O novo não existe

Filipe Rocha da Silva

Universidade de Évora

Gostaria de reflectir um pouco sobre o Novo como fruto da

Criatividade, tal como aparece na criação artística e em

particular na Pintura. Para tal vou utilizar o Manual da Pintura

e Caligrafia, uma obra de José Saramago que li recentemente. O

título deste Manual, remete para uma tradicional mas magnífica

linhagem de obras profissionalizantes sobre a técnica e a linguagem

pictória, como Da Pintura Antiga, de Francisco de Holanda (1548), De

Pictura de Leon Batista Alberti (1435), a Arte da Pintura de Filipe Nunes

(1615), Het Shielder – Boek (Karel Van Mander, 1604), ou, no século XX, o

Piccolo trattato di tecnica pittorica de Giorgio de Chirico (1928).

A obra representa a interrupção de um hiato de cerca de trinta

anos na publicação de romances por parte do escritor. Como sabemos

Saramago não publicava um romance desde 47, quando tinha sido

editado Terras do Pecado. A sua actividade literária pública estava quase

paralisada, e só arrancou plenamente nos anos oitenta, mais de cinco

anos depois do fim da ditadura, mas também depois do período que

ficou designado como PREC.

No prefácio da edição que utilizei (3ª, 1985) Luís de Sousa

Rebelo (1922-2010) refere:

Saído pela primeira vez em 1977, o Manual, que agora

se reedita, mal foi notado pela crítica, mas lentamente

descoberto pelo público que esgotou a edição. O título do

livro deve ter confundido o leitor desatento, que nele julgou

ver uma obra didáctica, e não reparou que, sob aquela

designação aparentemente inauspiciosa, se encontra um

interessantíssimo romance do género autobiográfico.1

1 Luís de Sousa Rebelo no Prefácio a José Saramago, Manual da Pintura e Caligrafia,

Lisboa: Editorial Caminho, 1977, (1985), p. 24.

Creative Processes in Art: Proceedings of the International Colloquium

74

Creative Processes in Art: Proceedings of the International Colloquium

75

Repare-se como Sousa Rebelo considera a designação inauspiciosa

para um interessantíssimo romance autobiográfico. Um primeiro

estereótipo se nos depara: uma obra didática sobre a pintura, apesar dos

notáveis precedentes por mim citados, é à partida menos interessante

que uma obra de ficção literária, um romance autobiográfico. Por ser

menos criativa, menos pessoal?

“A arte Ocidental desde o início do Renascimento moderno tornouse

mais identificada com a maneira e ‘expressão’ individuais”. 2

Existe uma associação entre os manuais de pintura e o

mimetismo, visto que aqßueles contêm regras que nos ensinam a refazer

um resultado que foi já conseguido antes. Ora a arte, a criação artística

e particularmente a Pintura são supostas serem únicas e desreguladas,

não susceptíveis de inspirar manuais.

Será que a própria designação de manual nos afasta também

do intelectual ou espiritual, que se considera que deve prevalecer na

criação artística e literária?

No entanto assinale-se que o Latim ars, de onde deriva arte, está

relacionado com o anglosaxónico ‘arm’ e também ‘arma’.3

Na antiguidade ocidental, existia uma hierarquia social

importante entre as ‘artes liberais’, ou seja, praticadas

por homens livres, e as ‘servis’, ‘sórdidas’, ou ‘mecânicas’,

praticadas pelas ordens sociais inferiores, que trabalhavam

materiais e não usavam as capacidades mentais da razão

pura. (...) Embora os antigos pintores e escultores pudessem

ser famosos e ricos, e os seus trabalhos muito valorizados,

eles continuaram a estar associados às actividades manuais e

não adquiriam o estatuto moderno do ‘génio’.4

Poderá ter-se dissimulado então no prefácio do Manual uma

motivação elitista, ligada à tradicional separação entre o trabalho

manual e intelectual...

Conforme é ainda referido no prefácio, o livro de Saramago, autor

então relativamente desconhecido como novelista, terá sido confundido

através de um título enganador com um livro técnico sobre Pintura,

devendo a sua razoável difusão pública a esse equívoco. Difusão inicial

essa que só pode ser considerada ínfima, se comparada com as tiragens

actuais dos livros deste mesmo autor. Talvez por isso a capa da edição

de 1985 tem aposto em pequenas letras debaixo do título: Romance.

2 David Summers, Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism,

London: Phaidon, 2003, p. 70.

3 Ibid., pp. 66-67.

4 Ibid.

Imaginemos o aborrecimento de alguém que comprou o Manual, quando

efectivamente se lhe deparou uma obra completamento inútil do ponto

de vista de quem pretende pintar, por exemplo, uma natureza morta...

Imaginemos agora, anos mais tarde, o espanto dessa mesma pessoa,

quando o livro destituído de utilidade prática se transforma numa rara

primeira edição do Prémio Nobel da Literatura. Uma nova versão da

história do Patinho Feio que se transformou num Cisne...

Efectivamente, a obra é pouco sobre pintura, visto que é em parte

romance, parte memória política e análise sociológica, descrevendo, da

forma saborosa como Saramago o soube fazer também em O Ano da

Morte de Ricardo Reis, o salazarismo e o pós-salazarismo.

Directamente tratada aqui é a boémia pequeno-burguesia

intelectual oposicionista, que Álvaro Cunhal depreciou em “O

Radicalismo Pequeno-Burguês de Fachada Socialista”, por oposição à

Classe Operária, o paradigma da correcção política.

Parece existir no Saramago desse período a noção de que, para a

pequeno-burguesia, na melhor das hipóteses, competia-lhe ser humilde

e consciente das suas limitações, visto que lhe estava reservado o papel

de compagnon de route.

A descrição da estrutura social no Manual é a de uma sociedade

bafienta e mesquinha, dominada pela alta burguesia vã e vaidosa da

Lapa, que se faz retratar por artistas como Eduardo Malta, Henrique de

Medina e mais tarde Luís Pinto Coelho.

Os intelectuais que rodeiam o pintor H. são uma turba

aparentemente sem Leste, demasiado empenhada no consumo de álcool

e libertação da libido para se dedicar consistentemente a qualquer

outra actividade (embora esse facto seja apenas aparente, porque

afinal António, o arquitecto, tinha uma actividade política clandestina e

subitamente é preso, para surpresa de H., o pintor-narrador).

Existe um grande contraste entre a maior parte do livro e

um talvez apressado happy end final, que atribuo ao facto de o 25 de

Abril de 1974 ter ocorrido efectivamente durante a sua redacção.

As circunstâncias terão motivado uma forçada introdução de um

personagem feminino membro do Partido Comunista (designado por O

Partido), enquanto elemento redentor, que conduz à salvação de H.

Este final politicamente correcto mais vem destacar o cepticismo

sarcástico de outra parte do livro.

A maneira de escrever é bastante experimental; como na pintura

que H. gostaria de praticar, há uma análise da própria tecnologia, do

médium. Por vezes, surgem discursos paralelos, com recurso a múltiplas

referências culturais, de D. H. Lawrence a Daniel Defoe, transcrevendo-

Filipe Rocha da silva O novo não existe

Creative Processes in Art: Proceedings of the International Colloquium

76

Creative Processes in Art: Proceedings of the International Colloquium

77

se mesmo, a dado passo e sem razão aparente (talvez para festejar a

desaparição da censura), mas para desespero do leitor de romance,

mais de uma página de Contribuição para a Crítica da Economia

Política de Karl Marx.

Um périplo através de várias cidades italianas e os comentários

sobre os pintores observados, provavelmente um diário cultural

de viagem do próprio Saramago, são dignos antes de um não muito

inspirado guia, que nos aproxima do título da obra e reforça assim o

sentido de colagem, que a narrativa apresenta.

A opção de Saramago pela Pintura poderia parecer neste

texto uma escolha acidental: H. poderia talvez ser um actor de teatro

ou um arquitecto, sem que muito de decisivo ou essencial se tivesse

que alterar na obra.

No entanto, visto que, neste exercício autobiográfico, o

narrador se travestiu de pintor (“não há que estranhar, sempre me

interessei muito pela pintura” – referiu o escritor numa rara referência

a esta obra5), algo do domínio da pintura sobrevive na narrativa. É este

aspecto que me interessa destacar.

Vou supor que o romance é afinal mesmo “apenas” um manual

de pintura, um livro didático, como é referido no prefácio citado, e tentar

extrair o que é possível sobre esta Bela Arte.

Existe no livro, talvez devido a este confessado interesse, um

pensamento sobre a pintura a que o autor recorre, no sentido de atribuir

realismo e veracidade ao seu personagem, embora se trate de uma Pintura

de objectos-quadro que encontram o seu lugar num status quo “sujo”,

comercial, burguês, que o próprio H. é o primeiro a denunciar e denegrir.

Segundo o comentário de Saramago já citado: “um pintor

medíocre que ainda por cima tem a consciência da sua mediocridade (o

que é verdadeiramente extraordinário...)”.6

Há nesta obra de Saramago, devido à personalidade do seu

Pintor/ Narrador, uma atmosfera racional mas não criativa, afinal como

compete a um apenas Manual.

Este conceito de Pintura é despido dos estereótipos sobre a

criatividade que geralmente gravitam em torno da arte, visto que esta,

em vez de ser considerada a meio caminho do divino, é apresentada antes

como um ofício, um por vezes penoso labor. Como dizia uma T-Shirt dos

estudantes de Belas-Artes: Art is a dirty job but someone has to do it.

5 José Saramago, A Estátua e a Pedra, Lisboa: Fundação José Saramago/ Casa dos Bicos, 2013.

6 Ibid.

(H. é um pintor) que, descontente com aquilo que faz, decide

mudar a sua maneira de pintar, acreditando que assim

melhorará a qualidade do seu trabalho. Acontece, no entanto,

que a qualidade nem sempre depende da vontade, e o nosso

pintor, ao dar-se conta da sua capacidade para expressar o

que profundamente pretende, começa a escrever sobre a

pintura que faz e, inevitavelmente, acaba por escrever sobre a

escrita que está fazendo.7

A redenção do Pintor leva-o portanto a deixar de pintar e passar

a escrever, num processo algo iconoclasta...

Apesar disso, existem de vez em quando no livro pensamentos

e raciocínios puramente técnicos, que versam sobre a Pintura em geral,

particularmente sobre as cores, indicando que Saramago terá tido, na

construção deste seu alter ego, eventualmente como consultor(es) alguns

amigo(s) pintor(es), como por exemplo estas considerações sobre o branco:

“Porque o branco não existe, tal como eu, pintor, o sabia já. Nenhuma coisa

não existente existe.”8 “O fundo era branco, não precisamente branco,

claro, mas trabalhado com aquela mistura de cores que sugere um branco

indiscutível ou o efeito que o branco produz na retina, que de cada vez

temos que ajustar (diria que não a retina, mas talvez ela, afinal) à ideia

que fazemos do branco.”9 Note-se a este propósito as referências de Didi-

Huberman ao branco de Fra Angélico em Devant l’Image.10

O ambiente um pouco depressivo do livro de Saramago, é o

humus no qual se radica a inovação.

Conforme refere o James Elkins inicial em What Painting Is:

Os alquimistas escavavam mesmo fisicamente nos pântanos

e cozinhavam bostas e urina. As Artes Visuais são o mesmo,

e esta é uma das suas forças. Os Artistas não podem começar

na abstracção asséptica, como os filósofos com os seus blocos

de notas, ou os físicos teóricos nas suas ardósias. Eles têm

que começar in media res, literalmente no meio das coisas:

óleo, tela, sujidade. Compete ao Pintor discernir o que vale a

pena salvar, o que tem que ser transformado, e literalmente

arrastar-se para fora do lamaçal.11

Para Piaget todo o conhecimento se baseia em “estruturas

preformadas do sujeito, ou em caracteres preexistentes do objecto”.12

7 Ibid.

8 Id., Manual, p.144.

9 Ibid., p. 241.

10 Georges Didi-Huberman, Devant l’Image, Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

11 James Elkins, What Painting Is : How to Think about Oil Painting, Using the Language

of Alchemy, New York: Routledge,1999, p.72.

12 Ruggiero Romano (dir.), Enciclopédia Einaudi, vol. 25 - Criatividade – Visão, Fernando

Filipe Rocha da silva O novo não existe

Creative Processes in Art: Proceedings of the International Colloquium

78

Creative Processes in Art: Proceedings of the International Colloquium

79

O novo não existe, porque antes de mais nada existe o velho e,

depois de nascer algo, quando nos apercebemos dele, o novo torna-se

logo velho – passa do passado para o futuro sem que haja (consciência

do) presente.

Mais do que de “criação”, Cassirer preferia falar de “construção”,

ou seja, “criatividade segundo regras, ainda que empiricamente

determinadas”.13

Uma “criatividade” não ligada a uma “legalidade” é quase

um mero flatus vocis, a indicação indeterminada de uma

exigência, de certa forma válida e sensata, mas não explícita,

nem explicável, e portanto em rigor, privada de significado.14

O que existe é uma custosa e aborrecida construção da arte ao

longo do tempo, um penoso processo que não tem especial interesse

e que por isso alguns observadores cobrem de um decorativo véu de

brilho e romantismo. Por vezes é uma desilusão conhecer os artistas, o

lado humano de obras que admiramos.

Por isso se mitifica a criatividade, uma espécie de precondição

humana que, como dizia Joseph Beuys e outros grandes utópicos, todos

têm, mas que alguns poderão ter em grau superlativo, que depois é obra

que supostamente por sua vez transforma o mundo e cria o homem novo.

Trata-se de uma criatividade estereotipada, endeusada pela distância,

alargada mesmo a todos aqueles que não criam.

O que encontramos no Manual é um trabalho artístico por vezes

obscuro e mal recompensado que, pouco a pouco ou caoticamente, vai

surgindo à luz, quando já não é contemporâneo, quando corresponde ao

passado, como esta narrativa de Saramago, escrita há 46 anos, mas que

motiva agora a minha intervenção.

Esta energia que nos vem do passado provém da técnica dos artistas.

A palavra tecnologia vem do Grego techne, muitas vezes

traduzido como ‘arte’ mas mais próximo em significado de

‘skill’. Esta primeira tradução é especialmente enganadora

visto que techne incluía tanto aquilo que nós chamamos

‘arte’ como o que chamávamos ‘tecnologia’, as quais, a partir

da emergência moderna da estética e das ‘belas artes’ se

tornaram separadas e quase opostas.15

H. é autor de “retratinhos”, como os define depreciativamente o

seu amigo António. Vive de uma prática artística sistemática de realizar

Gil (coord. da versão portuguesa), Lisboa: INCM, 1992, p. 377.

13 Ibid., p. 374.

14 Ibid., p. 394.

15 David Summers, Real Spaces p. 66.

quadros que o autor descreve como secos, tecnicamente bem realizados,

garantidos na duração.

De si próprio diz: “A minha competência técnica só serve para

acentuar a má qualidade da pintura que faço.”16

No entanto, a dado passo, em paralelo com a pintura que despreza

mas que lhe dá de comer, começa a realizar também um segundo quadro,

um duplo secreto do retrato comercial em curso, que podemos imaginar

como um capitalista em George Groz ou como o Retrato final de Dorian

Grey no filme de 1945 dirigido por Albert Lewin. No entanto, ele próprio

vem a destruir este duplo, cobrindo-o de cor de excremento,17 dizendo:

“só pode haver um retrato de S”; o que leva António a perguntar com

certa ironia: “Agora és pintor abstracto?”.

Desta dissociação, vem a nascer a impossibilidade física de H. em

continuar a exercer as suas funções de retratista, por ter desaprendido

as técnicas da ilusão e da dissimulação, que tinham obtido tanto sucesso

em Lisboa.

Conforme ele próprio refere:

Aquilo que designei outra factura técnica, é mais verdade que

apenas tenha resultado da inesperada impossibilidade de

reagir, diante dos novos modelos, com o mimetismo que me

era já natureza.18

E por isso, na encomenda seguinte, já não realiza um segundo

retrato alternativo, na clandestinidade do ateliê. O retrato desdobrase,

19 sendo que os clientes não só não aceitam a obra mas até a querem

comprar para a destruir, de tão ofensiva se tornou:

A semelhança dos modelos não podia ser posta em dúvida,

mas, na verdade, este quadro não era um digno sucessor

das escorridas e dessoradas telas à custa das quais eu vinha

vivendo. Tanto a mulher como o homem, estavam (como vou

dizer?) duplamente pintados, isto é, com as primeiras tintas

necessárias para lhes reproduzir os traços e os planos do

rosto, da cabeça, do pescoço, e depois, sobre tudo isto, mas

de uma maneira que não permitia descobrir facilmente onde

estava o excesso, outra pintura se sobrepunha, que, por assim

dizer, não fazia mais do que acentuar o que já lá estava. (...) O

quadro produzia uma sensação de desconforto, como a de um

riso súbito no interior de uma casa deserta.20

16 Saramago, Manual, p. 122.

17 Ibid., pp. 109-111.

18 Ibid., p. 262.

19 Surge um Pli Barroco (Gilles Deleuze, Le pli: Leibniz et le Baroque, Paris: Minuit,1988).

20 Saramago, Manual, p. 242.

Filipe Rocha da silva O novo não existe

Creative Processes in Art: Proceedings of the International Colloquium

80

Creative Processes in Art: Proceedings of the International Colloquium

Assim, da existência artística mas pouco heróica e “criativa” do

personagem de Saramago, da sua técnica rotineira, nasce afinal uma

obra, a Obra. Não sabemos se era genial, mas era pelo menos incómoda...

Concluímos que a obra de Pintura nasce da techne dos artistas,

objecto aliás de fantásticos manuais que foram escritos ao longo dos

séculos e, desta matéria, esforço, sangue e frustração dos artistas, surge

o imaginário nos diversos momentos das sociedades.

Ela não é criatividade, mas sim criação.

 Bibliografia:

DIDI-HUBERMAN, Georges, Devant l’Image, Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

ELKINS, James, What Painting Is : How to Think about Oil Painting, Using the Language of

Alchemy, New York: Routledge,1999.

ROMANO, Ruggiero (dir.), Enciclopédia Einaudi, vol. 25 - Criatividade – Visão, Fernando

Gil (coord. da versão portuguesa), Lisboa: INCM, 1992.

SARAMAGO, José, Manual da Pintura e Caligrafia, Lisboa: Editorial Caminho, 1977, (1985).

SARAMAGO, José, A Estátua e a Pedra, Lisboa: Fundação José Saramago/ Casa dos Bicos, 2013.

SUMMERS, David, Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism,

London: Phaidon, 2003.

de o traduzir

co-criativamente, numa acepção paralela à de uma filosofia de vida ou

ao sentido religioso de encontrar um sentido da vida como um todo, tal

como refere Carlos João Correia, considerando o modo como a questão

é apresentada por Thomas Nagel.1 Esta consciência do criador é, em

sentido lato, um modo distint