

## **Maria Helena Silva**

Centro de Estudos Comparatistas – FLUL

### **Saramago:**

#### **Do pictórico e do escrito em *Manual de Pintura e Caligrafia***

*Manual de Pintura e Caligrafia*<sup>1</sup>, texto que inaugura<sup>2</sup> a obra romanesca de José Saramago, adquire, a par da crónica, do conto, da poesia e da narrativa versicular, uma importância matricial relativamente à sua produção ulterior. Este romance, fundamental no gizar da poética saramaguiana, inscreve já as grandes linhas temáticas que enformarão o seu percurso ficcional. De entre essas linhas interessa-nos particularmente aqui a questão da identidade, problemática à qual José Saramago voltará, ainda que em outros empenhamentos narrativos, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, nos romances da “trilogia involuntária”<sup>3</sup> e em *O*

---

<sup>1</sup> José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia* (Lisboa: Caminho, [1977] 1998).

<sup>2</sup> Referimo-nos ao carácter inaugural de *Manual de Pintura e Caligrafia*, por considerarmos, com Horácio Costa, que o primeiro romance de José Saramago, *Terra do Pecado*, publicado em 1947 pela Editorial Minerva, “guarda, hoje, um interesse referencial”. Se no “Aviso” que acompanha a sua reedição, pela Caminho, em 1997, o escritor o integra na sua obra, fá-lo, contudo, com uma certa distância, mencionando que o livro teria surgido “porque numa antiga conversa entre amigos, daquelas que têm os adolescentes, falando uns com os outros do que gostariam de ser quando fossem grandes, disse que queria ser escritor”. E, brincando com o seu leitor, adverte-o de que “realmente, a julgar pela amostra, o futuro não terá muito para oferecer ao autor de *A Viúva*” (título inicial da narrativa). Note-se ainda, a respeito da singularidade de *Terra do Pecado*, que a capa da reedição reproduz, em tamanho reduzido, a capa da primeira publicação e apresenta o romance como “a obra de juventude de José Saramago”. Cf. Horácio Costa, *José Saramago: o Período Formativo* (Lisboa: Caminho, 1997), p. 27 e José Saramago, *Terra do Pecado* (Lisboa: Caminho, 2001), pp. 7, 9.

<sup>3</sup> José Saramago junta *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caverna* numa “trilogia involuntária” quando, pelo lançamento deste último romance, alude à sua

*Homem Duplicado*. Numa perspectiva de acentuado optimismo ontológico, que tenderá a desaparecer em especial a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, *Manual de Pintura e Caligrafia* narra o evoluir de um sujeito que progressivamente se constrói com base numa interacção da arte plástica com a literária. É, com efeito, fazendo menção à prática das duas artes que H., narrador e protagonista da história, principia o seu relato, de índole autobiográfica. O facto de, na sua auto-caracterização, recorrer à figura do anti-herói, sobretudo como pretexto diegético capaz de perspectivar um itinerário evolutivo, leva a que a metáfora da derrota marque de imediato o seu discurso, quer em relação à escrita em que se iniciou e cuja técnica não domina, quer em relação aos dois óleos do mesmo modelo, S., que anda a pintar. A desvalorização do primeiro dos retratos é legitimada por se tratar de uma encomenda dirigida ao retratista profissional, obrigando portanto a uma troca comercial que H. desvincula da noção de arte. O segundo retrato, embora não se destine a ser vendido e represente o primeiro ensaio de libertação criativa do pintor, também se assinala semanticamente pelo desapareço, já que ainda carece de maturidade artística. Surgirá então, na sequência do fracasso pictural, a experiência de outra forma de expressão, a escrita, na tentativa de o compensar criativamente. H. vai, deste modo, formular no “incipit” a busca de uma “artcidade”<sup>4</sup> susceptível de conferir o estatuto de objecto estético às suas produções plásticas e escritas.

Se, como o entende Genette, essa intenção ou “função artística”<sup>5</sup> constitui o requisito suficiente para instituir um objecto de arte, demarcando-o de qualquer outro objecto que, podendo produzir um efeito estético, esteja privado dessa função, as composições de H. particularizam-se já, em termos artísticos, por essa intencionalidade. E é nessa medida que, no hiato entre os pólos da ideação e do conseguimento, se inscreve a auto-desvalorização de H., reveladora de um perfeccionismo

---

visão do mundo na entrevista intitulada “Ideias para novos romances” que concedeu ao *Jornal de Letras* de 15 de Novembro de 2000. (*Jornal de Letras Artes e Ideias* nº 786, 15 a 28 de Novembro de 2000, p. 8).

<sup>4</sup> “Artcidade” é o termo que Genette emprega para se referir ao carácter artístico de uma obra de arte. Cf. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'Art. La Relation Esthétique* (Paris: Seuil, 1997), p. 275.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 7.

latente. Justifica-se assim a narração de um percurso evolutivo que vai da intenção à recepção efectiva do objecto que se torna obra de arte.

Mas, para além da trajectória artística, a trama romanesca centra-se também, e num processo de reenvio mútuo, na trajectória existencial da personagem-narrador, o que a vai implicar, na sua condição de pintor-autor ou “escrepintor” (p. 204) numa relação pessoal com a estética. Esta opção romanesca de José Saramago enquadra-se naquilo que Umberto Eco considera, a respeito do trabalho de Stephen Dedalus, como a presença do criador artístico subjacente a todo o objecto encarado esteticamente. Sem uma tal presença, o objecto seria “algo de morto e de mudo” porque “só se pode falar de arte como um facto humano”<sup>6</sup>. A concepção de Umberto Eco, que se inscreve no debate mais geral em torno da problemática autoral, é partilhada por José Saramago que lhe confere um nítido pendor autobiográfico: “Há uma implicação constante minha em cada página, em cada linha, em cada palavra que escrevi. Eu há muito digo que todos os livros, e já agora em particular os meus, deviam levar uma cinta com estas palavras: *atenção, este livro leva uma pessoa dentro.*”<sup>7</sup>

*Manual de Pintura e Caligrafia*, o livro “mais autobiográfico”<sup>8</sup> do romancista, vai precisamente acentuar a relação metonímica entre o produtor e a obra. Não será, pois, um acaso se a urdidura fabular se faz em torno de um retratista que se encaminha para o auto-retrato e se torna também um escritor autobiográfico. Assumindo-se como um sujeito em construção, H. encara duplamente a arte como meio de auto-representação e como meio gnoseológico, perspectiva para a qual o título do romance já apontava<sup>9</sup>. O discurso ficcional, feito numa primeira pessoa em crise artístico-existencial, irá demonstrar, nas sucessivas representações do eu, como a tensão dialógica entre percurso de vida e expressão

---

<sup>6</sup> Umberto Eco, *A Definição da Arte* (Lisboa: Edições 70, 2000), p. 182.

<sup>7</sup> José Carlos de Vasconcelos, “O mundo de Saramago” (*Visão* n.º 515, 16 a 22 de Janeiro de 2003), p. 98.

<sup>8</sup> Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago* (Lisboa: Caminho, 1998), p. 38.

<sup>9</sup> Em 1977, na primeira edição de *Manual de Pintura e Caligrafia*, o sub-título “Ensaio de romance” complementava essa vertente semântica do registo titular, remetendo contudo a função de aprendizagem para a escrita narrativa o que, pela ausência, secundarizava o papel que a pintura desempenha na trama romanesca.

de arte implica um aprofundar do conhecimento pessoal que, ao adquirir uma função salvífica, vai propiciar a mudança e a realização tanto num domínio como no outro. Essa auto-reflexividade é essencialmente textualizada pelo tema do duplo que inaugura a narrativa e abre espaço, no romance, não só para a problematização do emergir identitário na sua relação com a alteridade, como também para uma concepção plástica na sua complexidade plurissignificativa.

São quatro os retratos pintados por H. até chegar ao projecto do seu auto-retrato, obras que traçam um conhecimento progressivo de si e constituem também a progressiva elaboração programática da sua intenção pictórica.

Os primeiros quadros, as duas telas de S., desencadeiam todo o processo de busca identitária do pintor ao mesmo tempo que viabilizam paradoxalmente, pela ausência de artcidade que ostentam, a definição do fenómeno estético entendido como obra de arte:

Há um só retrato de S., o único que sei fazer, igual não ao que sou, mas ao que querem de mim, se não é antes verdade ser eu precisamente e apenas o que de mim querem. Se estas palavras são verdadeiras, se não erro, então existo na dimensão do que me compram. [...] Perdido o público desta arte, que faço da arte e de mim? No quarto das arrumações, o segundo quadro dá-me metade da resposta: a tentativa para vender outra coisa começou por falhar, e agora é, literalmente, uma tentativa não acontecida. Decerto não a apaguei de mim, mas retirei-a do tempo dos outros. É um sinal de interdição que só eu vejo: mas fecha um caminho que eu supunha dar para o mundo. (pp. 94-95)

Intimamente associadas, arte e identidade expõem-se aqui numa dimensão especular apontando para o reenvio de imagens nas quais coincidem e/ou se confundem a individualidade e a alteridade. Nesse sentido, a figuração especular instabiliza a referencialidade do eu que se revê sujeito e objecto na imagem do outro que recusa. Esta temática, recuperada de forma acentuada na ficção saramaguiana mais recente, aliada a um empenhamento humanista e universalista do autor, em especial desde *Ensaio sobre a Cegueira*, encontra um espaço romanesco privilegiado em *O Homem Duplicado*. No texto de *Manual de Pintura e Caligrafia*, essa preocupação embrionária<sup>10</sup> restringe-se à

singularidade inserida num contexto geográfico-ideológico bem definido: a Lisboa marcelista do imediato pré 25 de Abril de 1974.

Compreende-se que, sendo já fruto de uma intuição política incipiente, o momento que assinala o início auto-gnoseológico da personagem a leve a rever-se numa reciprocidade identitária que rejeita. Essa rejeição formaliza-se pela distanciação ideológica, quando H. nega a sua semelhança com o estrato social que S. emblematiza e que constitui o núcleo de potenciais compradores dos seus retratos. Aliás, a descrição de S. vem sublinhar esse movimento ao inserir a personagem na classe dominante pró-marcelista. No âmbito dessa estratégia narrativa, a comparação intencional de S. com um “modelo publicitário” (p. 52) irradia efeitos de sentido que convergem para a ideia de um poder económico, social e político privilegiado<sup>11</sup>, ao mesmo tempo que sugere a sua inferioridade como modelo pictórico, já que só é capaz de entender a arte como um simulacro vendável. É precisamente para obviar a desvalorização do acto de pintar, marcado pela relação comercial cliente/pintor, a que está subjacente uma dominação sócio-política, que emerge a tentativa de outra experiência libertadora: “O primeiro retrato pouco avançava, à espera, dir-se-ia, do segundo, pintado com outras cores, outros gestos e sem respeito, porque o determinava a raiva, porque o dinheiro o não paralisava” (p. 83-84). Todavia, o desejo de uma artcidade efectiva

---

<sup>10</sup> A importância inaugural de *Manual de Pintura e Caligrafia* para a ficção saramaguiana tem vindo a ser sublinhada pela crítica, assim Luís de Sousa Rebelo, no prefácio que acompanha o romance desde a segunda edição, refere-se a *Manual de Pintura e Caligrafia* como a “matriz” que enforma a sua restante obra. Ideia reiterada posteriormente por Maria Alzira Seixo em *O Essencial sobre José Saramago*, Horácio Costa em *José Saramago: o Período Formativo* e Carlos Reis que dedica uma atenção especial a este texto na introdução a *Diálogos com José Saramago*. Cf. Luís de Sousa Rebelo, “Os rumos da ficção de José Saramago”, Prefácio à 5ª ed. de *Manual de Pintura e Caligrafia* (Lisboa: Caminho, 1998), Maria Alzira Seixo, *O Essencial sobre José Saramago*, (Lisboa: IN-CM, 1987), Horácio Costa, *José Saramago: o Período Formativo* (Lisboa: Caminho, 1997), Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago* (Lisboa: Caminho, 1998).

<sup>11</sup> Note-se, a este respeito, na enumeração dos nomes começados por “S” e susceptíveis de serem atribuídos ao modelo de H., o registo do apelido “Salazar” (p. 58), que não será certamente inocente, figurando entre outros (por exemplo “Saramago”), não menos polémicos, mas talvez menos indiciais para a nossa leitura.

para a qual a procura metafórica da “verdade de S” (p. 49) remete não se concretizará no segundo quadro, pintado às escondidas, porque a sua função essencial consiste em desencadear a etapa inicial do itinerário plástico que tenderá a desenvolver-se num constante crescimento identitário até chegar à forma acabada do retrato auto-referencial. A dinamizar todo o processo criativo, encontra-se um método de realização experimental que se abre a manifestações de outros domínios artísticos, como a escrita, que H. considera ligados por estreitas afinidades. Será assim em consonância com a procura da “verdade”, originada pelos dois retratos, que surge uma nova experiência, a arte da caligrafia, enunciada pela analogia gráfica com o desenho: “Restam estes papéis. Resta este desenho novo, nascendo sem que eu o tivesse aprendido: a todo o momento, mesmo quando o interrompo, oferece-me a voluta principiada, e demonstra, a cada suspensão, a probabilidade de não ter fim” (p. 95).

A concepção apresentada por José Saramago não deixa de evocar a intencionalidade estética de Almada Negreiros de que os textos “Prefácio ao livro de qualquer poeta”<sup>12</sup> (assinado por José de Almada Negreiros na sua qualidade de “Pintor”) e “A invenção do dia claro”<sup>13</sup> (apresentado como “Ensaio para a iniciação de portugueses na revolução da pintura”) dão particularmente conta ao consubstanciarem poesia e pintura. Encontra-se, de facto, nos textos mencionados, a inscrição de um sujeito na sua dupla função de poeta e de pintor cuja produção só adquire o estatuto de obra quando entendida como fusão entre escrita e pintura, já que à materialização pictórica subjaz o conceito do objecto figurado na palavra. No romance de Saramago será a tensão dialógica entre as duas expressões estéticas que permitirá formalizar a esquematização de uma intencionalidade pictórico-poética:

E tal como já disse logo na primeira página, andarei de sala em sala, de cavalete em cavalete, mas sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento. (p. 46)<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> José de Almada Negreiros, *Poesia* (Lisboa: Editorial Estampa, 1971) pp. 9-14.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 139-180.

<sup>14</sup> No âmbito marcada e reconhecidamente genético do texto, Maria Alzira Seixo

Após a etapa inicial de auto-gnose, em que os seus critérios artísticos são gizados, H. aceita um novo trabalho, uma encomenda dos senhores da Lapa, produção que, em consequência de uma aprendizagem bem sucedida, irá apelar para técnicas diferentes. Com efeito, de S. para os senhores da Lapa, H. redimensiona o seu universo referencial assim como a sua trajectória artístico-existencial, porque se relativamente a S. a tentativa de alcançar a artcidade, claramente simbolizada pela ideia do duplo, exigia a composição de dois quadros, em relação aos senhores da Lapa, a mesma tela bastará para o pintor duplicar a figuração plástica do casal:

Cheguei-me ao cavalete, descobri a tela e apreciei o trabalho. Estava a gostar. [...] 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 [...] 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. (pp. 237-238)

A dimensão catóptrica subjacente aos quadros de H. revela-se, no óleo dos senhores da Lapa, através das duas funções que Einar Már Jónsson demonstrou integrarem a instrumentalidade especular. Por um lado, a “*visão indirecta* que permite ao homem ver aquilo que não consegue observar directamente”, por outro, “o conhecimento de si, permitindo ao homem ver aquilo que deve fazer”<sup>15</sup>. Este mecanismo imagético de identificação, no qual H. se constitui a partir da alteridade, é marcado, com os senhores da Lapa, pela percepção da personagem que se olha, agora, na artcidade reflexiva dos seus modelos, instituin-

---

considera esta frase como a “inscrição programática” da ficção saramaguiana e como preparação para “a série de romances seguintes”. Cf. Maria Alzira Seixo, “Saramago e o tempo da ficção”, in *Lugares da Ficção em José Saramago* (Lisboa: In-CM, 1999), p. 130.

<sup>15</sup> Einar Már Jónsson, *Le Miroir, Naissance d'un Genre Littéraire* (Paris: Les Belles Lettres, 1995), p. 35. A tradução é da nossa responsabilidade.

do-se, por conseguinte, como um sujeito definitivamente vinculado ao universo estético.

Aliás, tinha já sido em estado de plena disponibilidade artística que H. cobrira o segundo retrato de S., o secreto, com tinta negra, acto que se assinala como um procedimento de ruptura em relação ao passado e como uma abertura para a renovação. Por isso mesmo, a redução do espaço pictórico a um único quadro corresponde a uma etapa intermédia da procura identitária, dado que, na representação duplicada dos senhores da Lapa, H. pode assumidamente ver-se configurado como pintor. Deste modo, havendo conformidade entre a função artística do óleo e a sua recepção que H. emblematiza pelo gesto de expô-lo no atelier, legitima-se que o registo discursivo perspective esta nova composição como objecto susceptível de ser interpretado na qualidade de obra de arte.

Paralelamente à sua actividade pictural, H. empreende, no intervalo que medeia a execução dos quadros de S. e a dos senhores da Lapa, uma outra experiência de escrita, os “exercícios de autobiografia” que constituem a narrativa, em cinco capítulos, da viagem a Itália que efectuou dois anos antes. O relato da deambulação, feita essencialmente de referências a obras primas e aos seus pintores, apresenta duas funções particularmente relevantes. Por um lado, vai impulsionar a evolução do itinerário pictural de H. propiciando a criação de um novo quadro, por outro, vem ampliar os parâmetros já delineados com vista a uma definição pessoal de pintura que não só valoriza a reprodução como estabelece que o objecto estético deve evidenciá-la: “O retrato há-de copiar alguma coisa [...]. Desejará, no entanto dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. [...] Toda a obra de arte [...] deve ser uma verificação” (p. 310). É na sequência desta concepção que H. traz um “bilhete-postal” (p. 177) de Bolonha, imagem da “Cena da vida de S. António Abade” de Vitale da Bologna, que irá servir de modelo à cópia reinterpretativa que dela fará no seu quarto quadro. Com efeito, na espacialidade plástica criada por Vitale da Bologna, H. irá pintar o Santo António “de [sua] casa, sem menino, sem auréola, sem livro” (p. 194). O facto de o representar fora das grades da prisão, libertando-o, afirma a sua posição artística, pois converte a narrativa pictórica originária, centrada na imagem do cárcere. Reconhecer-se-à, sem dúvida, no proce-

dimento do pintor aquilo que virá a constituir, a partir de *Levantado do Chão*, a prática saramaguiana de reescrita.

A encerrar o ciclo evolutivo do pintor, e reiterando não só a intenção programática estabelecida com o óleo de Santo António, o projecto do último quadro, o auto-retrato, vai completá-lo ao agregar-lhe a ideia de uma inultrapassável marca biográfico-autoral na obra produzida:

Tenho ideias definidas sobre o quadro. Haverá em baixo uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou um muro. Terei a mão esquerda pousada nesse balcão uniforme, liso, e a direita assente sobre ela, segurando umas folhas de papel. Na folha de cima, dobrada segundo um ângulo que permita a leitura, estarão desenhadas as três primeiras palavras deste manuscrito [...]. Este quadro será armoriado. Terá no canto superior esquerdo uma cópia miniatural dos senhores da Lapa, e no canto superior direito uma outra cópia reduzida: a do quadro que copiei e adaptei de Vitale da Bologna. [...] Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. (pp. 309-310)

O produto final do processo de conhecimento artístico-existencial concentra, no espaço da tela, a narrativa visual do itinerário que H. realizou. A prová-lo está a presença dos quadros dos senhores da Lapa e de Santo António que testemunham, como figuração no escudo armorial, essa experiência formativa da pessoa artística. Mas o pintor que se dá a ver retrata-se decisivamente ligado à arte de escrever e de ser lido, contribuindo a sua escrita para o encontro da artcidade pictórico-literária. A ideia subjacente ao facto de um pintor exceder a especificidade do seu domínio para experimentar outro modo estético e, na fusão dos dois géneros artísticos, encontrar uma realização, não deixa de convocar a metáfora especular que sustenta *O Conto da Ilha Desconhecida* que José Saramago escreveu duas décadas mais tarde: “Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos sairmos de nós [...]”<sup>16</sup> Por outro lado, a concepção de “reescrita”,

---

<sup>16</sup> José Saramago, *O Conto da Ilha Desconhecida* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1998), p. 24.

iniciada com a reprodução do quadro de Vitale da Bologna, formaliza-se aqui não só como método paradoxalmente criativo mas também como enunciação clara de intenções, base de uma obra futura.

Se, ao encetar o seu percurso, H., pintor, estabelecia a analogia entre “a tela branca” e a “certidão de nascimento por preencher” (p. 40), é enquanto autor que a personagem considera a escrita, o seu novo modo de expressão, “como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido” (p. 50). A “certidão de nascimento” é, desta forma, passada ao criador literário, o que vem legitimar a coexistência das duas artes: postura autoral que H. expõe, aliás, em termos de filiação artística, referindo-se à “grande conformidade que têm as letras com a pintura” (p. 101), quando transcreve uma passagem dos *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda.

A escrita que H. começa a desenvolver, sobretudo o relato da viagem a Itália, assume expressamente um carácter autobiográfico, tal como acontecera com a sua criação plástica, em busca do auto-retrato. As duas manifestações artísticas em que a personagem se movimenta confluem, portanto, para redimensionar ficcionalmente o género da autobiografia. Será nesse sentido que Ana Paula Arnaut, de acordo com Elisabeth Bruss, se refere à quebra da “regra [essencial] do pacto autobiográfico”<sup>17</sup> na sua exigência de que “o sujeito revelado na organização do texto [seja] suposto ser idêntico a esse outro cuja existência pode ser publicamente constatada”<sup>18</sup>. Mas a problemática da autobiografia em Saramago, mais do que uma interrogação sobre o género, interessa-nos quando particularmente associada à questão da autoria e das suas marcas na obra executada. No ensaio “O autor como narrador”, o romancista, ao ligar a arte plástica à arte escrita, pretende demonstrar que se para um quadro a questão da existência de um narrador nem sequer é lembrada também não deve sê-lo em relação ao texto, já que considera não haver “objectivamente, nenhuma diferença essencial entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã do computa-

---

<sup>17</sup> Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo* (Coimbra: Almedina, 2002), p. 154.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 152.

dor”<sup>19</sup>. Com efeito, para José Saramago, o narrador não passa de uma falsa instância que só pode assinalar-se pela ausência e, no seu entender, só o autor é capaz de exercer a função narrativa. Assim se compreende que, na sua concepção, o objecto literário reflecta a “parcela identificada da humanidade”<sup>20</sup> que é o seu autor. Esta postura ficcionalizada em *Manual de Pintura e Caligrafia* – “tudo é biografia, ou melhor, autobiografia” (p. 150) – fundamenta a existência da personagem-retratista, pintor de identidades humanas e, portanto, da sua identidade também, assim como da personagem ligada à escrita, autor de uma narrativa com traços diarísticos e, sobretudo, autor dos relatos de viagem que são os “exercícios de autobiografia”. A importância desses registos, para além do seu significado no domínio pictórico, reside no facto de complementarem a intenção programática de H. quando a indissocia de um empenhamento ideológico-existencial que se expressa, agora numa dimensão literária, de forma plenamente convicta. No capítulo que antecede o primeiro “exercício” e como preparação para a sua escrita, H. copia excertos de textos inscritos no género autobiográfico, ficcionalizados ou não, relativos a Robinson Crusóe, Rousseau e Adriano.

Contudo, a noção pedagógica que envolve esta cópia feita de registos na primeira pessoa que H. experimenta e, no momento da experimentação, torna “parcelarmente” seus, tende a diluir as fronteiras entre imaginário e verdade, entre ficção e real, na busca do lugar de um eu que, através da palavra, facilmente se indefine e encontra num outro. E é igualmente enquanto ideia autobiográfica de vida, de nascimento para a vida, que os textos de Defoe, Rousseau e Yourcenar adquirem valor na economia diegética. De facto, a afirmação de Adriano, enunciada no romance de Yourcenar (“O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo” (p. 130)), que por duas vezes H. regista e numa terceira reescreve na primeira pessoa e na forma interrogativa (“Onde nasci eu, pintor, calígrafo, nado-morto enquanto não estiver decidido onde, quando e se um olhar inteligente foi lançado sobre mim mesmo?” (p. 130)) subjaz à

---

<sup>19</sup> José Saramago, “O autor como narrador” (*Ler: Livros e Leitores* n.º 38, Fundação Círculo de Leitores, Primavera/Verão 1997), p. 38.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 40.

matéria textual dos capítulos “autobiográficos” de H.. Será, pois, nestas micro-narrativas que a personagem evocará o lugar do seu outro nascimento, ideológico por certo, e indicará, como complemento de um ciclo de vida, o lugar necessariamente artístico onde deseja morrer; dois marcos que constituem as certidões de uma nova existência.

Nesse sentido, é na reflexão meta-diegética sobre o “primeiro exercício de autobiografia” que o protagonista, associando uma intervenção fascizante da polícia italiana, presenciada em Milão, com outra que sofreu na sua adolescência “quando um polícia de Lisboa [o] apanhou com uns papéis na mão” (p. 144), estabelece o momento em que se viu com um “olhar inteligente”, ou seja, o momento do despertar para um universo exigindo uma presença activa e comprometida. Essa consciência política, expressa justamente na altura em que empreende o retrato dos senhores da Lapa, determina a clivagem inevitável que se verifica no seu percurso de pintor<sup>21</sup>. As ocorrências de Milão, ao desencadarem a memória de uma representação do mundo e do espaço específico que o sujeito aí deve ocupar, vêm, pois, consolidar os fundamentos para uma cidadania criticamente interventiva. Numa interferência de sentidos com o episódio anterior, o relato do encontro imaginário acontecido em Positano, entre H. e a actriz grega Melina Mercuri, exilada comunista, vem agudizar a consciencialização do protagonista, uma vez que tende a igualar politicamente os dois artistas. Remetendo para o contexto histórico em que se insere a narrativa, a estratégia fabular reproduz um diálogo, entre ambos, em que as sugestões das falas minimalistas não fazem mais do que pôr em evidência o regime ditatorial que imperava então em Portugal e na Grécia.

Se na textualização do seu “nascimento” H. recorre à metáfora ideológico-política, na da sua “morte” servir-se-à da figuração artístico-cultural ao convocar Florença, “coração do mundo” (p. 198), e Siena, “a bem-amada” (p. 200), “onde não [se] importaria de morrer” (p. 182). As

---

<sup>21</sup> Também ao nível da trama amorosa se abrem outros caminhos visto que, interrompendo o registo do “terceiro exercício de autobiografia”, H. informa o leitor da chegada de uma carta de Adelina, a namorada mal-amada, a anunciar o fim da sua ligação. Fica H. então livre para um encontro futuro com M., uma mulher política e ideologicamente empenhada, com a qual entrará em estado de paixão.

duas cidades, representantes de um património plástico universal, que H. aponta como o fim desejado da sua trajectória, configuram a vontade, enunciada simbolicamente, de que a sua produção venha a integrar o universo das obras-primas. Quando, no início da narrativa, a personagem afirmava: “Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei” (p. 39), tinha já a intuição perfeccionista de um percurso a realizar, determinado por uma peculiaríssima exigência criativa que a dimensão semântica da topografia italiana viria finalmente sancionar.

Desenvolvendo-se, assim, em torno de uma problemática identitária precisa, *Manual de Pintura e Caligrafia* narrativiza a iniciação deliberada à ordem da estética. É justamente nesse sentido que, ao jogar com as constantes genológicas da autobiografia, o texto se abre à possibilidade fabular da construção de um sujeito em progressiva definição programática que alegoriza a postura literária de José Saramago. No cruzar facto-ficcional do autor com a personagem, o que levou Luís de Sousa Rebelo a considerar H. como um “heterónimo”<sup>22</sup> do romancista e Ana Paula Arnaut a especular sobre a integração de *Manual de Pintura e Caligrafia* no género “autorbiográfico”<sup>23</sup>, vêm conceptualizar-se os fundamentos de uma decisiva intencionalidade poética.

---

<sup>22</sup> Luís de Sousa Rebelo, *op. cit.*, p. 32 .

<sup>23</sup> Ana Paula Arnaut, *op. cit.*, p. 172.