
O 25 DE ABRIL EM MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA
The April 25th in *Manual of painting and calligraphy*

Denise Noronha Lima¹
Odalice de Castro Silva²

RESUMO: Da segunda incursão de José Saramago (1922-2010) no gênero romance, depois de um intervalo de três décadas, quando publicou seu primeiro livro, *Terra do Pecado* (1947), resultou a obra *Manual de pintura e caligrafia*, em 1977. Ambientada às vésperas da Revolução dos Cravos, a narrativa revela uma atmosfera de múltiplas crises, das quais se destacam a crise existencial do protagonista e a crise política de Portugal. Este artigo pretende examinar como a atitude revolucionária fundamenta esse romance, concorrendo para a transformação do protagonista, que em uma tomada de consciência não apenas política, mas também artística, subverte os modelos impostos e se torna um novo homem, com uma nova linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Saramago; 25 de Abril; Romance; Pintura.

ABSTRACT: The second incursion of José Saramago (1922-2010) in the genre of novel, after an interval of three decades, when he published his first book, *Land of Sin* (1947), resulted in the work *Manual of Painting and Calligraphy* in 1977. It is acclimated just before of the Carnation Revolution and reveals an atmosphere of multiple crises, the main ones being the protagonist's existential crisis and the political crisis in Portugal. This paper examines how the revolutionary attitude underlies this novel, contributing to the transformation of the protagonist, who in an awareness moment not only political, but also artistic, subverts the models and patterns and becomes a new man with a new language.

KEYWORDS: Saramago; April 25th; Novel; Painting.

*Se a História é interdita e não nos resta sequer a escrita
que farei eu com este cravo?*
Manuel Alegre, *O Cravo e o Travo*

¹ Doutoranda em Letras.

² Docente da Universidade Federal do Ceará.

INTRODUÇÃO

Em 1977, três anos após a Revolução dos Cravos, José Saramago (1922-2010) fez vir a público, depois de um intervalo de trinta anos (*Terra do Pecado* é de 1947), a sua segunda tentativa no romance³: *Manual de pintura e caligrafia*. Esta informação contextualizadora é importante porque, como veremos, a situação deste romance na obra de Saramago lhe confere o estatuto de divisor de águas (COSTA, 1997, p. 273), em razão de seu teor revolucionário, considerando a produção romanesca anterior, no que se refere à linguagem e à estrutura da obra. Antiacadêmico e subversivo, tanto em relação aos temas que aborda quanto à linguagem que experimenta, *Manual de pintura e caligrafia* aparece como um romance de aprendizagem, não apenas para o protagonista, permitindo a consolidação do autor no gênero que o consagrou.

Depois de sua estreia frustrada em 1947, e tendo consciência de sua imaturidade, José Saramago impôs a si um intervalo de quase vinte anos, retornando à escrita em 1966. Entre esta data e o aparecimento de *Manual de pintura e caligrafia*, publicou dois livros de poesia, dois de crônicas, dois de escritos políticos, e um texto experimental, entre poesia e prosa⁴.

A incursão por vários gêneros, aos quais se juntariam em breve o conto e o teatro, parece indicar uma busca de definição por parte do escritor. Ao mesmo tempo, essas produções foram aprimorando a escrita para um trabalho de maior fôlego, cujo caráter experimental resulta de uma motivação crítica. De fato, o enredo de *Manual de pintura e caligrafia* se constrói a partir de múltiplas crises, das quais se destacam a crise existencial e artística do protagonista, e a crise política da sociedade portuguesa às vésperas da Revolução de 25 de Abril de 1974, que poria fim ao longo período de ditadura iniciado por Salazar, na década de 1930. Paralelas durante a primeira parte do romance (numa divisão, em duas partes, que a nossa liberdade crítica permite e o texto autoriza), essas crises confluirão em um segundo momento, decisivo para que se consolide a formação artística e cidadã do protagonista.

³ *Claraboia*, embora escrito na década de 1950, é uma publicação póstuma (2011).

⁴ Respectivamente: *Os Poemas possíveis* (1982; 1ª ed. 1966) e *Provavelmente alegria* (1987; 1ª ed. 1970); *Deste mundo e do outro* (1986; 1ª ed. 1971) e *A bagagem do viajante* (1996; 1ª ed. 1973); *As opiniões que o DL teve* (1998; 1ª ed. 1974) e *Os apontamentos* (1998; 1ª ed. 1976); *O ano de 1993* (2007; 1ª ed. 1975).

Insatisfeito com o seu trabalho — a pintura de retratos sob encomenda —, o narrador-personagem lamenta o que considera ser sua falta de talento para a grande Arte, como a italiana, que descreverá em seus exercícios de escrita. Homem maduro — tem quase cinquenta anos —, H. estabelece uma correspondência entre a nulidade de sua arte e a de sua própria vida: sem família, com poucos amigos e, principalmente, sem um projeto que lhe dê perspectivas para o futuro, o protagonista entra num processo de autoanálise e autoconhecimento.

Parece-nos que as reflexões desse pintor em crise relacionam-se com o conceito de mímese para Aristóteles (384-322 a.C.), ou seja, a arte como representação. Da sua *Poética*, uma das obras fundamentais para a teoria e a crítica literárias, interessa-nos para essa discussão especialmente o capítulo II, em que se lê:

Como aqueles que imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes (ARISTÓTELES, 1997, p.20).

A relação entre H. e o conceito de representação envolve pelo menos dois aspectos. Em primeiro lugar, ele considera medíocre a arte que apenas copia o original, representando-o em sua superficialidade. Encontra-se aí o ponto de partida da crise de expressão do protagonista. Numa deformação do conceito aristotélico, sua pintura apenas “melhora os originais”, como afirma Aristóteles em relação a Polignoto, sem apreender o caráter do retratado: “Só eu sabia que o quadro já estava feito antes da primeira sessão de pose e que todo o meu trabalho iria ser disfarçar o que não poderia ser mostrado. Quanto aos olhos, esses estavam cegos.” (SARAMAGO, 1992, p. 8). Além disso, fica evidente, no romance, a correspondência entre a “falsa” arte (os retratos pintados por H.) e a sociedade burguesa por ele retratada, assunto que desenvolveremos adiante.

Decorre daí um segundo aspecto, que é a noção de verdade contida na representação artística. A obra de arte, para H., deve ir além da superfície das coisas, e revelar a sua essência.

Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim (SARAMAGO, 1992, p.276).

O problema, para este aprendiz de artista, está em saber como expressar a verdade naquilo que pinta, ou antes, está em saber que verdade é essa: “Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber” (SARAMAGO, 1992, p. 8). É este o núcleo da crise de expressão ou de linguagem por que passa o protagonista. O caráter dramático da sua situação está na irreversibilidade dos fatos: não voltará a ser como antes, não sabe ainda o que (ou quem) será.

Uma das razões da insatisfação da personagem com sua pintura tem a ver com o terceiro aspecto da arte como representação a que nos referimos. Para H., a obra de arte revela a imagem do seu próprio autor. Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. [...] Disse que não gosto de minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente. (SARAMAGO, 1992, p.8)

Insatisfeito com sua própria imagem, mas ao mesmo tempo sem querer desistir de si, o narrador buscará outra forma de expressão e conhecimento.

A ESCRITA COMO SALVAÇÃO

Para sair do impasse, ou por desespero de não sair dele, H. inicia sua experiência com a escrita, ou caligrafia, como prefere chamar, considerando

o seu caráter de aprendiz. Não se trata, no entanto, de uma substituição, pois a personagem transitará entre a escrita e a pintura, e, no âmbito desta, entre a arte convencional e a nova arte. Paralela à escrita, H. inicia a tentativa de uma nova representação pictórica, ao pintar o segundo quadro de S., em segredo, nos moldes do que considera ser anticonvencional, seguindo o caminho da busca da verdade:

Tenho dois retratos em dois cavaletes diferentes, cada um em sua sala, aberto o primeiro à naturalidade de quem entra, fechado o segundo no segredo da minha tentativa também frustrada, e estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto de Creta ou os intestinos de S. (Interessante: esta última comparação veio sem que eu a esperasse ou provocasse. Enquanto a primeira não passou de uma banal reminiscência clássica, a segunda, pelo insólito, dá-me algumas esperanças: na verdade, pouco significaria se eu dissesse que tento devassar o espírito, a alma, o coração, o cérebro de S.: as tripas são outra espécie de segredo.) 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 abaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento (SARAMAGO, 1992, p. 11).

Escrevendo como quem quer “reconstruir tudo pelo lado de dentro” (SARAMAGO, 1992, p. 19), o narrador começa por si mesmo a sua aprendizagem em relação a uma nova forma artística. Não para substituir a primeira, mas para ajudá-lo a atingir o grau de verdade que ambas podem revelar. Situação semelhante, guardadas as proporções de talento, à de Leonardo da Vinci, como relata Italo Calvino em sua conferência sobre a Exatidão, uma das suas propostas para este milênio:

Leonardo — “omo sanza lettere” [homem sem letras], como se definia — tinha um relacionamento difícil com a palavra escrita. Ninguém possuía sabedoria igual no mundo

em que viveu, mas a ignorância do latim e da gramática o impedia de se comunicar por escrito com os doutos do seu tempo. Sentia-se sem dúvida capaz de expressar pelo desenho, melhor do que pela palavra, uma larga parte de seu conhecimento. [...] Mas havia nele também uma necessidade imperiosa de escrever, de usar a escrita para explorar o mundo em suas manifestações multiformes, em seus segredos e ainda para dar forma às suas fantasias, às suas emoções, aos seus rancores. [...] Por isso escrevia cada vez mais: com o passar dos anos tinha parado de pintar, mas pensava escrevendo e desenhando, e, como que perseguindo um único discurso com desenhos e palavras, enchia seus cadernos com sua escrita canhota e especular (CALVINO, 1990, p. 92).

Analisando escritos do pintor italiano, Calvino (1990, p. 93) constata a sua luta com as palavras, como disse Drummond, para atingir, através da reescrita de um mesmo trecho por três vezes, um grau de exatidão que o satisfizesse.

Um dos significados que Calvino dá à palavra *exatidão* é o seguinte: “uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (1990, p.72). A defesa dessa proposta é motivada pelo que o autor considera ser uma “epidemia pestilenta”:

consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepite no encontro das palavras com novas circunstâncias (CALVINO, 1990, p.72).

Não é raro escritores se manifestarem, geralmente em entrevistas ou conferências, contra esse descuido em relação à língua. Lembre-se, a propósito, a imprescindível entrevista concedida por Guimarães Rosa ao crítico alemão Günter Lorenz (1973, p.315-355), em que o escritor mineiro afirma preferir ser considerado um reacionário da língua, e não um revolucionário, pois pretende que se volte à origem das palavras, quando elas expressam com mais vitalidade (ou exatidão, diria Calvino), o pensamento humano.

Reacionário, agora em sentido pejorativo, ou no mínimo equivocado (FIORIN, 2013, p.160), é como José Saramago é visto, às vezes, por linguistas que atacam o preconceito que estaria por trás de sua erudição e de sua defesa da língua portuguesa contra a frivolidade no uso das palavras, como ele faz, por exemplo, na conferência *Democracia e Universidade* (2013, p. 23-4). Valeria a pena perguntar: não seria, ao contrário, um preconceito contra a própria erudição? Contra o desejo de conservar o poder de aprofundamento da língua que o imediatismo da linguagem corrente impossibilita?

Digressões à parte, cabe registrar a coincidência de pensamento entre Italo Calvino (1990, p. 72) e o narrador-personagem de *Manual de pintura e caligrafia* (SARAMAGO, 1992, p. 11), ao considerarem a literatura como uma possibilidade de salvação. Tanto em Calvino como em Saramago, o sentido de salvação é muito mais amplo do que uma mera questão linguística:

O vírus ataca a vida das pessoas e a história das nações, torna todas as histórias informes, fortuitas, confusas, sem princípio nem fim. Meu mal-estar advém da perda de forma que constato na vida, à qual procuro opor a única defesa que consigo imaginar: uma ideia de literatura (CALVINO, 1990, p.72).

A literatura teria, assim, uma importância não apenas formal, ao dar plasticidade a conteúdos informes, mas vital e histórica, por sua capacidade de contribuir para a construção da identidade de um povo ou de uma nação.

No tópico seguinte, veremos como a interseção entre literatura, pintura, história e sociedade, partindo de um evento que ajudou a formar a identidade de Portugal - a Revolução dos Cravos — imprimiu neste romance de José Saramago um teor revolucionário sob aspectos tanto políticos quanto artísticos.

ARTE COMO REVOLUÇÃO

Se Leonardo da Vinci mostrava um certo desdém pelos escritores, que mal disfarçava a sua frustração com a própria escrita, H., ao contrário, embora pense que “as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser

palavras” (SARAMAGO, 1992, p. 97), reconhece na escrita uma vantagem sobre a pintura:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes (SARAMAGO, 1992, p.16).

Essa passagem é emblemática porque contém a recusa do autoritarismo que norteará o protagonista em seu processo de autoformação. De um lado, no âmbito artístico, essa recusa se dá por meio da rejeição da continuidade formal, possibilitando, por exemplo, a mistura de gêneros e o desenho de uma nova linguagem. De outro, no âmbito político, a abordagem do tema da repressão é feita do ponto de vista do protagonista, que se recusa a continuar cúmplice, tornando-se aprendiz também em matéria de cidadania. A ideia de liberdade que a escrita lhe transmite, aos poucos será levada para a pintura, de onde viera o primeiro sinal de esgotamento, e esta recusará também os modelos insolentes.

Dentre os inúmeros exemplos encontrados ao longo do romance, há dois segmentos de frases que, por sua localização — um está no início da narrativa e outro, no final —, simbolizam o processo que envolve o protagonista em uma tomada de consciência tanto artística (neste caso, seria melhor dizer tomada de *decisão*, pois H. já tem consciência de que o que faz não é pintura) quanto política, e sugerem, tais fragmentos, a divisão da vida da personagem em dois momentos, sendo a narrativa o estágio de transição entre eles. Nesse sentido, o título do romance mostra a sua razão de ser: não se tratando propriamente de um manual (o que já denota a subversão dos gêneros, como bem analisa Ana Paula Arnaut (2002, p. 150)), contém a história da aprendizagem de um homem que é também “escrepintor” (SARAMAGO, 1992, p.170).

O primeiro segmento de frase a que nos referimos diz: “disfarçar o que não poderia ser mostrado” (SARAMAGO, 1992, p. 8). Situa-se no

primeiro bloco ou capítulo, que anuncia os principais traços da personalidade de H. e a crise em que este se encontra, como nesta passagem: “Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser” (SARAMAGO, 1992, p. 6). Ou nesta, da página seguinte: “sempre julguei saber [...] como devia pintar o justo retrato, e sempre me obriguei a calar (ou supus que a calar-me me obrigava, assim me iludindo e cumplicitando) diante do modelo”. Em suma: acostumado a disfarçar, esconder, calar e ser cúmplice, tudo poderia continuar assim, se H. não decidisse o contrário, que pode ser resumido no segundo segmento de frase que elegemos como representativo, e que se encontra na penúltima página do romance: “Agora para revelar, não para esconder” (SARAMAGO, 1992, p. 276). Entre um trecho e outro, o longo processo de formação do protagonista, a que o título do romance alude.

É preciso identificar o momento de deflagração do processo, para poder acompanhá-lo. Localiza-se, naturalmente, em uma pergunta: “bastou o primeiro olhar, e eu disse: ‘Quem é este homem?’”. Esta é precisamente a pergunta que nenhum pintor deve fazer a si mesmo, e eu fi-la” (SARAMAGO, 1992, p. 14). Longe de examinar as sendas que o pronome *quem* abre à nossa frente, se nos aventurarmos pelas vias psicológicas da constituição de uma identidade, interessa-nos aqui o que esse pronome simboliza em sua configuração social e estética. H. refere-se, na pergunta acima, à personagem S., industrial importante que lhe encomenda um retrato para a sala do Conselho da empresa de que é presidente, a SPQR. Quem é, portanto, S., ou melhor, o que ele representa?

Dentre as personagens de *Manual de pintura e caligrafia*, há três cujos nomes são reduzidos às suas iniciais: o narrador-personagem, H., o empresário S., paradoxalmente secundário e desencadeador da intriga, e M., irmã de um dos amigos de H., de quem falaremos adiante. Essas letras iniciais permitem várias suposições. Em relação a H., o crítico Horácio Costa (1997, p. 278-9) propõe a seguinte interpretação: “esta a inicial, não se sabe se referente a um nome ‘real’ ou não ou se simplesmente relativa a ‘Homem’ ou a ‘Herói’ mas, em todo caso, sempre uma consoante significativamente muda quando adjunta a vogais na língua portuguesa”. Ao contrário do silêncio da letra H inicial, a consoante sibilante (S) representaria aquele que se impõe pela voz, ou, em outras palavras, aquele que é Senhor, o que já indica, de saída, a oposição que alimenta o conflito vivido pelo protagonista.

Considerando-se as duas iniciais, uma disposição aparentemente destituída de qualquer sentido que não o espacial, que é a localização do pintor diante do seu modelo, ganha neste romance uma dimensão política, que pode ir da esfera individual — o Homem (empregado, mandado,

comprado) diante do Senhor (patrão, mandante, dono) — à esfera coletiva — o Homem português (H.) diante de Salazar (S.).

Para justificar esta última hipótese, lembremos que a narrativa é ambientada entre o outono de 1973 e o 25 de Abril de 1974, últimos momentos, portanto, do governo de Marcello Caetano, substituto de Salazar desde a sua queda, literalmente falando. Em retrospectiva, não sem alguma ironia, o narrador-personagem resume: “Salazar continuou a governar, depois caiu da cadeira, depois ficou podre, depois morreu. E agora temos o Marcelo com dois ll, como o Tomás é Thomaz, o povo grei e a pátria sagrada. Tudo é outra coisa para ser melhor o que não quer parecer” (SARAMAGO, 1992, p. 202).

O S. representaria, então, a ditadura salazarista a que Marcello Caetano deu continuidade. “Apesar das esperanças despertadas pela ‘primavera marcelista’ [...], a Guerra Colonial permaneceu, a imprensa continuou amordaçada, jornalistas perseguidos e opositores políticos presos e torturados pela temida Pide” (SECCO, 2005, p. 12). Uma das principais motivações do MFA era a oposição à Guerra Colonial. Em concordância com os demais países europeus, os militares apoiavam a descolonização que o Governo português insistia em impedir. Essa contextualização histórica, quando filtrada pela subjetividade do protagonista, transforma-se em análise de sua posição diante do poder. Ou, como sugerimos atrás, H. diante de S.:

Eu, português, pintor, vivo em 1973, neste Verão que está a acabar, neste já Outono. 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. Pintor deste santo, desta Lapa, deste mártir, deste crime e desta cumplicidade. Em 1485, já Nicolò dell’Arca compreendia muita coisa: da sua *Lamentação*, só aparentemente chorada sobre a morte de um deus, pode tirar-se o Cristo e substituí-lo por outros corpos: o corpo branco rebentado pela mina, com todo o baixo-ventre arrancado (adeus, meu filho impossível); o corpo negro, queimado a napalme, com as orelhas cortadas, algures guardadas num frasco de álcool (adeus Angola, adeus Guiné, adeus Moçambique, adeus África). Não vale a pena tirar as mulheres: não há nenhuma diferença no choro.

Pensando bem, não tenho feito muita coisa (SARAMAGO, 1992, p. 162).

O tom do discurso de H, entre irônico e revoltado, indica já uma postura diferente daquela que ele assumia antes do aparecimento de S.. Sua análise aponta para a busca da verdade, imposta por meio da pergunta “Quem é este homem?”. Na nossa linha de interpretação, esta pergunta parece conter outra: “O que este homem fez com o meu país?”. E ainda outra: “O que eu tenho feito?” A alusão à Guerra Colonial, bem como às mortes de que se sente cúmplice, dá sequência, no romance, a uma das várias recordações de que H. se vale para reconstituir sua pessoa e seu estar no mundo. Embora longa, a citação é indispensável:

Fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar. [...] 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 que foi esse nome que teve, mais o que fez e tentou, como tanto mais feito e tentado, até um dia.

Morte e destruição. Algum tempo mais tarde, contado por anos, saberei do grito do franquista Millan Astray. E mais tarde ainda, enfim, aprenderei, e saberei quase de cor, as palavras de Unamuno: “Há circunstâncias em que calar-se é mentir. Acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido: Viva a morte! Este paradoxo bárbaro repugna-me. O general Millan Astray é um aleijado. Não há descortesia nisto. Cervantes também o era. Infelizmente, há hoje em Espanha demasiados aleijados. [...] Um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes, procura habilmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer sofrer aos outros.” E tarde por diante na vida terei corado de vergonha, quando pela primeira vez li a oração nacional espanhola do tempo: “Creio em Franco, homem todo-poderoso [...]” (SARAMAGO, 1992, p.161-2).

Dois tipos de reflexão conduzem o discurso de H. em todo o romance, de que os trechos acima são exemplos: a reflexão artística e a política. São linhas que se cruzam a todo momento, alimentando-se para gerar um novo homem. A pintura e a literatura (como a menção à *Lamentação* de Nicolò dell’Arca e a Cervantes) são invocadas no discurso político como para lembrar-nos de que essas artes, como todas, aliás, estão entranhadas no mundo, na vida do homem, em sua história. Daí ser natural

que a tomada de consciência de H. seja não apenas artística, mas também política, sendo difícil estabelecer um limite entre ambas.

O resultado dessas reflexões que citamos é que, à conformidade que regia a relação pictórica com o seu modelo, H. opõe agora a análise deste modelo, o que provocará o seu primeiro gesto de subversão, ainda que clandestino: a pintura do segundo quadro de S.. Como a relação de H. com a Arte corresponde à sua relação com a verdade, é crescente o incômodo que sente em continuar sendo cúmplice de uma dupla mentira: a de ser pintor sem saber fazer pintura, e a de retratar farsas burguesas representadas por seus modelos. Por isso, o segundo retrato de S. diferirá substancialmente do original, na sua intenção de revelar a verdade de dentro, não o disfarce exterior que uma ruga irônica no primeiro quadro havia denunciado. Por ser uma primeira experiência, e além do mais “subversiva”, ainda não poderá ser mostrado.

Paralelamente a esse experimentalismo pictórico, H. inicia seus exercícios de escrita: uma terceira via, caso a tentativa com a nova pintura falhe. Escrita autobiográfica. Natural que assim seja, pois que se trata de um momento de crise existencial. Mas há uma ressalva importante: “não quero transformar estas páginas em diário”, afirma o narrador a certa altura de seu relato (SARAMAGO, 1992, p.252). Significaria isso uma maior proximidade de seu texto com os fatos externos, fugindo o aprendiz do narcisismo que costuma rondar a escrita do eu? Talvez. Mais acertado, porém, seria dizer que, sendo escritos de reflexão, não exigem o registro do cotidiano, como no diário íntimo.

Perceberá o leitor, logo nas primeiras páginas do romance, que a obra que tem em mãos é, afinal, o produto da caligrafia desse “escrepintor”. Mais do que as memórias pessoais do narrador-personagem, ele contém a soma de tudo que o formou. Incluem-se aí os fatos contidos nos escritos a que ele chamará de “exercícios de autobiografia”. Alternados entre os capítulos que narram os acontecimentos do presente, estes exercícios, num total de cinco⁵, contêm narrações, descrições e reflexões decorrentes de uma viagem que H. fizera à Itália dois anos antes, para apreciar uma parte do imenso acervo artístico daquele país. Lembremos, a propósito, que José

⁵ Na edição que estamos utilizando (SARAMAGO, 1992), aparecem respectivamente nas páginas 99, 121, 143, 163 e 187, e são assim intitulados: *Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: as impossíveis crônicas*; *Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, Bienal em Veneza*; *Terceiro exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: O comprador de bilhetes-postais*; *Quarto exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Os dois corações do mundo*; *Quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras* (grifos do Autor).

Saramago era um profundo conhecedor e amante de artes plásticas. Foi também tradutor de obras do gênero, como a *História da Estética*, de Raymond Bayer (1993), e o *Panorama das Artes Plásticas Contemporâneas*, de Jean Cassou (1962). Neste romance, o autor utiliza pela primeira vez em sua obra a técnica narrativa que desenvolverá com bastante fôlego em *Viagem a Portugal* (1981). Mesclando diário de viagem com crítica estética, o narrador de *Manual de pintura e caligrafia* conduz o leitor por várias cidades italianas em busca de obras-primas da pintura, principalmente, manifestando sua preferência pelos clássicos. Tal valorização da arte clássica não impedirá, antes fundamentará a sua própria inovação como artista.

O ARTISTA E A HISTÓRIA

Transitando, como já dissemos, entre a pintura e a escrita, H. acaba o quadro de S., o “original”, inutiliza o segundo, num gesto de grande frustração, e recebe uma nova encomenda: pintar o retrato dos Senhores da Lapa. Embora sem nome, nem sequer as iniciais, a menção à freguesia de Lisboa onde moram é suficiente para deduzir a que classe social pertencem o senhor e a senhora, pois é de um casal que se trata. A Lapa (antiga freguesia, atualmente anexada à de Estrela) é uma região nobre da cidade, onde se concentra boa parte das embaixadas existentes em Portugal, além da Assembleia da República e da residência oficial do Primeiro-Ministro do País (Palácio de São Bento), por exemplo. A escolha desse bairro pelo autor não parece ter sido aleatória, se lembrarmos que o local estava no itinerário de ocupação do Movimento das Forças Armadas na madrugada de 25 de abril de 1974. A descrição, embora rápida, da casa e de seus donos, ratifica a situação social a que pertencem: é uma “opulenta, grave e silenciosa casa”, de uma senhora “amável, mas distante, mas gelada por trás do verniz da educação”, e de um senhor anticomunista: “‘Fumava havanos, mas agora’, sentenciou o dono da casa, e ofereceu-me um charuto holandês, fabricado, provavelmente, com o melhor tabaco de Cuba” (SARAMAGO, 1992, p. 159-60). Imerso nesse ambiente burguês, H. começa o trabalho, e logo uma transformação se anuncia:

A mão colhe de longe o que está no rosto, enquanto o pensamento se ausenta, revê, usando de uma outra maneira os olhos que neste momento passam do rosto à tela, revê as correntes da Laguna, lentas, pastosas no lodo subjacente, divididas em verdes e azuis, com nervuras mais claras que

separam as grandes faixas coloridas, e uns barcos brancos como pulgões minúsculos naquele reino mais vegetal do que aquático. Passeio o pincel sobre a tela com a mesma lentidão com que as correntes da Laguna se movem, não é o rosto que eu pinto, mas a Laguna que eu penso. Que vai sair daqui? (SARAMAGO, 1992, p.160).

A imagem de uma laguna e o movimento lento de suas águas sugere uma correspondência com a gradativa mudança por que H. tem passado. Aprisionada, a laguna acumula em si elementos vegetais que se sedimentam, ao mesmo tempo que o movimento das correntes aquáticas a impele para a libertação. Experiência de vida acumulada, frustração consigo mesmo e com a política de seu país, tudo representado ali pelos senhores da Lapa, são fatores suficientes para a reação de H., que ficará patente no quadro que pinta: “A diferença entre os retratos de S. e dos senhores da Lapa é a minha diferença: aí é ela sensível imediatamente” (SARAMAGO, 1992, p. 222). A percepção de sua própria mudança é descrita por H. em vários momentos do romance, mas há uma passagem em especial que, por sua simbologia, tanto pode se referir ao protagonista como ao evento político decisivo que ao mesmo tempo se presente:

Alguma coisa, no entanto, se aproxima. Penso que os tempos assinalados se anunciam com trombetas que nós, humanos, não ouvimos, porque a altíssima vibração do som não é captável pelos nossos rudimentares órgãos da audição. Penso também que os cães ouvem essas trombetas, e que nós, humanos, devemos a eles estar mui atentos, porque quando esses animais uivam, e não só à Lua o fazem, é o som das trombetas que os põe nesse transe. Uivam então os cães e principalmente o fazem de desespero por não poderem a nós dizer que coisas são essas que se anunciam. Daí que elas passem quase despercebidas, depois, de nós, porque não estávamos onde era preciso que estivéssemos ou dormíamos quando era mister estar vigilante (SARAMAGO, 1992, p.172).

Na vida prática de H., as trombetas anunciam a mudança radical por que ele passará a partir do momento em que os senhores da Lapa desistem do quadro e do pintor. Momento tenso, grave, com o seu quê de ridículo, que faz rir a filha inteligente do sisudo casal. Posto para fora da casa da Lapa, levando a contragosto dos donos o quadro inacabado, H. sabe que

deflagrou a ruína de sua carreira, e novos tempos virão. Entre um passado que não serve mais e um futuro que ainda não é, resta o deserto:

E eu, que faço? Eu, português, pintor que fui de gente fina e hoje desempregado, eu retratista dos protegidos e protectores de Salazar e Marcelo e suas opressões de censura-e-pide, eu por isso protegido por aqueles que aquilo protegem protegendo-se, e portanto também protegido e protector na prática, mesmo que não nos pensamentos, eu que faço? Está o deserto feito em redor de mim, para o encher de quê? (SARAMAGO, 1992, p.229).

A resposta virá com a invasão da História em sua vida pessoal: António, um de seus amigos, é preso em Caxias pela polícia política do regime, a PIDE. Este evento fará surgir M. (não de mulher, simplesmente, mas a Mulher, que também será Mestre), irmã de António que, seguindo a orientação deste, procura a ajuda de H. De acordo com Horácio Costa (1997, p. 315), “a função de M. parece ser a de induzir H. à História”. De fato, é com o aparecimento desta mulher e sua bagagem política (a militância clandestina no Partido Comunista, a prisão, o trabalho invisível mas infatigável de conscientização e organização dos operários), que H. começa a vislumbrar um sentido para a vida.

A escolha de uma mulher para cumprir esse papel no enredo tem, além disso, pelo menos duas implicações: a introdução do amor na vida de H., numa relação afetiva em tudo diferente das anteriores, e a valorização do trabalho feminino no PC. Sob o primeiro aspecto, M. inaugura uma linhagem de mulheres importantes que povoarão os romances de Saramago daí em diante. Embora não atinja a complexidade de Blimunda, de *Memorial do Convento* (1982), ou da mulher do médico de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), que o autor conseguirá nas obras da maturidade, M. representa, neste romance transicional entre as duas fases do escritor, um traço que será não apenas recorrente, mas emblemático da obra de Saramago: a força das personagens femininas.

Quanto ao segundo aspecto — a valorização da militância política feminina na clandestinidade —, *Manual de pintura e caligrafia* tem o grande mérito de destacá-lo por meio dessa personagem simples, mas imprescindível:

Não sou importante. Contactos com camaradas em algumas aldeias, organizações diversas, um trabalho que não se vê, mas que é necessário. De grandes calores e grandes

chuvadas, já passei da minha conta. Mas, sabes, agora mesmo, olho para estes campos e sei que tenho razão (SARAMAGO, 1992, p.266).

O testemunho de M. poderia representar o de inúmeras mulheres que, ao longo da História, renunciaram a uma vida tranquila para dedicar-se à luta heroica por uma causa justa, raramente sendo reconhecidas por isso. A propósito, lembremos Zita Seabra, que em colaboração para a revista *Camões*, quando da comemoração dos 25 anos do 25 de Abril, reivindica um olhar para elas:

Muitas vezes, estas mulheres tiveram filhos na clandestinidade e deles foi preciso separar-se na idade de entrarem para a escola. Então as crianças eram entregues para a família do pai ou da mãe em Portugal que desconheciam em absoluto, ou iam para a União Soviética para uma escola especial de portugueses, onde permaneciam juntas longe da pátria e dos pais. Desta escola vieram em grupo após o 25 de Abril.

Separadas dos filhos e do mundo são obreiras de uma luta que as esqueceu. Após a queda do anterior regime, algumas (poucas) transitaram — finalmente — para o trabalho de organização. Mas a maioria continuou com funções que vinham no seguimento do que já anteriormente faziam. Muitas vêm a assegurar as sedes do PCP legal (limpeza, abertura de porta e funcionamento em geral). E ninguém recorda o seu esforço e abnegação. Não figuram pura e simplesmente nas múltiplas listas de antifascistas a recordar ou a condecorar.

Este ano, que se assinala os vinte e cinco anos do 25 de Abril, apetece porém lembrar que houve pessoas, como elas que apenas por amor a um ideal ou por amor ao homem da sua vida, ou pelas duas coisas, dedicaram anos e anos a uma causa que consideravam justa, sem esperar nada em troca (SEABRA, 1999, p.30).

A julgar por esse relato, até nas organizações mais libertárias o machismo encontra abrigo. A proposta de toda a obra de José Saramago, ao contrário, é dar voz a quem a História silenciou, e a importância que as mulheres têm em seus escritos já foi notada pela crítica inúmeras vezes. Longe, no entanto, do tom panfletário que poderia se esperar de um romance

com este perfil, *Manual de pintura e caligrafia* tem a leveza de uma personagem como esta mulher: “[...] M., que me sorri de longe, pisando a areia com pés de vento, que usa as palavras como se elas fossem lâminas de cristal e que de repente se aproxima e me dá um beijo” (SARAMAGO, 1992, p. 257). Assim como nesta citação, a linguagem de todo o romance está a nos dizer que é afinal de Poesia que a História se reveste.

CONCLUSÃO

“Se você quer se engajar”, escreve um jovem imbecil, ‘o que está esperando para se alistar no PC?’”. Assim inicia Sartre o prefácio de seu *Que é a Literatura?* (1999). O adjetivo pouco simpático com que define o jovem manifesta sua ira pela incompreensão do seu conceito de engajamento na literatura. Para Sartre, o escritor engajado não deve ser confundido com o militante, pois aquele conceito está além da simples prática partidária, e tem a ver com a ideia de *responsabilidade*. O prosador, segundo Sartre, lida com significados, diferentemente do poeta e do artista plástico, daí a sua responsabilidade em intervir diante de situações que considera injustas.

Foi como um homem decidido a intervir que Saramago escreveu toda a sua obra, incluindo a prosa de ficção. Nesta, entretanto, sempre teve o cuidado de não explicitar suas ideias de forma a constranger o leitor, numa tentativa de convertê-lo. O engajamento, como de fato pensava Sartre, não impossibilita a criação da obra de arte, exatamente porque ele não tem que ser manifestado em uma linguagem panfletária, e sim com estilo, que é o que determina o valor da prosa, mas ao mesmo tempo deve passar despercebido.

Manual de pintura e caligrafia é, nesse sentido, um romance político, mas sobretudo uma obra em que a Arte avulta como fator de transformação e de libertação. A inovação estrutural do livro é um exemplo disso. O enredo se dilui em reflexões autobiográficas que ao mesmo tempo experimentam um novo código de expressão, em que a mistura de gêneros e o trânsito entre a pintura e a literatura convergem para a formação de um novo homem.

É por isso um livro de esperança, que a presença do 25 de Abril vem reforçar. Aqui o lastro histórico se confunde com a Arte, como a mostrar que o sentido desta está em revelar ao homem o seu próprio mundo, libertando-o da cegueira que os vários tipos de ditadura insistem em alimentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEGRE, Manuel. O Cravo e o Travo. *Camões*, Lisboa, n. 5, p. 5, abril-junho, 1999.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A Poética Clássica*. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*: Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1978.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASSOU, Jean. *Panorama das Artes Plásticas Contemporâneas*. Trad. José Saramago. Lisboa: Estúdios Cor, 1962.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

FIORIN, José Luiz. Língua, identidades e fronteiras. *Diversitas*, [S.l.], jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/diversitas/article/view/58381>>. Acesso em: 18, fev. 2014.

LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

SARAMAGO, José. *Democracia e Universidade*. Belém: ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

_____. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Levantado do Chão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *Terra do Pecado*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Viagem a Portugal*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* 3. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEABRA, Zita. As mulheres na clandestinidade: a minha experiência. *Camões*, Lisboa, n. 5, p. 26-30, abril-junho, 1999.

SECCO, Lincoln. *25 de Abril de 1974: a Revolução dos Cravos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

Data de recebimento: 25 de abril de 2014

Data de aprovação: 30 de maio de 2014