



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 28 - julho de 2022

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i28p34-49>

Poética e imagem: atos de criação e sensações no conto *A oficina do escultor*, de José Saramago

Poetic and image: acts of creation and sensations in the tale *A oficina do escultor*, by José Saramago

*Annita Costa Malufe**
*Mateus Soares Rodrigues da Silva***

RESUMO

O presente artigo divide-se em duas partes: a primeira discute a relação mantida pelos códigos poéticos próprios ao contexto cultural da Antiguidade Clássica, bem como a relação que esses tratados estabeleciam com outras manifestações artísticas, especialmente com aquelas das artes visuais, e seus processos criativos; e a segunda, que por meio da análise do ato de criação no (e do) conto *A oficina do escultor*, do livro *A Bagagem do Viajante* (1973), de José Saramago, realizada sob a perspectiva propiciada pelas contribuições estéticas oferecidas pelos estudos de Victor Chklovski, Júlio Cortázar, Georges Bataille, Gilles Deleuze e Félix Guattari, revela no texto em tela uma poética descolada dos ditames clássicos em que se descortina uma cartografia fronteira dos territórios artísticos (e seus gêneros), caracterizada pelo esfumaçamento de suas divisas e pela subversão da relação preservada, tradicionalmente, entre poesia e imagem.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Poéticas; Mímesis; Artes visuais; Erotismo

ABSTRACT

The present article is divided into two pieces: the first one discusses the relations among the poetic codes inherent in the cultural context of the Classical Age, as well as the relation such treatises established with other artistic manifestations, , especially the visual arts and t their creative processes ; and the second part, which, by means of the analysis of the act of creation in (and of) the short tale *A oficina do escultor*, from the book *A bagagem do viajante* (1973), by José Saramago, accomplished through a critical perspective offered by the esthetic contributions given by the studies of Victor

* Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – annitapucsp@gmail.com

** Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – mateus.soares.rodrigues@hotmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 28 - julho de 2022

Chklovski, Júlio Cortázar, Georges Bataille, Gilles Deleuze and Félix Guattari, uncovers, in the selected text, a poetics detached from the classic dictates in which a frontier cartography of the arts territories (and its genders) is unveiled, and is characterized by its blurred borders and by the subversion of the relation traditionally established between poetry and image.

KEYWORDS: José Saramago; Poetics; Mimesis; Visual arts; Eroticism

1 Arte poética e artes visuais na tradição clássica: limites, disputas e agenciamentos

“*UT PICTURA POESIS*” – como a pintura, é a poesia. Está na *Arte Poetica*, de Horácio, esse brocado da literatura latina que associa o pictórico ao poético. Afinal, para o universo dos modelos culturais da antiguidade clássica, eram indistintamente imprescindíveis aos artistas os meios para a realização da mimesis, técnica sem a qual seria impossível vislumbrar alguma expressão de arte naquele tempo, inclusa a poesia. Aristóteles, de que Horácio herda o rigor à verossimilhança, em sua *Poética*, discutiu a importância da imitação da natureza para a concepção do artifício e introduziu reflexões a respeito dos gêneros poéticos as quais se tornariam importante base para as artes renascentistas europeias, influenciadas pela antiguidade clássica e seus modelos. Em sua *Retórica*, apesar de a temática circunscrever-se no campo da teoria da argumentação, preceitos complementares a respeito das artes, como seus meios e fins, também são debatidos; discussão essa que contribui para uma formulação a respeito de premissas do processo criativo envolvido na produção de expressões associadas a essa tradição. Seja qual for a criação do artista, é necessário pensar em como ensinar e em como provocar admiração por meio da imitação e da emulação realizadas:

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

Apesar do esforço empenhado pelo pensamento aristotélico na produção de uma teoria dos gêneros que fosse capaz de descrever os seus caracteres distintivos, nota-se que pintores, poetas e escultores devem estar sintonizados às mesmas prerrogativas em seus expedientes criativos. Mesmo que preocupados cada um com o gênero próprio a sua expressão artística, a transmissão de ensinamentos por meio da arte e seus procedimentos para isso eram comuns. Os esforços empenhados deveriam ser baseados em imitações verossímeis daquilo que *poderia* ser o real e na emulação de artistas modelares. São exemplos desses raciocínios: o trecho da *Poética* em que se distinguem

as figuras do poeta e do historiador por meio das práticas que lhes incumbem – ao primeiro cabe o retrato de como se deram os acontecimentos, ao segundo a imitação daquilo que poderia ter sido – e o elogio do filósofo ao poeta Sófocles como grande modelo trágico a ser reproduzido por aqueles que pretendem se inserir na tradição da poesia dramática grega – elege-se a tragédia *Édipo Rei* como um horizonte qualitativo na genealogia aristotélica.

Leon Batista Alberti (2014), ao traduzir pressupostos poéticos e retóricos clássicos para a pintura do século XV, destaca-se entre aqueles influenciados pela cultura da Antiguidade e seus pensadores que, via de regra, estimavam a poesia e a música sobre as demais artes. O pintor e teórico italiano, em seu tratado *Da Pintura*, encerra ensinamentos a respeito da paridade que se deve à pintura diante das demais artes liberais – dá cabo do primeiro tomo de sua obra com um alerta ao pintor aprendiz, a respeito do engenho necessário para a elaboração pictórica: “[...] em vão retesa o arco quem não tem para onde dirigir a seta [...], resta agora ensinar ao pintor de que modo pode seguir com a mão o que compreendeu com a inteligência.” (ALBERTI, 2014, p. 93).

Comungam, nesse aspecto, Alberti e Aristóteles. Ambos pensam que o artista deve ensinar, e o fará por meio da seleção de objetos escolhidos que deverão ser habilmente representados na composição do quadro ou do poema. O desenvolvimento desse raciocínio, inclusive, leva o italiano a atribuir o topo da hierarquia dos gêneros pictóricos à pintura histórica. Para Alberti (2014), a seleção das cenas ou dos episódios retratados deve ser feita por meio de preceitos de nobreza e relevância cultural – preferencialmente, o recorte deveria ser preenchido com elevação, tom típico da solenidade encontrada nos gêneros constituintes da erudição na tradição clássica: a poesia épica e a poesia trágica. Erige-se desse postulado a figura de um pintor douto, que encerra sua arte de maneira lógica, em acordo com o decoro e com a imitação da natureza, tal como o poeta o faz, ao eleger um objeto elevado e tratá-lo com sapiência. Em suma, o pintor toma para si a obra do poeta para sua própria invenção:

A companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma. (ALBERTI, 2014, p. 128-129).

Entende-se, aqui, invenção como a *euresis* da retórica aristotélica que prescreve ao orador a seleção criteriosa daquilo que incorporará o discurso e se somará aos outros esforços dispendidos no convencimento – e que, posteriormente, foi compreendida e traduzida por retores latinos como *inventio*, a exemplo de Cícero, autor cujas contribuições, tal qual a da analogia estabelecida entre a elaboração de seu edifício retórico e a composição de um quadro, serão decisivas para as formulações albertianas. Essa parte do edifício, a invenção, não se baseava, então, na fabulação de um acontecimento inédito para o melhor retrato, mas em sua escolha mediante o rigoroso estudo de célebres narrativas ou acontecimentos que, por si só, agradariam aos interlocutores artísticos. O trabalho do pintor, como argumenta Alberti (2014), baseava-se em dar formas e cores dignas aos acontecimentos retratados, conhecidos pelo público, mas conhecidos, sobretudo, por retores e poetas nos quais os pintores se inspiram desde os tempos aos quais remontam os acontecimentos e retratos de uma Grécia arcaica: “Fídias, homem famoso entre os demais pintores, confessava que tinha aprendido com o poeta Homero a pintar Júpiter com sua majestade divina.” (ALBERTI, 2014, p. 130).

Entretanto, a influência das letras na pintura, e vice-versa, não deixa de carregar consigo certo conflito entre os territórios delineados pelas artes; conforme acompanhamos as relações interartes ao longo da história, vemos diferentes acentos dados a uma ou a outra. Mesmo com uma teoria pictórica análoga às teorias retóricas, como às de Aristóteles e Cícero, Alberti contribuiu para o desenvolvimento de um embate interartes durante o curso do Renascimento. O desenvolvimento de técnicas e materiais de pintura desconhecidos pela Antiguidade e a fidelidade ao conceito de imitação da natureza como fato gerador das artes clássicas levam naturalmente a um privilégio da pintura frente à poesia, mesmo que esta possa ensinar àquela, fato que também assinala, nesse contexto, o privilégio do sentido da visão sobre os demais, como bem argumenta Joana Matos Frias, para quem “[...] os olhos são mais importantes do que os ouvidos.” (2019, p. 43). A querela ainda se agrava por meio do *Paragone* proposto por Leonardo da Vinci, que defendia “[...] o papel superior da pintura sobre as outras artes – poesia incluída – no acesso à sabedoria e à verdade.” (FRIAS, 2019, p. 42).

Desse modo, distinguem-se e se hierarquizam os fazeres de cada artífice: o poeta serve-se das imagens verbais, criadas por meio de comparação, metáfora ou descrição ecfástica, “[...] definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do

pintado ou emulação verbal que compete com a pintura descrevendo quadros inexistentes com *enargéia*.” (HANSEN, 2006, p. 86), isto é, vivacidade. A *écfrase* pode ser ainda compreendida como *símile* à *evidentia* da retórica latina, das *Instituições Retóricas*, de Quintiliano, dispositivo capaz de conferir propriedade de testemunho ocular a uma imagem verbal descrita paulatina e minuciosamente; já o pintor tem o poder de colocar a matéria diante dos olhos com poder ainda maior, imediatamente: enquanto um corpo é dimensionado palavra por palavra, membro a membro pela sintaxe do poeta, o pintor coloca-o diante dos olhos inteiramente e de uma vez só, à luz da divina proporção, composto em conjunto e apresentado num momento unívoco:

Mas da poesia a qual se tenha por estender à figuração de uma perfeita beleza, com a figuração particular de cada parte das quais se compõe a pintura em sua referida harmonia, não resulta a mesma graça como fizesse ouvir na música cada voz por si só em vários tempos, dos quais não comporia algum acorde, como se quiséssemos mostrar um rosto parte a parte, sempre recobrando aquelas que primeiramente se mostraram, manifestação que o esquecimento não deixa compor qualquer proporção de harmonia, porque o olho não o abraça (o rosto) com a virtude visual ao mesmo tempo. ¹(DA VINCI, 1947, p. 9; tradução nossa).

Apesar de postular ainda maior relevância à pintura do que seu antecessor e conterrâneo e aparentemente emancipá-la das letras, Da Vinci o faz ao também privilegiar a invenção e, conseqüentemente, repetir a operação retórica de Alberti, que pretendia a paridade entre pictórico e poético e não sua superioridade. E, ao apenas (re)hierarquizar as artes, qualificando-as por meio de seu condão de tornar as ideias visíveis ou pela engenhosidade dispendida em sua composição, lega à escultura o calão de mera arte mecânica, fastidiosa ao corpo – que cansado prejudicaria a mente – e carente dos recursos composicionais dos quais dispõe a pintura, como a luz e a cor:

Entre a pintura e a escultura não encontro outra diferença senão que o escultor conduz sua obra com maior desgaste do corpo, enquanto o pintor o faz com maior desgaste da mente. [...] O pintor possui dez preocupações com as quais conduz e termina sua obra, luz, sombra,

¹ Ma dalla poesia la quale si abbia a stendere alla figurazione d'una perfetta bellezza, con la figurazione particolare di ciascuna parte della quale si compone in pittura la predetta armonia, non ne risulta altra grazia che si facesse a far sentire nella musica ciascuna voce per sé sola in varî tempi, delle quali non si comporrebbe alcun concerto, come se volessimo mostrare un volto a parte a parte, sempre ricoprendo quelle che prima mostrarono, delle quali dimostrazioni l'oblivione non lascia comporre alcuna proporzionalità di armonia, perché l'occhio non le abbraccia con la sua virtù visiva ad un medesimo tempo.

cor, corpo, figura, local, remoção, proximidade, movimento e imobilidade. O escultor só há de considerar, corpo, figura, lugar, movimento e imobilidade; [...] Portanto a escultura possui menor repertório, e por consequência é de menor dispêndio de engenho que a pintura. ²(DA VINCI, 1947, p. 18-19; tradução nossa).

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

2 Erotismo e sensações no conto “A Oficina do escultor”: uma *visão* privilegiada de outras relações entre poesia e imagem

Séculos pospuseram-se desde o *Paragone* davinciano, e com eles reiteraram-se práticas poéticas atreladas à produção de imagens, como ilustra Victor Chklovski em seu ensaio *Arte como Procedimento* (1917), por meio da apresentação do raciocínio empregado pelos poetas simbolistas russos, anteriores à poesia de vanguarda e seus entendimentos poéticos:

A conclusão de Potebnia, que se poderia reduzir a uma equação, ‘a poesia = a imagem’, serviu de fundamento a toda teoria que afirma que a imagem = o símbolo, = a faculdade de a imagem tornar-se um

² Tra la pittura e la scultura non trovo altra differenza, senonché lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che il pittore, ed il pittore conduce le opere sue con maggior fatica di mente. [...] Il pittore ha dieci varî discorsi, co' quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete. Lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete; [...]
Adunque ha meno discorso la scultura, e per conseguenza è di minore fatica d'ingegno che la pittura.

predicado constante para sujeitos diferentes. (CHKLOVSKI, 2019, p. 41).

A atitude de vanguarda ante o processo criativo e, conseqüentemente, da crítica formal perante o texto, difere daquela preconizada por Potebnia: atento aos processos envolvidos na elaboração da obra de arte dos quais se serviram poetas de vanguarda e prosadores da passagem do final século XIX para o início do século XX, Chklovski oferece uma perspectiva outra à crítica literária de então. A arte, por meio da sua capacidade de desautomatizar as vicissitudes da percepção ordinária, produz estranhamentos operados por meio de procedimentos de singularização dos objetos, ao invés de sua identificação com uma imagem, uma Ideia, preteritamente estabelecida, pois, para o autor, “[...] o ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é ‘passado’ não importa para a arte.” (CHKLOVSKI, 1917, p. 45).

Uma ressalva a respeito da proposição desse novo regime entre imagem e poesia deve ser asseverada – pensar a poesia de maneira autônoma não é o mesmo que necessariamente pensar o abandono absoluto do uso da imagem como recurso poético ou fazer de seu uso uma prática invariavelmente condenada sob o ponto de vista crítico. Presume-se, ao invés da abolição da imagem, uma viragem em seus usos – uma imagem rebelada da mimesis e seus efeitos constringedores dos devires da criação poética:

Em outras palavras, a diferença entre o nosso ponto de vista e o de Potebnia pode ser formulada assim: a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento. (CHKLOSIVSKI, 1917, p. 50).

Propõe-se, assim, uma desmobilização arquetípica da imagem em busca do esfumamento da significação e, com isso, a desmobilização também da representação e do lastro ao puramente imagético, como presume a teoria das Ideias ou as formulações poéticas próprias aos procedimentos de imitação e emulação aristotélicas, como já mencionamos. Tem-se aqui um dos importantes momentos de contestação da imagem tal como vista na era clássica. As trocas entre poesia e artes visuais, desse modo, são revigoradas e novos questionamentos a respeito dos debates interartísticos podem ser propostos, de suas operações retóricas ao próprio modo particular de modular as imagens pertinentes ao estilo de cada artista. A imagem é liberada em forma de visão e

adquire um infinito de possibilidades estéticas renovadas, inclusas as relações pertinentes aos seus gêneros que, então, como conceitos, transpõem os limites impostos anteriormente pela representação do seu próprio corpo. Cortázar encerra importantes asseverações nesse sentido, ao comentar acerca do conto: “[...] gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 1974, p. 149). – Asseverações caras ao texto sobre o qual pleiteamos análise. A começar por algum detalhamento a respeito da obra, *A bagagem do viajante* (1973), em que o texto sob exame, “A oficina do escultor”, está contido – eleito por oferecer uma *visão* privilegiada do ato de criação em uma obra de arte.

O livro é definido como uma antologia de crônicas, gênero associado à tipologia textual narrativa e que pertence ao universo do corriqueiro e seus acontecimentos ordinários, narrados por meio de linguagem coloquial e descontraída, tipicamente prosaica, mas que no texto em questão não se perfaz: o tecido textual é fiado por meio de períodos curtos, interpelados por uma pontuação constante que persiste até o fim do texto e concede a essa regra poucas exceções ao longo de sua trama. A isso, inteira-se a predominância do tempo verbal do presente do indicativo que, por si só, já contraria um dos elementos tradicionalmente tratados como constitutivos dos gêneros da tipologia narrativa – a predominância do pretérito. Esse procedimento não só desmobiliza as expectativas em relação aos acontecimentos encerrados por um enredo suspensivo, tipicamente entendido, como também submerge o leitor-viajante no instante presente do agora – traço estilístico, associado pela própria tradição, à poesia lírica.

O tempo presentificador encontra recepção na crônica do fazer artístico, que não abandona seu projeto de registro cotidiano, mas, assim, se adequa à vida do artista, transgressor por excelência, e ao próprio tempo e espaço da criação de um escultor-poeta, receptor e irradiador de sensações desestabilizadoras da representação ideal das imagens, inclusas as imagens castiças dos gêneros. Sua obra é composição de formas reciprocamente evadidas dos próprios limites em uma viagem limítrofe.

Nos trechos exordiais desse híbrido predominam as comparações. A oficina, alta como uma montanha em que o tempo escavou o portal de uma caverna e de onde é típica acústica singular e delicada, é aproximada de outras formas para que seja possível ao leitor dimensioná-la. Nele, sua voz conduz o leitor por uma visita a um selvagem ateliê:

A oficina do escultor é alta como uma caverna que esvaziasse uma montanha. É também sonora como um poço, e os sons caem dentro dela de um modo redondo, líquido, e são como água fria salpicando um sino de cristal. Não é raro que a música encha todo este espaço. Então a oficina transforma-se em sala de concerto, em catedral, em vulcão, e a música abre-se como uma flor rubra e gigantesca debaixo de cujas pétalas curvamos a cabeça. Mas isto não é o trabalho. As esculturas começadas, envolvidas como espectros em telas brancas, em sacos de plástico translúcido que dentro condensam a respiração do barro, esperam o gesto delicado que as despe como a um corpo vivo e as mãos capazes de esmagarem, no mesmo gesto, ou maciamente descobrirem a linha exacta. (SARAMAGO, 1973, p. 102).

A multiforme enunciação é marcada por imagens conceituais, impressões cromáticas e sugestões sonoras – mas a prevalência dos recursos imagéticos dos quais se vale o autor para a sua composição estética sobressalta a narrativa de maneira singular; a assimilação do espaço é o de uma oficina em efervescente transformação: para que o leitor sintá-se imerso nas próprias instalações do artista, onde esculturas que se comparam a espectros transpiram e são despidas pelas mãos brutas ou hábeis do criador, “uma caverna como que se esvaziasse uma montanha”, a “sala de concerto”, a “catedral”, o “vulcão” e a “flor rubra” sonora e imperiosa emprestam seus caracteres aos sentidos do leitor na configuração do espaço.

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

Resguarda-se, ao que parece, a arquitetura estática desses locais, mesmo que em sua descrição arquitetônica seja sempre sublinhada a capacidade de amplificar efeitos estéticos, geralmente pela acústica e pela visualidade, e intensificar as sensações nesses espaços encerradas. Curiosamente, não foi ao sabor do acaso que da nave do edifício da Igreja de São Tomás da cidade de Leipzig se fizeram potentes salas de concerto, de que Bach foi *Kapellmeister* e que nela se encontre, hoje, seu corpo sepultado. Na oficina do artista, sem o artista, não há arte... Porém, é da agitação tectônica do vulcão, do

peristaltismo do mundo a contrair-se que desabrocha o som vermelho feito à flor deflagrada pelo texto e flagrante à criação do artista atento às contrações da natureza, suas audições e visões: “[...] é a arte erótica que nos permite uma observação melhor das funções da imagem. O objeto erótico é apresentado frequentemente como coisa jamais antes vista.” (CHKLOVSKI, 1917, p. 50). Tal qual o narrador-eu-lírico criado por Saramago nos introduz a oficina do escultor que se mostra e se abre em transformação delirante de uma catedral-sala-de-música-vulcão cuja estrondosa erupção é um concerto de sons aberto como o desabrochar de um botão rubro de flor – a abertura de qualquer flor seria suficiente para dar ignição à transformação da oficina e à abertura da música que povoará o artista, mas aqui, Saramago nos propõe sons vermelhos – propõe que escutemos as cores.

O encadeamento de imagens justapostas no texto propõe “[...] o estabelecimento de um elemento qualitativo novo, uma nova imagem, um novo conceito [...]” (EISENSTEIN, 2002, p. 212) e imprime movimento próprio, nuance à forma a princípio passiva, como nos *frames* de um filme analógico, projetados em alta velocidade e em sequência na tela – partículas de luz disparadas pela escuridão, traduzidas em imagens cinéticas de uma cavidade, sacra e sonora, que se dilata junto à música, ampla e escarlate –, difundem-se sensações inseparáveis e a percepção do fenômeno estético no texto proporciona uma viagem imóvel enquanto o corpo se estreme, sinestesticamente, com as sensações provocadas pelo adentramento *na* e *da* oficina.

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

Nota-se, nesse instante, predomínio das metáforas, solventes dos conceitos uns nos outros, que se transmutam: da sacralidade na luta corporal, do amor em comunhão total no instante de criação, e deles todos entre si. Depende-se mutuamente da afinidade entre as forças internas e externas, tanto ao artista, quanto ao mundo que o circunda.

O ato de amor da criação desencadeia, então, um grande encontro de linhas diferentes, múltiplas e inclusivas que produzem, por si, novas aberturas e com isso

encruzilhamentos exponenciais. Um ato erótico, de investidas e recuos, composto pela diversidade de agentes ambivalentes, no que tange à passividade e à atividade entre si no ato de criação, como a folha do criador que recebe a agudez do carvão, mas o faz porque se abre sismicamente (e não por intrusão) e sorve do minério escuro os traços que lhe são concedidos: “O que desde o princípio é sensível no erotismo é o abalo, provocado por uma desordem pletórica, de uma ordem expressiva de uma realidade parcimoniosa, de uma realidade fechada.” (BATAILLE, 1987, p. 68).

Desse modo, abre-se uma cicatriz. Um corte regenerado no lugar de uma ferida na folha de papel, porque “[...] a atividade erótica nem sempre tem abertamente esse aspecto nefasto, nem sempre é essa fissura; mas, profundamente, secretamente, essa fissura que é própria da sensualidade humana é a mola do prazer.” (BATAILLE, 1987, p. 69) – a fenda velada pela fina pele de uma cicatriz sabota o código da linguagem, configura um artilho à obviedade linguageira que presumiria uma perfuração em seu lugar. É uma imagem como aquelas das quais falava Chklovski, que não se comporta de maneira clarificante como predicação a sujeitos variáveis, mas que turva a significação e prolonga o momento de prazer estético.

Nessa cicatriz, outro artifício se esconde: o numeral ordinal *primeira*, que a adjetiva, é índice do alto grau de concentração do texto, já que, com ele, mesmo sem a reiteração do procedimento de abertura objetivamente explicitado, presumem-se outras investidas dessa mesma natureza. Desvela-se, dessa vez, um mecanismo particular à elaboração do conto – “[...] o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’.” (CORTÁZAR, 1974, p. 152). Essa estranha fissão complacente, que se abre coberta, intensifica a sugestão erótica e potencializa as sensações resultantes da experiência estética da obra de arte, que cumula efeitos ocultamente produzidos pelo uso desse dispositivo, empregado em prol do desenvolvimento do texto em contração e expansão simultâneas, que sem abrir mão de seu adensamento, desdobra, tal qual a oficina, o ato criador:

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

Há, pois, uma imagem possuída, em transe – uma visão propiciada sem representação, sem Ideia que a preceda, tanto no processo criativo da personagem quanto na própria criação de Saramago. Restituiu-se a operação desencadeadora da criação e de suas visões por meio de subversões de si em diferenciação que se deformam mutuamente – a infinidade de matizes da criação, impressa na finitude de um texto anamórfico, perpetuamente esculpido.

Nesse ponto, associaríamos a concepção dos filósofos Deleuze e Guattari que ratifica nosso raciocínio, uma vez que amplia a imagem artística ao campo das sensações – e essas, para eles, extrapolam os sentidos e remetem-nos a uma sinestesia que se dá para além de sujeito e objeto: “A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 233).

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

E é no seu corpo mutável de sensações que o texto cumpre com a sua função artística, de criar afetos e perceptos os quais proporcionam, por sua vez, sensações estéticas desorganizantes, capazes de vislumbrar novos mundos possíveis – leia-se um devir não dominante, um devir menor, pois o mundo está dado por determinações e paradigmas que aprisionam a existência e subtraem a diferença. O artista foge do eu e da identidade e ruma uma forma outra, um ser outro, uma outra forma de vida possível extraída da virtualidade total – “[...] o afecto não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não humano no homem.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 204) – Devir arte do próprio artista, devir artista da própria arte. O texto delira com seu próprio corpo violador da normativização literária, que se desvia do modelo de criação dominante, na contramão da universalização. Seus trânsitos artísticos se conduzem e são conduzidos por fluxos de sensações que desconcertam a imaginação e os sentidos para

assim reconfigurar o grande artista criador, seu ato, sua obra e a relação que ambos mantêm:

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

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

Se realizarmos novamente o movimento de aproximação entre pictórico e poético, depois de analisados seus expedientes sob a perspectiva clássica e a contemporaneamente composta pelos autores escolhidos, descobrimos novas relações: aproximam-se as operações desencadeadoras da erótica cicatriz, aberta na linguagem e na folha, por Saramago e seu artista, à extrapolação da boca pelo grito de Inocêncio X, pintada por Francis Bacon, cujo artifício nos descreve Deleuze, “[...] quis pintar o grito mais do que o horror [...]” (DELEUZE, 1981, p. 20), e que o próprio pintor explica, quando fala sobre outros estudos de operação análoga “[...] esta imagem é como se equilibrar numa corda colocada entre a pintura figurativa e a abstração.” (BACON, 1995, p. 12).

A palpitação das altas paredes da oficina desabrochada compõe com o artista uma atmosfera mista e comporta-se sinergicamente em uma dimensão análoga à abertura da folha ao carvão, propiciando a visão das forças que atravessam e dão impulso à vaga figura do artista no instante do ato de criação, da abertura da cicatriz –

tal qual na série de rostos pintados por Francis Bacon, mas, principalmente, em seu quadro em que as forças externas trespassam a figura do Papa no instante do grito que, mesmo surdo, desterritorializa o espaço do quadro ao mesmo passo que seu corpo é verticalmente penetrado e deformado pelas forças plásticas exteriores à figura no momento de sua abertura.

O ato de criação, nesse sentido, se desvia daquele previsto pelo imobilismo dos elementos envolvidos na representação mimética de Aristóteles ou da supremacia do sentido da visão como aquele mais importante no processo de vivificação de um objeto, como argumentava Da Vinci. O corpo assujeitado está aberto para os atravessamentos do momento de criação sem perder em ação, e é alheio à dicotomia estabelecida entre o sujeito, e seu fechamento, e o objeto evocado, sempre pretérito e passivo; a operação de Da Vinci põe diante dos olhos o objeto vivificado, mas é pelo ato erótico de fissura estética da criação que nos incluímos nele, propriamente, para sua experimentação, em sua multiplicidade de visões e audições emaranhadas.

Não há disputa, enfim: o ato criador caracteriza-se pelo cruzamento de visões e audições intervistas e ouvidas pelo artista posicionado na frincha, no sulco entre os territórios das artes, que, sob um novo ponto de vista, agencia os elementos outrora em conflito ou separação intransponível, como alguns pontos de vista presumem, “naturalmente”... Pontos de vista cujas concepções de prosaico e poético, de narrador e de voz lírica, são postas em crise por meio da misteriosa fonte difusora do monumento estético do texto, recebido pela presença movediça à qual se lançam seus blocos sensacionais: daquele ou daquela que se ponha a vê-la e ouvi-la – ou melhor, experimentá-la integralmente na contramão das programações dos sentidos e percepções.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Edipro, 2009.

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

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

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

CHKLOVSKI, V. Arte como procedimento. Trad. Molina, D. G. **RUS**, n. 10, v. 14, 2019, p. 153-176. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 14 jun. 2022.

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

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

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. **Logique de la Sensation**. Paris: aux éditions de la différence, 1981.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 2010.

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

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

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, n. 71, 2006, p. 85-105. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105>. Acesso em: 14 jun. 2022.

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

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

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

SYLVESTER, D. **The Interviews with Francis Bacon**, A brutalidade dos fatos. London: Thames & Hudson Ltd., 1995.

Data de submissão: 10/03/2022

Data de aprovação: 20/05/2022