



Fig. 1: Albrecht Dürer, O Grande Tufo de Ervas, 1503, aquarela. © Albertina, Viena. <http://sammlungonline.albertina.at/#0528b3f1-acef-4d02-8974-f7a18589b45a>

ARTIGO

DESLIMITES DO TEXTO EM BREVE ENSAIO

O texto que se deixa manchar toca as bordas da escrita ali onde se tentaria estabelecer o limite entre a prosa e o verso

ANA LÚCIA BECK¹
ABCA/SANTA CATARINA



Fig. 2: Claude Monet, Ninfeias, 1915, óleo sobre tela. <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/claude-monet/seerosen>

Deixar o texto manchar; uma provocação. Provocação que sugere a reflexão sobre as ressonâncias entre as linguagens verbal e visual. Convite à investigação sobre os [des] limites e transbordamentos entre o ato de ver arte e sobre tal ato escrever. Se há um texto que deveria sempre se deixar manchar, trata-se do texto sobre arte. O texto que se deixa manchar lança ao olhar do espectador um convite a não buscar a domesticação do olhar, mas alimentar sua emoção saboreando o mundo.

A mancha, antes de tudo, possui uma dimensão material que marca a aproximação entre duas naturezas diversas. A mancha refere-se à marca da sopa que pingou na toalha, à fricção da gota de sangue no tecido da roupa, ao desmanchar-se da letra pela lágrima vertida sobre a carta do amante. A mancha também refere o lento elaborar das camadas da pintura assim como o cuidadoso elaborar da aquarela.

Mas essa mancha, que possui uma dimensão material e se constitui através do potencial imaterializado da fluidez, naquilo que macula, transborda outro limite. Ali onde microscopicamente as bordas entre sangue e tecido se entrelaçariam, onde as camadas de tinta se acumulariam, a mancha recupera o fenômeno que a institui. Nesse encontro entre fluidez e matéria, ressoariam também as distâncias instituídas entre o ser que olha e o mundo. Todavia, no deslimite entre matéria e fenômeno, nas bordas entre o ver e o escrever, o texto que se deixa manchar recupera a relação entre o artista, o poeta e o mundo na constituição das imagens.

Em uma breve crônica escrita entre 1919 e 1972², Saramago reflete sobre *O Grande Turfo de Ervas*, aquarela elaborada por Albrecht Dürer em 1503. Mais de quatro séculos separam a elaboração da aquarela daquilo que esta motivou na escrita. Nela, Saramago sugere a aquarela enquanto constituída pelo ato do pintor de situar seu olhar rente ao chão. Mas, na borda onde o texto toca a aquarela, o escritor se deixa emocionar ao sugerir a emoção do pintor que reconhece na imagem. É quando o texto se deixa manchar em imagens que vertem lágrimas tanto pelas relações que o escritor irá estabelecer entre a umidade que o olhar do pintor recupera ao solo, como pela insuspeita sobreposição de olhares que insinua. Mancha-se o texto ao se referenciar os olhos marejados do pintor e do cronista. Logo, nos deslimites do texto, já não se sabe que olhar é narrado, se o do pintor, se o do escritor, ou se um terceiro, pura imbricação dos anteriores.

O olhar marejado do escritor deve-se, por suposto, à sua particular acuidade para verbalizar a experiência do olhar. Mas há outra possibilidade

para as marcas úmidas que o texto evoca e provoca. A relação particular do escritor com o mundo é parcela significativa na constituição de seu olhar para a arte. Se o texto se situa nas bordas entre o ver e o escrever, sustenta-se de fato por uma sobreposição de olhares. O olhar sensível de Saramago para a elaboração imagética de Dürer recupera o olhar sensível deste para a natureza em proximidade plena, tanto quanto se sobrepõe a seu próprio hábito de olhar com “atenção particular” o crescimento das plantas de seu jardim.³

DEIXAR-SE MANCHAR PELO JARDIM

Bachelard afirma que os poetas “ouvem a erva crescer” (BACHELARD, 2000, p. 1873). É plausível, portanto, que tenha sido o jardim a ensinar Saramago a olhar, deixando seu texto manchar. Se tal relação constituiu-se por uma aproximação ao chão, por um colocar-se rente incompatível com a elaboração imagética da perspectiva renascentista, tal aproximação repercute outro artista para quem o jardim e o colocar-se rente, foram fundamentais na elaboração pictórica:

Claude Monet.

Em Monet, a elaboração pictórica muito deve à particular relação do artista com o jardim de sua casa em Giverny. No jardim idealizado, mantido e cuidado pessoalmente pelo artista, muitas das pinturas de sua série de ninfeias foram realizadas. Estas caracterizam-se por apresentarem um foco rente à superfície da água (TEMKIN e LAWRENCE, 2009) e por basearem-se em vistas dos tanques de lírios d’água e nos “vários efeitos de luz e clima, assim como consequentes modulações de transparência e reflexo” (HARRISON, 1998, p. 214). Tal particular relação⁴ com o espaço exótico será fenômeno constitutivo de imagens capazes de alterar a função do espectador retirando-o da observação para situá-lo na imersão (TEMKIN e LAWRENCE, 2009).

O texto de Saramago se deixa manchar por ser sensível a uma elaboração imagética que – situando-se rente ao chão, tanto quanto o olhar de Monet situa-se rente à água – reivindica um olhar não hierarquizado, contrapondo-se àquele regido pelo ponto de fuga

e pela linha do horizonte. Olhar que clama por um texto que se deixe manchar pelas imagens na borda mesmo do limite do texto enquanto expressão racionalizada:

Guarda-se pois a imagem primeira enquanto o rosto do pintor se afunda mais, e os olhos descem ao chão vítreo, onde as raízes rompem caminho como pequenas mãos multiplicadas de dedos longuíssimos, donde nascem outros dedos mais finos, ventosas minúsculas que sugam o leite preto da terra. Os olhos do pintor descem mais ainda, estão já longe do corpo e vogam no meio da fermentação esponjosa da turfa, entre bolhas de gás, olhos ímpares que lentamente incham e depois rebentam como lágrimas. (SARAMAGO, 1996, p. 190-191)

O texto que se deixa manchar toca as bordas da escrita ali onde se tentaria estabelecer o limite entre a prosa e o verso. Nas manchas instituídas no texto, Saramago, aproxima-se dos pintores na tomada de um postura ímpar: opor-se aos dogmas da representação verbal como da representação imagética de origem

renascentista. Ali onde os pintores abandonam a ordem da perspectiva linear, o escritor se permite borrar os limites do texto deixando que este transborde em poesia. Por serem transbordamentos, expressão de um colocar-se no limite oscilante entre as bordas, tanto a pintura de Monet, como a aquarela de Dürer, elaboradas sem horizontes visíveis, ressoam na narrativa de Saramago em sua delicada sugestão de que chorar é baixar os olhos ao chão, manchar a secura da terra com a emoção, transbordando os limites entre o sentir e o saber.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARRISON, Charles. “Impressionismo, Modernismo e Originalidade”. FRANSCINA, Francis [et alii]. *Modernidade e Modernismo* - a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 141 - 218.

JARDIM, João e CARVALHO, Walter (dir). *Janela da Alma*. Documentário. Cor/p&b. 73 min. Brasil/França, 2001.

SARAMAGO, José. “Com os Olhos no Chão”. *A Bagagem do Viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TEMKIN, Ann e LAWRENCE, Nora. *Claude Monet - Water Lilies*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2009.

NOTAS

1 Artista visual por formação, crítica por paixão, professora por vocação, Ana Lúcia é filiada à ABCA e atua como professora colaboradora e pesquisadora de pós-doutorado na Universidade do Estado de Santa Catarina. É Doutora em Literatura Comparada e Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2 José Saramago, “Com os Olhos no Chão”. A Bagagem do Viajante. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 189-191.

3 Em Janela da Alma, Saramago depõe sobre seu diário “descer ao jardim só para ver”, referindo-se ao seu hábito de olhar para as plantas, acompanhar seu crescimento e com elas conversar. (JARDIM, João e CARVALHO, Walter, 2001. 66-88’ min. <https://www.youtube.com/watch?v=6dMMGM6r600>).

4 Em visita aos jardins de Giverny, é frisado pelos guias o fato de Monet ter tido o hábito de se acordar todos os dias às cinco horas da manhã para cuidar de seu jardim que, na realidade, possui duas seções; uma mais próxima

circundando a casa e uma seguinte, dividida da primeira por uma estrada, onde Monet construiu os tanques de lírios e também mandou construir uma exótica ponte em estilo japonês.