MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA E BUFO & SPALLANZANI: FIGURAÇÕES DO AUTOR E DA ESCRITA LITERÁRIA NAS INTERLOCUÇÕES ATLÂNTICAS

MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA AND BUFO & SPALLANZANI: *FIGURATIONS OF THE AUTHOR AND THE WRITING LITERARY IN THE ATLANTIC INTERLOCUTIONS*

Edvaldo A. Bergamo[1]

Letícia Braz da Silva[2]

RESUMO: José Saramago e Rubem Fonseca, por intermédio da autorreflexão estético-ideológica expressa na forma romanesca, problematizaram o fazer artístico e o método de figurar a realidade no contexto histórico da ascensão da indústria cultural em Portugal e no Brasil, no final do século XX. Assim, o presente artigo realiza uma leitura comparativa dos livros *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, amparada na discussão teórica acerca do autoquestionamento literário. Trata-se de um procedimento narrativo atinente à representação crítica do autor e do ato de escrita, observando nas obras a coexistência de sujeitos reais e fictícios que debatem a função da arte e do artista na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Romance contemporâneo; autoquestionamento literário; José Saramago; Rubem Fonseca.

ABSTRACT: José Saramago and Rubem Fonseca, through the aesthetic and ideological self-reflection expressed in novelistic form, problematize the artistic practice and the method of figuring the reality in the historical context of the cultural industry rise in Brazil and Portugal, in the late twentieth century. Thus, this article makes a comparative reading of books *Manual de pintura e caligrafia* (1977), by José Saramago, and *Bufo & Spallanzani* (1985), by Rubem Fonseca, supported by the theoretical discussion of literary self-questioning. It is a narrative procedure regards the critical representation of the author and writing act, noting in the works coexistence of real and fictional subjects that discuss the role of art and the artist in contemporary society.

Keywords: Contemporary novel; literary self-questioning; José Saramago; Rubem Fonseca.

1 Universidade de Brasília (UnB), Brasília/DF, Doutor em Letras e Professor do TEL/IL. Endereço eletrônico: edvaldobergamo@unb.br

2 Universidade de Brasília (UnB), Brasília/DF, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit/UnB), Bolsista Capes. Endereço eletrônico: lbs.leticia@gmail.com

INTRODUÇÃO

O romance desenvolve-se de maneira quase
que totalmente independente da teoria geral da literatura.

Georg Lukács

Aristóteles (2005) já dizia que toda literatura é imitativa e o que a difere são os meios (recursos), os objetos (caracteres) e a maneira da imitação (como representar os objetos escolhidos), enfatizando que a arte não copia a realidade e sim a representa. O poeta imita sempre por uma de três maneiras: reproduz os originais tais como eram ou são, como parecem ser ou como deveriam ser. A representação deve ser de bons retratistas para reproduzir uma forma particular assemelhada ao original e também deve proporcionar prazer, que só se dá quando é possível ser associada ao já visto. A cena narrada deve, portanto, estar o mais possível diante dos olhos, visto que aquilo que não aconteceu não é crível de imediato que seja possível e o objeto de imitação não inspira fortes emoções e simpatia humana se surgisse do acaso.

Já Antonio Candido (2000), sobre a relação literatura e sociedade, afirma que a realidade social é elemento da estrutura literária e conhecê-lo permite a compreensão do papel exercido pela obra. Os valores e as ideologias contribuem para o conteúdo e as modalidades de comunicação para a forma e, com isso, às possibilidades de atuação no meio. A matéria e a composição da obra dependem em parte da tensão entre as aspirações do escritor e a relação com o meio, que caracteriza um diálogo entre autor e público. A legitimidade das obras é adquirida devido à adoção pelo escritor de um papel mais liberto, definido no início do século XX, e à diferenciação dos públicos, que permitiu maior liberdade intelectual e produção de obras marcadas por inconformismos sociais.

György Lukács (2011a), por sua vez, afirma que é no gênero romance que os impasses da sociedade burguesa são representados de maneira mais adequada e é por meio deles que se pode compreender o romance enquanto gênero. A forma romanesca é determinada pelos problemas sociais recorrentes da época, refletindo um mundo dinâmico. Tal gênero intenta desvendar a sociedade, alcançando a coerência pela forma, e representar narrativamente a totalidade social, a qual não é evidente, apresentando as contradições entre indivíduo e sociedade. Acrescenta-se ainda a ponderação de Mikhail Bakhtin (1993), de que o romance é um gênero crítico e autocrítico, traço notável como gênero em formação. Seus personagens, assim como a estrutura, não são imutáveis, acabados e heroicos. Trata-se de uma representação de pessoas que são transformadas pela vida, reunindo tanto traços positivos, quanto negativos, inferiores e elevados, cômicos e sérios.

A partir de meados do século XX, o homem teve sua liberdade e sua autonomia ainda mais intensamente controladas pelo processo de produção capitalista, tornando-se dependente do mercado. Lukács (2010) afirma que o intelectual e o artista foram modificados no trajeto do capitalismo, sendo uma das causas a divisão do trabalho, que retirou a universalidade e os interesses humanos, sociais e artísticos. Ademais, houve o fator político-social, como a opressão e repressão dos regimes ditatoriais, que limitou o homem e suas manifestações em certas regiões do Globo. Em Portugal e no Brasil, autores, como José Saramago e Rubem Fonseca, captaram essas e outras transformações

na sociedade no aspecto estrutural de seus romances, retratando a dificuldade do escritor em produzir seu trabalho artístico e indagando acerca do papel de sua produção/seu produto.

De acordo com Hermenegildo Bastos (2011), a preocupação com a mimese faz com que o intérprete atenha-se à maneira como se articula forma e conteúdo, como a obra permite ver a sociedade. O ato de interpretar apropria-se da intenção e atualiza as possibilidades semânticas do texto. *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, exemplificam o que defende Candido (2000): a composição literária é simultaneamente forma e conteúdo. Tais romances metalinguísticos são ficções que representam o escritor — H. e Gustavo Flávio, respectivamente — e seu labor como maneira de autoquestionar e (re)construir a consciência literária, posto que a arte, principalmente o gênero romance, passou por renovações significativas para driblar a censura e, posteriormente, para fazer frente à massificação cultural reinante (PELLEGRINI, 2004) no processo intenso de urbanização das sociedades ocidentais.

A "rebeldia" realista, portanto, segundo Theodor Adorno e Max Horkheimer, era uma nova ideia para a atividade mercadológica. O intento era rediscutir a reprodutividade mecânica da arte e a necessidade social dos produtos (suprimida pelos rendimentos), com métodos que disseminavam bens padronizados para satisfazer necessidades iguais. A reprodução feita era de pessoas já modeladas pela manufatura. Dessa forma, foi reduzida a tensão obra e vida cotidiana, em que particular e universal podem substituir-se, levando a uma caricatura de estilo.

Pelo fato de a literatura moderna desdobrar-se em uma reflexão sobre seu próprio trabalho (BASTOS, 2011), o objetivo deste artigo consiste em tratar sobre o fazer literário, atendo-se à figuração do escritor, ao ato de escrever e ao autoquestionamento do que é a literatura e para o que ela serve, em dois romances de língua portuguesa do final do século XX, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca.

TEORIAS DO ROMANCE

Lukács sistematizou uma teoria do romance a partir de uma perspectiva histórica. Em "O romance como epopeia burguesa", o filósofo húngaro, em base hegeliana, trata o romance como "forma de expressão da sociedade burguesa" (LUKÁCS, 2011a, p. 193) e a busca do indivíduo por autenticidade num mundo inautêntico. Ao contrário da plenitude épica do mundo grego, da harmonia entre o homem e os cosmos, da indistinção entre dimensões privada e pública da sociedade grega antiga, a hostilidade do mundo moderno, com sua organização material da sociedade, impede a autenticidade e a plenitude do indivíduo (atomizado na organização burguesa). Assim, o conceito da totalidade — possível na epopeia e impossível no romance — permite controle estético à arte. A totalidade dos objetos no romance está relacionada ao esforço do gênero em abarcar de modo amplo e integrador a dinâmica social.

Lukács (2011a) conceitua o romance como epopeia da vida burguesa. Para Bakhtin (1993), em seu texto "Epos e romance", a base constitutiva do romance não é a epopeia, mas os gêneros baixos e sério-cômicos. Ian Watt (2007), por sua vez, em "O realismo e

a forma romance", contrasta as formas anteriores de ficção (relatos bíblicos, lendários ou históricos) e o romance social inglês do século XVIII.

Ao aproximar epopeia e romance, Lukács (2011a) fala do período heroico no mundo grego, impossível no mundo prosaico (realidade cotidiana sem poesia) da sociedade capitalista burguesa. O mundo da epopeia é perfeito, sem contradições, com o comportamento do herói positivo ligado ao divino. Já o mundo do romance é um mundo sem deuses, possibilitando a assunção de um herói problemático. O herói do romance luta por si e o herói clássico luta pelo coletivo, isto é, perde-se o sentido de coletividade na era moderna. A constituição do sujeito, do herói é a metáfora da autonomia e da espontaneidade do sujeito que faz seu próprio mundo, mas que tem que se submeter ao outro. Posteriormente, a categoria do herói problemático é substituída pela a do típico, ou seja, a personagem romanesca, indivíduo que encarna as forças sociais em tensão, pensada em situações típicas.

Segundo Watt (2007), fica evidente a ascensão do indivíduo a partir da substituição da dimensão pública das narrativas míticas por biografias privadas. Essa ênfase dos particulares da experiência individual e da originalidade afeta o enredo do romance. A forma romance é como o júri de um tribunal interessado em conhecer "todos os particulares", adotando a "visão circunstancial da vida", aspecto característico do romance. A partir do século XIX, a história retorna como fonte de certos romances em consonância com a dimensão subjetiva. A demanda do romance é a demanda da subjetividade, que tem relação com o romance de formação, relevante para a ascensão do gênero, segundo Bakhtin (1993).

Outro aspecto é a categoria da ação, que articula romance e epopeia. O ato de narrar, que vem da forma épica, é um ato de figuração da dinâmica histórica, na qual entra a categoria do realismo, método de figuração da realidade não como reprodução fotográfica (LUKÁCS, 2011a). Watt (2007, p. 31) conceitua realismo formal como método e procedimentos narrativos que transcendem ao estilo literário: "[...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações". As qualidades literárias do gênero encontram-se nos modos de tratar a História e nas coordenadas temporais e no modo de construir a personagem, "de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo" (p. 20).

Sobre a ação no romance, Lukács (2011a, p. 205) afirma:

> Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas e das situações é algo morto e vazio se é descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da **ação**. Esta posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível. [IDENTIFICAR AUTORIA DO GRIFO]

As contradições do processo histórico social estão relacionadas à permanência ou dissolução da forma romance, como a rejeição ao Romantismo e a contraposição narrar e descrever. O excesso da descrição desarticulada, segundo Watt (2007), está no *best-seller*; no romance inglês no século XVIII, o exagero está ligado ao mercado

editorial. A narração é a ação, já a descrição é a inação. Na narração, é possível flagrar as contradições do ordenamento histórico. Na descrição, há negligência dessas incongruências. Essa análise afeta a dinâmica da vida, uma coisa é o sujeito e a história em suas múltiplas conexões e outra é a atomização do sujeito separado das amarrações da história. Por isso, o romance realista é a forma verdadeiramente autêntica que capta a história em movimento (LUKÁCS, 2011a).

Regina Zilberman (2003), ao tratar sobre o romance histórico, diz que, para existir e consolidar-se, a forma romanesca precisou recuperar a verdade histórica, explicitar a peculiaridade da época retratada por meio das personagens e conferir sentido histórico a partir de um processo histórico dinâmico. Tal sentido está relacionado à existência do indivíduo, pois a história como processo ininterrupto de mudanças intervém na vida cotidiana. A experiência do indivíduo torna-se experiência de massa, o que aflora um sentimento e a compreensão da história nacional em ebulição. Para Lukács, no romance histórico, o indivíduo não deve apenas conhecer a história, mas ter sensibilidade em relação a ela: "É preciso que a história se converta numa experiência real, vivida tanto por intelectuais, como pelo povo [...]" (ZILBERMAN, 2003, p. 118).

O Naturalismo não figura o novo mundo em ascensão. Por isso, essa estética é um risco à dissolução da forma romance, pois, nela, as categorias da ação e da narração são superadas pela descrição, que não garante o traço épico do romance. O romance socialista recupera o que há de grande no realismo e dá continuidade na representação dessa nova sociedade. É importante destacar que o realismo socialista estampa a vanguarda proletária no romance e articula as conquistas estéticas da vanguarda com as novas demandas da história, intentando figurar essa nova dinâmica (LUKÁCS, 2011a). Posteriormente, Lukács supera essa tese do realismo socialista, por considerá-lo prolongamento do Naturalismo, e direciona-se para o realismo crítico, mas sem abandonar o que considera o grande realismo do século XIX (LUKÁCS, 2011b).

Outra característica importante do romance é a categoria tempo e sua escala reduzida (WATT, 2007). Bakhtin (1993) fala em passado absoluto e distância épica, ou seja, não há ligação entre presente e passado no mundo fechado das epopeias antigas e das novelas de cavalaria. O cotidiano, o privado, o individual, o hodierno inacabado também são conquistas do romance em relação à epopeia. O romance é o presente em aberto, "que não o deixam se enrijecer" (p. 417).

Segundo Watt (2007), na experiência da epopeia, o tempo físico não interfere na trajetória do herói. A dimensão do histórico é o efeito de proximidade, quanto mais distante, mais se aproxima do mito, quanto mais próximo, mais se achega do histórico. Nesse sentido, o teórico propõe um passado familiar. Bakhtin (1993) fala sobre familiarização do mundo pelo riso e pela fala popular. O romance leva à familiarização do mundo ao leitor também pelo registro da linguagem (renovada devido ao plurilinguismo extraliterário), do herói problemático e da ambientação. Para o teórico, é possível contrastar o presente inacabado com o passado acabado. Essa noção, entretanto, contraria a de Lukács (2011a): o passado não é separado do presente; o romance histórico é o passado que aponta para o presente e futuro. Segundo Bakhtin (1993), o romance superou a distância épica absoluta, além de seus elementos constitutivos afetarem outros gêneros e também a si (romancização) e de sua condição aberta (acanônica) permitir a paródia de estilos e de forma (parodização).

Enfim, a ação, a tipicidade, a individualização das personagens, a figuração da dinâmica histórica sem deformações, são legados que auxiliam no pensar a permanência da forma romance no final século XX. As teorias do romance e do romance histórico estão entrelaçadas, posto que o romance histórico é uma forma relevante para a consolidação do gênero em questão. As premissas de Lukács (2011a), de Bakhtin (1993) e de Watt (2007), embora distintas, convergem na defesa dessa forma tardia, que é fundamental para a figuração da era moderna, exprimindo a vida corrente e a ideologia (BAKHTIN, 1993), na qual a História não aparece como pano de fundo estático, mas como algo móvel, que interfere na vida pública e privada do indivíduo.

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO EM LÍNGUA PORTUGUESA

A teoria do romance mostra que o surgimento do gênero e seus desdobramentos estão intimamente ligados a momentos de crise. O romance contemporâneo em língua portuguesa passou por diversas situações históricas no século passado que afetaram sua técnica de produção. No Brasil e em Portugal, segundo Benjamin Abdala Júnior (1989), o gênero sofreu renovações significativas durante, respectivamente, a Ditadura Militar e o período salazarista, época em que os escritores afinaram o modo de compor seus discursos artísticos, diferenciando-o de modelos vigentes. Apesar da aproximação do imaginário político intelectual dos dois países, há uma diferença histórica: no Brasil, houve um período de maior liberdade democrática, enquanto, em Portugal, a Ditadura e, consequentemente, a restrição da liberdade foram contínuas, entre os anos 1930 e 1970. Nisso:

> [...] [f]oi mais forte entre nós uma motivação para que nos manifestássemos através de vozes mais otimistas e populistas. Em Portugal, ao contrário, o fechamento contribuiu para a existência de uma literatura militante mais solidária, mais cortante. Numa dialética inversa, a "concentração" portuguesa levou os escritores a uma aplicação artística em consonância com as vanguardas literárias européias. Grande número de escritores registra fases artísticas bem marcadas a par de muita reflexão estético-ideológica, que visa a contribuir para uma verdadeira explosão dessas vozes no período de liberdade posterior à Revolução dos Cravos. Já no Brasil a reflexão tem sido menor e as produções de cada escritor mantêm entre si relativa uniformidade (pp. 159-160).

Tânia Pellegrini (2004), sobre a produção cultural e a literatura brasileira durante a Ditadura Militar, afirma que os anos de 1960 e 1970 foram os mais emblemáticos por marcarem um período de opressão e repressão. No período pré-golpe, a participação popular na política era intensa, principalmente, a de estudantes e intelectuais. A ideologia era a de conscientizar a sociedade para uma possível Revolução Socialista, partindo para uma arte revolucionária. A literatura, então, assumiu fortemente seu engajamento, com criação de textos muito específicos contra o regime de exceção que marcaram época, como o romance *Quarup* (1967), de Antônio Callado. Embora hoje a crítica trate da junção forma e conteúdo para a figuração da realidade, naquela época a preocupação concentrava-se, prioritariamente, na mensagem política de esquerda. Já nos anos 1970, acrescentou-se outra preocupação: a com a modernidade, com temas voltados ao urbano, ao atual. Já em Portugal, segundo Abdala Júnior (1989), a conjunção das literaturas de ênfase social com a modernidade ocorreu na década de 1950 com artistas que se identificavam com o neorrealismo.

Nas referidas décadas, segundo Candido (1989), houve contribuições de linha experimental e de renovação, que refletiram os anos de vanguarda estética e de amargor político, nas técnicas e nas concepções da narrativa brasileira. No último decênio em causa, fala-se numa verdadeira legitimação da pluralidade e na ficcionalização de outros gêneros. O romance, por exemplo, incorporou técnicas e linguagem que ultrapassaram sua delimitação estrutural, sendo encontradas autobiografias com caráter técnico de romance e textos com justaposição de recortes. Os leitores ficaram diante de uma literatura do contra: contra a escrita ideal, a lógica narrativa e a ordem social. A Ditadura Militar aguçou o sentimento de oposição nos intelectuais e artistas, que passaram a recusar a tradição da arte e da literatura, como bom gosto, equilíbrio e proporção.

Candido (1989) afirma que a voz dos artistas brasileiros contrários a ideologia cultural da Ditadura trouxe imagens de um "realismo feroz". Para o crítico, a Ditadura e a era da violência urbana afetaram a consciência social do escritor. Esse tipo de realismo é mais bem captado nas narrativas de primeira pessoa, em que o autor finda a distância entre narrador e matéria-narrada, contrariando o ponto de vista do realismo tradicional. O recurso que confunde autor e personagem tornou-se importante para a atual ficção brasileira, sendo utilizado por escritores modernos, como João Antônio e Rubem Fonseca, que agridem o leitor tanto pela violência do tema quanto pelos recursos técnicos.

No que diz respeito às produções artísticas de Portugal, José Rodrigues de Paiva (2008) diz que a crítica literária considera a Revolução dos Cravos, movimento deflagrado em 25 de abril de 1974, como ponto de partida para mudanças ocorridas no país nas ordens política, social e cultural. A Revolução fez surgir uma nova etapa da história do país marcada por transformações, que instauraram uma nova psicologia coletiva e, consequentemente, uma virada na estética das manifestações da arte, sobretudo, na literatura com novos caminhos à escrita. A escrita, "abalada nas suas estruturas, quebrada na sua organicidade canônica, fragmentada, desestruturada, tal como esse mundo arrasado que era preciso soerguer dos escombros" (p. 3), interferiu também no campo estético. Logo, foi preciso reinventar o neorrealismo, devido a seu esgotamento de possibilidades artísticas em intervir na transformação da vida social portuguesa, tornando-se insuficiente como arte plena.

Para Paiva (2008), a renovação do romance português partiu de escritores que, por meio da construção literária e da consciência estética, passaram a testar novas linguagens e estruturas, dando início a uma importante fase de renovações radicais na arte narrativa. Em 1960, com a ampliação das experiências estéticas, a "nova escrita" deu abertura para focalizar o que antes era proibido, como a figuração crítica ficcional da reorganização política do país. A partir de 1970, os romancistas portugueses renderam-se à aventura da escrita, aspecto recorrente na narrativa contemporânea portuguesa. Têm-se, como exemplo, *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira, que, segundo Abdala Júnior (1989), mostra a conquista da nova caligrafia, tendo o escritor "consciência crítica" da tendência literária por estabelecer relações entre verdade história e verdade artística.

Dessa forma, a autorreflexividade da narrativa ficcional foi outra possibilidade advinda com o pós-25 de abril, percebida também nos escritos de José Saramago. Nesse momento, o que estava em voga nas manifestações artísticas era a problematização do próprio ato de escrever (PAIVA, 2008):

> Como se o pretendido espírito renovador da revolução política se estendesse aos domínios da literatura, esta ingressou, também — e particularmente no romance —, num tempo de renovação de linguagens, estruturas e propósitos em que é predominante o traço da auto-reflexividade da narrativa, reforçando a tendência de um romance ao qual passava a interessar menos a representação realística e mais a problematização do próprio gênero romance ou tematizações variadas que vão da História à religião, à biografia, às Artes, passando pela literatura, pela pintura, pela música, pela dança. Cada vez mais esse romance seria o da "aventura de uma escrita", em que, cada obra ou cada "passo" pode constituir uma diferente experiência, um diferente "episódio" (PAIVA, 2008, p. 11).

Essa aventura da escrita, tendência moderna da literatura, passou também pelo processo de romancização, inserção de outros gêneros considerados não-literários, como cartas, diários, relatórios, em composições já consagradas como tal. Tomou-se cuidado, portanto, para que não predominasse o extremo dessa aventura, mas sim o equilíbrio entre a tradição e a renovação dos experimentalismos. Nessa questão das experiências estéticas portuguesas, pode-se trazer outro fator preponderante: o esquecimento de "antigos" escritores. Isso porque a literatura, como qualquer atividade humana, está sujeita ao mercado e ao modismo, com os novos escritores sendo projetados graças às estratégias de agentes literários e de *marketing* (PAIVA, 2008), algo novo para o período.

No contexto brasileiro, Pellegrini (2004) diz que o governo militar, ao tentar inserir o país no circuito do capitalismo internacional, tornou a cultura uma mercadoria rentável, que não dependia somente da inspiração do artista. Se antes o ato de escrever era uma atividade artesanal, agora os escritores tiveram que se profissionalizar para adaptar-se à dinâmica do mercado. Mesmo com o investimento em novos escritores no *boom de 75,* com a extinção do AI-5 e da censura, não houve uma publicação verdadeiramente em massa. Assim como em Portugal, foi necessário esperar os resultados literários, pois as "gavetas dos censores estavam vazias". As produções encontradas já estavam quase que totalmente adequadas ao mercado e à indústria cultural.

Os escritores empenhados do Brasil e de Portugal, embora em sistemas literários distintos, procuraram conscientizar a população de seus países acerca da realidade, no caso, opressora e repressora. Para compor um texto autêntico, com a criatividade avessa à alienação, eles efetivaram um novo poder de linguagem no penoso processo de escrita, focando no próprio fazer literário, às vezes, em seu próprio enredo, e no domínio do "ofício" artístico não reducionista, a fim de construir imagens que sensibilizem o leitor sobre o que está em evidência na sociedade caracterizada pelos históricos conflitos de classe e às voltas com as agitações absorventes do capitalismo internacional (ABDALA JÚNIOR, 1989).

O (DES)FIGURAR DA ARTE POR JOSÉ SARAMAGO E H.

Em 1977, José Saramago publica o romance *Manual de pintura e caligrafia*, que tem como temática o trabalho do artista na pintura e na literatura num contexto de mudanças sociais e artísticas: o fim do salazarismo. O personagem-artista H. encontra-se em um conflito relacionado à representação da realidade e à verdade artística, seja por meio da confecção dos quadros que pinta ou da escrita que resulta no livro em questão. O caráter metalinguístico do romance, que, de acordo com Carlos Vogt (2001), pode também ser

visto como um diário e uma narrativa de viagem, é notado tanto no conteúdo quanto na forma, a qual reúne recursos textuais, como alusões, referências e citações de artistas (pintores e escritores); emprego de parênteses para acrescentar informações/intromissões, geralmente irônicas, do autor/escritor; nome de personagens somente com a letra inicial; *mise-en-abyme* (enquadramento de um texto em outro); títulos explicativos e reprodução de gêneros não-literários, como a carta de Adelina.

Sobre a inovação da forma romanesca e o método realista de representação do escritor português, Leão de Alencar Júnior (2000, p. 82) diz que:

> *Manual de pintura e caligrafia* supera os limites convencionais da construção romanesca, por ser também narrativa de viagem e composição autobiográfica, utopia ou projeto político realizado. Pode-se considerá-lo um ensaio sobre a representação estética, da mesma forma como nele se pode ver um estudo sobre a ficcionalização dos afetos, do eu na sua relação constitutiva com o outro. Por não resultar de um escritor que esmiuça estados de alma, a escrita alegórica saramaguiana incorpora a magia das **artemages,** ao seguir um projeto ético e político amplamente conhecido, sem se tornar, por isso, dogmático. O convite à reflexão sobre a realidade atual não se funda em qualquer realismo ingênuo, mas reforça as questões fundamentais que acompanham os homens em seus percursos na História.

A crítica ao método de representação da arte feita por H. e, consequentemente, por José Saramago, é notória já na primeira página quando diz que sua forma de se expressar na pintura segue regras fixas impostas em qualquer manual. O ponto central é que o personagem-artista, que se considera um pintor acadêmico, mesmo aventurando-se na arte da escrita, acredita que nenhuma das manifestações artísticas que desempenha seja algo verdadeiramente seu: errou na tentativa dos dois quadros, o primeiro, iniciado a dois meses do início da escrita, pelo retrato fiel, e o segundo pela análise psicológica. Para ele, sua produção não é pintura a ser encaminhada para uma galeria e seus clientes também não encomendam arte. Para os críticos, H. está "atrasado pelo menos meio século" (SARAMAGO, 2001, p. 6). Já para Adelina, o ofício do narrador-personagem era como qualquer outra tarefa, consideração dada devido à afeição que tinha pelo artista, posto que a amiga entendia de arte e sabia aquilatar o seu valor.

> [...] mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual (SARAMAGO, 2001, p. 5).

Em seu processo criativo, o personagem-artista encara a tela como uma certidão de nascimento, mas, de acordo com ele, sempre dividido entre o retratar guiado pela segurança das regras do manual ou pela hesitação do que escolherá para ser. Por anos optou pelo primeiro, pois a pintura é sua fonte de renda e a semelhança, imagem ideal ao cliente, justifica o pagamento. Os esboços, entretanto, não podiam ser observados sem licença, segundo as regras de boa relação entre pintor e modelo. H. explica que, no processo de feitura do quadro, ficava calado diante do modelo e colocava-o, tática de qualquer artista, provisoriamente na condição de subalterno e superior, com ambos ridiculamente assustados, o modelo por temer ver-se denunciado, sua essência revelada, e o pintor por saber não ser capaz de fazer a denúncia, por ser incapaz de captar além da aparência. Já com quase cinquenta anos, veste-se de modo comum e sabe que

sua real função é disfarçar o que não podia ser mostrado: "o retrato justo não foi nunca o retrato feito (SARAMAGO, 2001, p. 7).

A maioria de seus clientes acredita que a arte estava ali em seu ateliê só por ver telas e tintas no ambiente. Para o personagem-artista, isso acontece por eles não terem visto outra arte ou conhecido outra maneira de vivê-la. Sobre os momentos das poses, H. diz não gostar de falar enquanto trabalha, mas se ajusta, uma vez que é pago. Em uma dessas conversas, ao dizer que não se lembrava de ter feito algo antes de pintar, reflete sobre a arte: "Pode ser um pretexto para um bom diálogo sobre a controversa questão das vocações (nasce-se artista, ou vai-se para artista? a arte é mistério inefável, ou meticulosa aprendizagem? serão realmente doidos os revolucionários da arte? Van Gogh, afinal, cortou mesmo a orelha? [...])" (SARAMAGO, 2001, p. 40).

H. dizia que o verdadeiro pintor não pode apegar-se a preceitos banais que dão forma ao mais naturalista dos retratos. Contudo, contraria essa noção ao afirmar que a fotografia é mais eficaz do que a pintura dos quadros, pois aquela é capaz de melhor captar a primeira camada íntima das pessoas. O narrador-personagem cultiva uma arte morta, graças às pessoas que acreditam ter uma imagem agradável de si mesmas; e é esta mesma obra que participa da eternidade e satisfaz o modelo, mas não o autor. Ele se considera um artista de baixa categoria e sem gênio e talento, tem apenas uma habilidade cultivada — a de pintor — que percorre sempre a mesma coisa. Segundo H., as mentiras retratadas somente apagar-se-ão — com a morte do pintor e do modelo e/ou com a destruição da obra – cedendo, assim, espaço a outras tentativas.

> Mas hoje, precisamente porque estou sentado diante deste papel, sei que os meus trabalhos só agora começaram. Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra, fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e **estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S.** (SARAMAGO, 2001, pp. 11-12; grifo nosso).

Sobre a pintura, "[j]á ficou dito o bastante sobre a moeda falsa do [seu] câmbio" (SARAMAGO, 2001, p. 13). Para H., a iniciativa de aventurar-se na decifração do enigma da arte com um código desconhecido — o linguístico — veio de sua falha em pintar o segundo quadro de S., atividade paralela do artista, pois não havia sido encomendado. O segundo retrato de S. foi a primeira vez que pintou às escondidas, contrariando as vontades e o dinheiro do modelo. Porém, a repetição do retrato só lhe confirmou o escape de seu conhecimento pelos meios da pintura. A escrita, por sua vez, tornou-se a tentativa de transpor ao papel uma realidade que não conseguiu nos dois quadros. Para o personagem-artista, as palavras são mais duras que um pincel, mas iguais na cor. H. considera o ato de escrever a única possibilidade de salvação e conhecimento, por isso, passear com a resma de papel era sua nova conquista, sentiu que nasceu para escrever ao iniciar tal ato.

Em *Manual de pintura e caligrafia*, o leitor depara-se com o experimentalismo de H. na escolha da forma de expressar-se, explicitando cinco exercícios de autobiografia com o primeiro e o último em forma de narrativa de viagem e os do meio na forma de capítulo de livro. Outro aspecto é o fato de H. disfarçar o que relatava, criando nomes para siglas já existentes como a SPQR (para ele, Senatus Populus que Romanus, pois

gostava de anacronismos) e não nomeando determinadas personagens para não as classificar, exceto pelos nomes de Olga e Adelina. Para ele, os nomes das pessoas não devem ser como as denominações de cores dadas nos tubos, que parecem eternamente fixas, mas devem ser assim como as cores que mostram sua instabilidade ao se juntarem a outras. As cores criadas não deixaram de existir e multiplicar-se por não terem nome. Ademais, qualquer nome pode preencher o S. e "a possibilidade de todos eles que torna impossível a escolha de um" (SARAMAGO, 2001, p. 24).

> Qualquer homem é também isto, enquanto não morre (morto já não é mais possível saber quem foi): **dar-lhe nome é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado. Deixa-o indeterminado a inicial simples, mas determinando-se no movimento.** Concedo que haja aqui muita fantasia minha, não sei se a fascinação de quem aprendeu a jogar xadrez e julga poder esgotar, logo, todas as combinações possíveis (a escrita, ou a caligrafia, que antes daquela está, é o meu xadrez novo) (SARAMAGO, 2001, p. 240; grifo nosso).

A comparação da escrita com o xadrez é devido ao potencial de combinações possíveis com a linguagem. A ocultação do nome mostra, além de que o autor/escritor é contrário às convenções, a perda da unicidade do sujeito, a incompletude do eu e do outro, recurso comum na obra de José Saramago. A lista de possibilidade do nome de S. inclui o próprio Saramago, indicando, assim, a pluralidade do sujeito-escritor, os vários eus de quem narra-escreve. A intenção é que cada leitor construa a sua maneira a imagem de S. A analogia feita com as cores faz-se perceber que a identidade não é assegurada pelo recurso da nomeação e que cada homem, por meio da relatividade das condições sociais, escapa de etiquetas e rótulos, ganhando sua posição de sujeito (ALENCAR JÚNIOR, 2000).

O interesse do personagem-artista consistia em descobrir a verdade de S., não que soubesse de alguma, mas, para ele, era intolerável não saber. S. não era belo, mas era desenvolto e confiante, o que causava inveja em H. Em um momento, o narrador-personagem diz ter tentado destruir esse homem quando pintava, mas viu que não sabia como fazê-lo. Entretanto, afirma que "[e]screver não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro" (SARAMAGO, 2001, p. 19) e que a escrita, portanto, permite a reflexão. Afirma, então, que seu trabalho agora consistia em descobrir o que era verdade entre a "essência e a fossa" de S., em atentar-se aos detalhes alcançados, por meio de ações não possíveis na pintura — "[s]eparar, dividir, confrontar, compreender. Perceber" (SARAMAGO, 2001, p. 21) — mas possíveis no ato da escrita. O quadro é como um mundo fechado, enquanto a escrita está sempre por se fazer;

> Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, que ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e também eles, insolentes (SARAMAGO, 2001, p. 16).

Segundo Abdala Júnior (1989), a conquista da nova "caligrafia", em referência a este romance, advinda da memória individual e coletiva dos portugueses, relaciona

História e estória como nova estratégia de trabalho artístico. Essa ruptura da escrita com o modelo de discurso monológico tradicional revitalizou a ficção portuguesa. Mas cabe salientar que a liberdade e a caligrafia foram conquistadas continuamente. Espaço de reflexão e de denúncia em âmbito coletivo. A consciência artística de José Saramago, como também de outros escritores da época, consiste em evitar a univocidade mecanicista da arte, dando espaço a uma construção que desenterram fatos para investigação plurívocas. O texto literário, de acordo com Alencar Júnior (2000), guarda memórias e fragmentos de outros textos, possibilitando um dialogismo, assim como classificado por Bakhtin. Um exemplo de trecho é a citação de Leonardo da Vinci: "Vê bem, pintor, qual é a parte mais feia do teu corpo e concentra nela os teus estudos para te corrigires. Porque, se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e, desta maneira, tudo quanto tens em ti de bom ou de mal transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras" (SARAMAGO, 2001, p. 35).

Além disso, para Alencar Júnior (2000), esses escritos de da Vinci sugerem os caminhos a serem percorridos pelo artista, no qual deve observar seus erros para então corrigi-los; é por meio da escrita que o autor faz-se observar. Os processos de representação na escrita e na pintura estão ligados também à constituição do sujeito. O sujeito percorre três etapas para chegar à plena consciência de si e do outro. Na primeira, H. está subordinado às convenções e ao mercado, o que reifica seu produto; na segunda, a imitação convencional dá espaço para a escrita crítica e estilizada, e, por fim, a terceira etapa, a qual o personagem-artista tem um ganho de consciência: "[...] sujeito compartilha a presença do outro, descobre a ligação amorosa e encontra as condições históricas e políticas que irão sedimentar sua transformação" (p. 85). José Saramago, por meio de H., mostra que a voz autoral afirma-se na pluralidade e no vicariato, o que cria condições para a aprendizagem tanto de si quanto do outro. Isso porque o homem nasce com a linguagem e o uso particular dela estiliza a identidade. No processo de busca pelo conhecimento, o personagem-artista, sujeito inconcluso, que se afirma no que pronuncia, evolui a cada processo, enquadrando-se na categorização e tipificação do romance realista, embora o estudioso acredite no contrário.

H. conseguiu atingir seu objetivo de "encontrar o que se perdeu entre o primeiro e o segundo retrato, ou o que já estava perdido desde sempre (o que [nele] tem estado desde sempre perdido)" (SARAMAGO, 2001, p. 42). A relação estabelecida por José Saramago com a queda do regime salazarista e a redescoberta de H. como sujeito e artista evidencia ainda mais a questão literatura e sociedade e a ligação da repressão social ao gesto criativo. Para Alencar Júnior (2000), foi pela escrita e pelos exercícios de autobiografia que H. pode superar-se, conseguindo adiantar-se na confecção de seu autorretrato. Ao traçar sua autorrepresentação amparada à imagem do burguês, ele alcança seu renascimento como artista, principalmente, na terceira tentativa falha de pintar um casal, em que a representação saiu de forma caricatural. O autoquestionamento literário do artista é um modo de problematizar a captação da realidade pela arte, como reflexo que evita deformações.

PALAVRA E REALIDADE POR RUBEM FONSECA E GUSTAVO FLÁVIO

Rubem Fonseca, em *Bufo & Spallanzani* (1985), figurou o escritor e problematizou o ato da escrita em um período marcado pela massificação cultural no Brasil, concomitantemente ao nascimento da República Nova (CORONEL, 2006). O livro é

uma parodização das formas romanescas, narrativa policial e narrativa de memórias, as quais o autor real Rubem Fonseca e o escritor ficcional Gustavo Flávio exercitam em sua escrita cotidiana. Além de alusões, citações, referências de filósofos, teóricos, poetas, romancistas (inclusive o próprio Fonseca), entre outros, o leitor depara-se com recursos estilísticos que corroboram com o autoquestionamento literário. Têm-se como exemplos: aspas para assinalar todas as falas; parênteses para inserir informações/intromissões; travessão para marcar interrupção de fala; espaço em branco para delimitar mudança de cena; itálico para enfatizar termos ou expressões; reproduções de materiais escritos, como a carta de Denise Albuquerque para Delfina Delamare e as páginas de abertura de *Bufo & Spallanzani* elaboradas por Gustavo Flávio.

Segundo Ariovaldo José Vidal (2000), a figuração do escritor é recorrente na obra de Rubem Fonseca, com aquele sendo representado em contraposição a um homem detentor da moral e, por vezes, definido por um prazer transgressor, mas que não elimina a consciência de justiça. É um "homem culto agindo como um marginal" (p. 153), mas não no sentido de violência contra os outros e/ou contra si. A marginalidade encontra-se na falta de liberdade, na competição, no erotismo, na angústia do artista e, em *Bufo & Spallanzani*, está figurada no drama do narrador-personagem, que é um "autor da moda" preso aos grilhões da competitividade do mercado editorial.

Paralelo à história da morte de Delfina está o drama de Gustavo Flávio em escrever *Bufo & Spallanzani*. Já no início, ele menciona que, diferente de Tostoi, autor de *Guerra e paz*, enfrentava dificuldades em escrever, tendo a convicção de que morreria "antes de realizar esse esforço sobre-humano" (FONSECA, 2007, p. 7). Da literatura, o narrador-personagem também rememora, entre outros, Flaubert ("Foutre ton encrier", expressão do romance *Madame Bovary*), Shakespeare (*Macbeth*, que o ajudou a desvendar o golpe de Maurício Estrucho; o dramaturgo também pensava nos rendimentos de suas peças) e Guimarães Rosa, especificamente a personagem Diadorim, de *Grande Sertão:* Veredas (assemelha o disfarce e a habilidade equestre de Carlos com a personagem). Do mesmo modo, cita, além das cartas a Delfina e do relatório ao Doutor Zumbano, suas publicações, os livros *Morte e esporte:* agonia como essência; *Os amantes*; *Trápola*; *A dança do morcego*; *Joseph Mengele, o anjo da morte* e o conto "O morto vivo", publicado no *Dédalo*.

Gustavo Flávio resolveu escrever *Bufo & Spallanzani* no primeiro encontro com Delfina. Contudo, essa relação fê-lo desligar-se da escrita, indo de encontro à frase de Flaubert: "reserve ton priapisme pour le style, foutre ton encrier, calme-toi sur le viande [...]"[3] (FONSECA, 2007, p. 7). Em suma, guarde seu ímpeto sexual para a caneta. O escritor, que era sátiro e glutão, opõe-se a essa ideia, dizendo que Simenon, mesmo com muitas amantes, escreveu vários livros. O sexo e a literatura caminhavam juntos para o narrador-personagem. Gustavo Flávio diz ter lascívia verbal, colocando a possibilidade de estar inventando essas histórias para dar vazão à lubricidade dele e de Minolta. Mas, como destaca Vidal (2000), seguindo as distinções de Lukács, as marcas de erotismo presentes no enredo são narradas e não descritas. O erotismo está ligado à repressão do corpo.

3 "Guarde sua excessiva excitação sexual para a caneta, foda teu tinteiro, acalme-se sobre a carne [...]" (FONSECA, 2007, p. 7; tradução nossa).

Gustavo Flávio era o pseudônimo de Ivan Canabrava, homenagem feita ao Gustav Flaubert, pois, segundo ele, na época em que escreveu seu primeiro livro, odiava as mulheres assim como o autor de *Madame Bovary*. O narrador-personagem afirma que, por motivos parecidos aos de William Sidney, escondia-se por trás do nome falso. Em outro momento, conta que, caso tenha que se esconder novamente, escolheria Frederico Guilherme como pseudônimo, por lembrar-se de uma frase de Nietzche: "'é naquilo que tua natureza tem de selvagem que estabeleces o melhor da tua perversidade, quero dizer de tua espiritualidade'" (FONSECA, 2007, p. 199). Minolta — poeta e polissêmica — foi quem mudou a vida de Ivan e quem deu a ideia de seu primeiro livro. Ao ver a dificuldade do escritor em começar *Bufo & Spallanzani*, ela sugere atitudes "heroicas": afastar-se das mulheres e do TRS-80 (microcomputador), recolher-se no Refúgio do Pico do Gavião com uma máquina de escrever e exercer o ascetismo. Para Minolta, o verdadeiro autor escreve em qualquer condição.

O ato da escrita, contudo, tornou-se um tormento para Gustavo Flávio. Para ele, escrever exige paciência e resistência e, ao contrário do que alguns pensam, não é uma forma de cura ou terapia. "Quando escrever faz bem, alguma coisa faz mal à nossa literatura. Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás" (FONSECA, 2007, p. 138).

Seu processo criativo consistia na construção do livro em sua mente, enquanto dava nota a detalhes, cenas, situações. Mas seu romance não saía da elucubração. Por não conseguir produzir, o escritor acreditava que o fim estava chegando: "Hora de escrever memórias, coisas de velho" (FONSECA, 2007, p. 199). Tudo que se referia ao *Bufo & Spallanzani* foi apagado de seu microcomputador. Na descrição das operações do TRS-80, não ficou claro se foi proposital, ou não, a "morte" dos arquivos; o que poderia indicar o fim da forma criativa que cede espaço ao modelo literário vigente. *Bufo & Spallanzani* é um romance com a forma, predominantemente, de memórias, percebida, entre outros aspectos, pelo autor e narrador-personagem, dialeticamente, como estratégia para contar fatos reais de sua vida entremeados à ficção. Sobre o gênero, Gustavo Flávio cita duas maldições: a dificuldade de se concluir um romance e a mentira inventiva que condena todas as memórias.

> Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. **Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim pífio.** (Todo romance termina fracamente — ver Foster _— "porque a trama exige uma conclusão; devia existir para o romance uma convenção que permitisse ao romancista parar de escrever quando se sentisse confuso ou entediado [...]". Já foi dito — ver James — que a única obrigação de um romance é ser interessante. **Mas isto, repito, não é um romance.** [...]
>
> **As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição.** Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema — nada de mentiras, estabeleci logo. Diga-se de passagem que iniciar um livro não é mais difícil do que terminá-lo, conforme pretendem alguns, alegando que é preferível desapontar o leitor no fim do que fazê-lo desistir da leitura no princípio (FONSECA, 2007, p. 181; grifos nossos).

Gustavo Flávio diz que, para alguns, os romances antigos eram bons. Nele, os heróis eram capazes apenas de expressar paixões platônicas e metaforizadas. Já seus heróis

"têm sexo e se engajam em suas atividades libidinosas e aprazíveis sempre que possível" (FONSECA, 2007, p. 197). Em *Bufo & Spallanzani*, Gustavo Flávio, ao ser transformado pelo contexto social e por Minolta, tornou-se mais confiante, principalmente, com as mulheres. Embora escreva romance, o narrador-personagem não tinha interesse pela forma romance histórico, pois não gostava de História e de personagens famosos, o que lhe interessava era o "popular anônimo". Entretanto, as páginas de abertura reproduzidas de *Bufo & Spallanzani* mostram que a história data de 1768, ano da descoberta do mito da incombustibilidade de Spallanzani.[4]

> [...] não gostava de heróis, dos homens e mulheres poderosos (muito menos dos homens do que das mulheres) que faziam a história. Eu não gostava nem mesmo da grande história, com H maiúsculo. Eu lia a história de um homem famoso com a maior indiferença, quando não com desprezo. Mas era capaz de ficar embevecido ante a fotografia de um "popular anônimo", no meio da rua ou trepado no estribo de um velho bonde, imaginando que tipo de pessoa que ele teria sido. Jamais me interessei em conhecer um homem ou uma mulher famosos. Mas queria muito ter conhecido, por exemplo, aquela telefonista [...] que aparecera na foto da inauguração da primeira central telefônica do Rio de Janeiro, no século XIX (FONSECA, 2007, pp. 137-138).

A tríade autor — obra — público, conhecida nos estudos de Antonio Candido (2000), é notada em boa parte do enredo, seja na voz do narrador-personagem, seja na voz das outras personagens. Gustavo Flávio, que era poeta, contista, romancista, dramaturgo, publicava a cada dois anos. Ele tinha editores no Brasil e no exterior e estava sendo cobrado para entregar *Bufo & Spallanzani*. Esse livro, produzido por Rubem Fonseca/ Gustavo Flávio, é visto como um produto feito para ser consumido, sendo que o editor está acima da hierarquia de produção. É ele quem determina o que deve ser escrito e quem influencia o leitor sobre a obra. O desejo do editor de um romance policial evidencia que essa forma romanesca, segundo Luciana Paiva Coronel (2006), é claramente um trunfo comercial. Assim, convém contar a história intrigante do assassinato de Delfina, que têm aspectos que agradam à leitura e ao mercado.

> Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. "Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem", dizia o editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir (FONSECA, 2007, p. 120).

A personagem Guedes, por exemplo, segundo Gustavo Flávio, não era seu leitor ideal, dormia sempre ao ler algumas páginas d'*Os amantes*. Para o escritor, seus livros deviam ser lidos "com sofreguidão, sem interrupção, principalmente *Os amantes*" (FONSECA, 2007, p. 30). Assim, não é só o gênero romance que sofre

4 Lazzaro Spallanzani (1729-1799) foi padre e renomado fisiologista que se dedicou a vários estudos e experimentos, tendo destaque na reprodução animal. Sua ida às Ciências Naturais foi por influência da amiga e professora de Física e Matemática, Laura Bassi, tornando-se, anos depois, pioneiro na prática de inseminação artificial em uma cadela (WITKOWSKI, 2004). *Bufo marinus* (sapo cururu) foi a espécie de anfíbio a qual Spallanzani praticou o experimento de combustão e amputação, mostrando que, na cópula, o animal não interrompe o ato por interferências externas.

controvérsia, o escritor também: a maldição de ser consumido e de conciliar sua independência com o processo de dependência. Sobre o processo de editoração de *Bufo & Spallanzani*, Gustavo Flávio faz um jogo com a palavra "orelha" — parte do corpo e extremidades do livro — para dizer que o leitor, por meio do conteúdo escrito pelo editor na orelha do livro, é motivado, seduzido forçosamente à leitura, como se fosse agarrado pelas orelhas.

> É apenas uma história de sapos & homens. Nada a ver com a simbologia de *Of mice and men*. Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor. Na França, pois o livro será editado em outros países, como tem acontecido com as minhas obras, dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber. Na Alemanha, que é uma denúncia dos abusos perpetrados pelo Homo sapiens contra a natureza; sem se esquecerem de dizer que é, no Brasil, entre todos os países do mundo, onde esses abusos são cometidos em escala maior e mais estúpida. (Ver floresta amazônica, pantanal et cetera.) Nos Estados Unidos, definirão o livro como uma reflexão cruel sobre a utopia do progresso. [...] Seduziremos o comprador prospectivo agarrando-o pelas orelhas.
>
> "O escritor é vítima de muitas maldições", eu disse, "mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua indepêndencia com o processo da sua consumação (FONSECA, 2007, pp. 123-124).

Além de o processo criativo estar ligado ao que o público quer ler, outro ponto que evidencia a questão da massificação da cultura é a espessura do livro: quanto mais grosso melhor. O editor, o livreiro, o leitor e o próprio autor desejam livros grossos, pois, segundo Gustavo Flávio, as coisas grandes impressionam, como a Torre Eiffel, as pirâmides do Egito e o *World Trade Center*. Para ele, "[a] necessidade de dinheiro [...] é uma grande incentivadora das artes" (FONSECA, 2007, p. 8). Watt (2007) afirma que a espessura dos romances ingleses do século XVIII está relacionada à venda, isto é, quanto mais volumoso, mais caro o livro. Isso porque o momento era de ascensão do mercado literário, com a substituição do mecenato pelo negócio literário. Nisso, o livreiro contratava pessoas para exceder na descrição literária, assim como notado no típico *best-seller*, acarretando a um maior gasto de papel, de tinta, tornando o produto dispendioso.

> [...] para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar o seu vício barregão, cada maldita palavra, um **oh** entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho. Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes. **Escrever é contar palavras, quanto mais melhor**, disse outro que, como eu, precisava escrever *Bufo & Spallanzani* a cada dois anos (FONSECA, 2007, p. 131; grifo nosso).

Sobre o autor real, para Coronel (2006), a partir dos anos de 1980, Rubem Fonseca parece ter se rendido à dinâmica do mercado editorial brasileiro, sendo o segundo autor nacional mais vendido. Ao tomar consciência da centralidade da cultura de massa no país, passou a representar os dilemas desse modo de produção dentro do próprio texto, com seus personagens-artistas mostrando-se mais críticos, no que diz respeito à função da arte e do artista. Isso porque a hegemonia do mercado demandava uma literatura que problematizasse o cenário de massificação cultural, procurando estreitar a relação entre produtores e consumidores. Rubem Fonseca ofereceu ao público o que ele esperava, "um *thriller* policial cheio de ação, com direito a perseguições, assassinatos em série e ainda o requinte das inúmeras referências intertextuais [...]" (p. 212).

A relação arte/realidade é apreendida tanto na coerência extratextual (Rubem Fonseca e as referências), quanto na intratextual, ou seja, Gustavo Flávio, assim como Rubem Fonseca, observa aspectos da vida para compor suas obras. Por exemplo, por estar escrevendo um romance sobre a avareza dos ricos, aquele foi à festa de Delfina; Spallanzani, personagem das páginas de abertura, era um cientista; Delfina morre assim como a personagem de seu romance policial *Trápola*: morte instantânea (sem sofrimento) com um tiro no coração. Outra correlação entre vida e o momento da escrita de *Bufo & Spallanzani* por Gustavo Flávio é quando ele diz ter vontade de usar o adjetivo inteligente ao Guedes, mas por não gostar do tira não o faria. O narrador-personagem, entretanto, diz que um bom escritor não abusa dos elementos da realidade e que a escrita deve ser sem inspiração e com imaginação (embora tenha se sentido inspirado ao ver a pistola ao lado do TRS-80).

Por meio da fala do maestro Orion, o autor real e o escritor ficcional mostram outra visão a respeito do trabalho artístico: o escritor vê o mundo a sua volta e intromete-se nas coisas; compor música era mais difícil do que literatura (nos saraus antigos, dava-se um mote e o poema era escrito na hora, já a música não pode ser feita à minuta), qualquer um pode escrever um livro, como exemplo, a autora de *E o vento levou*, que era dona de casa; os escritores não sabem ortografia, os revisores que corrigem o texto. Ainda segundo o maestro, a culpa da decadência da literatura era dos escritores, mencionando uma entrevista que lera, na qual um escritor dizia nunca ter escrito algo que o leitor tivesse que recorrer ao dicionário, como fazia Guedes ao ler alguma obra. Entretanto, depois da brincadeira do mote no Refúgio, Orion muda de opinião e admite que escrever é difícil, pois mesmo com a história toda na cabeça não conseguiu transpô-la ao papel, o esforço físico é maior que o mental.

As histórias contadas oralmente por Orion e Susy e a escrita por Roma, que registrou assim como aconteceu, eram verdadeiras e autobiográficas, pois, segundo Gustavo Flávio, eles não teriam imaginação para criar. O narrador-personagem resume a história para Minolta, deixando os detalhes de lado e apegando-se ao drama. A passagem da primeira para terceira pessoa ou vice-versa dissolve na leitura, como uma imagem que se funde na outra (VIDAL, 2000). Inventar uma história plausível não era difícil, pois ele era um escritor, e mentiu com facilidade no depoimento ao delegado sobre o que conversava com Susy. Em um texto, segundo o narrador-personagem, registra-se o que é relevante, assim como nos depoimentos.

O tira Guedes iniciou a leitura do livro *Os amantes* por acreditar que havia uma ligação fiel entre a escrita e o pensamento do escritor. Ao falar sobre aqueles que seriam suspeitos do crime, Gustavo Flávio diz que "Guedes falava com uma voz neutra, como se estivesse discutindo o enredo de um romance" (FONSECA, 2007, p. 36). A polícia é curiosa, assim como o escritor. E para Gustavo Flávio, citando Plauto, ninguém é curioso sem ser maléfico. O tira chega a usar uma frase do livro acerca da fidelidade para contradizer o que Gustavo Flávio falara sobre Delfina e sobre sua moral ser intocável. O escritor, em sua defesa, diz que as opiniões, as crenças, os valores, as concepções das personagens, mesmo em primeira pessoa, não são necessariamente os mesmos do autor, posto que muitas vezes pensa o oposto da personagem. Embora se contradiga ao afirmar: "[p]ara um escritor a palavra escrita é a realidade. [...] Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina" (FONSECA, 2007, p. 19). Ao longo do enredo, Guedes não lê mais *Os amantes*.

Para Gustavo Flávio, o tira tinha concluído "que a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa que não valeria a pena ler quatrocentas páginas para nada descobrir" (FONSECA, 2007, pp. 163-164).

A obra fonsequiana, seja conto ou romance, apresenta a perfeita identidade entre a narrativa policial e o ato da leitura como meio de investigação, de deslinde dos mistérios da vida e da arte. A pergunta lançada no enredo que necessita de resposta é formulada, primeiramente, pelo policial que se ocupa do caso e depois pelo leitor que o interpreta. A imagem simbiótica de leitor e policial é encontrada quando Guedes lê a obra *Os Amantes*, dando início à averiguação que levará ao próprio escritor do romance (VIDAL, 2000).

Além de pontos de vista diferentes do escritor e das personagens, Gustavo Flávio afirma que o escritor não dá ordem ao caos nem o torna mais compreensível. Para ele, a arte transcende os critérios de utilidade e nocividade. Ao trazer essa questão para o contexto de Rubem Fosenca, que deixou de configurar uma linguagem de protesto por ter se resignado ao *best-seller* (CORONEL, 2006), nota-se que, em *Bufo & Spallanzani*, na voz de Gustavo Flávio, dá-se o modo como, de fato, deve ser a linguagem para um escritor que não tenha sua criatividade alienada pelo sistema.

> [...] os escritores detestam a confusão e a desordem. Isso faz parte da nossa incoerência esquizóide intrínseca (ver Whitman). Rejeitamos o caos mas repudiamos ainda mais a ordem. O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. [...] A poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa (FONSECA, 2007, pp. 105-106).

"O valor da poesia está no seu paradoxo, o que a poesia diz é aquilo que não é dito" (FONSECA, 2007, p. 19). Sobre os relatos, Gustavo Flávio diz que não presenciou todos, mas que desvendou sentimentos que podem ser secretos, "mas que são também tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista" (FONSECA, 2007, p. 17). Maurício Estrucho, em um delírio do escritor, resultado da injeção que levara antes de ser capturado pelo marido de Delfina, fala que a pior forma de autoridade é a do artista ao fingir-se imparcial e julgar quem pensa diferente dele.

A qualidade do escritor também é mostrada no enredo pela distinção da cor da pele. Sabe-se que Gustavo Flávio é mulato por intermédio da fala de Denise Albuquerque que se refere a ele como "mulato pernóstico". Mas para ele, quanto mais pernóstico e prognóstico, melhor é o escritor. A cor de sua pele é mencionada pelo próprio narrador-personagem, ao dizer sobre a crítica de seus livros, que da mesma maneira que se deu com Rubem Fonseca não acompanhou o prestígio recebido do público (CORONEL, 2006): "Quando não podem dizer que um livro meu é ruim, dizem que sou mulato" (FONSECA, 2007, p. 150). De acordo com Minolta, Gustavo Flávio não se tornou um grande escritor por ter negado suas raízes (negro e pobre) e se corrompido à cultura do branco e rico: "'[...] o seu mal foi não querer ser negro e pobre, por isso você deixou de ser um grande

escritor verdadeiramente; você escolheu errado, *preferiu* ser branco e rico e a partir do momento em que fez essa escolha matou o que de melhor existia em você'" (FONSECA, 2007, p. 148; grifo nosso).

Já para Gustavo Flávio, citando Kipling, "[w]ords are, of course, the most powerful drug used by mankind"[5] (FONSECA, 2007, p. 115). Segundo o narrador-personagem, ser escritor é um ofício como qualquer outro, mas contar oralmente é diferente de escrever, pois qualquer um pode produzir literatura oral. Ademais, é diferente o que se pensa com o que é escrito. Em certo momento, concorda com Orion no que concerne a escrever difícil: qualquer pessoa poderia escrever bastando se exibir com o grande ego, escolhendo palavras inusuais para mostrar ser inteligente e que domina a complexa arte da escrita.

A narração de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, é um experimento literário que representa a dinâmica da história em torno da indústria cultural, sendo o enredo um desabafo sobre as pressões sofridas por um escritor de *best-sellers* pelos editores empresários, que restringem a liberdade de escrita para agradar o leitor (CORONEL, 2006). A figuração do escritor está relacionada também ao que as personagens refletem sobre o ato de escrever. O autor usa como alegoria a castração física de Gustavo Flávio para mostrar o impedimento da criação livre, o que pode ser comprovado pela fala do senhor Delamare que esperava que a criatividade do narrador-personagem não estivesse ligada aos seus culhões. A história faz alusão à própria condição histórica e social de Rubem Fonseca, um escritor brasileiro que submeteu "o processo criativo às leis do mercado, silenciando e castrando propostas estéticas pouco aptas a incrementar os faturamentos dos empresários do ramo cultural" (CORONEL, 2006, p. 212).

FIGURAÇÕES DO AUTOR E DA ESCRITA: CONVERGÊNCIAS

Manual de pintura e caligrafia (1977) e *Bufo & Spallanzani* (1985), embora escritos em sistemas literários e décadas diferentes, convergem no trato que deram à arte e ao artista, pondo em evidência um assunto muito discutido no âmbito literário: a figuração na/da arte. José Saramago e Rubem Fonseca propuseram um autoquestionamento literário ao compor seus romances para expor as funções da arte/literatura e do artista/escritor em um período final da repressão da *práxis* artística que exigia, por assim dizer, a figuração realista da realidade.

Para isso, tais autores conciliaram forma e conteúdo a favor da discussão do problema de representação estética. Os recursos gráficos, como aspas e travessões, por exemplo, empregados pelos autores estão além de meios estilísticos por corroborarem com o autoquestionamento literário. Esses recursos dão um caráter de construção da obra concomitantemente com o ato da leitura. As intromissões e informações extras fornecidas pelos autores/escritores servem tanto para o autor, quanto para o leitor para a organização de sentido. Ademais, os romances em questão mobilizam outras vozes, em que suas opiniões constam não só na fala do narrador, mas na das personagens.

5 "palavras são, é claro, a mais poderosa droga usada pela humanidade" (FONSECA, 2007, p. 115; tradução nossa).

Em *Manual de pintura e caligrafia*, o posicionamento do autor/escritor é depreendido também pelo não-dito e a fala das personagens funde-se com a do narrador por meio do discurso indireto.

A literatura, assim como afirma Bastos (2011), é feita por um trabalho com a linguagem e tem uma dimensão política por se opor ao trabalho alienado. A arte, além de evidenciar o que está oculto, contradiz a sociedade da mercadoria, com o escritor interpretando a contradição como fenômeno histórico: "Muitas obras representam o trabalho humano, a exploração, a dominação do homem e da natureza, mas tudo isto passa a ser significante quando visto na perspectiva do trabalho do próprio escritor, que é produtor de sentidos" (pp. 35-36). Em suma, a literatura é a antítese da sociedade moderna capitalista e da forma-mercadoria, que reificam o homem e suas ações.

Essas considerações podem ser avaliadas nesses romances, uma vez que José Saramago/H. e Rubem Fonseca/Gustavo Flávio mostraram o trabalho artístico pela perspectiva de quem o produz, o livro toma forma a partir do labor do escritor, percebido pelo leitor no ato da leitura. Os autores reais e os escritores ficcionais apresentaram um mundo com ideias contrárias à forma de produção do material artístico exigida pela sociedade contemporânea e pelo mercado cultural. *Manual de pintura e caligrafia* e *Bufo & Spallanzani* são produções que transgridem a ordem vigente, em que o produto final é resultado de um gesto criativo livre.

Segundo Bastos (2011), a arte relembra o homem que a liberdade é seu destino, construindo-a a partir do referencial no mundo sensível. O prazer das produções artísticas advém da possibilidade de um novo mundo: o da liberdade. A *poiesis*, então, torna-se mais poderosa que a *mimesis*. A literatura moderna — crítica e autônoma na relação literatura e sociedade — reflete seu próprio trabalho e o fato de ela voltar sobre si implica que a existência do mundo, que se politizou, foi problematizada. O mundo não deixou de existir, mas seu distanciamento em relação à literatura foi dado por ela ter se tornado mais crítica.

> A auto-reflexão também não se reduz ao pensamento do personagem ou do narrador, aponta para as marcas do trabalho que, enquanto se desenvolve, pensa a si mesmo. Em alguns casos, a reflexão é a tônica da obra, mas, independentemente disso, o gesto produtivo não se completa enquanto não se volta sobre si mesmo. Em qualquer objeto produzido pelo homem estão inscritas as marcas do trabalho, mesmo nas sociedades em que predomina o trabalho estranhado (BASTOS, 2011, p. 37).

O enredo desses romances constrói-se sobre si mesmo, uma autorreflexão dos autores reais e escritores ficcionais acerca do método de figuração da realidade histórica. A liberdade tida por eles é relativa, haja vista que ambos estão presos, além dos prazeres do corpo, às convenções pré-estabelecidas sobre como deve ser a "verdadeira" arte. A condição do mercado também interfere, pois fornecer ao cliente o desejado limita o trabalho do artista. Os leitores de Gustavo Flávio não querem consumir coisas novas, já os clientes de H. não querem ser retratados fielmente como são. Contudo, ambos superam-se ao produzirem o que desejavam de uma forma autônoma e desalienada. Sobre a liberdade artística, Bastos (2011, p. 41) afirma:

> No seu trabalho, o escritor dispõe de relativa liberdade na escolha das técnicas de produção, o que, em condições normais, não se dá, uma vez que aos trabalhadores não é dada nenhuma escolha, cabendo-lhes trabalhar do modo que interessa àqueles

> que detêm os meios de produção. Ao trabalhar, o escritor assume o "privilégio" como uma marca da reificação. Ao mesmo tempo, sua relativa liberdade acena com a possibilidade de superar o mundo da reificação. O trabalho literário é, assim, ao mesmo tempo, amaldiçoado porque lembra ao homem, pelo revés, a sua falta de liberdade, mas também um espaço da memória (ou nostalgia) da liberdade.

Enquanto a escrita tornou-se um tormento para Gustavo Flávio, a pintura tornou-se um meio de questionamento para H., devido ao inconformismo diante de figurar uma pessoa como se não houvesse uma história por trás. A escrita para o personagem-artista de José Saramago era um refúgio. Para Gustavo Flávio, escrever era penoso, já para H. penoso era pintar sem buscar a verdade. Contudo, ambos concordavam ao esboçar suas produções de que a mentira condenava a percepção, a captação da realidade. O que explica o fato de os romances terem um caráter de manual, mas com explicações do que não deve ser feito. A intenção dos autores/escritores é produzir uma arte que faça diferença aos clientes e à sociedade, fugindo da arte superficial ligada à mentira. Em determinado momento, Gustavo Flávio faz entender que a história autobiográfica está relacionada à verdade. Mas até que ponto essa assertiva é verdadeira?

Ao entrar na modernidade, a mimese foi problematizada. De acordo com Bastos (2011), historicizar a representação indica compreender a passagem pré-capitalista para a capitalista, podendo ser mostradas as falhas e as ligações da representação com o mundo representado. A atividade da representação aparece quando o escritor é confrontado pela necessidade de apropriar dos significados e das formas de produção. Para o estudioso, deve-se ir além da representação e o método realista é a porta de saída por auxiliar no reclamar do mundo. Assim, a obra literária questiona a verdade estabelecida e a tensão entre verdade e mentira é mediada pelas situações humanas.

Gerson Luiz Roani (2003) diz que *Manual de pintura e caligrafia* foi resultado do novo caminho adotado por José Saramago sobre os discursos literários. O romance foi pioneiro no trato do escritor com o problema da representação estética. O que tem de mais sublime nessa ficção "é a representação e a discussão artística acerca do embate entre a verdade e a mentira, entre o que é e o que parece" (p. 103), questionando a existência de um conjunto de verdades no objeto. Sabe-se que os gêneros são modos de representar (BASTOS, 2011), e por julgar não saber lidar com o método realista, H. coloca em xeque sua profissão e sua forma de ver o mundo, questionando o que seria a verdade dentro de um processo em que a percepção individual vai de acordo com as aparências.

> [...] o ato de representação emerge sob situações em que o escritor é confrontado com a necessidade crescente de se apropriar dos significados e formas da produção literária. Ele tem que fazer isso porque confronta as condições e significados da produção e recepção literária como coisas alheias, como alguma coisa que ele não pode inquestionavelmente considerar como parte da existência do seu ser intelectual. Assim, a qualidade representativa da sua escrita e a própria função representativa problematizam-se (BASTOS, 2011, p. 46).

A obra literária, para Bastos (2011), é uma forma de trabalho com a linguagem, sendo, portanto, uma provocação por deslocar o campo semântico da linguagem para a ironia. Acrescenta-se o dito por Gustavo Flávio de que a linguagem não deve ser conformista. Sobre a construção de sentido, José Saramago e Rubem Fonseca abusam da flexibilidade do gênero romance para construir uma estrutura renovadora que vai ao

encontro de uma configuração temático-formal também diversificada. A apreensão dos autores reais assemelha-se à dos escritores ficcionais. Ambos os romances explicitam o autoquestionamento literário, especialmente por intermédio do reflexo de uma realidade contemporânea problemática, captando-a numa forma artística em mutação pelos influxos prementes de uma dinâmica histórica arrebatadora.

CONCLUSÃO

A partir do exposto, viu-se que o trabalho artístico, o papel do escritor e a função da literatura não foram discutidos somente por teóricos, mas também tratados por artistas em suas manifestações literárias. José Saramago e Rubem Fonseca utilizaram a própria linguagem para discorrer sobre o fazer literário, trazendo para o campo ficcional o escritor. O ponto central para esta iniciativa consiste, especialmente, na reflexão sobre a arte produzida na cena histórica do declínio da Ditadura Militar e da ampliação da massificação cultural — décadas de 1970 e 1980 — e a função artística de transformar o homem e o meio social num ambiente marcado pela ordem da reificação. Nesse mundo, o produto artístico é encarado como mercadoria, o que abre a rediscussão sobre a posição e a função do autor/escritor dentro da própria arte e da sociedade contemporânea.

Candido (2002) afirma que a literatura é uma forma de conhecimento e que ela exprime o homem e atua em sua formação, humanizando-o, uma vez que não corrompe, nem edifica, por contribuir para o surgimento de visões sobre a realidade não como um manual de virtudes de boas condutas. A função humanizadora da literatura possui variações, sendo elas: satisfazer a necessidade universal de ficção (função psicológica), contribuir para a formação de personalidade (função formadora) e representar o mundo e o ser para que sejam (re)conhecidos por meio da relação estabelecida pelo leitor entre ficção e realidade (função social).

Pela análise crítica de fatos estilísticos e aspectos teóricos de gênero apresentados, pôde-se depreender que os romances *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, e *Bufo & Spallanzani*, de 1985, constroem a identidade do autor real e do escritor ficcional, por meio de uma escrita com processos de autoquestionamento e de intertextualidade que mobilizam várias vozes, contrariando a visão academicista das produções de séculos anteriores e a unicidade da voz do sujeito no campo literário. Ademais, H. e Gustavo Flávio são transformados em seres humanos mais engajados à medida da construção narrativa, o que corrobora com a ideia de que a escrita é uma forma de salvação e conhecimento. A subversão de José Saramago/H. e Rubem Fonseca/Gustavo Flávio encontra-se, entre outros pontos, no trato dado ao próprio gênero romance, mesclando características de outros gêneros literários (romance policial e narrativa de viagem) e inserindo elementos de outros não-literários (cartas) na composição, e na transgressão de representar experiências cotidianas relacionadas ao prazer do corpo entrelaçadas à falta de prazer na escrita.

Segundo João Décio (2003), sobre o romance de José Saramago, a metaficção e a intertextualidade são algumas das várias direções tomadas pelo autor, o qual opta por perspectivas problematizantes no tocante a uma visão mais social do que individual da realidade. Como intelectual atento às questões histórico-sociais, nota-se em suas

ficções aspectos que vão desde as transformações e renovações em diversos setores da nação portuguesa até a marginalização de pessoas que se encontram fora da ordem capitalista vigente. O artifício de autoquestionamento empregado pelo autor, com um narrador dissertando sobre a atividade complexa da escrita, é pouco discutido pela crítica, mesmo sendo de grande importância para o estudo da obra de José Saramago. De forma recorrente, seus romances dialogam com outros textos, no caso, *Manual de pintura e caligrafia* discorre e faz referências a autores e obras da literatura e das artes plásticas em um período histórico marcado pelo fim do salazarismo, portanto, o fim de um longevo ciclo histórico e o surgimento de outro tempo, talvez mais promissor.

Já sobre Rubem Fonseca, Vidal (2000) afirma que a obra em causa convivia com a Ditadura Militar e ao mesmo tempo posicionava-se contra tal conjuntura histórica; batia-se pelo fim da opressão e da repressão do regime, o que era primordial para uma obra que passou a ser adaptada e veiculada por outros meios de comunicação, como a televisão. A representação do Brasil desse período é o desdobramento de uma compreensão da realidade com a finalidade de redescobrir o país. Gustavo Flávio seria a "figura do intelectual que destrói as mentiras oficiais com sua irresistível mordacidade, sua ironia afiadíssima" (p. 17). Mas a mentira na arte só terá fim, segundo H., com a "morte" do escritor e da obra, ou seja, com a mudança de método de figuração do escritor, que o faz reproduzir uma arte passiva e, portanto, naturalista e não realista, assim como defende Lukács (2011a, b).

José Saramago e Rubem Fonseca produziram os referidos livros como uma maneira de mostrar o autoquestionamento literário em torno da arte universal e daquela vigente na época. *Manual de pintura e caligrafia* e *Bufo & Spallanzani* ultrapassam fronteiras por conterem indagações estéticas acerca de problemas da cultura em estreita correlação histórica e social com a derrocada de regimes autoritários. O reequacionamento da relação literatura e sociedade fez com que intelectuais e artistas repensassem o modo de figuração realista, tendo em vista que a grande arte sempre manteve os seus elos imemoriais com a História em movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política.** São Paulo: Ática, 1989. 199 p.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ____. (Orgs.). **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Disponível em: <https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf?1349572420>. Acesso em: 15 mar. 2016.

ALENCAR JÚNIOR, Leão de. Saramago: um auto-retrato da escrita. **Revista de Letras**, Ceará, v. 1-2, n. 22, pp. 81-85, jan.-dez. 2000.

ARISTÓTELES. Arte poética. In:. INFORMAR ORGS. **A poética clássica:** Aristóteles; Horácio; Longino Tradução Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. pp. 19-52.

BASTOS, Hermenegildo. **Literatura como trabalho e apropriação.** Pontos de interrogação, Bahia, 1, 1, pp. 33-51, jan./jun. 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: ____. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance).** Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993. pp. 397-428.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: ____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989. pp. 199-215.

____. **Literatura e sociedade.** 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000. 182 p.

____. A literatura e a formação do homem. In: ____. **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. pp. 77-92.

CORONEL, Luciana Paiva. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca, **Revista Métis:** história & cultura, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, pp. 203-215, jul.-dez. 2006.

DÉCIO, João. O romance de José Saramago. **Revista de divulgação cultural**, Blunemau, ano 25, n. 79, pp. 27-30, jan.-abr. 2003.

FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani.** 24. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 238 p.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: NETTO, José Paulo; COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). **Arte e sociedade:** escritos estéticos 1932-1967. 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011a. pp. 193-243.

____. **O romance histórico.** Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011b. 438 p.

____. O escritor e o crítico. In: ____. **Marxismo e teoria da literatura.** 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010. pp. 231-265.

PAIVA, José Rodrigues de. **Revolução, renovação:** caminhos do romance português no século XX. Olinda, 2008. Disponível em: < http://docplayer.com.br/2716694-Revolucao-renovacao-caminhos-do-romance-portugues-no-seculo-xx.html >. Acesso em: 01 fev. 2016.

PELLEGRINI, Tânia. A produção cultural brasileira e o golpe de 1964. **Communicare**, São Paulo, v. 4, n. 2, p.109-116, jul.-dez. 2004.

RAONI, Gerson Luiz. Espaços que a história tece na ficção de Saramago. **Letras**, Santa Maria, n. 27, pp. 99-110, jul.-dez. 2003.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia:** romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 277 p.

VOGT, Carlos. [Orelha do livro]. In: SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador:** uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo: Ateliê, 2000. 211 p.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 278 p.

WITKOWSKI, Nicolas. Lazzaro Spallanzani, um naturalista no inferno. In: ____. **Uma história sentimental das ciências.** Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. pp. 66-70.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico – teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Lukács e a literatura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. pp. 109-139.