitia grandes atrevimentos” (2010, p. 36)). É de Siena⁵ que Saramago fala na crônica, cidade também visitada pelo narrador viajante do *Manual de Pintura e Caligrafia*:

4 Curiosamente, em seu belo livro *A cidade de Ulisses* (2011), Teolinda Gersão estabelece uma distinção entre o turista e o viajante que parece complementar a reflexão do cronista. Diz o narrador do romance da escritora portuguesa: os turistas “vão à procura de lugares para fugirem de si próprios”, ao passo que “os viajantes vão à procura de si, noutros lugares [...]”. As agências de viagem e os turistas só se interessam, obviamente, pelas cidades reais. Os viajantes preferem as cidades imaginadas”. (GERSÃO, 2011, p. 31)

5 “a bem-amada, a cidade onde o meu coração verdadeiramente se compraz [...] E esta maravilhosa cor de Siena, que é a do corpo brunido pelo sol, que é também a cor da còdea 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”. (SARAMAGO, 1996, p.166-167). Mais adiante, voltaremos à importância que a cidade de Siena ocupa nesse itinerário do encantamento que intentamos recompor.

Pois que este meu itinerário é também (ou sobretudo) o dos museus e das pedras ilustres (nunca distinguirei entre os homens e as obras dos homens) (SARAMAGO, 2001, p.167)

Falo do tempo e de pedras, e, contudo, é em homens que penso. Porque são eles a verdadeira matéria do tempo, a pedra de cima e a pedra de baixo, a gota de água que é sangue e é também suor. Porque são eles a paciente coragem, e a longa espera, e o esforço sem limites, a dor aceite e recusada – duzentos anos, se assim tiver de ser. (SARAMAGO, 1996, p. 186)

Além da notável relação auto-intertextual⁶ que se estabelece entre os dois fragmentos, o que ressalta, ainda, de sua justaposição é que pouco se nota, no plano discursivo, diferença entre o Saramago ficcionista e o cronista: a mesma dicção lírica, que se vale de repetições, de ressonâncias e de paralelismos sintáticos, imprimindo ritmo e expressividade à escrita, associada ao cuidado com as escolhas lexicais, é marcada em ambos os fragmentos.

Fundamental para a validação dos argumentos que aqui se apresentam é que não nos esqueçamos de que, tanto nas crônicas selecionadas como no *Manual*, a experiência estética está ligada diretamente à viagem e, principalmente, à memória. Esta tríplice articulação é determinante para que se estabeleça o encantamento postulado; a escrita será responsável pela fixação, por meio de algo que se poderia definir como próximo à consciência imaginante de Sartre, de certa experiência flagrada anteriormente pelos sentidos (observem-se as expressões destacadas no fragmento transcrito a seguir). Antes de qualquer outra finalidade, é ao próprio sujeito que essa operação serve (ao conhecimento de si e de seu estar

6 Lucien Dällenbach, no ensaio intitulado “Intertexto e autotexto” (1979), define como intertextualidade restrita as relações existentes entre textos do mesmo autor; retoma, em seguida, uma proposição anterior de Jean Ricardou, que distingue entre intertextualidade externa (a relação de um texto com outro texto) e intertextualidade interna (a relação de um texto consigo mesmo). É do cruzamento dessas diferentes categorias que nasce a proposição, por Dällenbach, do conceito de intertextualidade autárquica – a qual coincidiria, em linhas gerais, com a autotextualidade (ou intratextualidade) de Genette. O artigo de Dällenbach acaba por particularizar a reflexão em torno da discussão da estrutura da *mise en abyme*, que não nos parece adequada para caracterizar conceitualmente o tipo de relação intertextual de que estamos tratando. Usamos o termo auto-intertextualidade, ainda que ele não nos pareça suficientemente convencionalizado, para caracterizar a operação da intertextualidade externa relativa a textos do mesmo autor, agrupando, portanto (e segundo a referência teórica de que nos apropriamos), características advindas das diferentes noções apresentadas.

no mundo). Esse sentido é exposto (mais uma vez, quase didaticamente) por outra proposição do cronista, desta vez apresentada em “Uma noite na Plaza Mayor”:

Vai não vai, surgem-me na memória imagens doutros lugares e doutros dias, casos de viagem, atmosferas, *visões rápidas ou demoradas contemplações*. Se de tudo isto falo às vezes, não é sem algum constrangimento, assim como quem saiu à rua de fato novo e teme que lhe perguntem se já pagou ao alfaiate. Lá me parece (escrúpulo excessivo de consciência, que hei-de eu fazer?) que o leitor sacode impaciente o livro e diz: ‘Presunçoso, o tipo.’ Mas juro que não sou. Se passo as minhas lembranças ao papel, é mais para que não se percam (em mim) minutos de ouro, *horas que resplandecem como sóis* no céu tumultuoso e imenso que é a memória. Coisas que são também, com o mais, a minha vida.

[...]

O trabalho da memória é conservar estas prodigiosas coisas, defendê-las do desgaste banalíssimo do quotidiano, ciosamente, porque talvez não tenhamos outra melhor riqueza. (SARAMAGO, 1996, p. 195)

A vinculação entre arte e vida é outro dos postulados fundamentais que estamos tomando como argumentos para a poética pretendida, ressaltada (esta vinculação) tanto nas crônicas como no romance. Curioso, nesse sentido, é lembrar que o relato da viagem à Itália no *Manual de Pintura e Caligrafia* é organizado em cinco *exercícios de autobiografia*, assim dispostos: *Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas.* (p. 99); *Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, bienal em Veneza.* (p. 121); *Terceiro exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: O comprador de bilhetes-postais* (p.143); *Quarto exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Os dois corações do mundo* (p.163); *Quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras*⁷(p. 197)

Entendemos que esses títulos são interessantíssimos, em primeiro lugar, por configurarem um procedimento metalinguístico, calcado no

7 Os títulos dos exercícios aparecem grafados em itálico no romance e por isso são assim aqui reproduzidos.

estabelecimento de uma tipologia textual por parte do próprio protagonista (ou seja, *metanarrativo* por se estabelecer como comentário textual acoplado à própria narrativa). O primeiro e o último exercícios são categorizados como “narrativa de viagem”; os demais, intermediários, como “capítulo de livro”. O primeiro, ainda, leva como título “As impossíveis crônicas”. Ora, os relatos, nos exercícios, são todos de viagem (ainda que, como logo no princípio deste artigo buscamos esclarecer, não lineares ou contínuos); entretanto, constituem capítulos de (um) livro: o próprio *Manual* que se lê; além disso, estabelecem uma relação intertextual bastante perceptível, por meio de seus eixos temáticos (viagem/arte) com um livro de crônicas (exatamente o que aqui colocamos em diálogo com o romance). Toda essa diversidade em termos de modalidades narrativas vem inserida num *romance*, que se intitula *manual* e que trazia ainda, em suas primeiras edições, a indicação, como subtítulo, de *ensaio* (de romance). Ironicamente, parece-nos, Saramago indica que sua tentativa de categorização nada mais é do que a demonstração precisa da impossibilidade (ou da irrelevância) de se definir qual lugar o livro deve ocupar na estante ou nos volumes de historiografia literária. Mas há ainda um outro elemento complicador dessa tipologia: todos os exercícios são de *autobiografia*.

É o protagonista mesmo do romance que se encarrega de esclarecer, entretanto, esta última qualificação, ainda que problemáticamente:

Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa. Só a complexidade das multiplicadas linguagens em que essa autobiografia se escreve e se mostra permite, ainda assim, que em relativo recato, em segredo bastante, possamos circular no meio dos nossos diferentes semelhantes. Contudo, parece-me evidente que este meu último capítulo nada biografava. Entre Florença e Siena não houve espaço para a lâmina reveladora. Tudo ficou pelo rés da sombra que as obras de arte projectam, às vezes nas simples asperezas da pincelada ou no micrométrico rugoso da pedra polida e decerto me preocupei eu demasiado com captar vibrações que a todo o momento me escapam, e por isso, por essa preocupação, não por esta fuga, nada ficou de mim, ou quase. A não ser, e esta hipótese me tranquiliza, que me esteja afinal revelando pelos meios tradicionais da autobiografia, escondendo nela menos do que é costume, embora de alguma maneira me veja perdedor na

aposta inicial, que era a de dizer de mim, parecendo não.
(SARAMAGO, 2001, p. 169-170)

A transcrição, embora longa, justifica-se pelo fato de que a este fragmento, metalinguisticamente, se pode conferir a função de atuar como síntese significativa do romance (e, em certa medida, do projeto estético do escritor): não há como ausentar-se, o sujeito, daquilo que cria, daquilo que produz; não há como apartar irremediavelmente arte e vida; não há como fazer morrer o autor. Esta parece ser uma declaração de princípios, ainda que ficcionalmente exposta; por ser dita por um protagonista que é também artista, no entanto, assume possibilidades interpretativas que parecem autorizar o sentido que a ela damos: o da vinculação entre arte e vida.

A partir dela queremos observar, ainda, outro fragmento, desta vez da crônica “Ir e voltar”, em que Saramago parece apresentar uma reflexão que, do mesmo modo que a anteriormente destacada, pode projetar-se em relação ao conjunto de sua obra (e, portanto, se justificaria como traço de uma poética). Como se sabe, a temática histórica está explicitamente presente em muitos de seus romances. Esse gosto pelo passado, esse interesse pela arqueologia do pensamento, com os olhos do presente, motiva também o itinerário estético que a viagem à Itália configura em metonímia. Por isso, pareceu-nos de suma relevância a síntese reflexiva que o cronista apresenta no fragmento que segue: mais uma vez, a afirmação expressa-se em tom de declaração de princípios, pela clareza e assertividade com que é exposta, reiterando a postura empenhada do escritor, homem de *seu* tempo:

Este meu gosto de museus e pedras velhas, que no parecer de alguns denunciará uma suspeita tendência para evasões, é, pelo contrário, o sinal mais certo de uma viva radicação no mundo em que estou. De facto, não creio que alguém possa, com verdade, dizer-se do seu tempo, se não se sentir envolvido num todo geral que abarque o mundo como ele é e como ele foi.
(SARAMAGO, 1996, p. 159).

Na crônica, este prólogo vai servir a uma reflexão que, puxando do passado figuras e acontecimentos que definiram o imaginário português (dentre eles, os incontornáveis D. Sebastião, Afonso Henriques e Camões, ao lado das referências às navegações e ao terremoto de 1755), projeta-se para o futuro de Portugal, preocupação diretamente exposta pela pergunta “Que seremos amanhã?” (SARAMAGO, 1996, p. 160-161). Na resposta que esboça à questão, atribui a si mesmo, como cronista, a tarefa de “aflorar ao de leve as interrogações mais próximas”, considerando-a “o seu modo de estar

presente, de intervir, de exprimir a sua cidadania, de querer bem ao país onde nasceu, de amar o povo a que pertence” (SARAMAGO, 1996, p. 161).

No romance, um fragmento em especial pareceu-nos, em certa medida, poder associar-se a esta ideia de que o retorno ao passado jamais poderá ser compreendido como ausência ou desinteresse pelo presente. O narrador-pintor-aprendiz de escritor atribui ao conjunto das obras de arte que visita, por um lado, a relevância de se constituírem como figurações desse modo de estar no mundo dos homens ao longo do tempo, preservando as experiências vividas; por outro lado, distingue nelas a tarefa de, por sobreviverem aos homens, alertá-los justamente sobre o que essa experiência pode significar em relação ao presente, concluindo com essa bela imagem que, retomando a “cena” do romance inicialmente transcrita neste artigo, o coloca “de joelhos” diante da criação artística:

Enquanto eu durmo, este povo silencioso de estátuas e pinturas, esta humanidade remanescente, paralela, continua de olhos abertos a velar pelo mundo a que, dormindo, renunciei. Para que o possa encontrar novamente ao descer à rua, mais velho eu e precário, porque mais duram afinal as obras da pedra e da cor do que esta fragilidade de carne (SARAMAGO, 2001, p.164)

Finalmente, um último traço, já anunciado, dessa poética do encantamento merece atenção: a entrega deslumbrada de H. e do cronista de *A bagagem do viajante* a sua cidade de eleição: Siena. A crônica (“Terra de Siena molhada”) é tão admirável que merece um registro mais extenso: ela se inicia com um longo parágrafo escrito entre parêntesis, em que o cronista recupera uma experiência que, em larga medida, é de todos nós: na infância, muitas vezes ouvimos palavras das quais não só nos escapa o sentido como também elas nos parecem sonoramente indecifráveis, ou obscuras (“misteriosas”, “secretas” – SARAMAGO, 1996, p. 185), especialmente quando ditas em situações cotidianas nas quais o uso de certos termos vem revestido por uma prosódia toda “familiar”. Ao final dessa reflexão, apresentada pelo cronista, que se pode qualificar como “genérica”, se considerados os eixos específicos de nossa análise – já que não se refere nem à Itália, nem à criação artística –, e que finaliza com um período em que o

discurso em prosa adquire tonalidade poética,⁸ revela-se finalmente a palavra (as palavras, na verdade) motivadora dos parêntesis que então se encerram: “terra sena, terra sena queimada” (SARAMAGO, 1996, p. 185).

Quase dispensável é dizer que da reflexão inicial, metalinguística, a crônica deriva para o resgate das primeiras impressões que a memória do viajante pela Itália fixou de Siena, num princípio de noite de chuva torrencial em que a chegada à cidade em nada se aproximava da expectativa alimentada. “Siena recebia-nos mal” (SARAMAGO, 1996, p. 186), confessa o cronista. No entanto,

[n]a manhã seguinte, depois de uma noite atormentada pela inquietação de novo dia de temporal, abri outra vez os batentes medievais: o céu estava liso e limpo, e a luz do sol, ainda rasa, mostrava-me enfim os telhados de Siena. Foi como se das antigas terras da memória uma criança viesse colocar-se ali a meu lado, um rapazinho magro e tímido, de calção e blusa. Éramos dois: eu, calado e grave, já sabedor de que em tais circunstâncias só o silêncio é sincero; ele, gajeiro que no tope do mastro grande descobre pela primeira vez a terra que buscava, murmurando a medo: “Terra sena, terra sena queimada”, e desapareceu, voltou ao passado, feliz por ter visto, por ter sabido finalmente o que significavam as misteriosas palavras que ouvira dizer aos adultos, mortos na ignorância do que haviam dito.

Alguém se aproximou de mim. E eu disse, sem olhar, com uma voz brincada que se dominava: “Terra de Siena, terra de Siena molhada” (SARAMAGO, 1996, p. 186)

Impossível não nos comovermos diante dessa homenagem à grande beleza e ao que ela tem de reveladora; ao seu poder de levar ao conhecimento, de livrar da ignorância; ao seu poder de resgatar o menino que foi no homem que é, pela memória das palavras que, assim, recuperam seu poder encantatório.

Este encantamento reduplica-se também no romance: Siena não é a primeira nem a última cidade que a memória do narrador-aprendiz recupera,

8 “Magníficas palavras da infância, que precisam de esperar longos anos até deixarem de ser um cego cantar de sons e encontrarem a imagem real que lhes corresponde.” (SARAMAGO, 1996, p. 185)

mas “entra em cena” com uma força significativa que já anuncia o seu lugar de eleição nesse percurso pela grande beleza:

Entro num bar para beber um café. O empregado atende-me com a voz e o sorriso de Siena. *Sinto-me fora do mundo*. Desço ao Campo, uma praça inclinada e curva como uma concha, que os construtores não quiseram alisar e que assim ficou, para que fosse uma obra-prima. Coloco-me no meio dela como num regaço e olho os velhos prédios de Siena, casas antiquíssimas onde gostaria de poder viver um dia, onde tivesse uma janela que me pertencesse, voltada para os telhados cor de barro, para as portadas verdes das janelas, a tentar decifrar donde vem este segredo que Siena murmura e que eu vou continuar a ouvir, mesmo que o não entenda, até o fim da vida. (SARAMAGO, 2001, p.168; grifos nossos)

O escritor-aprendiz do *Manual* volta de sua viagem (pela memória) à Itália como um novo homem. De fato, modificará seu modo de estar no mundo, envolvendo-se afetivamente com M., desistindo da pintura protocolar e assumindo uma consciência política insuspeita, se considerada a “imagem de si” que inicialmente sua narrativa projeta. De modo análogo, *A bagagem do viajante* completa um ciclo de aprendizado: as últimas crônicas já falam da viagem de volta (a Portugal) e a última delas intitula-se, sugestivamente, “A perfeita viagem”.

Também este texto pretendeu circular pelo espaço (literário) que as duas narrativas de Saramago eleitas como condutoras da análise criaram; delas, o que se pretendeu destacar foi algo que talvez escape de um campo conceitualmente mais rigoroso ou de um contorno mais criticamente relevante, mas que abraçamos também como homenagem a este grande escritor: o encantamento que suas narrativas registram, motivado por uma experiência estética específica, que articula, indissolivelmente, arte e vida. No entanto, ao final, outro encantamento, talvez mais significativo, se configura: aquele que estas narrativas criam, deixando “de joelhos” também o leitor, que, a esta altura, só quer entregar-se à grande beleza que Saramago criou.

Vou deixando as cidades e dizendo comigo mesmo enquanto delas me despeço: ‘Aqui devia eu viver.’ E isto são homenagens. Mas agora duas terras se aproximam onde não me importaria de morrer: Florença e Siena. E esta homenagem é muito maior. (SARAMAGO, 2001, p.148)

REFERÊNCIAS

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: _____ et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Lisboa: Sextante, 2011.

REGO, Francisca Cunha et al. Todos os livros. In: *José Saramago 1922-2010*. Lisboa, *Jornal de Letras, Artes e ideias/Visão*, Edição Especial, 19 de junho de 2010. p. 36-41.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Franklin Leopoldo e. A liberdade de imaginar. *Literatura e sociedade*. São Paulo, n. 6, p. 240-253, 2001-2002.

Data de recebimento: 15 jun. 2015.

Data de aprovação: 03 ago. 2015.