

# ARTE / RESISTÊNCIA – A EDUCAÇÃO ESTÉTICA EM SARAMAGO

## ART / RESISTANCE – THE AESTHETIC EDUCATION IN SARAMAGO'S WORK

Orlando GROSSEGESSE \*



<https://orcid.org/0000-0001-5466-285X>

CEHUM / ELACH, Universidade do Minho, Braga, Portugal

Recebido em 10 11 2022. Aprovado em 10 12 2022

**Resumo:** A partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) Saramago propõe uma educação estética para a resistência, de forma semelhante a Peter Weiss em *Ästhetik des Widerstands* (1975–81). Em diálogo com célebres obras de Arte, ambos os autores chegam a redefinir a percepção estética perante os horrores da civilização humana, oposta ao *sublime-pavoroso* do Iluminismo. No caso de Saramago, a questão do sublime-pavoroso é tratada em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e leva, uma década mais tarde, à radical negação da sublimação do horror em *O Ensaio sobre a Cegueira* (1995).

**Palavras-chave:** estética da resistência. o sublime-pavoroso. José Saramago. Peter Weiss.

**Abstract:** From *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) onwards Saramago proposes an aesthetic education towards resistance, similar to Peter Weiss in *Ästhetik des Widerstands* (1975–81). In dialogue with distinct works of Art, both authors redefine the aesthetic perception of the horrors of human civilization, as opposed to the horror's sublimation in the Enlightenment. In the case of Saramago, the question of the pathetic appears in *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) and leads, a decade later, to the radical denial of the sublimation of horror in *O Ensaio sobre a Cegueira* (1995).

**Keywords:** aesthetics of resistance. sublimation of horror. José Saramago. Peter Weiss.

Nos últimos dois anos, o mundo mudou muito. Basta lembrar a pandemia, as crescentes ondas migratórias provocadas pelas guerras, sem esquecer o mais grave, a aceleração da catástrofe ecológica do planeta. No entanto, mantive o título da minha conferência definido em 2020.<sup>1</sup> O pensamento expresso na seguinte citação também continua válido: “sabermos o

\* Doutor em Romanística e Comunicação Social pela Ludwig-Maximilians-Universität München (1989). Atualmente é professor associado com agregação na Universidade do Minho (Braga-Portugal) / [ogro@elach.uminho.pt](mailto:ogro@elach.uminho.pt)

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), dia 18 de agosto de 2022. Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Rosana Harmuch e ao Prof. Miguel Sanches Neto, Reitor desta Universidade, o convite para falar na aula inaugural do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL). A conferência devia ter acontecido no dia 18 de março de 2020. Pelos motivos conhecidos por todos, ocorreu mais do que dois anos depois e foi inserida no conjunto de homenagens ao centenário do nascimento de José Saramago.

que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do mundo, (...)” (Saramago, 1984, p. 404).

Quem está familiarizado com a obra de José Saramago, pensará de imediato em *O ano da morte de Ricardo Reis*. O romance transforma o heterónimo pessoano em protagonista de um universo ficcional que recria a situação histórica do ano de 1936. Ricardo Reis espanta-se por não sentir nada, quando Lídia chora o destino do seu irmão Daniel que iria participar na revolta dos marinheiros contra o Estado Novo, ocorrida na madrugada do dia 8 de setembro de 1936. No entanto, o ‘poeta de papel’, no contexto desta ficção realista vivificado em carne e osso, finalmente parece experimentar uma mudança: “uma tenaz de angústias aperta a garganta de Ricardo Reis, turvam-se-lhe os olhos de lágrimas, também foi assim que começou o grande choro de Adamastor” (SARAMAGO, 1984, p.406). A analogia de Ricardo Reis com o gigante, petrificado no seu sofrimento amoroso – lembremo-nos dos versos n’*Os Lusíadas* (V, 59) –, é evidente. É certo, Adamastor chora a esperança perdida de um amor, não a ocasião perdida de se libertar do regime ditatorial que se instalou com o golpe militar de 28 de maio de 1926, festejado uma década depois como Revolução Nacional.

Contudo, fica a interrogação: basta a comoção que turva os olhos para se deixar de ser um observador passivo? A estátua do Adamastor (Júlio Vaz Júnior, 1927), que Ricardo Reis visita no Alto de Santa Catarina, remete para a questão da representação de terror e sofrimento na Arte. E se digo Arte, refiro-me – no contexto atual – também e sobretudo aos *media* que produzem o maior manancial imagético destas representações. Qual o seu papel em manter-nos quietos, como puros observadores do mundo, mais ou menos comovidos? Há outros modos de olhar para o mundo? Na obra saramaguiana, esta questão conduz à interrogação sobre a função da Arte e, subsequentemente, sobre a própria missão como escritor.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a estátua do Adamastor é funcionalizada para lançar o projeto de uma metamorfose inversa, de abandonar um estado petrificado no sentido metafórico: deixar de ser passivo perante o ‘espetáculo do mundo’ – conceito central da lírica de Ricardo Reis. Isto implica uma mudança de vida, tornando-a apelo para o leitor – ele deve olhar de *outra forma* para a estátua do Adamastor em sofrimento. O que significa de *outra forma*? Aproximemo-nos desta questão a partir de outro texto, o soneto “Archaischer Torso Apollos” de Rainer Maria Rilke, escrito em Paris (1907–08). Acaba assim:

(...) denn da ist keine *Stelle*, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.  
 (...) Pois nela não há *lugar* / que não te mire: precisas mudar de vida.  
 (RILKE, 1955, p. 557; Trad. FAUSTINO, 1985, p. 263; ênfase acrescentada)

Este desfecho – apenas o penúltimo meio verso e o verso final – ficou célebre pela inversão do olhar: é a estátua que vê, apelando ao observador. O meio verso “denn da ist keine *Stelle*” refere-se a partes de uma escultura, que – de acordo com o título – é um torso, representando o Deus Apolo. Como diz o início do soneto: desconhece-se a cabeça, no qual estavam inseridos os olhos. É esta ausência que motiva a transferência do olhar para outros *lugares* do corpo mutilado: “Mas / seu torso brilha ainda como um candelabro / no qual o seu olhar, sobre si

mesmo voltado // Detém-se e brilha” (Trad. FAUSTINO, 1985, p. 263).<sup>2</sup> Assim sendo, o seu próprio estado mutilado que culmina na ausência dos olhos, despoleta a gênese de outro olhar, baseado na memória ou na expectativa de um corpo completo ou até da sua vivificação, numa metamorfose inversa. Também o Adamastor petrificado é capaz de olhar. Vê o fracasso da revolta dos marinheiros que queriam sair do Tejo em três navios da armada para os Açores, libertando os presos políticos, e seguir depois para Espanha, juntando-se à frota republicana. O seu olhar se dirige ao leitor: Você deve mudar a sua vida e assumir uma atitude de intervenção.

Parece-me muito provável que Saramago, não ficando alheio à recepção intensa de Rilke pelos intelectuais portugueses nos anos 50 e 60 (vd. HÖRSTER, 1993), chegou a conhecer este soneto. *Os poemas possíveis* (1966), o seu primeiro volume de lírica, contém um poema directamente dirigido a Rilke: “À sagrada vertigem do teu voo / Proponho eu a dimensão do passo, / Terrestre sou, e deste amor terrestre, / Homem me cumpro homem, poemas faço” (SARAMAGO, 1966, p. 125).<sup>3</sup> De acordo com estes versos, o ato poético prescinde da intervenção divina ou transcendental, contrapondo uma força telúrica. Este diálogo com Rilke sugere a leitura de “Archaischer Torso Apollos” como inspiradora para uma crónica intitulada “Os olhos de pedra”, publicada em 1968: “A realidade está diante de mim: uma figura de pedra é uma figura de carne petrificada. Ficou parada num certo movimento, numa certa posição, não fala, não respira – mas vê”. (SARAMAGO, 1971, p. 63)

A estátua aparece como resultado duma metamorfose acabada – voltamos a pensar no Adamastor: “Converte-se-me a carne em terra dura / Em penedos os ossos se fizeram” (V, 59). Contudo, preserva-se o seu olhar, mesmo prescindindo da inserção do círculo da pupila nos globos oculares: “Mesmo lisos, nus, olham implacavelmente” (SARAMAGO, 1971, p. 63). É a ausência da representação mimética do olho na superfície da pedra que possibilita outro olhar. A força apelativa que irradia destes olhos não localizáveis, intensifica-se com a ausência física da própria escultura da qual, conforme a narração final, só ficou o pedestal e a memória da sua presença anterior:

Em qualquer parte, não sei onde, os olhos da pedra estão vendo (quem sabe?) todas as coisas que os nossos olhos de homens gostariam de ver e aprender: o real valor do tempo e do que nele se contém, a serenidade de saber-se transitório e sorrir disso – e também a coragem de ser firme no tempo da inconsistência. Mas talvez, para tanto, seja preciso de ser de pedra. Ou ter olhos de pedra. Ou ser olhos da pedra. (SARAMAGO, 1971, p. 64)

O terceiro aspeto da “coragem de ser firme no tempo da inconsistência” é uma mensagem inconfundível dirigida ao leitor no contexto do regime salazarista, em 1968. Pode-se dizer que a estátua deve ser desprovida de olhos, imperfeita e até ausente para que exerça o seu apelo: os olhos, não localizáveis ou apenas presentes na lembrança ou na expectativa do observador, são capazes de ensinar uma atitude interventiva, uma memória revivificadora. Daí a inversão

<sup>2</sup>“(…). Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, // sich hält und glänzt. (...)” (RILKE, 1955, p. 557)

<sup>3</sup>Na reedição de 1981, o Eu lírico diz “*oponho*” (em vez de “proponho”) à “vertigem *aérea* do teu voo” a “dimensão do passo”, cingindo-se a identidade dum obreiro ligado à terra (sem o elemento do amor): “Terrestre sou, e deste *haver* terrestre, / Homem me *digo* homem, poemas faço” (SARAMAGO, 1981, p. 123; os itálicos indicam as alterações face à edição de 1966). Vd. análise comparativa em GROSSEGESSE (2022).

do olhar e a metamorfose no sentido inverso indicarem o caminho de *des-petrificação*.<sup>4</sup> Esta superação do estado petrificado é uma figura do pensamento – *Denkfigur*, no sentido benjaminiano – omnipresente ao longo de toda a evolução literária de Saramago, começando pela lírica e pelas crônicas e chegando até à obra narrativa, iniciada pelo ‘ensaio do romance’ *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977. Repercute ainda em *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Basta olharmos para o episódio final na igreja: a mulher do médico, única pessoa vidente no universo ficcional, repara no facto de todas as imagens sacras terem os olhos vendados. Sempre conversando com o seu marido, paradoxalmente oftalmólogo cego, intenta compreender o pensamento de quem o possa ter feito, suspeitando que tenha sido o próprio sacerdote:

talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens também as imagens deveriam deixar de ver os cegos. As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos. (SARAMAGO, 1995, p. 302).

Encontra-se aqui a mesma ideia dos olhos de pedra, porém numa visão profundamente pessimista duma cegueira total, apenas atenuada no desfecho que lança o apelo de assumir outro olhar para o mundo: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Voltando à gênese literária dos anos 1966–68, parece provável que o autor também chegou a conhecer a escultura que tenha inspirado Rilke em 1907 para o seu poema. Trata-se do assim chamado torso Belvedere (Fig. 1).<sup>5</sup> Célebres artistas como Michelangelo, Peter Paul Rubens e Francisco de Goya ficaram fascinados com o seu indelével poder expressivo.

**Figura 1.** Torso Belvedere (Museu Pio-Clementino, Vaticano)



<sup>4</sup> Argumentamos neste sentido desde a nossa análise de Ricardo Reis como personagem que se *des-petrifica* em analogia com a estátua do Adamastor (GROSSEGESSE, 1989). Voltaremos a esta questão no fim deste ensaio.

<sup>5</sup> Foi criado pelo escultor ateniense Apollonios, que também o assinou. No entanto, não se pode excluir que se trate de uma cópia romana duma obra de arte mais antiga. A datação varia entre 200 e 50 ante Cristo. Foi encontrado em 1420 e posteriormente integrado no Museu do Vaticano. O torso acabou por receber o nome do seu local de instalação, o pátio Belvedere do Vaticano, onde o terá visto Saramago, na sua viagem pela Itália em 1972. Desde 1973, está exposto na Sala delle Muse do Museu Pio-Clementino.

Esta obra de arte exige uma competência – uma *aisthesis* – que transcende a ‘primeira vista’ da sua presença material mutilada, tal como o historiador de arte Johann Joachim Winckelmann (1717–68) a advoga no ensaio que dedica a este torso:

À primeira vista, talvez só descubra uma pedra disforme; mas se for capaz de penetrar nos segredos da arte, verá um milagre da mesma, se olhar para esta obra com um olhar calmo.<sup>6</sup>

Ainda voltaremos a este conselho de um olhar calmo. Ao longo dos séculos, variam as atribuições de identidade ao torso. Inicialmente supôs-se uma representação de Hércules. Porém, a constatação de que a figura está sentada sobre a pele de uma pantera e não de um leão, como seria de esperar de Hércules, leva a outras interpretações. Com a escolha “Raubtierfell” (RILKE, 1955, p. 557) [pele selvagem] o soneto deixa uma lacuna interpretativa que é preenchida com Apolo, contudo apenas indicado no título. O historiador de arte Karol Hadaczek, também austríaco, observa que o antigo buraco na parte de trás do tronco mutilado servia para segurar a cauda de um sátiro (HADACZEK, 1907). Se esta observação for válida<sup>7</sup>, o torso mostraria o sileno Μαρσύας (Marsias), antes da sua morte por esfolamento, um castigo imposto por Apolo – a mesma divindade que Rilke escolheu. O poeta tomou esta decisão em 1907–08 sabendo da interpretação coeva de Hadaczek? Conforme a mitologia grega, o flautista Marsias desafiou o deus das Artes no campo da música. Apolo, vencedor nesta competição, manda pendurar o sileno numa árvore e cruelmente esfolar, com o corpo ainda vivo.<sup>8</sup>

Será que Saramago tinha este duelo em mente quando escreveu o poema dirigido a Rilke, opondo à “sagrada vertigem do teu voo”, que corresponde ao conceito apolínico da arte, a “dimensão do passo” na terra (SARAMAGO, 1966, p. 123)? Esta oposição torna-se tema central de *Manual de Pintura e Caligrafia*, ao conceber uma estética contra a Arte idealizante, muitas vezes ao serviço do poder. Contudo, o torso Belvedere não aparece no relato da viagem pela Itália escrito pelo pintor H., no qual se espelha de forma autorreflexiva o próprio Saramago, que em 1972 viajou pela Itália. Neste romance é lançado o projeto de outra educação estética do ser humano; outra educação, por se opor ao Idealismo de Friedrich Schiller.<sup>9</sup> Talvez esta oposição se tenha inspirado no filósofo Raymond Bayer, do qual chega a traduzir *Histoire de l'esthétique* (1961). A versão portuguesa (BAYER, 1979) é publicada dois anos depois de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Trata-se de uma abordagem histórica abrangente sem o posicionamento que Bayer desenvolve principalmente em *Essais sur la méthode en esthétique* (1953), definindo a sua abordagem de “réalisme opératoire”: rejeita o Idealismo de Schiller, no qual já vê uma fusão com o Romantismo, e supera o subjetivismo para apreender a objetividade inerente ao fenômeno estético.

<sup>6</sup> Tradução nossa de: “Der erste Anblick wird dir vielleicht nichts als einen verunstalteten Stein entdecken; vermagst du aber in die Geheimnisse der Kunst einzudringen, so wirst du ein Wunder derselben erblicken, wenn du dieses Werk mit einem ruhigen Auge betrachtest.” (WINCKELMANN, 1759)

<sup>7</sup> Confirmada mais recentemente por Vinzenz Brinkmann (2013, pp. 55-57).

<sup>8</sup> Uma das representações pictóricas mais impactantes é o quadro que Ticiano pintou nos últimos anos da sua vida (1570–76).

<sup>9</sup> O leitor informado pensará de imediato no tratado epistolar *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, publicado em 1795. Neste ensaio, limitamo-nos a “Vom Erhabenen” (SCHILLER, 1989, pp. 512–537) e “Über das Pathetische” (SCHILLER, 1989, pp. 512–537), ambos textos publicados em 1793.

Contudo, Bayer não desenvolve a sua estética com o ímpeto político que encontramos em Saramago, no sentido de uma educação para a resistência. É uma abordagem que nos parece mais próxima do romance *Ästhetik des Widerstands* (1975–81) de Peter Weiss. A questão central é tornar a percepção do horror na Arte uma alavanca para combater as condições que provocam o horror. Weiss procura uma *aisthesis* que se opõe ao despoletar de compaixão, de certa forma tranquilizador para o sujeito que contempla ‘em segurança’ o horror – o que, de acordo com Friedrich Schiller, possibilita o *sublime-pavoroso*.<sup>10</sup>

Um real sofrimento não permite porém um juízo estético, uma vez que suprime a liberdade do espírito. Logo, não pode ser no sujeito que ajuíza que o pavoroso objeto demonstra o seu poder destruidor, *i.e.* não podem o sofrer *nós próprios*, mas apenas *de maneira simpatética*. (...) Só quando o sofrimento é mera ilusão ou ficção ou (...) quando é representado não diretamente aos sentidos mas à faculdade de imaginação, é que pode tornar-se estético e suscitar um sentimento de sublime. (SCHILLER, 1997, p. 159)<sup>11</sup>

Só o sofrimento que não atua de forma existencial permite a sua estetização e leva o observador, através da *aisthesis*, à liberdade do espírito, objetivo principal da educação estética do Idealismo. De acordo com Weiss, esta questão depende do condicionamento social: burgueses e proletários olham da mesma forma para obras de arte? Será que oprimidos, que conhecem o horror como realidade, têm um olhar diferente? Logo na primeira parte da trilogia *Ästhetik des Widerstands*, Weiss exemplifica as suas reflexões em quadros como *Le Radeau de la Méduse* de Jean-Louis Théodore Géricault ou *Guernica* de Pablo Picasso. É pouco provável que Saramago tenha lido este volume, publicado em 1975, nalgum momento da génese de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1975–77), sem excluir com isso a possibilidade de lhe ter chegado algum conhecimento parcial ou mediado da abordagem de Peter Weiss.

Precisamente antes do quarto exercício de autobiografia, o projeto saramaguiano de educação estética torna-se explícito, já que motiva a metamorfose do pintor H.: embora continue a retratar personalidades do regime por encomenda, começa também, em simultâneo, a pintar “o Santo António da minha casa, sem menino, sem auréola, sem livro”, obedecendo à reflexão suscitada pela contemplação de *San Giorgio e il drago* (1330) de Vitale da Bologna, na viagem pela Itália (SARAMAGO, 1983, p. 194). Trata-se de um quadro minuciosamente descrito no terceiro exercício. A éctrase centra-se na fisionomia do cavalo que lhe lembra “o cavalo que Picasso pintou na *Guernica*: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco” (SARAMAGO, 1983, p. 180) (vd. Fig. 2).

<sup>10</sup> Cingimo-nos à categoria schilleriana *schrecklich-erhaben*, traduzida como “sublime-pavoroso”, em detrimento do termo *pathetisch*, uma vez que, em português, ‘patético’ tem outro significado predominante que é alheio ao entendimento de “*pathetisch*” em alemão e, portanto, como conceito de Schiller.

<sup>11</sup> Tradução de: “Wirkliches Leiden aber gestattet kein ästhetisches Urteil, weil es die Freiheit des Geistes aufhebt. Also darf es nicht das urteilende Subjekt sein, an welchem der furchtbare Gegenstand seine zerstörende Macht beweist, d.i. wir dürfen *nicht selbst*, sondern bloß *sympathetisch* leiden. (...) Nur alsdann, wenn das Leiden entweder bloße Illusion und Erdichtung ist, oder (...) wenn es nicht unmittelbar den Sinnen, sondern der Einbildungskraft vorgestellt wird, kann es ästhetisch werden und ein Gefühl des Erhabenen erregen.” (SCHILLER, 1989, p. 509; itálicos do texto)

**Figura 2.** Detalhes de *San Giorgio e il drago* (Pinacoteca Nazionale di Bologna) e de *Guernica* (Museo Reina Sofia)



Dois anos depois da viagem a Itália, em casa, o pintor H. pretende empregar o mesmo modo de transposição propositadamente desajustada, no espaço e no tempo:

Fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar. Levar pela arreata o cavalo de S. Jorge que Vitale da Bologna pintou, levá-lo, de Lisboa ido ou de Bolonha vindo, por Espanha e França, por França e Espanha, a Paris, ao Bairro Latino, à Rue des Grands-Augustins, e dizer a Picasso: 'Homem, eis o teu modelo.' (SARAMAGO, 1983, p. 195)

Imediatamente a seguir, o pintor H. destaca a simultaneidade entre Guernica, tanto o bombardeio da cidade, a 26 de abril de 1937, como o mural homónimo criado por Picasso sob o impacto da notícia deste massacre, e o primeiro desabrochar da sua consciência política:

“Nesse tempo, em Lisboa, uma criança, sem saber de Guernica, e de Espanha quase nada, a não ser Aljubarrota, segurava nas mãos uns húmidos pedaços de papel, transmitia sem saber o apelo político de uma Frente Popular Portuguesa (...)”. (SARAMAGO, 1983, p. 195)

O pintor H. recupera este “verdadeiro lugar de nascimento” como “aquele em que, pela primeira vez se lança um olhar inteligente sobre si mesmo” (SARAMAGO, 1983, p. 130), tal como o define Marguerite Yourcenar em *Mémoires d'Hadrien* (1951): “Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même” (YOURCENAR, 1982, p. 43). Antes de ligar este olhar sobre si mesmo com a ‘cena originária’ que Saramago retroprojeta para a sua própria educação estética, voltemos ao terceiro exercício de autobiografia: H. comenta também outra representação artística – o *Compianto sul Cristo morto* de Nicolò dell’Arca (criado entre 1463 e 1490), “um dos mais dramáticos grupos escultóricos de barro cozido que alguma vez pude ver”. Entre as sete figuras que rodeiam o Cristo deitado, as duas Marias precipitam-se “para o corpo estendido, uivam de uma dor muito humana sobre um cadáver que não é Deus” (SARAMAGO, 1983, p. 180). H. compreende essa expressão de

sofrimento, muita humana no ‘uivar’ e, portanto, semelhante à do animal, na linha interpretativa do “relincho louco” do cavalo de Vitale da Bologna reencontrado no mural *Guernica*. Seguindo o modo de transposição imaginado para Picasso, no espaço e no tempo, “Eu, português, pintor, vivo em 1973” toma consciência da sua condição de cúmplice passivo com o regime, perante os horrores da Guerra Colonial: “Eu, vivo, morrendo em África, para onde mandei morrer ou consenti que fossem portugueses, tão mais novos do que eu, tão mais simples, tão amanhã mais úteis do que eu, apenas pintor” (SARAMAGO, 1983, p. 196). Este despertar de consciência política nasce com outra percepção de *Compianto sul Cristo morto*:

Em 1485, já Nicolò dell’Arca compreendera muita coisa: da sua *Lamentação*, (...), pode tirar-se o Cristo e substituí-lo por outros corpos: o corpo branco reventado pela mina, com todo o baixo-ventre arrancado (...); o corpo negro, queimado a napalme, com as orelhas cortadas, (...). Não vale a pena tirar as mulheres: não há nenhuma diferença no choro. (SARAMAGO, 1983, p. 196)

A desconstrução do corpo sublimado de Cristo nos corpos brancos e negros brutalmente mutilados, que os *media* do Estado Novo ocultam, obedece a uma funcionalização política da Arte, no sentido de Peter Weiss. Perante a expressão violenta da mímica e dos gestos nas figuras das duas Marias (Fig. 3), o sofrimento humano imaginada nas esculturas não despoleta no pintor H. a compaixão transformável no sentido do *sublime-pavoroso* de Friedrich Schiller.<sup>12</sup> Suscita sim revolta e, neste caso, a urgência de abandonar a atitude de “onlooker”, na sua passividade também culpado pelos horrores perpetrados, de acordo com Raul Hilberg (1992) na sua análise social da perseguição dos judeus sob o regime nazi.

**Figura 3.** Detalhe de *Compianto sul Cristo morto* de Nicolò dell’Arca (Santa Maria della Vita, Bologna)



<sup>12</sup> “Nos ânimos morais, o que é pavoroso (na imaginação) torna-se rápida e facilmente sublime.” (SCHILLER, 1997, p. 175) [“In moralischen Gemütern geht das Furchtbare (der Einbildungskraft) schnell und leicht ins Erhabene über”] (SCHILLER, 1989, p. 525).

A crítica saramaguiana do sublime, centrada no horror que o realismo escultural procura estetizar, retoma no fundo a questão da ‘boca entreaberta’ na célebre discussão entre Winckelmann (1755) e Lessing (1766), desencadeada pela interpretação do grupo escultórico de *Laocoonte e os seus filhos*.<sup>13</sup> Para Winckelmann, a anatomia tensa, a boca entreaberta são sinais da atenuação do sofrimento físico pela força do espírito – paradigma da ‘serenidade’ do homem da Antiguidade clássica: não seria um grito, seria um gemido. Lessing concorda com a ausência do grito, contudo não a interpreta no sentido ontológico de relações controladas entre a alma e o corpo. “Gritar é uma expressão natural do sofrimento físico”<sup>14</sup>, sendo como tal perfeitamente congruente com o heroísmo e a nobreza da alma, também na Antiguidade clássica. Lessing argumenta para a atenuação ao nível da estética: o grito tornaria a cara de Laocoonte “de um modo nojento distorcida”.<sup>15</sup> A repugnância suscitada pela fealdade dever-se-ia, através da “beleza do objeto em sofrimento”, transformar no “sentimento doce da compaixão”.<sup>16</sup> Esta transformação está em sintonia com o que Schiller posteriormente define como o caminho para a afirmação da liberdade de ânimo.

Não resta dúvida: Saramago opõe-se ao *sublime-pavoroso* de Schiller, para chegar a uma finalidade política da representação do horror, tal como Peter Weiss. Olhemos para a sua reinterpretação de *Laocoonte e os seus filhos*, em 1965:

Enquanto Laocoonte e o seu filho mais novo estão completamente imersos na sua agonia e já não se podem dar a conhecer a ninguém, o filho mais velho continua a apontar o que está a acontecer. Ele consegue ver. (...). Com a sua postura anuncia a sua intenção de escapar. Astuto, ele ainda conta com a possibilidade de ser poupado. (WEISS, 1981, p. 180)<sup>17</sup>

Portanto, a estética da resistência passa pela negação de uma compaixão funcionalizada no sentido de Schiller, advogando uma *anestesia* necessária:

A anestesia (...) pertence à Arte que toma posição, pois sem a sua ajuda seríamos esmagados pela compaixão que sentimos seja pela agonia dos outros seja pelo infortúnio que nós próprios sofremos. Sem anestesia não seríamos capazes de transformar o nosso silêncio, o nosso estado paralisado pelo terror, naquela agressividade necessária para eliminar as causas do pesadelo. (WEISS 1983, I, p. 83)<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Início do século 1 antes de Cristo. Redescoberto em 1506.

<sup>14</sup> “Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes” (LESSING, 1974, p. 19).

<sup>15</sup> “auf eine ekelhafte Weise verstellt” (LESSING, 1974, p. 23).

<sup>16</sup> As citações no original: “die Schönheit des leidenden Gegenstandes”; “das süße Gefühl des Mitleids” (LESSING, 1974, p. 23).

<sup>17</sup> “Sein Mund, und der Mund des jüngsten Sohns, ist halb geöffnet, nicht in einem Schrei, sondern in der letzten Anstrengung und vor dem Ermatten. Sie haben ihre Stimmen aufgegeben. Nur der älteste Sohn zeigt in seinen Gesten an, daß er des Sprechens, des Sichmitteilens noch fähig ist. Während Laokoon und sein jüngster Sohn vollkommen in ihrem Untergehen eingeschlossen sind und sich niemandem mehr bemerkbar machen können, weist der ältere Sohn noch auf das Geschehnis hin. Er kann es überblicken. Sein Gesichtsausdruck zeigt Ekel und Furcht. Mit seiner nach außen gewandten Haltung gibt er seine Absicht kund, der Umschnürung zu entfliehen. Listig rechnet er noch mit der Möglichkeit, verschont zu bleiben.” (WEISS, 1981, p. 180)

<sup>18</sup> “Die Anästhesie gehöre auch zur äußerst beteiligten, Stellung beziehenden Kunst, denn ohne deren Hilfe würden wir entweder vom Mitgefühl für die Qualen anderer oder vom Leiden am selbsterfahrenen Unheil überwältigt werden und könnten unser Verstummen, unsre Schreckenslähmung nicht umwandeln in jene Aggressivität, die notwendig ist, um die Ursachen des Alpdrucks zu beseitigen.” (WEISS 1983, I, p. 83)

No caso de Saramago, outra escultura adquire centralidade para chegar a este ponto de reflexão. Trata-se da estátua de São Bartolomeu na igreja do mosteiro de Mafra. De acordo com a autointerpretação retrospectiva<sup>19</sup>, ocorreu na sua infância um encontro iniciático com esta “imagem de pesadelo” (SARAMAGO, 1996, p. 164). Aquando da primeira visita a Mafra, com sete ou oito anos de idade, repugnou-o intuitivamente a estetização do martírio, o regozijo com a capacidade artística de transformar carne e sangue em pedra esculpida: “Lembro-me do comprazimento com que o guia, nessa altura, se alargava em minuciosas considerações sobre a maneira como o escultor reproduzira na pedra a triste flacidez da pele desgarrada e a mísera carne exposta.” (SARAMAGO, 1996, p. 164)

Repugna-o a representação verosímil, mimética do esfolamento, a contradição inerente entre o momento agonizante do martírio e a frieza do mármore, a carne petrificada que sufoca os gritos na obra esteticamente aperfeiçoada. De acordo com esta autointerpretação – é importante ter esta dimensão presente<sup>20</sup> –, o menino antes de se tornar ‘Saramago’ terá questionado o comprazimento da Arte, nas dimensões de produção e receção, perante o sofrimento humano. Mafra terá sido o lugar de nascimento, no sentido de Marguerite Yourcenar, não só do impulso de querer dar voz ao sofrimento, denunciando o horror<sup>21</sup>, mas também de ficar sensível à anestesia inerente de qualquer estetização ou *aisthesis* – uma espécie de cegueira da percepção. A consciencialização deste impulso não só conduz à génese de *Memorial do Convento*, mas torna-se motor da escrita em geral. Daí surge uma base poetológica afim da estética de resistência de Weiss, que o leitor pode reencontrar ao longo da obra saramaguiana: transformar os gritos de sofrimento, petrificados na sublimação artística, no grito de resistência, preservando, graças à anestesia, a força de transmiti-lo no meio do terror.

Sem qualquer referência a Mafra, o martírio de São Bartolomeu já aparece na sequência final de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Ao fim de seis horas de um “diálogo perfeito” com M., o pintor H. fica “esfolado como S. Bartolomeu, imagem, não dor” (SARAMAGO, 1983, p. 275). Esta comparação, que sugere uma alusão ao célebre autorretrato de Michelangelo na pele esfolada de S. Bartolomeu (Fig.4), introduz uma dimensão poetológica, ao interligar o esfolamento com o próprio ato da escrita: “Uma pele velha, resseca, estaladiça cobre estas páginas de películas brancas e negras que são as palavras e os espaços entre elas” (SARAMAGO, 1983, p. 275). Esta interpretação do esfolamento, em analogia à metamorfose da cobra ou do bicho-da-seda, refuncionaliza o martírio de S. Bartolomeu. A dissociação de imagem e dor possibilita a anestesia, não ao serviço de uma sublimação que transforma compaixão em superioridade moral ou possibilita o regozijo com a capacidade artística de transformar carne e sangue em pedra, mas sim ao serviço da metamorfose desejada, assumindo a resistência contra o terror imposto, para alcançar uma postura de intervenção ativa no presente sociopolítico.

<sup>19</sup> Em 1995, Saramago reencontra um discurso que, alguns anos atrás, tinha lido na biblioteca do Convento de Mafra. É reproduzido integralmente nos *Cadernos de Lanzarote. Diário III* (29 de setembro de 1995).

<sup>20</sup> Por exemplo em *Viagem a Portugal* (1981), publicado no ano anterior de *Memorial do Convento*, é o viajante-narrador que cumpre este papel: “O viajante comoveu-se muitas vezes diante de toscas imagens, muitas de perfeita arte o impressionaram até ao arrepio físico, mas este S. Bartolomeu de pedra que mostra a sua pele esfolada causa-lhe uma indefinível repugnância.” (SARAMAGO, 1981, p. 181)

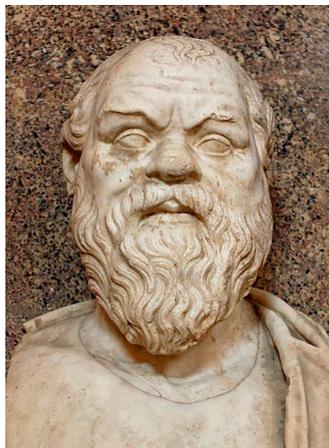
<sup>21</sup> “Mafra começou por ser, para mim, um homem esfolado. (...) O esfolado era, e continua a ser, aquele S. Bartolomeu que aí está dentro, segurando com a mão direita, enquanto o mármore durar, a pele arrancada.” (SARAMAGO, 1996, p. 164)

No exercício de autobiografia do pintor H. que se refere a Roma, o autorretrato distorcido de Michelangelo na pele de S. Bartolomeu está ausente.<sup>22</sup> Entre todas as obras de arte expostas nos museus do Vaticano, o viajante escolhe “um Sócrates em cópia romana” (Fig. 5):

**Figura 4.** Detalhe de *Giudizio Universale* (Capela Sistina, Vaticano)



**Figura 5.** Busto de Sócrates (Museu do Vaticano)



Aqui está, por exemplo, um Sócrates em cópia romana, com a sua cabeça redonda, o pescoço curto, a testa arqueada, o nariz esborrachado, os olhos que nem o vazio do mármore pôde apagar - aqui está o mais belo homem feio da história, aquele que obrigava os outros homens a renascerem de si mesmos, (...). (SARAMAGO, 1983, p. 224)

Aparece o paradoxal elogio da fealdade do filósofo proferido por Alcibiades, que Umberto Eco acolhe na sua *Storia della Brutezza*, comparando o busto (séc. VI a.C.) com uma escultura

<sup>22</sup> Sobre esta ausência vd. GROSSEGESSE (2019, p. 69–70).

de terracota que representa um sileno (séc. III a. C.). Sócrates tem “o aspecto exterior de um sileno, mas debaixo daqueles traços esconde uma profunda beleza interior” (ECO, 2007, p. 28). Esta beleza na fealdade – em vez do feio como deturpação ou negação do belo – articula-se com a capacidade de levar o ser humano ao auto-nascimento através da maiêutica. Com “os olhos que nem o vazio do mármore pôde apagar” regressamos a “Os olhos de pedra” (SARAMAGO, 1971) e ao poema de Rilke. O vazio do mármore no lugar dos olhos apela para assumir outro olhar. Desta vez, este apelo irradia de um filósofo com traços de sileno, no papel de ‘parteiro’.

No catálogo das estátuas e imagens, observadas ao longo da viagem pela Itália, o busto de Sócrates poderia ficar esquecido, se não fosse retomado na memória de H., servindo de ponto de partida para esboçar um programa de vida baseado na maiêutica e na Arte, acrescentando-se o materialismo histórico de Karl Marx, citado ao longo duma página inteira (SARAMAGO, 1983, p. 229).

O breve ensaio intitulado “Os três nascimentos” que Saramago publica em 1991 confirma não só a influência que a definição do verdadeiro lugar de nascimento por Marguerite Yourcenar teve na génese da sua escrita, mas também a articulação do “olhar inteligente” com “o poder maiêutico do amor” (SARAMAGO, 1991) como base poetológica. Evidencia-se a relevância das seis horas de um “diálogo perfeito” com M., que deixam H. “esfolado como S. Bartolomeu, imagem, não dor” (SARAMAGO, 1983, p. 275), não só para o final feliz de *Manual de Pintura e Caligrafia*.

São Bartolomeu não é só escultura na qual o autor retroprojeta a sua educação estética mas também auto-figuração afim de Sócrates e do sileno Marsias, que Apolo manda pendurar numa árvore e cruelmente esfolar, com o corpo ainda vivo. Segundo as *Metamorfoses* de Ovídio, a sua pele continua a soar no vento; do sangue do sátiro e das lágrimas das ninfas que choraram esta morte nasce um rio. São Bartolomeu, entendido como uma pós-figuração hagiográfica deste mito da Antiguidade, representa a estética da resistência, nascida do sofrimento. Saramago privilegia a Arte na tradição não-apolínic, alegorizada no corpo mutilado. Ao longo da obra, esta alegoria é continuamente ativada. Basta pensar nos defeitos de Baltasar e Marcenda e no discurso que Saramago proferiu em 1999 sob o título “Somos seres amputados”. Com isso, regressamos ao torso Belvedere que provavelmente despoletou a criação do poema de Rilke e à afirmação do poeta Saramago contra o artista alienado do mundo.

Voltemos, para concluir, ao romance *O Ano da morte de Ricardo Reis*, onde o heterónimo pessoano é confrontado com o mundo de 1936 que se assemelha ao nosso: epidemia, guerra,... No início, o olhar de Reis é distanciado, tratando a miséria lisboeta como parte do espetáculo do mundo, sublimando os horrores lidos nos jornais através da serenidade aprendida da Antiguidade clássica; no fim, surge a vontade de intervir ativamente, de se juntar aos revoltosos marinheiros.

O Ricardo Reis que se atira “para cima da cama desfeita”, escondendo “os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua” (SARAMAGO, 1984, p. 411), é simultaneamente a imagem da *despetrificação* e da impotência da intervenção, continuada na reinterpretação da dor petrificada na estátua do Adamastor, com a qual o romance acaba de forma inconclusa, na potencialidade de surgir outro tipo de grito, o da resistência: “parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito” (SARAMAGO, 1984, p. 415).

Ricardo Reis não é a mulher do médico de *Ensaio sobre a cegueira*, metido noutra mundo que também se assemelha ao nosso. Ricardo Reis não é condenado a ver os horrores, cingindo-se a ler os jornais que escondem mais do que revelam dos horrores para manter-nos quietos, olhando, como puros observadores do mundo. Neles, raras vezes se fala dos massacres cometidos, seja o saque de Addis-Abeba pelas tropas fascistas, seja a matança dos republicanos pelos franquistas na praça de touros de Badajoz. Este Reis não tem que olhar para a cadela Ugolina que devora brutalmente a sua própria ninhada – uma espécie de paródia do grupo escultórico de *Laocoonte e os seus filhos*, baseada no célebre episódio do Conde Ugolino no *Inferno* de Dante.

Enquanto Dante omite a descrição do horror<sup>23</sup>, o discurso saramaguiano fala de “Ugolino della Gherardesca, canibalíssimo conde macho que manjou filhos e netos”, descrevendo em pormenor como a cadela Ugolina “rasga a morna e macia pele dos indefesos, os trucidada, fazendo-lhes estalar os ossos tenros, (...)” (SARAMAGO, 1984, p. 31). Posteriormente, em *Ensaio sobre a cegueira*, esta recusa de sublimar o horror torna-se questão da própria escrita não só de horrores testemunhados pela mulher do médico, mas também de um crime cometido. Tal como no caso da cadela Ugolina, a sua descrição pormenorizada nega a sublimação, acabando numa ‘pornografia’ do horror que vai aos limites de *aisthesis*, sem abdicar de rasgos de composição:

A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo, e talvez o fosse, na verdade, ao mesmo tempo que um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara, a cega recebia na boca a descarga convulsiva do sémen. (SARAMAGO, 1995, pp. 185–86)

Não restam dúvidas sobre a afinidade do subsequente grito da cega com o grito hipotético da estátua do Adamastor: “Foi o grito dela que alarmou os cegos, de gritos tinham experiência de sobra, mas este não era como os outros” (SARAMAGO 1995, p. 186). É o início da resistência contra os opressores que estupram as mulheres. Pouco depois, a mulher do médico tornar-se-á num quadro vivo, correspondendo à representação alegórica da liberdade em *La liberté guidant le peuple* (1830) de Eugène Delacroix (SARAMAGO, 1995, p. 209). É mais uma expressão da estética da resistência na obra saramaguiana. Em vez de ficarmos cegos ao contemplar as obras de arte, devemos acordar para uma outra forma de olhar o mundo, tornando-nos capazes de transformar o sofrimento sublimado na pedra esculpida.

<sup>23</sup> Cinge-se ao verso “Poscia, più che ‘l dolor, poté ‘l digiuno” (Dante, *Inferno* XXXIII, 75). Mesmo com esta renúncia, Lessing constata “rasgos de nojo, suscitados sobretudo quando os filhos se oferecem ao pai como alimento” [Die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten] (LESSING, 1974, p. 163). Nas Artes plásticas do século XIX, Auguste Rodin (1881) responde à escultura de Jean-Baptiste Carpeaux (1858–61) que estetiza o episódio de acordo com os modelos clássicos. Em GROSSEGESSE (2006), a posição de Saramago é analisada em diálogo com a interpretação de Jorge Luis Borges.

## Referências

- BAYER, R. **História da Estética**. Trad. J. Saramago. Lisboa: Estampa, 1979.
- BRINKMANN, V. Zurück zur Klassik. In: BRINKMANN, V. (Ed.). **Zurück zur Klassik: Ein neuer Blick auf das alte Griechenland**. Munich: Hirmer, 2013, p. 13–57.
- ECO, U. **História do Feio**. Trad. A. Maia da Rocha. Lisboa: Difel, 2007.
- FAUSTINO, M. **Poesia completa e traduzida**. (Org. Benedito Nunes). São Paulo: Max Limonard, 1985.
- GROSSEGESSE, O. Die entsteinerte Figur auf dem Schachbrett. [A figura des-petrificada na tabua de axedrez] **Tranvia**, Berlim, n. 12, p. 68–69. 1989.
- \_\_\_\_\_. About words, tears and screams. Dante and Borges revisited by Saramago. In: MARTINS, A. & Sabine, M. (Coords.). **In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature**. Manchester: Manchester Portuguese & Spanish Studies 18, 2006, p. 57–79.
- \_\_\_\_\_. Arte / Resistência. A ‘Itália’ em Torga e Saramago. **Diacrítica**, Braga, v. 33, n. 3, p. 54–71. 2019. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.640
- \_\_\_\_\_. (2022). Tornar os poemas possíveis: leituras de José Régio e Louis Aragon. **O escritor**, Lisboa: APA, n. 8 (3ª série), p. 181-190. 2022.
- Hadaczek, K. Marsyas. **Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts**, n. 10, p. 312–317. 1907.
- Hilberg, R. **Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945**. New York: Harper Collins, 1992.
- Hörster, M. A. Ferreira. **Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)**. Coimbra: Faculdade de Letras [Diss.], 2 vols, 1993.
- LESSING, G. E. Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie [1766]. In: LESSING, G. E. **Werke**, vol. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. (Ed. H. G. Göpfert), Munich: Carl Hanser, 1974, p. 7–187.
- RILKE, R. M. **Sämtliche Werke: Erster Band**. Frankfurt am Main: Insel, 1955.
- SARAMAGO, J. **Os Poemas Possíveis**. Lisboa: Portugália, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Deste Mundo e do Outro**. Ed. cit. Lisboa: Caminho, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Os Poemas Possíveis**. Lisboa: Caminho, 1981. [2ª ed.]
- \_\_\_\_\_. **Manual de Pintura e Caligrafia**. Lisboa: Caminho, 1983. [1ª ed. 1977]
- \_\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa: Caminho, 1984.

\_\_\_\_\_. Os três nascimentos. **Jornal de Letras, Artes de Ideias**, Lisboa, vol. XI, n. 453, p. 43.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Cegueira**. Lisboa: Caminho, 1995.

\_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote**: Diário III. Lisboa: Caminho, 1996.

\_\_\_\_\_. **Somos seres amputados**. Discurso doutoramento *honoris causa*. UFRGS, 1999. Disponível em: <<https://www.josesaramago.org/conferencia/somos-seres-amputados/>>.

SCHILLER, F. **Sämtliche Werke**. (Ed. G. Fricke & H. G. Göpfert), Munich: Carl Hanser, vol. 5 [8a ed.], 1989.

\_\_\_\_\_. **Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico**. Ed. & Trad. T. R. Cadete, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

WEISS, P. Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache [1965]. In: WEISS, P. **Rapporte**. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1981 [2ª ed], p. 170–186.

\_\_\_\_\_. Ästhetik des Widerstands. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1983. [1ª eds. vol. 1: 1975; vol. 2: 1978; vol. 3: 1981]

WINCKELMANN, J.J. **Beschreibung des Apollo und des Torso im Belvedere zu Rom**. Leipzig: Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, 1759. Disponível no *website* Projekt Gutenberg.

\_\_\_\_\_. Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst [1755]. In: WINCKELMANN, J.J. **Kleine Schriften**: Vorreden – Entwürfe. (Ed. W. Rehm), Berlin: De Gruyter, 1968, p. 27–59.

YOURCENAR, M. **Les Mémoires d’Hadrien**. Paris: Gallimard, 1982. [1ª ed. 1951]